

Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento Itinerari in Umbria

Guida storico-artistica



SilvanaEditoriale

Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento Itinerari in Umbria

Guida storico-artistica

a cura di

Saverio Ricci

testi di

Saverio Ricci

Maria Laura Moroni

Alessandro Novelli

Lucilla Vignoli

Fabio Marcelli

Francesco Ortenzi

Luca Castrichini

Alessandra Cannistrà

Laura Andreani

Giuseppe Cassio

SilvanaEditoriale

In copertina
Piermatteo d'Amelia
Madonna in trono con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia.
Narni, chiesa di Sant'Agostino (foto Sergio Coppi)



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Artilia Mazzola

Impaginazione
Anna Aurea, AM Studio

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Valentina Miolo

Ufficio iconografico
Deborah D'Ippolito

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2009 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Questo volume è pubblicato in occasione della mostra



Piermatteo d'Amelia
e il Rinascimento nell'Umbria meridionale

12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010

Terni, CAOS Centro Arti Opificio Siri - Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea "Aurelio De Felice"

Amelia, Museo Archeologico e Pinacoteca

a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini

Sotto l'alto patronato della Presidenza della Repubblica Italiana



Regione Umbria



Comune di Terni



Comune di Amelia



Provincia di Terni



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Direzione Regionale per i beni
Culturali e Paesaggistici dell'Umbria

Archivio di Stato di Terni

Soprintendenza per i beni Storici
Artistici ed Etnoantropologici
dell'Umbria

*Fondazione Cassa di Risparmio
di Terni e Narni*



Comune di Avigliano Umbro



Comune di Narni



Comune di Orvieto



Comune di Spoleto



Diocesi di Terni, Narni e Amelia



Arcidiocesi di Spoleto e Norcia



Diocesi di Orvieto e Todi



Opera del Duomo di Orvieto



Dipartimento di Scienze
Umane e della Formazione

Università degli Studi di Perugia

Promozione itinerari regionali

Regione Umbria

Silvano Rometti
assessore ai Beni e alle Attività Culturali

Ernesta Maria Ranieri
*direttore regionale ai Beni e alle Attività
Culturali*

Paola Gonnellini
dirigente del Servizio Beni Culturali

Antonella Pinna
responsabile della Sezione Musei

Coordinamento itinerari

Saverio Ricci

Organizzazione



Sommario

- 7 I luoghi di Piermatteo d'Amelia
Saverio Ricci

Itinerari a Spoleto

Maria Laura Moroni

- 14 Cattedrale di Santa Maria Assunta
18 Museo Diocesano
19 Palazzo Comunale
20 Chiesa di Santa Maria della Concezione

Itinerari a Terni e nel Ternano

Maria Laura Moroni, Saverio Ricci

- 22 Museo d'arte moderna e contemporanea
"Aurelio De Felice"
26 Chiesa del Santissimo Salvatore
26 Chiesa di Sant'Alò
28 Collescipoli, chiesa di San Nicolò
33 Stroncone, convento di San Francesco
34 Collestatte, chiesa di San Pietro
37 Arrone, chiesa di San Giovanni Battista

Itinerari a Narni

Alessandro Novelli, Lucilla Vignoli

- 38 Cattedrale di San Giovenale
40 Museo della città in palazzo Erolì
43 Chiesa di Sant'Agostino

Itinerari ad Amelia

Fabio Marcelli, Francesco Ortenzi

- 47 Museo archeologico e Pinacoteca
49 Cattedrale di Santa Firmina
49 Chiesa di San Francesco

Itinerari della via Amerina

Luca Castrichini

- 52 Porchiano del Monte, chiesa
di San Simeone
56 Avigliano Umbro, chiesa
di Santa Maria delle Grazie
56 Toscolano, chiesa della Santissima
Annunziata

Itinerari a Orvieto

Alessandra Cannistrà, Laura Andreani

- 60 Cattedrale di Santa Maria Assunta
60 Museo dell'Opera del Duomo
60 Chiesa di Sant'Agostino

Percorsi francescani

Giuseppe Cassio

- 69 Terni, santuario di San Francesco
71 Narni, chiesa di San Francesco
74 San Gemini, chiesa di San Francesco
76 Piediluco, santuario di San Francesco
76 Lugnano in Teverina, collegiata
di Santa Maria Assunta

- 78 Bibliografia

Il volume è stato realizzato con
il contributo della Provincia di Terni
a cui vanno la gratitudine del
curatore e degli autori

Ringraziamenti

Roberta Argenti, Marco Bartolini,
Sandro Bellu, Michele Benucci,
Bruno Bruni, Gianni Castelletta,
Marcello Castrichini, Franco Cerasa,
Zefferino Cerquaglia, Anna Ciccarelli,
Francesca Cristoferi, Sergio Coppi,
don Angelo D'Andrea, Giovanni Luca
Delogu, Francesco De Rebotti,
Sandro Frontalini, don Piero Grassi,
Claudia Grisanti, don Vincenzo Greco,
Piero Laliscia, Emilio Lucci,
Lucia Lucciarini, Giovanni Manuali,
Franco Masciovecchio, Letizia Monzi,
Stefania Nardicchi, Roberto Nini,
Roberta Pagliai, Riccardo Passagrilli,
Giuditta Pellegrini, Fulvia Pennetti Pennella,
Stefania Petrillo, Luigina Piendibene,
Margherita Romano, Moreno Rosati,
Cinzia Rutili, Francesco Santaniello,
Marco Santarelli, Sheila Santilli,
don Mario Santini, Giuliana Tiberi

I luoghi di Piermatteo d'Amelia

Saverio Ricci

Su Piermatteo di Manfredo, meglio conosciuto come Piermatteo d'Amelia, si hanno relativamente poche notizie. Non sono note né la data di nascita né quella di morte. La sua esistenza, la sua sfavillante carriera d'artista, sono documentate soltanto a partire dal 1467, anno in cui le fonti archivistiche lo attestano quale garzone a fianco di Filippo Lippi nel cantiere decorativo dell'abside della cattedrale di Spoleto. Qui, nella scena centrale del *Transito della Vergine*, Piermatteo è stato identificato visivamente, dal momento che si ritiene che il celebre pittore fiorentino lo abbia ritratto nel corteo funebre insieme a sé stesso – il maestro ha l'abito nero da carmelitano, il mantello bianco e la berretta in testa, Piermatteo un vestito e un copricapo grigio – in compagnia degli altri suoi aiutanti, il figlio Filippino e Fra Diamante. In vita, dunque, l'artista umbro ebbe presto un precoce riconoscimento, anzi una vera e propria celebrazione, come quella che gli viene tributata in questa sede.

Tuttavia, per quasi quattro secoli, è stato completamente dimenticato dalla storia dell'arte. Riscoperto, o meglio "riesumato" – come usava dire con spirito caustico Federico Zeri –, da Umberto Gnoli, Roberto Longhi e Bernard Berenson negli anni venti del Novecento, venne subito intelligentemente ricollegato alla sfera d'influenza in Umbria di Andrea del Verrocchio, al fianco del Perugino. I successivi studi di Zeri gli restituivano meritoriamente il giusto risalto, riconoscendo come opere di sua sicura paternità alcuni dipinti approdati in prestigiosi musei internazionali, a cominciare dalla splendida *Annunciazione* del Museo Gardner di Boston, opera di non comune qualità e rappresentativa, per Zeri, dello "stile umbro per eccellenza": questo è il dipinto che ancora oggi evidenzia il momento di massima adesione di Piermatteo agli orientamenti stilistici fiorentini, medianando fra il pittoricismo di Lippi e il plasticismo del Verrocchio, manifestando pure l'assorbimento della ricerca prospettico-spaziale di Piero della Francesca. Nel 1987 veniva poi scoperto il contratto di allocazione della *Pala dei francescani* di Terni che, al pari dell'opera approdata negli Stati Uniti, costituisce la più alta testimonianza del suo straordinario talento, capolavoro di equilibrata armonia tra elementi arcaizzanti derivati dalla tradizione iconica medievale e

innovativi stilemi rinascimentali importati dalla superba Firenze dei Medici.

L'identificazione in via definitiva dell'anonimo Maestro dell'Annunciazione Gardner con Piermatteo ha sancito, nella storiografia recente, l'apertura di un'intensa fase di studi. Da quel momento si sono susseguiti altri ritrovamenti e intuizioni che, tassello dopo tassello, hanno aggiunto all'ancora esiguo catalogo del pittore opere che ne rivelano, sotto una luce sempre più tersa e cristallina, il grado e la statura di grande maestro del Rinascimento italiano. Dello smembrato *Politico degli agostiniani*, attribuito per la prima volta a Piermatteo da Zeri, sappiamo che proveniva da Orvieto e che fu eseguito tra il 1478 e il 1481, aprendo nuovi spiragli sulla permanenza orvietana del pittore. È ormai accertato inoltre il suo vasto contributo a importantissimi lavori di decorazione dei Palazzi Vaticani realizzati nell'ultimo quarto del Quattrocento, in un clima di rinnovamento e sperimentazione del quale Piermatteo fu pienamente partecipe, imponendosi come uno degli interpreti più originali: la cappella Sistina fatta decorare da Sisto IV, il Belvedere abbellito per Innocenzo VIII, gli appartamenti Borgia voluti da Alessandro VI. Le contaminazioni subite da Piermatteo a Roma sono tra l'altro riscontrabili in un'opera che, dopo il recente restauro, assume valore di pietra miliare: l'affresco nella chiesa di Sant'Agostino a Narni, che reca segni manifesti – la data 1482 ne svela le motivazioni profonde – della nuova ed eclettica formula del Rinascimento di declinazione umbro-romana. Perfino il perduto cielo stellato che decorava la grande volta della cappella Sistina, la più impegnativa delle committenze vaticane di Piermatteo, è riproposto nel sottarco dell'affresco narnese.

Una prima considerazione sillogica, che discende da questa rapida analisi dell'*excursus* critico accidentato di Piermatteo, porta allora inevitabilmente a svolgere una riflessione di tipo geo-artistico. La sfortuna dell'artista, infatti, si potrebbe spiegare tramite la constatazione di un generalizzato e pervicace scarso apprezzamento storico-artistico del suo territorio di provenienza.

Eppure, com'è evidente dalla sua traiettoria ad ampio raggio, nel percorso intrapreso dall'artista si intravede, in filigrana, un *iter* scandito da incontri e tan-

Filippo Lippi e aiuti,
Morte della Vergine,
particolare,

1467-1469. Spoleto,
cattedrale di Santa
Maria Assunta

Domenico Ghirlandaio,
*Incoronazione della
Vergine*, particolare,

1484-1486. Narni,
Museo della città
in palazzo Erolì



genze con altri grandi maestri che estesero la loro attività da Firenze, Siena, Perugia e Roma sin nei borghi nativi di Piermatteo. Si potrebbe affermare che l'arte raffinata dell'amerino sia, intrinsecamente, un'emanazione del *genius loci* di una terra che già nel secolo precedente al suo si era palesata quale quadrivio di artisti "eccellenti", per usare la terminologia delle *Vite* del Vasari. Nell'intervento conclusivo del pionieristico convegno *Dall'Albornoz all'età dei Borgia* (Amelia, 1987) che segnò uno spartiacque di capitale importanza per la comprensione della ricchezza del patrimonio artistico dell'Umbria meridionale, Bruno Toscano sottolineava infatti la necessità di individuare i "nodi della rete" di quell'ampio "crocevia di movimenti" che dalla metà del Trecento alla fine del secolo seguente plasmarono l'identità culturale di queste terre.

La stagione rinascimentale, che diede un'impronta indelebile a questa serie di valli che da Spoleto si fondono con la campagna ternana e narnese e poi attraverso i colli Amerini e il territorio di Avigliano raggiungono Orvieto fino a lambire la Tuscia, si contraddistinse per le presenze e i passaggi di maestranze toscane, umbre settentrionali, laziali, marchigiane, abruzzesi: fenomeno che raggiunse il suo apice nella secon-

da metà del XV secolo. Un tale clima favorì pertanto la nascita e la crescita di astri locali, fra cui Piermatteo è l'esponente più significativo, ma di certo non l'unico. Questo fervore artistico spiega anche perché il rinomato artista fiorentino Domenico Ghirlandaio dipinse per i francescani di Narni tra il 1484 e il 1486, quasi in perfetta sincronia con l'opera di Piermatteo per i confratelli di Terni (1483-1485), una strepitosa pala centinata rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, destinata a diventare modello autorevolissimo della pittura umbra per oltre mezzo secolo. La consistenza degli spostamenti di artisti e degli invii di opere dalla Toscana, che alimentarono la diffusione di idee e prototipi rinascimentali, è testimoniata anche dai soggiorni, alla metà degli anni settanta, di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta e di Agostino di Duccio. Migrazioni che evidenziano la felice posizione di questa parte di Umbria incuneata in un'intersezione naturale fra tre diverse regioni. Il senese Vecchietta eseguì per la cattedrale di Narni una statua lignea policroma di *Sant'Antonio abate* e un dipinto su tavola con *San Giovenale vescovo*, opere che con il loro rilievo plastico ispirarono la pittura, sotto diversi aspetti "scultorea", di Piermatteo. Emblematico è pure l'intervento del fiorentino Agostino di Duccio nella cappella

Piermatteo d'Amelia,
Annunciazione,
1477-1480 circa.
Boston, Isabella

Stewart Gardner
Museum (già Amelia,
convento della
Santissima Annunziata).



Geraldini della chiesa di San Francesco ad Amelia, composta da cinque monumenti funebri della nobile famiglia amerina – che fu anche protettrice del giovane pittore umbro – scolpiti seguendo canoni di chiara derivazione umanistica.

Anche dal nord dell'Umbria si mossero diversi artisti, percorrendo la direttrice inversa a quella seguita da Piermatteo ai suoi esordi. Ecco così spiegate le presenze, alcune certe, altre invece altamente probabili, di esponenti di spicco della pittura perugina. Pintoricchio, ovviamente, e l'Ingegno, uno dei primissimi discepoli del Perugino (nel 1490 era al seguito del maestro a Orvieto): le opere di entrambi mostrano notevoli affinità con quelle di Piermatteo; Fiorenzo di

Lorenzo, per il quale pur essendo sprovvisti di prove che ne attestino un legame diretto con l'ambiente artistico meridionale vale la pena di ricordare le indubie e profonde relazioni con l'arte dell'amerino. In questo novero rientrano per ultimi Giannicola di Paolo e Tiberio d'Assisi, presenti nel territorio ternano nel primo decennio del Cinquecento, le cui opere non furono prive di riflessi a livello locale, come può sembrare dal confronto con l'anonimo Maestro della Santa Lucia, attivo a Cesi. Un discorso a sé andrebbe dedicato ai pittori folignati, in particolare a Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, protagonista indiscusso della scuola umbra quattrocentesca. L'Alunno ha lasciato a Terni un emozionante standardo processiona-

Niccolò Alunno,
*Crocifissione tra i santi
Francesco d'Assisi
e Bernardino da Siena,*

1497. Terni, Museo
d'arte moderna
e contemporanea
"Aurelio De Felice"



le con *Cristo in croce tra san Francesco e san Bernardino*, opera che coniuga un gusto per la semplificazione formale motivato da esigenze religiose con l'intensa espressività tipica della pittura nordica. Sull'affermazione e la ricezione della sua arte in Umbria meridionale, testimoniata da altre opere note, resta però ancora da indagare.

Oltre a tutte le presenze fin qui evocate, risulta difficile immaginare che Piermatteo abbia operato in totale solitudine in un'area così estesa dove, per tre decenni circa, divenne l'artista più ricercato. Per far fronte al numero crescente di commissioni dovette circondarsi di soci in affari, seguaci, emuli. Di questa *koinè* artistica da lui divulgata fecero parte senz'altro lo spoletino Bernardino Campilio, da identificare in via sicura anche con il Maestro del Trittico di Arrone, e presumibilmente l'ancora nebuloso Maestro della Madonna di Liverpool, cui spetta un nutrito *corpus* di opere di destinazione privata. Ma se si vuole identificare con il capo bottega il Maestro di Toscolano e quello di Castiglione in Teverina, come ipotizzato da Aldo Cicinelli e Vittorio Sgarbi e come sembrano confermare i dati tecnici, qui resi noti per la prima

volta, che denotano l'uso degli stessi cartoni per le opere di Porchiano del Monte (Amelia) e Montelcalvillo (Viterbo), allora sarà il caso di interrogarsi sulla possibilità di dover ricollegare all'ambito di Piermatteo numerose "meteore" locali su cui si sono svolte ricognizioni in questa circostanza, come Pancrazio Iacovetti da Calvi, documentato a Narni, e l'inedito Jacopo da Bologna, presente a Orvieto, che di sicuro conobbero la contemporanea pittura piermatteiana. Com'è certo che a essa si conformarono artisti a oggi sconosciuti operanti negli stessi e in ulteriori contesti (per esempio Cesi e San Gemini).

Il riferimento è d'obbligo inoltre per alcuni allievi dell'affollata bottega di Antoniazio Romano, a riguardo dei quali sono emerse tracce decisamente cospicue. Tra questi merita speciale attenzione Evangelista Aquili, nipote del capostipite Antonio, di cui era già accertata la paternità dei due antichi affreschi absidali delle chiese collegate di Collescipoli (Terni). Mentre è scoperta che accompagna l'uscita del volume l'assegnazione allo stesso Evangelista delle scene superstiti di un ciclo che ricopriva interamente la cappella destra nel transetto della collegiata di San Niccolò. I suoi dipinti, che denunciano reminiscenze di Melozzo da Forlì, di Pintoricchio e di Piermatteo, dimostrano in maniera inconfutabile come la corrente di cui l'amerino fu iniziatore in Umbria meridionale perdurò ben oltre le soglie del XVI secolo (la datazione di queste pitture è infatti attestata da un'iscrizione al 1516). Se ne vince, anzi, che la parte dell'Umbria che corrisponde all'incirca all'attuale provincia di Terni sia stata uno dei maggiori centri di elaborazione e diffusione di una corrente artistica rinascimentale contaminata, ma al tempo stesso alternativa, a quella di estrazione fiorentina e perugina, del tutto assimilabile al tentativo messo in atto a Roma da Antoniazio. Anche il figlio secondogenito del pittore romano, Marcantonio, fu attivo a Rieti e in Sabina, con probabilissime incursioni nel Ternano. A questo punto non è assolutamente da ritenere frutto di casualità il fatto che i documenti provino come nel 1485 Piermatteo, residente nell'Urbe, fosse in società con l'Aquili.

D'altronde il linguaggio stilistico piermatteiano fu radicato in un'area geografica che, percorrendo un bre-

Luca Signorelli,
Maddalena, 1504.
 Orvieto, Museo
 dell'Opera del Duomo



ve tratto dalla sua città natale, valica i confini amministrativi regionali. Vi è un evidente *trait-d'union* che assimila l'Umbria meridionale al Lazio settentrionale. È alla luce di tali considerazioni geo-artistiche che vanno inquadrare e comprese l'attività costante di Piermatteo nei suoi luoghi natali, la sua larga e duratura fortuna a Roma, l'eco di propagazione della sua arte che raggiunse un artista aquilano come Saturnino Gatti e un viterbese come Antonio Pastura. Appare inoltre evidente che Piermatteo sia stato titolare di una delle più affermate botteghe di questa zona, e che essa abbia avuto un proprio sviluppo autonomo, dei *leitmotifs* ripetuti con successo, una rosa di collaboratori da recuperare integralmente agli studi in materia. Prova ne sia l'ignoto artista che fu accanto al maestro nella rocca di Civita Castellana e negli appartamenti Borgia in Vaticano, autore della pala della Pinacoteca di Amelia, egregio rappresentante ed

erede di una cultura figurativa che si inizia a mettere a fuoco soltanto ora.

La lezione dell'amerino, in seguito, convisse insieme ad altri illustri modelli: con il passare del tempo venne gradualmente superata e sostituita. Emblematico è il fatto che già a partire dal 1510 circa, praticamente in concomitanza con l'allontanarsi dalla scena di Piermatteo (documentato fino al 1506) crebbero in maniera esponenziale le presenze artistiche, volendosi limitare a una zona circoscritta come quella che corrisponde a Terni e all'imbocco della Valnerina fino a unificarsi con il tratto spoletino della stessa valle, di continuatori della scuola peruginese e di imitatori di Raffaello. Senza dimenticare l'ascendente nient'affatto secondario di Luca Signorelli, che nel frattempo aveva licenziato nel duomo di Orvieto la sua opera magna, la decorazione della cappella di San Brizio. Spicca infine, in questo scorcio di nuovo secolo, la figura di Giovanni di Pietro, lo Spagna, stabilitosi fin nella prima decade prima a Todi e poi a Spoleto, il quale ebbe un ampio seguito nei centri minori dell'Umbria meridionale. Viene da pensare adesso che anche per la pittura e la scultura della prima metà del Cinquecento bisognerà avviare una simile iniziativa filologica e di promozione del territorio. Pure di questa stagione esiste infatti un capillare "museo diffuso", per sua stessa natura escluso dalle vetrine delle grandi mostre. Peraltro, operazioni di questo genere non vanno confuse con nostalgiche rievocazioni di un passato perduto e rimpianto, essendo piuttosto concrete immersioni in un tempo presente, vivo e vibrante, attraverso luoghi in cui la memoria ha, per chi ci vive, significato e valore di conoscenza.

I luoghi dell'eccezionale artista amerino, ma soprattutto la città di Terni con il suo vasto circondario, non sembrano essere stati, a ben guardare, sempre e soltanto distretto dell'acciaio e dell'industria chimica. Non si dimentichi che la verde vallata della conca ternana, ricca di acque e di boschi, di ruderi vetusti testimoni degli splendori dell'antichità, di borghi arroccati custodi di capolavori artistici di ogni epoca, veniva così descritta da un colto viaggiatore del Grand Tour, Richard de Saint-Non, nel 1759: "assomiglia alla reale descrizione che Milton fa del paradiso terrestre, e offre in ogni dove gli spunti più gradevoli per la pittura".



Itinerari

Itinerari a Spoleto

Maria Laura Moroni

Malgrado numerosi e significativi brani architettonici restituiscano ancora l'immagine del fiorentino *municipium* romano, l'alto Medioevo fu decisamente l'età più prodiga per Spoleto, elevata nel 576 a capitale del ducato longobardo che – passato poi a dinastie franche e tedesche – si mantenne florido e indipendente fino al XII secolo. In seguito all'assedio di Federico Barbarossa (1155), iniziò a indebolirsi fino al completo assoggettamento allo Stato della Chiesa. Nel 1358 il cardinale Jil Alborno, che per conto di Innocenzo VI stava rafforzando il potere del papato, la scelse come centro strategico della riconquista avviando la costruzione della poderosa Rocca (attualmente sede del Museo Nazionale del Ducato di Spoleto), che insieme al ponte delle Torri rappresenta l'elemento più caratterizzante del paesaggio spoletino.

Nel XV secolo la città fu animata da committenze di personaggi di primo piano della vita culturale umbra e cittadina: nella splendida cattedrale romanica, già ricca dell'opera di marmorari romani e di pittori di tradizione bizantina, il fiorentino Filippo Lippi realizza per il vescovo Berardo Erolì la decorazione dell'abside con *Storie della Vergine* (1467-1469), pietra miliare e modello iconografico indiscusso nella cultura artistica dell'Umbria meridionale, mentre Bernardino di Betto detto il Pintoricchio, reduce dalle imprese romane al servizio di due papi, affresca nel 1497 la cappella del vescovo Costantino Erolì.

Successivamente, verso il 1530, due campioni di cultura raffaellesca, ovvero Jacopo Siculo e un artista di cultura romana – variamente interpretato come Giovanni da Spoleto, autore nel 1516 degli affreschi della parrocchiale di Arrone, o Tommaso Papacello da Cortona attivo invece in seguito a Cesi –, sono all'opera nella cappella dell'Assunta, di patronato del vescovo Francesco Erolì, nipote del suddetto Costantino, il terzo a ricoprire la carica episcopale spoletina portando il cognome della potente famiglia narnese. A Jacopo Siculo spetta inoltre un nutrito gruppo di opere realizzate in Umbria meridionale, mostrando particolare predilezione per i centri della Valnerina prossimi al territorio spoletino (Ferentillo, Vallo di Nera, Norcia) mentre a Giovanni da Spoleto, a lungo attivo a Roma nella bottega di Baldassare Peruzzi, sono state attribuite di recente le decorazioni a graffito

del palazzo Racani-Arroni, in via dell'Arringo, prospiciente la facciata della cattedrale.

La figura che però, più di tutte le altre, dominò l'ambiente artistico spoletino, risultando determinante per il rinnovamento in senso rinascimentale della cultura pittorica locale, fu Giovanni di Pietro detto lo Spagna, maestro ispanico di nascita ma profondamente radicato nella vita cittadina, tanto che alla sua morte, nel 1528, fu sepolto in cattedrale. Prolifico allievo di Pietro Vannucci, documentato con il maestro a Firenze nel 1492, nel secondo decennio del Cinquecento abbandonò le rigorose simmetrie peruginesche per seguire le suggestioni naturalistiche di Raffaello.

Cattedrale di Santa Maria Assunta

piazza del Duomo

dal 1° novembre al 31 marzo: 8.30-12.30, 15.30-18;

dal 1° aprile al 31 ottobre: 8.30-12.30, 15.30-19

per informazioni: tel. 0743/231063

Ricostruita alla fine del XII secolo in sostituzione di una più antica chiesa di Santa Maria del Vescovato – a sua volta eretta su un precedente edificio cristiano dedicato al martire Primiano – costituisce una valida testimonianza dell'epoca romanica in Umbria della quale conserva la facciata impreziosita da un mosaico del maestro Solsterno, del 1207, e il pavimento di tipo "cosmatesco" in parte ricomposto utilizzando elementi della suppellettile dell'antica cattedrale. Nell'edificio si conserva inoltre la *Sacra Icone*, un'immagine della Vergine di fattura bizantina, secondo la tradizione donata alla città nel 1185 da Federico Barbarossa in segno di pacificazione, nonché una rara *Croce* sagomata e dipinta da Alberto Sozio (1187).

Nel 1467 Filippo Lippi intraprende la decorazione dell'abside, portata a termine da Fra Diamante e Piermatteo d'Amelia a causa della morte avvenuta a Spoleto ai primi di ottobre del 1469; verso il 1490 uno scultore fiorentino su disegno di Filippino Lippi e su commissione di Lorenzo il Magnifico realizza nel braccio destro del transetto il monumento sepolcrale di Filippo Lippi che reca un epitaffio dettato da Angelo Poliziano; alla fine del secolo risale l'arioso porti-

Filippo Lippi e aiuti,
Storie della Vergine.
Spoleto, cattedrale
di Santa Maria Assunta



Filippo Lippi e aiuti,
Annunciazione. Spoleto,
cattedrale di Santa
Maria Assunta



Piermatteo d'Amelia
(attribuito), *Natività*,
particolare. Spoleto,
cattedrale di Santa
Maria Assunta



co rinascimentale della facciata, opera del lombardo Ambrogio di Antonio Barocci e del fiorentino Pippo di Antonio.

A partire dal 1638 l'interno fu integralmente ricostruito per volere del cardinale Francesco Barberini nella forma a tre navate di sei campate su pilastri. Infine, Giuseppe Valadier realizzò in stile neoclassico gli otto altari delle navate laterali, l'altare maggiore e i due del transetto, ornati per lo più di tele settecentesche di pregevole qualità (Domenico Corvi, Antonio Concioli, Pietro Labruzzo).

Filippo Lippi e aiuti

Storie della Vergine
affresco

Secondo Vasari il pittore fiorentino fu richiesto dalla Comunità di Spoleto tramite Cosimo de' Medici (morto nel 1464) ma più probabilmente la sua chiamata si deve all'opera del vescovo Bernardo Eroli (1449-1474), attraverso Giuliano de' Medici con il quale intrattenne fitti rapporti epistolari, oppure grazie all'amicizia con sant'Antonino, all'epoca vescovo di Firenze (Benazzi, Carbonara 2002). Forse grazie allo stesso Eroli, o attraverso il suo protettore amerino, il cardinale Angelo Geraldini, il giovane Piermatteo – che nel 1467 doveva avere circa vent'anni – era già entrato come “garzone” nella bottega fiorentina del Lippi (F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la liberalitas principis*, in *Piermatteo d'Amelia* 1996).

Ideatore del programma teologico del ciclo fu il beato Anselmo da Montefalco, dell'ordine di Sant'Agostino. Lippi fu una prima volta a Spoleto nella primavera del 1466 per prendere visione dell'abside e poi verso aprile del 1467 cominciò i lavori coadiuvato da Fra Diamante, suo fedele collaboratore anche nel cantiere del duomo di Prato che aveva condotto, malgrado le interruzioni, per circa tredici anni, prima dell'incarico umbro, dal 1454 al 1467. Fino alla morte, avvenuta l'8 o il 10 dicembre del 1469, il pittore non si mosse mai da Spoleto: dello smontaggio dei palchi si occupò Piermatteo alla vigilia di Natale dello stesso

anno (L. Andreani, *Regesti*, in Benazzi, Carbonara 2002, pp. 461-489) e il figlio Filippino riscosse gli ultimi pagamenti nei primi mesi del 1470.

L'invenzione principale dell'artista fu quella di comprendere le scene entro una finta architettura che doveva sembrare tutt'uno con l'architettura reale: realizzò così a finti marmi un grandioso arco trionfale con motivi a giorno polilobati sovrastato da una possente trabeazione con mensole aggettanti, mentre nel tamburo dell'abside impostò una finta esedra con pilastri dalle facce scolpite a intreccio e classici capitelli che sorreggono un architrave recante un fregio a palmetta e cornice a dentelli. La prima scena, ovvero quella dell'*Annunciazione*, si svolge entro il recinto del giardino di una residenza signorile di albertiana memoria, con l'angelo inginocchiato sul pavimento a scacchi del patio e la Vergine seduta all'interno di una stanza aperta verso l'osservatore, con un classico arco a tutto sesto. Nel muro di cinta si apre un secondo arco che lascia intravedere il paesaggio in prospettiva; dall'alto, entro uno squarcio di cielo, il Padre eterno seguito da angeli irrompe nella scena inviando un raggio di luce attraverso una finestrella ferrata direttamente in seno a Maria. La purezza della linea e l'uso di colori luminosi senza ombre sono i protagonisti indiscussi del linguaggio di questa scena che ritroveremo nella pittura di Piermatteo. Nel riquadro centrale, un grandioso paesaggio connotato da valli verdeggianti e alture rocciose a più punti di fuga fa da sfondo al *Transito della Vergine*, nella quale l'artista riesce a trasmettere la solennità dell'evento senza rinunciare a una schietta resa della realtà quotidiana. Nel folto gruppo di figure poste intorno al catafalco della Madonna spicca sant'Antonino intento alla lettura dei Salmi. I personaggi ai piedi della defunta presentano tratti così realistici da poter essere riconosciuti come i ritratti di Filippo Lippi con i suoi aiutanti.

La scena della *Natività* che segue è ambientata in una grande costruzione merlata in rovina, anche in questo caso con notazioni così realistiche da sembrare riprese dal vero; la concezione generale è omogenea con il resto ma nell'esecuzione si notano modalità diverse che hanno fatto ritenere la scena in gran parte eseguita dai collaboratori: in particolare nel gruppo dei tre angeli in alto a sinistra e in quello dell'*Annuncio ai pastori* è stata riconosciuta da Giordana Benazzi la mano di Piermatteo per “il modo di tornare i volti con leggere velature luminose che sarà sua costante caratteristica anche negli anni maturi” (G. Benazzi, *Le Storie della Vergine di Filippo Lippi*, in Benazzi, Carbonara 2002, pp. 260-277).

L'*Incoronazione* nel catino, imperniata sulla grande ruota dell'empireo entro cui si muovono le gigantesche figure sacre e intorno alla quale si dispongono con la consueta naturalezza e leggiadria due gruppi di angeli che suonano, cantano e offrono gigli e più in basso i profeti e le sibille disposti simmetricamente a destra e a sinistra, rappresenta il culmine dell'arte lippesca e il modello indiscusso per successive commissioni a carattere mariano nell'Umbria meridionale fino alla metà del secolo successivo e anche oltre.

Filippino Lippi e aiuti,
*Madonna con il
Bambino e i santi*

Montano e Bartolomeo.
Spoleto, Museo
Diocesano



Museo Diocesano

via Aurelio Saffi 13

dal 1° novembre al 15 marzo: dal mercoledì alla domenica, 11-13, 14.30-17.30; lunedì e martedì chiuso; dal 16 marzo al 31 ottobre: dal lunedì al venerdì, 10-13, 15-18; sabato, domenica e festivi: 10-18; agosto: tutti i giorni, 10-18

per informazioni e prenotazioni di visite guidate: contattare Sistema Museo, tel. 0743/231022; email: spoleto@sistemamuseo.it

L'odierno Palazzo arcivescovile, già monastero benedettino e prima ancora sede dei duchi longobardi, fu in parte ricostruito al tempo dei vescovi Erolti, come testimoniato dallo stemma rinascimentale affiancato da puttini posto all'angolo di via dell'Arringo (Ceccarelli 2007). Nell'ala di rappresentanza denominata "appartamento del Cardinale" è allestito il Museo Diocesano: vi si conservano opere comprese tra il XIII e il XVIII secolo di autori di spicco come Bartolomeo da Miranda, il Maestro di Sant'Eufemia, Filippino

Lippi, Domenico Beccafumi, Andrea e Simone de Magistris. Notevole anche la sezione scultorea con una serie di Madonne col Bambino dei secoli XIII e XIV. Nel complesso del palazzo è inclusa anche la basilica di Sant'Eufemia alla quale si accede percorrendo i locali adibiti a sale espositive. L'interessante edificio romanico del XII secolo nasconde al di là di una semplice e austera facciata, decorata da una sola bifora, un interno a tre navate divise da colonne e pilastri polistili illuminate da monofore di stile romanico lombardo. L'elemento di maggior interesse architettonico è il matroneo, tipologia costruttiva molto rara nel territorio umbro. Nel Quattrocento la chiesa fu dedicata a santa Lucia e nell'occasione fu realizzato il tritico per l'altare maggiore dedicato alla santa e oggi conservato nel museo. Su una colonna verso il presbiterio è affrescata una *Santa Lucia* attribuita a Jacopo Zabellino, pittore attivo a Spoleto nella seconda metà del XV secolo, di notevole forza espressiva, influenzato da Niccolò Alunno e in rapporto con il Maestro di Sant'Eufemia.

Filippino Lippi e aiuti

Madonna con il Bambino e i santi Montano e Bartolomeo
tempera su tavola

La pala (restaurata da Giovanni Manuali nel 1988-1989), proveniente dalla chiesa di San Montano presso Todiano di Preci, fu realizzata per una corporazione di doganieri originari del luogo ma residenti a Firenze. Entro una struttura composta di predella, pilastri decorati a candelabra, capitelli e architrave, sono raffigurati una Madonna del latte tra due santi sullo sfondo di un pavimento a riquadri in prospettiva e di una tappezzeria dorata con motivo inciso a me-lograni e pigne che conferisce all'immagine un certo arcaismo di tipo sacrale. Nella predella sono raffigurati due miracoli, ciascuno in corrispondenza del santo a cui si riferisce: a sinistra Montano che riuscì a far arare insieme il bue e l'orso, a destra Bartolomeo che cammina con la propria pelle, portata in spalla dopo essere stato scuoiato. L'opera mostra il riferimento diretto allo schema iconografico della *Pala Rucellai* (dipinta dallo stesso Filippino per la chiesa di San Pancrazio a Firenze nel 1485) della National Gallery di Londra, soprattutto per quanto riguarda l'immagine della Madonna col Bambino. Tuttavia, l'esecuzione meccanica delle due figure principali ha fatto intravedere la mano di un assistente, a cui si devono anche tutti i panneggi e la predella; quest'ultima per lo stile miniaturistico che presenta mostra affinità con le scene della volta della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma, comunemente attribuite a Raffaello del Garbo.

Palazzo Comunale

piazza del Comune 1,
dal lunedì al venerdì: 8-14, 15.30-18.30
nei giorni di sabato, domenica e festivi: contattare
Comune di Spoleto, Ufficio Informazione e
Accoglienza Turistica, piazza della Libertà 7,
tel. 0743/218620-21, fax 0743/218641,
e-mail info@iat.spoleto.pg.it

Preceduto da un'ampia scalinata, il palazzo del Comune prospetta sulla piazza omonima, nella zona più antica della città. L'edificio risale al tardo Duecento (si veda la torre a pianta rettangolare fino alla base della cella campanaria) e fu ampliato nella prima metà del Quattrocento, per volere di papa Niccolò V che vi soggiornò con la famiglia. La facciata settentrionale è ornata nel piano nobile da stemmi appartenenti alle famiglie dei personaggi illustri che vi dimorarono. Il palazzo, che ha ospitato per molti anni la Pinacoteca comunale, fondata da Pietro Fontana nel primo Ottocento, e che è stato oggetto di un recente intervento di recupero, conserva ancora diverse opere dal XVI al XVIII secolo. La sala intitolata a Giovanni Spagna presenta gli affreschi staccati dalla Rocca dell'Albornoz. A testimonianza della prima destinazione di questo ambiente, si possono notare nella volta, decorata nel 1900, i ritratti degli artisti attivi a Spoleto nell'età del Rinascimento: Giacomo Zampolini, Giacomo Siciliano (Jacopo Siculo), Bernardino Campili e Giovanni di Pietro.

Giovanni Spagna

Madonna delle scale (Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Nicola da Tolentino, Brizio e Caterina d'Alessandria);

La Carità, la Giustizia, la Clemenza

affreschi staccati

Il primo affresco, in forma di ancona composta da un riquadro e da una lunetta, oggi murato nella seconda sala del Palazzo Comunale, proviene da una delle pareti poste a ridosso delle due rampe di scale che salgono al loggiato superiore della Rocca. La *Madonna delle scale* fu staccata per ordine del colonnello Giuseppe Turski, per preservarla da ulteriori danni dopo quelli arrecati dalle truppe francesi acuartierate nella Rocca. In un primo momento si pensava di collocarla nella cappella della fortezza ma nel settembre 1799 si decise di destinare il dipinto al Palazzo Comunale, incaricando dell'operazione il gonfaloniere Pietro Fontana (Sapori 2004). Lo stemma della lunetta appartiene al fiorentino Pietro di Niccolò Ridolfi, marito di una figlia di Lorenzo il Magnifico, nominato da Leone X Medici governatore di Spoleto tra

Giovanni Spagna,
Madonna delle scale,
 particolare. Spoleto,
 Palazzo Comunale



1514 e 1515. Considerata il capolavoro di Giovanni di Pietro, l'opera mostra gli aggiornamenti della lezione del Perugino in senso raffaellesco, evidenti soprattutto nella monumentalità e nel sereno distacco delle figure di san Girolamo e di san Nicola, mentre un richiamo alla *Pala Ansidei* è nella figura della Vergine. Le due Virtù e la lunetta con la Giustizia, ora collocate in modo da incorniciare una nicchia con il busto marmoreo di papa Leone XII (opera di Giuseppe Chialli di Città di Castello, 1800-1839) furono staccate tra 1827 e 1828, presumibilmente dalla prima campata del loggiato est della Rocca.

Chiesa di Santa Maria della Concezione

via dei Gesuiti

apertura su richiesta: contattare Comune di Spoleto,
 Ufficio Informazione e Accoglienza Turistica,
 piazza della Libertà 7, tel. 0743/218620-21,
 fax 0743/218641, e-mail info@iat.spoleto.pg.it

Alla fine del borgo, piegando a sinistra, si raggiunge

Bernardino Campilio,
Madonna della stella.
Spoleto, chiesa di Santa
Maria della Concezione

la chiesa chiamata popolarmente Santa Maria della Piaggia (“piaggia” indica la zona delle ultime pendici del colle, verso la pianura), cui era annesso il collegio dei Gesuiti. Venne eretta fra il 1594 e il 1605 sul luogo ove prima era un’edicola detta “Madonna della Piaggia”, la cui immagine è ora collocata in un altare di marmi pregiati, sovrastata da una ricca decorazione realizzata tra il 1623 e il 1624 da Giovanni Serodine. Lo schema dell’interno a tre navate con cappelle laterali rispecchia quello tipico dell’età della Controriforma, benché la presenza del finto matroneo richiami alla memoria l’esempio romanico di Sant’Eufemia. Nella navata sinistra è sistemato un affresco di notevoli dimensioni, realizzato da Bernardino Campilio nel 1502 per il monastero della Stella, che sorgeva non lontano dalla sua odierna collocazione, ovvero tra via dell’Anfiteatro e l’attuale piazza Garibaldi (già San Gregorio), dove è possibile visitare l’antica chiesa di San Gregorio Maggiore. In seguito alla demaniazione, il complesso conventuale, fino ad allora residenza di quella che era certamente la più ricca comunità monastica spoletina, nata per accudire un grande ospizio (*Spoleto* 1978, pp. 104-110), fu adibito a caserma e per questo motivo gran parte della sua decorazione pittorica andò dispersa; il dipinto in questione fu da qui staccato nel 1870, per volontà dell’ultimo proprietario, allora sindaco del Comune di Spoleto, che ne fece dono alla Pinacoteca comunale.

Bernardino Campilio

Madonna della stella

affresco staccato

Il dipinto murale era concepito come edicola contenente una pala centinata (dotata di paraste, architrave e lunetta semicircolare) arretrata rispetto al resto, inquadrata da una struttura architettonica (della quale rimangono soltanto due tavole con le scritte AC e MDII) che è stata riproposta nell’ultimo restauro eseguito agli inizi degli anni ottanta. La Vergine orante con il Bambino disteso su un cuscino è posta su una base ottagonale al centro di un cortile; alle sue spalle sulla destra si vede la fronte di un edificio con l’uscio aperto e una suora con il velo rosso che si affaccia da un loggiato. La scena si riferisce a un evento del 1254 legato al vescovo di Spoleto Bartolomeo Accoramboni il quale scorse di notte dalla sua casa una luce a forma di stella sopra un pozzo abbandonato, nel quale, in seguito a indagini fatte fare dallo stesso vescovo, furono rinvenuti resti di neonati. In questo luogo,



Accoramboni fece realizzare una chiesa dedicata a Santo Stefano e un ospedale per gli esposti sotto la cura di monache agostiniane caratterizzate dal velo rosso e da una stella. Il brefotrofo fu in funzione fino alla metà del XV secolo quando Eugenio IV tolse alle monache l’obbligo dell’assistenza ospedaliera cosicché il monastero divenne dimora per le suore delle nobili famiglie spoletine.

L’affresco fu eseguito nel 1502 in una nicchia del muro del monastero, probabilmente proprio per mantenere viva la memoria di quel segno divino, nel momento in cui l’edificio aveva mutato destinazione. Dal punto di vista stilistico l’opera mostra diversi punti di contatto con Pintoricchio soprattutto nella figura del Padre eterno e della Vergine orante così come nel paesaggio. Anche l’uso di palline di cera a rilievo e dell’oro a missione ricorda le recenti invenzioni del maestro a Spello e nell’appartamento Borgia in Vaticano. La particolare esecuzione a monocromo delle parti architettoniche e delle grottesche ricorda le decorazioni della fortezza di Civita Castellana attribuite a Piermatteo (Costa 2003).

Itinerari a Terni e nel Ternano

Maria Laura Moroni, Saverio Ricci

Tra il XIII e il XV secolo Terni, insediamento di origine protostorica e poi municipio romano con il nome di *Interamna*, ormai definitivamente passata sotto il potere dello Stato Pontificio assunse una struttura urbanistica di stretta impronta fortificata, tipica di molti centri della regione. Alla metà del Trecento era protetta da un'imponente cinta muraria, di cui si conservano alcune porte d'accesso alla città, mentre numerose torri ne segnavano il panorama. Insieme al suo vasto circondario registrò un incremento di presenze artistiche di spicco, favorite dalle committenze degli ordini religiosi: tra questi gli agostiniani, che promossero la ricca decorazione della loro chiesa ubicata nel centro cittadino, dedicata a San Pietro, dove diede un importante contributo il celebre Maestro della *Dormitio Virginis*, autore di una splendida scena ad affresco raffigurante la *Morte della Vergine* (seconda metà del XIV secolo).

In quest'epoca Terni si contraddistinse anche per la diffusione di chiese, conventi e monasteri sorti fuori le mura, come Santa Maria delle Grazie e Santa Maria a Colle dell'Oro, che trovarono naturale collocazione nelle colline che circondano la conca al cui centro è posizionata la città: in una di queste alture sorse un edificio di culto in onore di san Valentino, patrono di Terni e protettore degli innamorati, per il quale venne ricostruita tra il 1626 e il 1630 una sfarzosa basilica ispirata nell'architettura e nelle decorazioni al barocco romano.

Nel corso del Quattrocento giunsero in zona raffinate maestranze spoletine e diversi artisti umbri e marchigiani, tra cui Paolo da Visso, al quale fu commissionato un prezioso polittico in seguito smembrato e attualmente diviso tra i musei di Avignone e Praga. Alla metà del secolo era approdato in città anche Bartolomeo di Tommaso da Foligno, con il compito di affrescare la cappella Paradisi nel venerabile santuario di San Francesco, monumento di notevole pregio architettonico e artistico (vedi *Percorsi francescani*).

Più decisivi, per la formazione di una scuola pittorica dai caratteri pienamente rinascimentali, furono tuttavia i rapporti instaurati con l'ambiente artistico fiorentino, attestati dalle tracce lasciate dal celebre Benozzo Gozzoli, che nel 1466 firmò una pregevole an-

conetta di gusto miniaturistico; il legame con l'arte toscana coeva emerse poi in maniera compiuta circa vent'anni dopo, attraverso la realizzazione della maestosa *Pala dei francescani* di Piermatteo d'Amelia.

Alla lezione benozzese si rifecce il perugino Orlando Merlini, operante nel convento di San Bernardino da Siena a Montefranco e nella collegiata di Santa Maria a Ferentillo, ambedue località dell'amena Valnerina ternana, area di grande interesse naturalistico e paesaggistico resa unica dalla spettacolare cascata delle Marmore, una scrosciante colonna d'acqua che dal Velino si getta nel fiume Nera coprendo un dislivello di 165 metri. Alla bottega di Piermatteo, o a imitatori che ne seguirono la scia, sono da ricondurre invece alcuni affreschi fra cui una *Madonna che allatta il Bambino* in una rara iconografia pertinente l'agiografia locale, sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie, edificata appena fuori da San Gemini, caratteristico borgo medievale nelle cui vicinanze è possibile ammirare l'abbazia romanica di San Nicolò, gli scavi archeologici di *Carsulae*, il rinascimentale palazzo Cesi di Acquasparta.

All'inizio del successivo XVI secolo si segnalano infine alcuni spostamenti di artisti da Perugia e da Roma, in direzione tanto di Terni quanto di alcune frazioni limitrofe, dovuti in prevalenza a seguaci del Perugino e ad allievi di Antoniazio Romano le cui opere si rivelano in stretta consonanza con l'arte di Piermatteo, come denotano gli affreschi di Evangelista Aquili a Collescipoli e del cugino Marcantonio a Piediluco, centro abitato sulle rive dell'omonimo lago che fu, assieme alla cascata, una delle tappe principali in Umbria del Grand Tour che letterati e artisti di tutta Europa compievano in Italia in età moderna.

Museo d'arte moderna e contemporanea "Aurelio De Felice"

viale Campofregoso 98, Terni (presso CAOS, Centro Arti Opificio Siri)

dal martedì al venerdì: 10-13, 16-20; sabato: 10-24; domenica e festivi: 10-20; lunedì: chiuso
tel. 0744/285946-221801; e-mail
info@caos.museum; www.caos.museum

Benozzo Gozzoli,
Nozze mistiche
di Santa Caterina d'Alessandria.
Terni, Museo d'arte moderna
e contemporanea "Aurelio De Felice"



Nel nucleo più antico della raccolta (Fratini 2000) si ammirano le opere su tavola del Maestro della *Dormitio Virginis*, a cui spetta un tabernacolo in forma di trittico raffigurante la *Vergine con Gesù Bambino, san Pietro e san Cleto*, e del fiorentino Benozzo Gozzoli, del quale è pervenuto un piccolo capolavoro di finezza esecutiva, realizzato su fondo oro e con l'uso di pigmenti preziosi, rappresentante *Le nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria con i santi Bartolomeo, Francesco e Lucia* (1466). Di rilievo sono anche le opere successive cronologicamente, collocabili comunque nella seconda metà del Quattrocento: il cosiddetto *Stendardo della Misericordia* dipinto su entrambi i lati, considerato vicino all'ambito dello spoletino Jacopo Vincioli; un *Crocifisso* policromo di manifattura umbra, influenzato da esemplari di provenienza nordica; il gonfalone processionale di Niccolò di Liberatore detto l'Alunno raffigurante il *Cristo crocifisso compianto dai santi Francesco e Bernardino da Siena* (1497). Interessante, per il riferimento stilistico assai prossimo a quello di Piermatteo d'Amelia, è un affresco staccato che decorava in origine la lunetta del portale d'ingresso della chiesa di Santa Maria delle Grazie, sul cui architrave è iscritta la data 1482: opera di attribuzione controversa, già assegnata in passato allo stesso Piermatteo, rammenta però anche gli stilemi lineari e "gentili" tipici della scuola peruginesca, ma in una declinazione più compassata rispetto al caposcuola, ed è pertanto accostabile ad artisti a lui vicini come Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, che nei primi anni ottanta è documentato a fianco del maestro nel cantiere della cappella Sistina, dove fu a lungo presente, come noto, anche il maestro amerino. Da notare infine la *Crocifissione con quattro santi* composta da una tela che funge da fondale, attribuita in modo convincente a Giovanni Spagna, al centro della quale è applicata una scultura riferibile a Giovanni Teutonico, artista itinerante rinomato per i suoi crocifissi lignei.

Piermatteo d'Amelia

Pala dei francescani

tempera su tavola a fondo oro

Unica opera composta di Piermatteo, su supporto mobile,

che ci è giunta completa, il polittico rappresenta nel pannello centrale la *Madonna in trono con Gesù Bambino* affiancata a sinistra dai *Santi Bonaventura da Bagnoregio e Giovanni Battista*, a destra dai *Santi Francesco d'Assisi e Ludovico da Tolosa*, con ulteriori soggetti sulla cimasa (*Eterno benedicente e angeli adoranti*), sui pilastri dove si trovano sei figure di santi – forse dipinte dallo spoletino Bernardino Campilio su disegno di Piermatteo – e nei cinque scomparti che formano la predella (*Episodi della vita di Cristo*), per i quali gli studiosi oscillano tra l'ascrizione al maestro e la mano di un ignoto collaboratore, probabilmente un pittore di formazione toscana ancora da individuare.

Proveniente dalla chiesa di San Francesco, dove fu commissionata dai frati francescani per l'altare maggiore, la pala venne realizzata tra il 1483 e il 1485 su fondo dorato, scelta di compromesso con la tradizione medievale, mentre la disposizione delle figure a semicerchio in un ambiente reso unitario dal pavimento in prospettiva è desunta dallo schema delle "Sacre conversazioni", tipiche di un maturo linguaggio rinascimentale, uno dei cui primi esempi è la *Pala dei Magnoli* di Domenico Veneziano (1445-1447, Firenze, Uffizi). Si tratta di elementi innovativi conosciuti e appresi da Piermatteo sia attraverso l'esperienza fiorentina nella bottega del Verrocchio ma anche tramite esempi presenti in territorio umbro come la *Pala di sant'Antonio* di Piero della Francesca (1465-1468, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria); a quest'opera il dipinto ternano può essere associato per il medesimo risalto luminoso assegnato allo sfondo e la monumentalità dei volumi. Negli incarnati delle figure, specialmente nel volto sorridente e nella postura della Vergine e nelle movenze graziose del Gesù Bambino, è evidente invece il richiamo alla ritrattistica di timbro naturalista e alla linearità morbida derivate dalla lezione di Filippo Lippi e dal confronto dell'artista amerino con l'arte dei principali pittori perugini coevi, Perugino e Pintoricchio.

L'opera non è immune nemmeno dagli influssi della pittura di Antoniazio Romano: lo si evince dal timbro arcaizante delle parti ornamentali del dipinto, la preminenza del fondo oro, lo splendore cromatico dei tessuti dei paramenti sacri, la ricca cornice intagliata e dorata. Le fisionomie e le espressioni estatiche degli angeli della lunetta richiamano alla mente pure gli affreschi eseguiti nella basilica dei Santi Apostoli a Roma da Melozzo da Forlì soltanto pochi anni prima (*Angeli musicanti*, 1480, Pinacoteca Vaticana), mentre l'Eterno benedicente al centro risulta debitore del Dio Padre che appare in alto nell'*Annunciazione* affrescata da Filippo Lippi e aiuti – incluso Piermatteo –, nella cattedrale di Spoleto. Infine le *Storie della vita di Cristo* illustrate nella predella con chiaro intento narrativo, esplicitate dalle scene gremite di personaggi, dai dettagli lenticolari e dalla linea d'orizzonte dei paesaggi che unifica e funge da filo conduttore dei vari episodi, palesano il retaggio del gotico cortese.

Per la sua complessità esecutiva e stilistica è da ritenere una delle testimonianze più importanti del Quattrocento um-

Piermatteo d'Amelia,
Pala dei francescani.
 Terni, Museo d'arte

moderna e
 contemporanea
 "Aurelio De Felice"



bro, motivo per cui il Guardabassi pensò a un'opera di Niccolò Alunno, mentre Roberto Longhi propose il nome del Perugino. In seguito, poiché appare una certa inflessione in senso antoniazzesco, Bernard Berenson la attribuì all'Aquilini. Federico Zeri, considerandola vicina all'*Annunciazione* di Boston, la riferì al Maestro dell'Annunciazione Gardner

(Zeri 1953), permettendo, dopo l'identificazione certa di Piermatteo quale autore della pala attraverso la scoperta del contratto con i committenti francescani (Ricci 1987), di avviare l'operazione di risarcimento critico di un grande maestro rinascimentale, di cui per secoli si era incredibilmente persa memoria.

Chiesa del Santissimo Salvatore

largo San Salvatore, Terni

lunedì-sabato: 8-12, 16-18; domenica e festivi: 8-12

Interessante chiesa di età romanica, è conosciuta popolarmente come San Salvatore e in precedenza anche come Tempio del Sole, in quanto sorta su edifici romani ritenuti erroneamente un santuario consacrato al culto solare, ma corrispondenti in realtà ai resti di costruzioni civili: una *domus* o forse parte di un edificio termale. È composta da due corpi di fabbrica: uno circolare, databile fra il VII e l'XI secolo e riferibile per via della pianta a un antico battistero; un avancorpo di forma rettangolare risalente al XII secolo. Oltre alla cosiddetta "rotonda" (ovvero il presbiterio) che ospita frammenti di affreschi di varie epoche, si consiglia la visita della cappella Manassei, che venne aggiunta sul lato sinistro della chiesa agli inizi del XIV secolo. Il sacello è abbellito da un ciclo ad affresco di scuola umbra, datato alla prima metà del Trecento, che viene considerato una delle più interessanti e meglio conservate attestazioni della pittura di quest'epoca nella regione, mostrando evidenti legami con soluzioni stilistiche adottate dalle maestranze coeve fiorentine, senesi e romane responsabili della decorazione della basilica di San Francesco in Assisi.

Giannicola di Paolo (attribuito)

Crocifissione con la Vergine, san Giovanni evangelista, santa Maria Maddalena e angeli
affresco

Il dipinto, affrescato sulla parete absidale retrostante l'altare maggiore, ripete una composizione propria della cerchia peruginesca; anche se è stato riferito a lungo a Giovanni Spagna, negli ultimi decenni si è accolta favorevolmente la proposta di Francesco Santi (*San Salvatore* 1974) che lo considerava stilisticamente assai vicino alle prime opere note di Giannicola di Paolo, del primo decennio del Cinquecento. L'artista perugino fu tra le personalità più indipendenti all'interno della vasta bottega di Pietro Vannucci, di cui fu stretto collaboratore ed emulo, arricchendosi però a contatto con i modelli offerti da Luca Signorelli, Mariotto Albertinelli, Fra Bartolomeo, il giovane Raffaello. In alcuni punti l'affresco ternano mostra una qualità inferiore rispetto ad altre opere dell'artista, per esempio nei piccoli angeli in volo ai lati del Crocifisso. Molto più riuscite sono le anatomie possenti, scultoree, nonché le fattezze espressive delle figure del Cristo in agonia e della Vergine dolente, con le mani giunte in preghiera, mentre di ancor più

Giannicola di Paolo
(attribuito),
Crocifissione con la Vergine, san Giovanni

evangelista, santa Maria Maddalena e angeli.
Terni, chiesa del Santissimo Salvatore

vivo interesse risulta il paesaggio inserito sullo sfondo, reso vivace dalla presenza di un massiccio roccioso, uno specchio d'acqua che è quasi certamente il corso di un fiume, infine un ponte. Quest'ultimo, contraddistinto da un'altra torre, una seconda torretta di dimensioni minori e un profilo merlato di chiara tipologia medievale, si è ritenuto in precedenza variamente ispirato ai ruderi degli acquedotti della campagna romana o al ponte delle Torri di Spoleto; potrebbe essere interpretato, invece, come una rielaborazione del ponte medievale sul Nera, nei pressi di Narni, costituendo una veduta pittoresca *ante litteram* della valle ternana.

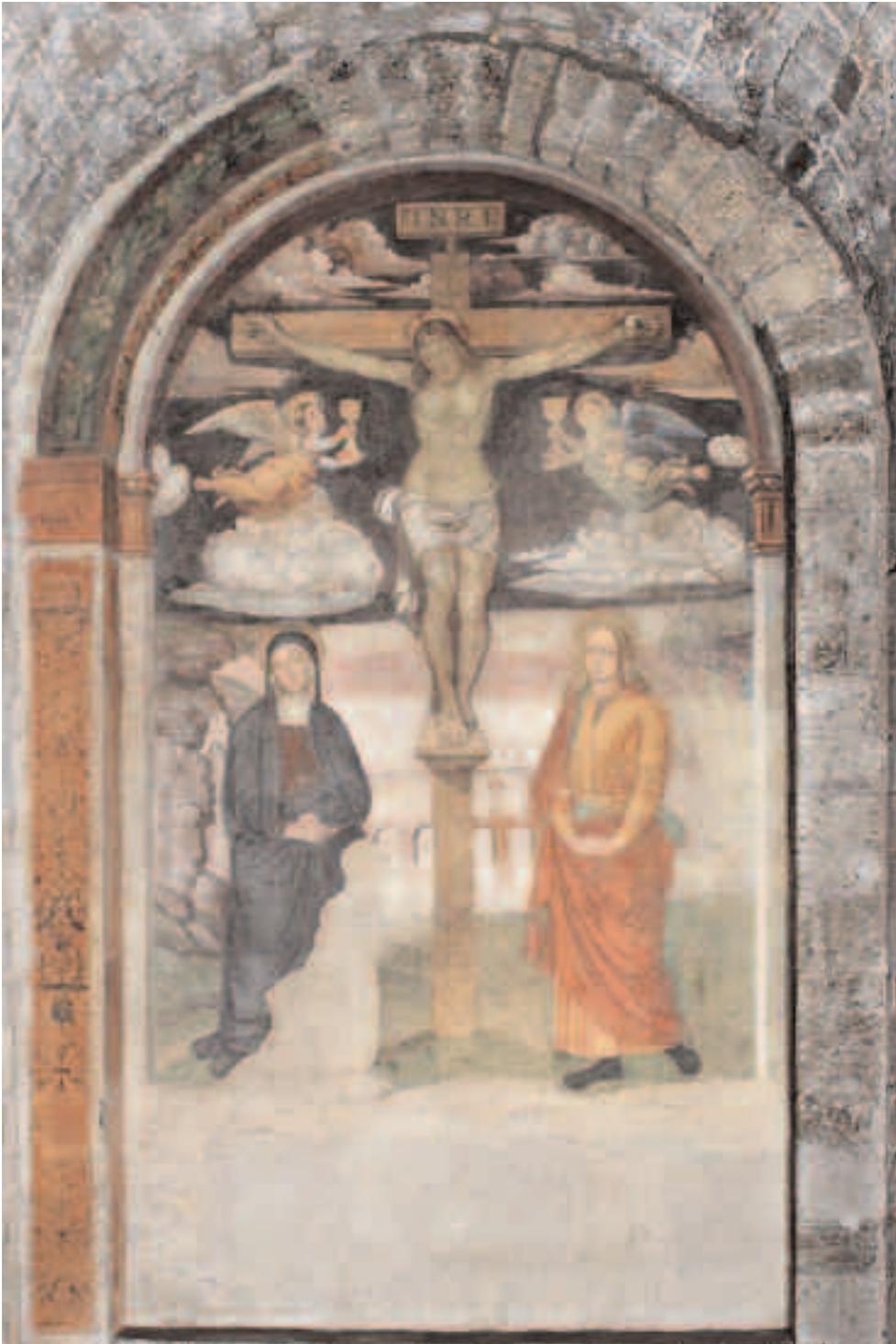
Da notare che l'affresco presentava anche la figura della Maddalena inginocchiata ai piedi della croce, di cui è stata asportata – forse volutamente – la pellicola pittorica, dal momento che in quella porzione di parete è visibile ora lo strato di arriccio.

Chiesa di Sant'Alò

largo Sant'Alò, Terni

domenica: 8-13; negli altri giorni apertura su richiesta: rivolgersi a padre Andrea Vasile, tel. 320/2528895, e-mail andvasile@yahoo.it

Chiesa di forme romaniche a tre navate appartenuta a una commenda dell'ordine giovannita (successivamente designato di Rodi e infine di Malta), passò nel 1287 agli eremitani di Sant'Agostino che vi addossarono un convento. È situata in un'area di Terni densa di testimonianze archeologiche e artistiche, che appare agli occhi del visitatore cristallizzata rispetto al moderno centro cittadino, contraddistinto dai lavori di rinnovamento urbanistico compiuti tra XIX e XX secolo. Nelle sue vicinanze l'imponente cattedrale di Santa Maria Assunta, il neoclassico palazzo Gazzoli, l'anfiteatro Fausto – il più importante monumento di epoca romana in Terni – e i deliziosi giardini pubblici "La Passeggiata", al cui interno si trova l'auditorium del Carmine, già chiesa di Santa Maria del Carmelo, dove è posta sull'altare maggiore una *Madonna con il Bambino* ritenuta opera del Maestro della Dormitio, in gran parte ridipinta nel 1513 come attesta un'iscrizione: l'antico rifacimento, da porre in relazione con l'esecuzione della parte inferiore dei due personaggi, fu assegnato da Aldo Cicinelli a un artista dell'ambito di Piermatteo d'Amelia (comunicazione orale, 1986). La



Bernardino Campilio
(attribuito),
*San Bernardino
da Siena e due angeli.*
Terni, chiesa di Sant'Alò



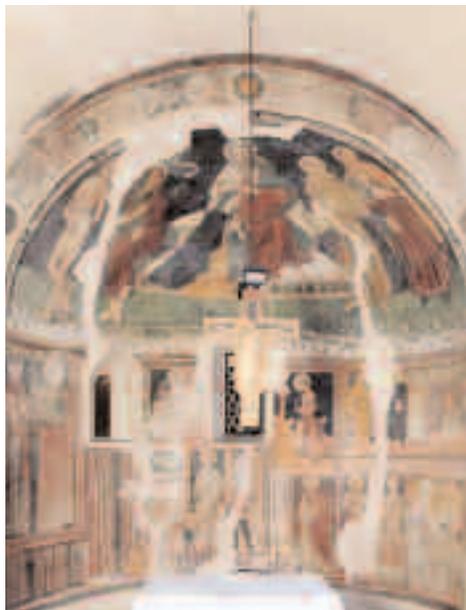
chiesa, la cui denominazione si deve alla contrazione del nome latino di Sant'Eligio (*Aloysius*, abbreviato in *Alò*), dal 1959 di proprietà della mensa vescovile di Terni, è attualmente sede della comunità ortodossa rumena. Sulla facciata resti di monumenti funerari, interessante testimonianza del riuso di materiale antico in età medievale. All'interno, sulle pareti e sui pilastri, sono affreschi che vanno dal XII agli inizi del XVI secolo, molti dei quali riemersi di recente dallo scialbo e finalmente resi accessibili alla fruizione.

Bernardino Campilio (attribuito)

San Bernardino da Siena e due angeli;
Incoronazione della Vergine tra san Sebastiano,
san Giovanni Battista, san Francesco d'Assisi e santa Lucia
affresco

Risente chiaramente dei modi di Piermatteo d'Amelia l'affresco dell'absidiola destra, un *San Bernardino da Siena* datato 1484, attribuito a Bernardino Campilio da Spoleto (Fratini 2009). Il santo espone la tabella con il simbolo cristologico, sullo sfondo due angeli sorreggono un drappo damascato sul quale campeggiano tre mitrie, simbolo della rinuncia del santo al vescovato per ben tre volte (a Siena, Ferrara e Urbino). Si potrà notare che in questo caso l'immagine è stata realiz-

Bernardino Campilio
(attribuito),
*Incoronazione della
Vergine e santi.* Terni,
chiesa di Sant'Alò



zata durante l'esecuzione della *Pala dei francescani* di Terni e due anni dopo gli affreschi firmati di Arquata del Tronto ai quali l'opera rimanda per l'allungamento e la gestualità della figura.

Nell'abside è dipinta un'*Incoronazione della Vergine tra san Sebastiano, san Giovanni Battista, San Francesco d'Assisi e santa Lucia* databile intorno al 1490-1495, opera di un certo respiro che mostra l'influenza della più antica *Incoronazione* affrescata nell'abside del duomo di Spoleto da Filippo Lippi e compagni tra 1467 e 1469 (Fratini 2009). Nel modo di condurre la pittura si evidenziano anche confronti con il ciclo di affreschi visibile nell'abside della chiesa di San Giovanni Battista ad Aronne. In particolare si segnalano i motivi decorativi dell'arco trionfale che alternano fasce a stelline e cerchi, l'arcaismo dei motivi stampigliati sulla veste e sul trono, il modo di stilizzare l'*opus incertum* del pavimento, la volontà di inquadrare prospetticamente la scena. Di notevole qualità è la figura del san Sebastiano. È opera più debole ma della stessa bottega l'affresco raffigurante una teoria di santi posto nella fascia sottostante che reca la data 1493.

Collescipoli, chiesa di San Nicolò

sabato: 15-17; domenica 10.30-12.30
per informazioni: ufficio parrocchiale,
tel. 0744/812323; III Circoscrizione Sud,
corso Garibaldini 57, tel. 0744/814671

Evangelista Aquili,
*Madonna con il
Bambino*. Collescipoli,
chiesa collegiata
di Santa Maria Maggiore



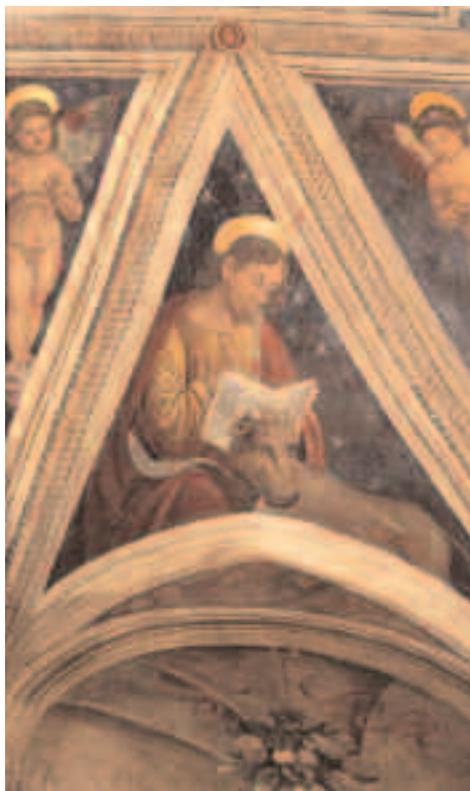
Evangelista Aquili,
San Nicola in cattedra
tra san Michele
arcangelo e san Rocco;

Incoronazione della
Vergine. Collescipoli,
chiesa collegiata
di San Nicolò



Evangelista Aquili,
*San Luca; Natività
 di Maria*, particolari
 delle *Storie della*

Vergine. Collescipoli,
 chiesa collegiata
 di San Nicolò



Piccolo centro d'altura d'origine altomedievale, posto in posizione isolata nella piana tra Terni e Narni, a controllo della via Flaminia *recens* e del fiume Nera, non lontano da un diverticolo della via Salaria che costituiva un collegamento alternativo con Roma, Rieti e la Sabina, conserva ancora la sua cinta muraria e le due porte urbane risalenti alla metà del XV secolo. Ottenuta l'autonomia dal comune di Narni nel 1374, la cittadina si avviava a una stagione di relativa tranquillità e notevoli vantaggi sul piano politico e finanziario: papa Gregorio XI la poneva sotto il diretto controllo dei cardinali segretari di Stato, che resero possibile un'intensa attività edilizia e decorativa tra XV e XVIII secolo. Dalla metà del Quattrocento iniziò la ricostruzione delle due collegiate per opera di maestranze lombarde di stanza a Narni che proseguì agli inizi del secolo suc-

cessivo con iniziative di carattere decorativo realizzate con l'*imprimatur* del vescovo di Narni, Pietro Gormaz.

Evangelista di Nardo, figlio del fratello di Antonio Aquili meglio noto come Antoniazio Romano, realizzò tra 1507 e 1508 la decorazione degli altari maggiori di entrambe le chiese. Dell'artista, citato in documenti di famiglia che vanno dal 1480 al 1523 e nel testamento del 1524, per lungo tempo non si conoscevano opere a eccezione dell'affresco absidale in San Nicolò, assegnatogli da una fonte settecentesca. Grazie al rinvenimento nell'Archivio di Stato di Terni del contratto d'opera del 7 ottobre 1507 (E. David, R. Laurenzi, *I documenti notrali dell'Archivio di Stato di Terni*, in Moroni 2003), gli è stato poi riferito con sicurezza anche l'affresco conservato a Santa Maria Maggiore, a cui si può aggiungere ora la de-

corazione della cappella destra del transetto di San Nicolò: quest'ultima, firmata e datata, è stata recentemente rinvenuta e restaurata. Nella stessa circostanza è emerso inoltre un ciclo di affreschi databile ai primi decenni del Cinquecento, nelle porzioni di muro tra le cappelle della navata destra.

Evangelista Aquili

San Nicola in cattedra tra san Michele arcangelo e san Rocco; Incoronazione della Vergine

affresco staccato

Negli Statuti del 1421 e poi in tutti quelli successivi San Nicolò è citata come chiesa della Comunità, nella quale si conservava il bussolo e si consacrava l'elezione del magistrato, e sotto Paolo II (1467-1471) ebbe il titolo di collegiata. Ma già alla fine del XV secolo, secondo quanto riportato dal Ceroni, l'edificio era in pessime condizioni, tanto da richiedere un pesante intervento di restauro, intervento che fu ultimato nel 1505-1506 con la costruzione di un tabernacolo monumentale scolpito vicino all'altare della tribuna maggiore, che doveva contenere immagini sacre, realizzato dal maestro comacino "Joannes Perus Thodoe de Chione". Il tabernacolo era dotato di "colonne di tufo e da vari geroglifici all'antica" (Ceroni 1915) ovvero pilastri con motivo a grottesca, tipici del repertorio classicheggiante in uso tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, che furono riutilizzati in successive ristrutturazioni, per gli stipiti della porta della canonica, sotto il portico antistante la facciata. Del tabernacolo non vi è dunque più traccia ma sopra al coro, inserito in un'abside semicircolare realizzata nel 1754 dall'architetto Giovan Battista Casetti di Contigliano in sostituzione di una precedente, si trova l'affresco di *San Nicola in cattedra tra san Michele arcangelo e san Rocco*, sovrastato da una lunetta contenente l'*Incoronazione di Maria con angeli musicanti* che proviene dall'antica tribuna. Il dipinto, che un'iscrizione dice eseguito nel 1507 al tempo del vescovo Gormaz, sedente Giulio II, e che, una fonte settecentesca riportata da Ceroni riferisce a Evangelista Aquili, è costituito dall'assemblaggio di due distinte porzioni di muro e ha subito un pesante intervento di doratura che, unita alla perdita di finiture a secco soprattutto nella parte alta, ne rende difficoltosa la lettura stilistica. Il Casetti, esperto in questo genere di lavori, tagliò l'affresco dal muro originario, reseandolo fino a raggiungere lo spessore di un mattone; poi con argani lo collocò nel nuovo muro dell'abside e, dopo aver demolito l'antica abside ottagonale a costoloni, la ricostruì ampliata dalle fondamenta intorno all'affresco in questione (Moroni 2003).

Evangelista Aquili

Storie della Vergine

affresco

Un intervento condotto sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza BSAE dell'Umbria, avviato anche grazie alla segnalazione dell'esistenza nella cappella del braccio destro del

transetto di antiche pitture restaurate nel 1697 dal romano Tommaso Cardani (Moroni 2003), ha riportato alla luce un ciclo di affreschi di tema mariano firmato dallo stesso Evangelista Aquili con la data 1516. Da un registro parrocchiale del 1763, apprendiamo che la cappella, allora intitolata ai Santissimi Apostoli, era stata costruita e decorata grazie a un cospicuo lascito testamentario del canonico don Nicolò Francicola risalente al 1513, grazie al quale fu "fatta" anche la volta della chiesa, l'organo, le sepolture e l'atrio. Tracce di affreschi coevi sono stati infatti rinvenuti, grazie ad alcuni saggi effettuati su varie porzioni di intonaco, anche nelle crociere della navata centrale e nel primo altare di sinistra e sono attualmente in corso lavori di disvelamento. Nella cappella appena restaurata sono le seguenti immagini: nella parete sinistra, *Nascita di Maria* (Anna che allatta Maria bambina al cospetto di Gioacchino con in mano il desco e di due donne che filano); a mezza altezza *Due angeli* su una nube (il primo in atto di preghiera, il secondo che indica la scena sottostante, sovrastati da un baldacchino in tessuto rosso con orlo a frangia dorata); nella lunetta, mazzo di frutta pendente con nastri svolazzanti, motivo chiaramente ispirato alla decorazione della galleria delle statue al Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano realizzata dall'*équipe* del Pintoricchio con la collaborazione dello stesso Piermatteo (Scarpellini, Silvestrelli, 2003), opera che secondo quanto ci racconta il Vasari piacque molto ai contemporanei. Nella parete di fondo la parte centrale della pittura è stata in gran parte distrutta a causa della costruzione di un altare in muratura. La scena è incorniciata da due paraste laterali con decorazione a grottesca, nelle quali è posto in alto simmetricamente uno scudo araldico, verosimilmente appartenuto al Francicola. Nella parasta sinistra sono due tabelle ansate che recano le scritte: "1516" e "D. N.", mentre in quella di destra, le tabelle diventano tre. Nella centrale si legge la firma dell'autore: "EVAGNELI/STA AQ/LIU(S) ROMA/N(US) DEPINXI(T)". Anche le grottesche a colori su fondo giallo ricordano a vicino quelle del Pintoricchio o di un suo collaboratore nella cappella di San Girolamo a Santa Maria del Popolo a Roma. Nella porzione centrale della cappella, vista la presenza degli strumenti musicali, poteva trovare posto un'*Incoronazione di Maria*; in tal caso, si dovrebbe identificare con quella ora collocata nell'abside, ma le proporzioni delle figure di questa lunetta poco sembrano adeguarsi a quelle dei due angeli visibili sopra il timpano; allora si può soltanto ipotizzare che qui trovasse posto un'*Assunzione di Maria* (torna alla memoria l'affresco eseguito dal Perugino nella parete dell'altare maggiore della cappella Sistina prima che fosse cancellato dal *Giudizio finale* di Michelangelo); oppure una *Madonna col Bambino* entro una mandorla di cherubini (come si vede nelle prove di Giovanni Spagna a Gavelli o nella chiesa di San Giacomo a Spoleto). Nella parete di destra, in basso si vede Maria giacente sul letto di morte al cospetto degli apostoli, sullo sfondo di un paesaggio collinare; nel cielo, a mezza altezza, sono due angeli che muovono navicella e turibolo e sopra angeli e cherubini a formare un'ideale mandorla con al centro una bambina alata, probabile rappresentazione del-

Tiberio d'Assisi,
*Madonna
 con il Bambino in trono
 tra i santi Michele
 arcangelo, Bonaventura*

da Bagnoregio,
*Girolamo e Antonio
 da Padova. Stroncone,
 convento
 di San Francesco*



l'anima trasmigrante in cielo. La scena è stata mutilata in basso per l'inserimento di un cenotaffio. Nelle due vele laterali e nel riquadro centrale della volta sono i *Quattro evangelisti*, con pose e fisionomie in gran parte derivati dal repertorio di Antoniazio e, nei triangoli di risulta, quattro *Putti alati* in pose varie di raffaellesca memoria. Le figure della volta sono dipinte sullo sfondo di un cielo stellato, nel quale sono ancora visibili tracce di cera che doveva aumentare l'effetto di luccichio dell'oro, ora in gran parte perso. Sul pilastro che separa il transetto dalla navata destra è una bella figura di *San Rocco* (mutila nella parte inferiore) da attribuire allo stesso Evangelista: evidente il modello dello stesso santo dipinto per l'altare maggiore nove anni prima.

Stroncone, convento di San Francesco

tutti i giorni, 7-12, 15.30-19

Inizialmente proprietà dell'abbazia di Farfa, il borgo di Stroncone subì molte devastazioni nel corso delle lotte contro Narni; passato sotto il controllo della Chiesa, venne ricostruito per volere di papa Innocenzo III. Attraverso una porta medievale si ac-

cede al nucleo antico della città, dove si trova l'oratorio di San Giovanni Battista, con affreschi di Giuseppe Bastiani da Macerata e stucchi di Gregorio Grimani, del 1611. Continuando a risalire le strette vie del paese si giunge alla chiesa di San Nicolò, che presenta un portale romanico del 1171 ornato da un bassorilievo bizantino; in sagrestia è possibile ammirare una grande pala centinata, munita di predella, rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*. L'opera è firmata da Rinaldo da Calvi, eccentrico pittore locale influenzato dagli stilemi raffaelleschi e con evidenti riflessi della pittura senese manierista, attivo in zona tra il 1507 e il 1528 (è autore di un'alta pala sullo stesso soggetto conservata a Magliano Sabina, datata 1521). La chiesa di San Michele Arcangelo, costruita a ridosso di un'altra porta urbica, conserva una pregevole tela di Bartolomeo Barbiani da Montepulciano della fine del XVI secolo. Nel Palazzo Comunale è conservato un importante archivio nel quale si trovano pergamene, corali miniati, monete. Nei dintorni del paese sono

da visitare le rovine dell'abbazia di San Benedetto in Fundis (fondata nel 771 da Anza, madre del principe longobardo Adelchi) e la chiesa annessa al convento *extra-moenia* di San Francesco.

Tiberio d'Assisi

Madonna in trono con il Bambino tra i santi Michele arcangelo, Bonaventura da Bagnoregio, Girolamo e Antonio da Padova affresco

L'ampia scena eseguita ad affresco si trova in una cappella ricavata nel portico antistante la chiesa. È datata al 1509 in base all'iscrizione che corre sotto la grande lunetta che ospita il dipinto, nella quale è anche possibile leggere, in esatta corrispondenza delle figure, i nomi dei quattro santi raffigurati ai lati del trono. Negli aspetti compositivi e stilistici sono evidenti gli schemi che Tiberio d'Assisi apprese dal Perugino e dal Pintoricchio, presso i quali si formò, a partire dai volti dei personaggi, connotati da un'aura di ieratica placidità, fino ai particolari ornamentali, come nella decorazione fantasiosa del fastoso trono e nelle finte tarsie marmoree del basamento. In realtà questa ripetitività è la caratteristica propria dell'artista assisiate che, pur non mancando di grazia, specie nel colorito chiaro e nella resa atmosferica, non seppe elaborare uno stile personale, preferendo servirsi con monotonia degli stessi cartoni, spesso ricopiati dagli originali del Perugino.

La composizione di Stroncone fu infatti rielaborata alcuni anni più tardi (1517), nell'affresco della cappella di San Girolamo in San Damiano ad Assisi, dove il pittore si servì del medesimo cartone per la figura del santo eremita, rappresentato nell'opera assisiate insieme a santi francescani e alla donatrice. Praticamente identici sono inoltre il *Sant'Antonio da Padova* qui posizionato all'estrema destra e quello affrescato nel 1512 nella cappella delle Rose all'interno di San Fortunato a Montefalco, mentre il lì adiacente *San Ludovico da Tolosa* risulta molto simile nella postura al qui presente san Bonaventura. Luigi Lanzi definì l'opera ternana "completa e felice", ritenendola il capolavoro di Tiberio. Francesco Santi la considerava "fra le opere più importanti del pittore, che vi si dichiara di stretta osservanza peruginesca: appunto dal Perugino è desunto il vasto e splendido paesaggio di fondo, ma anche l'atteggiarsi caratteristico delle figure" (*San Salvatore* 1974).

Collestatte, chiesa di San Pietro

tutti i giorni, 10-17

Il piccolo centro sorse in epoca altomedievale su un'altura dalla quale si domina il sottostante tratto della valle del Nera, nei pressi della cascata delle Marmore. Questa posizione gli conferì importanza in passato, poiché da tale sommità si esercitava il controllo sulla viabilità della zona, sia stradale che fluvia-

le. Fu possesso degli Arroni, degli Orsini e nel XIX secolo della famiglia Manassei, che vi fece costruire la Porta ternana, aperta lungo l'antica cinta muraria, e alcuni eleganti palazzetti che fanno da cornice, nella piazza centrale, alla chiesa parrocchiale di San Pietro, la cui facciata venne rimaneggiata contestualmente alla ristrutturazione urbanistica del paese. Addossata a essa un'altissima torre che funge da campanile, in origine innalzata a scopo difensivo. All'interno un fonte battesimale cinquecentesco, recante lo stemma in bassorilievo della famiglia Orsini, e una statua lignea policroma di *San Sebastiano*, interessante esemplare tardoquattrocentesco che va messo in relazione con due statue sullo stesso soggetto, una conservata nel Palazzo Comunale di Stroncone e l'altra, di provenienza da San Gemini, trasferita nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia. Percorrendo la suggestiva strada panoramica che collega Collestatte ai vicini centri di Torre Orsina e Montefranco si arriva a uno snodo viario che consente di proseguire in direzione di Spoleto oppure di ricongiungersi con la Valnerina ternana, in prossimità dei borghi di Casteldilago, Arrone e Ferentillo.

Niccolò Alunno e Lattanzio di Niccolò (attribuito)

Crocifissione tra la Vergine, san Giovanni evangelista, la Maddalena e san Francesco d'Assisi tempera su tavola

La grande pala posta sopra l'altare maggiore della chiesa è costituita da una predella nella quale è iscritta la data in caratteri dorati A-IU-BILEI·M·D; da due paraste laterali complete di capitelli, arricchite da motivi vegetali che dipartono da vasi; un architrave in aggetto con modanature sormontato da un fregio a foglia di palma, candalabri e una croce; infine la tavola centrale, nella quale sono raffigurati Cristo crocifisso, ormai esangue, tra la Madonna in lacrime e san Giovanni evangelista. In basso, genuflessi in segno di lutto, san Francesco che abbraccia disperatamente l'asse verticale del legno, quasi a volerne sostenere il peso, e la Maddalena ritratta con espressione addolorata che la fa immaginare arresa di fronte all'accaduto. Il dipinto fu realizzato, come si deduce dall'iscrizione, per l'anno giubilare del 1500 ed è riconducibile alla produzione dell'Alunno, probabilmente con l'aiuto di Lattanzio di Niccolò, il figlio che ereditò l'attività paterna alla morte dell'insigne artista fiorentino, avvenuta nel 1502, ovvero soltanto due anni dopo aver licenziato la presente opera. Margherita Romano ha giustamente osservato che la messinscena del tragico evento è caratterizzata da "un dolore descritto più che sentito, lontano da quella scarna ed emotiva semplicità che permea lo stendardo del Museo Comunale di Terni" (relazione di restauro, 2007).

Niccolò Alunno
e Lattanzio di Niccolò
(attribuito),
*Crocifissione
tra la Vergine,*

*san Giovanni evangelista,
la Maddalena
e san Francesco d'Assisi.*
Collestatte, chiesa
di San Pietro



Bernardino Campilio
(attribuito), *Storie
di san Giovanni Battista*.
Arrone, chiesa
di San Giovanni Battista



Restano però indubbe le forti somiglianze, nel disegno, nel colorito a tinte vivaci e nella vena realistica dello scorcio paesaggistico, con altre opere autografe dell'Alunno sullo stesso soggetto, più volte ripetuto dal pittore folignate. Analogie evidenti si riscontrano pure con l'*Incoronazione della Vergine* (Foligno, chiesa di San Nicolò, 1495 circa), e i due pannelli laterali di un polittico smembrato raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* (già a Helsinki in collezione privata) e *San Bernardino da Siena* (a Budapest), ritenuti emblematici della tarda produzione dell'Alunno. Il *San Michele arcangelo* delle collezioni civiche di palazzo Trinci a Foligno, attribuito al solo Lattanzio, ha inoltre una cornice con un fregio a fogliame di gusto affine a quella che racchiude la tavola di Collestatte. A proposito di Lattanzio ha scritto Filippo Todini che fu "continuatore dello stile dell'ultimo periodo di vita del maestro, con esiti di notevole qualità" (Todini 2004), come dimostra quest'opera, presumibilmente frutto di collaborazione tra padre e figlio.

Arrone, chiesa di San Giovanni Battista

sabato, domenica e festivi: apertura su richiesta, rivolgersi al Comitato del Castello di Arrone: tel.-fax 0744/389449; e-mail comitatocastello@tiscali.it

La parte alta della cittadina, il cosiddetto Castello, corrisponde al primo nucleo abitativo dell'antica famiglia degli Arroni. Vi risalta l'alta Torre Quadrata, spiccano i bastioni e la porta ogivale d'ingresso al paese. Vi si trova anche la chiesa di San Giovanni Battista, di origine trecentesca ma ricostruita nella seconda metà del XV secolo e interamente decorata tra 1480 e 1500. La parrocchiale di Santa Maria Assunta, sita fuori dal Castello, venne invece completamente riedificata tra 1504 e 1510 (Petralla, Saporì 2004) da maestri lombardi già attivi, come in altri centri dell'Umbria, nella ricostruzione delle mura cittadine.

La decorazione dell'abside maggiore fu eseguita nel 1516 da Vincenzo Tamagni e Giovanni da Spoleto a spese del comune di Arrone, e costituisce una delle più valide affermazioni dello stile raffaellesco in Umbria (G. Saporì, in Romano 2001, pp. 45-55).

Bernardino Campilio (attribuito)

Storie di san Giovanni Battista
affresco

Tutti gli studiosi concordano nell'attribuire le pitture dell'abside, datate 1486, a un artista convenzionalmente chiamato "Maestro del Trittico di Arrone" (Gnoli 1923). La denominazione si deve a un trittico su tavola, datato 1487, raffigurante la *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e sant'Antonio*

abate, tutti a mezza figura entro tre tavole cuspidate, che si trovava in origine sull'altare maggiore, purtroppo trafugato nel 1970. Di esso rimane soltanto la predella: una tavola orizzontale caratterizzata da tre medaglioni dipinti alternati a quattro riquadri recanti una iscrizione a caratteri gotici. Si tratta di un artista che ha fatto tesoro della lezione di Carlo Crivelli e di Niccolò Alunno e che dimostra di conoscere gli affreschi realizzati da Filippo Lippi nella cattedrale di Spoleto e quelli di Benozzo Gozzoli nella chiesa di San Francesco a Montefalco, nonché di apprezzare l'opera di Piermatteo d'Amelia e di Antoniazio Romano.

Intorno a questo nome sono state raggruppate alcune opere che si trovano nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Beroide, a Santa Maria di Baiano, nella Pinacoteca comunale di Spoleto, nell'abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo, a Villamagna di Sellano. Partendo da una lettura del primo riquadro dell'iscrizione: CONS. F. HC OPS. A.D. M° CCCC° LXXX° VII°, si era avanzata l'ipotesi che nelle prime lettere si celasse il nome del pittore da sciogliere in *Constantius* o *Consolus* (Todini 1989), pure se il Guattani nei suoi *Monumenti Sabini* del 1828 affermava che "Da una iscrizione sebbene molto guasta ricavasi che l'autore sia stato un Bernardino di Spoleto vissuto in fine del XV secolo, scolare di Pietro Perugino, ma poco noto per incuria dei suoi stessi concittadini". La scoperta di una visita pastorale del 1765 conservata nell'Archivio Diocesano di Spoleto che registra l'intera iscrizione comprensiva dell'ultimo riquadro, oggi non più leggibile, apre un nuovo scenario per l'identificazione del cosiddetto Maestro del Trittico di Arrone (P. Cicchini, *Le caratteristiche della scuola di Spoleto e del Maestro del Trittico di Arrone*, in Ascani 2009). La parte finale dell'iscrizione recita: BERNARDINUS EMILIUS DA SPOLETO FECIT: nome che presenta una certa assonanza con Bernardinus Campilius da Spoleto, pittore ricordato da Umberto Gnoli per un'opera firmata e datata 1502 della Pinacoteca di Spoleto (vedi *Itinerari a Spoleto*) che mostra reminiscenze di Filippo Lippi e del Pintoricchio. Ne deriva che il Maestro del Trittico di Arrone e Bernardino Campilio sono la stessa persona e che le opere assegnate rispettivamente alle due personalità vanno riunite in un unico catalogo.

A conferma dell'esperienza formativa di matrice lippeca che l'autore di questi affreschi condivide con Piermatteo, si potrà notare la felice impaginazione architettonica dell'arco trionfale della chiesa concluso in alto dalla linea orizzontale di un parapetto e l'organizzazione delle scene in una grande esedra aperta che richiama alla memoria le soluzioni adottate da Lippi a Spoleto: si veda in particolare il motivo decorativo dell'estradosso dell'arco, analogo a quello presente nella cattedrale di Spoleto, e il finto parapetto al di là del quale si intravedono chiome di alberi in un giardino. La figura dell'Eterno benediciente nel catino absidale è inoltre vicina a quella del *Sant'Antonio abate in cattedra* della chiesa di Beroide, che a sua volta ricorda l'omonima tavola di Piermatteo nella Pinacoteca di Amelia. Le pitture dell'archivolto e delle pareti, infine, sono opera di diversi maestri, tutti partecipi della stessa cultura arcaizzante piermatteiana.

Itinerari a Narni

Alessandro Novelli, Lucilla Vignoli

Il Quattrocento a Narni si caratterizza come un secolo di grande fioritura artistica. Dopo l'intensa stagione vissuta a cavallo tra XIV e XV secolo, periodo durante il quale numerose furono le commissioni promosse dagli ordini mendicanti – si pensi all'attività delle botteghe che facevano capo ai cosiddetti "Maestro della *Dormitio* di Terni" e "Maestro di Narni del 1409" –, alla metà del secolo si registra l'arrivo in città di opere di altissimo livello, prevalentemente legate alla personalità di un illustre mecenate, il cardinale Berardo Erolì (1409-1479).

Nello stesso periodo in cui, secondo Vasari, Bernardo Rossellino "rifece et ampliò di belle e buone muraglie" la Rocca, maestosa fortezza fatta erigere dal cardinale Egidio Albornoz nella seconda metà del XIV secolo, l'Erolì commissionava dipinti ad artisti della levatura di Benozzo Gozzoli e Domenico Ghirlandai. Oltre alla ristrutturazione del complesso di San Girolamo, alla sua figura è legata anche la decorazione della cappella della Confraternita di San Bernardino, annessa alla chiesa di San Francesco (vedi *Percorsi francescani*), per la quale il senese Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta aveva realizzato la scultura lignea raffigurante *San Bernardino da Siena* (oggi al Museo del Bargello), mentre il folignate Pierantonio Mezzastris aveva dipinto un ciclo con *Storie della vita di san Francesco e di san Bernardino*: il complesso significato politico che si cela dietro a questi affreschi lega profondamente la figura del cardinale Erolì a quella di Pio II e all'ideale della crociata contro i turchi, tanto caldamente perseguito dal pontefice.

Accanto al Vecchietta (che a Narni aveva lavorato anche per la confraternita di Sant'Antonio Abate), la città registrò il passaggio di un altro maestro senese, Francesco di Giorgio Martini, autore di un disegno, ora agli Uffizi, che raffigura le rovine del ponte romano di Augusto, i cui monumentali resti segnano indelebilmente il paesaggio narnese.

Il XV secolo fu un periodo di grande rinnovamento degli edifici religiosi, a cominciare dal duomo. All'interno della chiesa dei frati predicatori di Santa Maria Maggiore (nota anche come San Domenico) vennero fondate nuove cappelle, tra cui quella della famiglia del celebre condottiero Erasmo da Narni detto il Gattamelata. Nello stesso edificio, oltre ad al-

cuni interessanti resti di affreschi quattrocenteschi (la *Vergine e santa Lucia* e il *San Domenico* visibili lungo la navata destra), si conservano pregevoli opere scultoree, come il *Monumento funebre del giovane Gabriele Massei*, morto nel 1494, e un tabernacolo sacramentale in marmo, forse opera di maestranze romane che rielaborarono modelli fiorentini. Infine nella chiesa di Sant'Agostino, dove sono custoditi alcuni dipinti eseguiti da interessanti pittori di formazione antoniazzesca, spicca lo splendido affresco di Piermatteo d'Amelia, un capolavoro i cui echi sono ravvisabili nelle opere di seguaci attivi nelle chiese locali. Tra queste la chiesa extraurbana di Santa Maria del Piano, dove si conserva un prezioso dipinto attribuibile, ad avviso di chi scrive, alla mano del viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura, che mostra forti influenze del linguaggio del Pintoricchio.

Un attestato della cultura peruginesca è invece rappresentato invece dal *San Francesco che riceve le stimmate* di Giovanni Spagna, staccato dalla chiesa di San Girolamo e oggi conservato nella Sala del Consiglio del Palazzo Comunale, dove è possibile ammirare anche un affresco cinquecentesco con l'immagine del celebre umanista narnese *Galeotto Marzio*, a cui faceva riscontro, sulla parete opposta, il perduto ritratto del *Gattamelata a cavallo*.

Cattedrale di San Giovenale

piazza Cavour

tutti i giorni, 7.30-12.30, 15.30-19

tel. 0744/722610

La cattedrale, sorta nella prima metà del XII secolo intorno all'antico sacello eretto in onore del primo vescovo e patrono della città, san Giovenale (nel quale si conserva il preziosissimo mosaico con il *Cristo in trono* e gli affreschi con *Storie di san Giovenale*, databili al XII secolo), costituisce un vero scrigno di opere d'arte di epoca rinascimentale.

Nel corso della seconda metà del Quattrocento, infatti, essa fu soggetta a consistenti trasformazioni: tra il 1470 e il 1479 venne edificato il nuovo portico, mentre all'interno fu realizzato il coro ligneo, sulle testate del quale compaiono gli stemmi del vescovo

Lorenzo di Pietro
detto il Vecchietta,
San Giovanale.
Narni, cattedrale
di San Giovanale



Lorenzo di Pietro
detto il Vecchietta,
Sant'Antonio abate;
Anonimo pittore

della seconda metà
del XV secolo, *Santa
Lucia*. Narni, cattedrale
di San Giovanale



Carlo Boccardo e del cardinale Berardo Erolì, un tempo visibili anche nel fregio del portico. In questi stessi anni, inoltre, venne rinnovata la cappella della famiglia Erolì (quarta navata), caratterizzata da un'elegante fronte marmorea decorata da bei rilievi di ispirazione classica e dagli emblemi della casata.

Sul pilastro antistante tale cappella, rivolto verso la navata centrale, è attualmente esposto un dipinto su tavola raffigurante *San Giovanale*, opera di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, che in origine probabilmente faceva parte di una complessa macchina destinata all'altare maggiore della cappella della locale confraternita di Sant'Antonio Abate: tale struttura, a giudizio di chi scrive, avrebbe dovuto comprendere al centro la scultura lignea di *Sant'Antonio*

abate (firmata dal Vecchietta e datata 1475) e, ai lati, due pannelli dipinti su tavola, di cui uno, appunto, costituito dall'immagine di *San Giovanale* (mentre l'altro, raffigurante *San Cassio*, sarebbe andato perduto: cfr. Cassio 2009, a cui si deve la scoperta dell'originaria provenienza del pannello con *San Giovanale*).

Nel 1477 venne inoltre eretto lungo la navata sinistra il monumento funebre del senatore Pietro Cesi, eseguito da uno scultore partecipe della cultura artistica romana del tempo: l'eccelsa qualità dell'opera è riscontrabile, in particolare, nel ritratto del defunto, dal volto nobile e austero, nella resa raffinata dei capelli che si adagiano sul cuscino ricamato, così come nelle figure della *Crocifissione* scolpite

Anonimo scultore
della seconda metà del
XV secolo, *Monumento*

funebre di Pietro Cesi,
Narni, cattedrale
di San Giovenale



nella lunetta in alto. Il monumento è arricchito inoltre da un affresco con la *Madonna, il Bambino e due angeli*, opera di un anonimo artista convenzionalmente denominato Maestro della Tomba Cesi, che risulta attivo anche nella chiesa di Sant'Agostino. Ancora nell'ultimo decennio del secolo l'edificio fu interessato da una nuova fase di rinnovamento, alla quale possono essere ascritti i due amboni posti ai lati dell'arco trionfale (1490) e la cappella innalzata dall'Arte dei Muratori Lombardi sul lato destro del portico (1497). Durante l'episcopato dello spagnolo Pietro Gormaz, inoltre, vennero realizzati la cappella del Sacramento (1499), con l'elegante arco trionfale che mette in comunicazione le due navate laterali sulla destra, e il nuovo fonte battesimale, in cui compare lo stemma della famiglia Cardona di

Narni (1506, quarta navata, cappella dei Muratori). Lungo la navata sinistra, il Gormaz fece erigere, infine, la propria cappella, all'interno della quale è conservato l'elegante monumento funebre del vescovo (1515), mentre sull'altare maggiore è un tabernacolo marmoreo (1512), al cui interno è custodito un dipinto con l'immagine della venerata icona romana di Santa Maria del Popolo, opera di un anonimo pittore di cultura antoniazzesca.

Sulla parete esterna della cappella, a destra dell'ingresso, è affrescata, inoltre, una bella immagine di *Santa Lucia*, riconducibile alla mano di un artista di alta qualità, influenzato dalla maniera del Pintoricchio e di Piermatteo d'Amelia. All'interno della sagrestia è, infine, custodito un pregevole *Crocifisso* ligneo proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino, certo uno dei migliori esiti dell'attività dello scultore nordico Giovanni Tedesco.

Museo della città in palazzo Erolì

via Aurelio Saffi 1

da dicembre a marzo: venerdì, sabato, domenica,
10.30-13, 15-17.30; dal 1° aprile: dal martedì alla
domenica, 10.30-13, 15.30-18

per informazioni: Museo archeologico di Amelia,
tel. 0744/978120; Museo della città in palazzo
Erolì di Narni, tel. 0744/717117
e-mail narni@sistemamuseo.it

La Pinacoteca civica, ospitata al primo piano di palazzo Erolì, conserva al suo interno dipinti e sculture databili tra il XIV e il XVIII secolo. In particolare, la produzione artistica del territorio nella seconda metà del Quattrocento è testimoniata dalla presenza di opere di maestri di alto livello, esponenti della più aggiornata cultura figurativa del centro Italia del tempo.

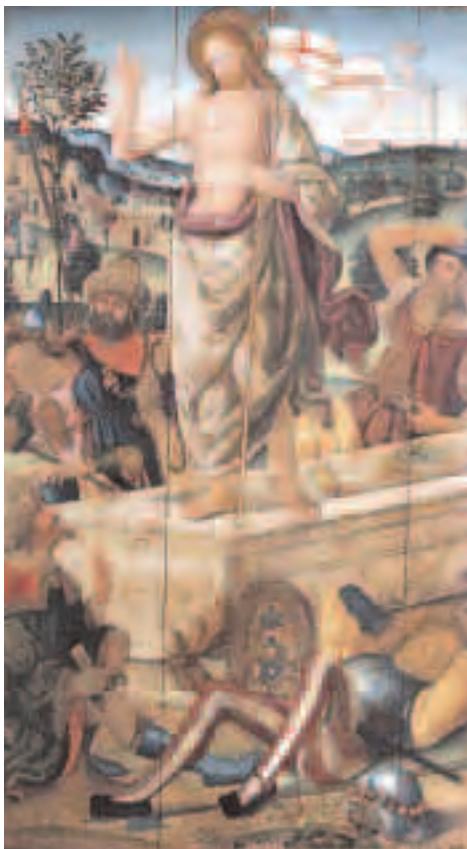
Dalla chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore proviene una preziosa *Annunciazione* dipinta su tavola, firmata da Benozzo Gozzoli (sala V) ed eseguita probabilmente intorno al 1449, su commissione del cardinale Berardo Erolì: le foglie d'edera dello stemma di famiglia compaiono, infatti, sul pilastro che divide in due la scena, mentre i cani bian-

Domenico Ghirlandaio,
Incoronazione della

Vergine. Narni, Museo
della città in palazzo Erolì



Antoniazzo Romano
(attribuito),
Resurrezione di Cristo.
Narni, Museo della città
in palazzo Erolì



chi e neri, allusivi ai frati domenicani (*“Domini canes”* o *“cani del Signore”*), sono posti a decorare il raffinatissimo tappeto dipinto ai piedi di Maria. Le maggiori attestazioni della produzione pittorica degli ultimi quattro decenni del secolo provengono, tuttavia, dalla chiesa di San Girolamo, rinnovata per volontà dello stesso Erolì insieme all’annesso convento, adibito a sede dei minori osservanti.

Dall’edificio francescano provengono l’affresco staccato dalla lunetta del portale d’ingresso raffigurante la *Vergine col Bambino tra i santi Francesco e Girolamo*, realizzato negli anni sessanta del XV secolo dal pittore folignate Pierantonio Mezzastris (sala II), e la maestosa pala con l’*Incoronazione della Vergine* di Domenico Ghirlandaio (1486), de-

stinata all’altare maggiore della chiesa (sala IV).

La grande tavola centinata, opera documentata del celebre maestro fiorentino, presenta in alto la scena dell’*Incoronazione* tra uno stuolo di angeli e profeti, mentre in basso la figura di san Francesco è attorniata da numerosi santi. Tra questi se ne distingue uno in particolare, rappresentato con il cappuccio in testa e i tratti del volto ben caratterizzati, identificabile con lo stesso Berardo Erolì, ritratto nelle vesti del suo santo eponimo, Berardo da Calvi, il superiore del gruppo dei cinque francescani martirizzati in Marocco nel 1220 (riconoscibili all’interno del dipinto nei quattro santi, con i tagli alla testa, posti in secondo piano).

Da San Girolamo provengono, inoltre, tre dipinti su tavola che rappresentano il *Beato Giacomo della Marca*, *Sant’Antonio da Padova* e il *Beato Bernardino da Feltre* (sala V). Mentre il primo, piuttosto danneggiato, è riconducibile a un artista di ambito vecchiettesco, le altre due opere, per la loro alta qualità – e nonostante le manomissioni subite nel corso dei secoli – sono state recentemente attribuite a Piermatteo d’Amelia (A. Novelli, L. Vignoli, in Garibaldi, Mancini 2009).

Il Museo conserva inoltre la più alta attestazione in zona della cultura romana del secondo Quattrocento, il dipinto su tavola raffigurante la *Resurrezione di Cristo* (sala VII), riconducibile alla mano di uno dei più importanti artisti dell’Italia centrale del tempo, Antonio Aquilì detto Antoniazzo Romano. L’opera, di cui si ignorano le vicende storiche (dai primi anni dell’Ottocento è documentata nella raccolta dell’istituto *“Beata Lucia”* di Narni, tuttora ente proprietario del dipinto), fu eseguita probabilmente nel periodo di maggiore contatto del maestro con i pittori umbri, tra i quali lo stesso Piermatteo, con cui l’artista romano aveva avuto modo di collaborare in diverse occasioni. La tavola, purtroppo particolarmente danneggiata nella parte inferiore, costituisce un’opera di estrema raffinatezza, per la resa delle figure, la ricchezza degli elementi decorativi e la complessa articolazione della scena, ambientata sullo sfondo di un paesaggio dove è riconoscibile una caratteristica veduta della città di Narni.

Pancrazio Jacovetti da Calvi (attribuito),
La Croce fra quattro santi;
Anonimo pittore della
seconda metà del

XV secolo, particolare
delle *Storie della
Passione di Cristo*,
predella. Narni, chiesa
di Sant'Agostino

Chiesa di Sant'Agostino

via dell'Asilo 10

da dicembre a marzo: sabato, 10.30-12.30, 15-17;
domenica, 10.30-12.30, 15-16

dal 1° aprile al 2 maggio: venerdì, 15-17; sabato,
10.30-12.30, 15-17; domenica, 10.30-12.30, 15-16
l'ingresso alla chiesa di Sant'Agostino costerà 1 euro
per informazioni: Museo archeologico di Amelia,
tel. 0744/978120; Museo della città in palazzo
Eroli di Narni, tel. 0744/717117

e-mail narni@sistemamuseo.it

La chiesa di Sant'Agostino, situata nella zona orientale della città, era originariamente intitolata a Sant'Andrea della Valle. L'edificio, che sarebbe passato agli agostiniani nel 1266, conserva alcune delle più alte testimonianze della produzione pittorica locale: oltre al capolavoro ad affresco di Piermatteo d'Amelia, infatti, vi sono custodite pregevoli opere databili tra il XIV e il XVIII secolo.

Al periodo a cavallo tra Quattro e Cinquecento risale la decorazione della cappella della Confraternita di San Sebastiano, posta a sinistra dell'ingresso principale: gli interessanti affreschi rappresentano gli episodi salienti della vita di san Sebastiano. Alla loro esecuzione si succedettero vari artisti, da un anonimo pittore antoniazzesco che avviò la decorazione a partire dalla parete di fondo, ai fratelli Lorenzo e Bartolomeo Torresani, che ricevettero la commissione di completare la decorazione nel 1523. A Piermatteo d'Amelia, inoltre, è generalmente attribuito un frammentario affresco, di ridotte dimensioni, che rappresenta *San Sebastiano e i flagellanti*, visibile sulla parete di fondo della sagrestia, alla sinistra di un altro affresco con la *Crocifissione*, datato 1500, opera dello stesso anonimo maestro autore dell'affresco dipinto nella lunetta del *Monumento funebre di Pietro Cesi* in cattedrale.

Pancrazio Jacovetti da Calvi (attribuito)

La Croce fra quattro santi

Anonimo pittore della seconda metà del XV secolo

Storie della Passione di Cristo e delle vite di sant'Andrea

e di sant'Agostino, predella

tempera su tavola

La diffusione del linguaggio antoniazzesco è testimoniata da un dipinto su tavola, collocato sul primo altare a destra del



l'ingresso, raffigurante quattro santi (Andrea apostolo, primo titolare dell'edificio, e Agostino in primo piano, Monica e Nicola da Tolentino in secondo piano) disposti ai lati di una croce dipinta, sulla quale in origine era collocato il Crocifisso ligneo attribuito a Giovanni Tedesco, oggi conservato in duomo. Lo sfondo scuro attualmente visibile alle loro spalle è, in realtà, frutto di una ridipintura che occulta, come si può ben osservare a un esame ravvicinato, un fondale paesaggistico. Il dipinto, attribuibile a un pittore fortemente influenzato dal linguaggio di Antoniazzo, può essere ricondotto, ad avviso di chi scrive, alla mano di un artista attivo tra l'alto Lazio e l'Umbria meridionale, Pancrazio Jacovetti da Calvi. D'altra parte, per la stessa chiesa di Sant'Agostino a Narni, Pancrazio ha eseguito l'affresco con la *Madonna e il Bambino tra i santi Andrea e Agostino*, nella nicchia collocata sulla facciata dell'edificio. La tavola con *La Croce fra quattro santi* è oggi corredata da una predella che mostra la mano di un interessante maestro, non ancora identificato (forse lo stesso Jacovetti), aggiornato sulle

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna in trono
con il Bambino*

*tra le sante Lucia
e Apollonia.* Narni,
chiesa di Sant'Agostino



Piermatteo d'Amelia,
*Emblema della famiglia
Gattamelata,*

particolare del fregio.
Narni, chiesa di
Sant'Agostino

Lapidica della seconda
metà del XV secolo,
*Emblema della famiglia
Gattamelata.*

Narni, chiesa
di Santa Maria
Maggiore
(o di San Domenico)



novità della cultura prospettica rinascimentale: sullo sfondo di un pavimento reso in profondità e di edifici, rovine e puttini che popolano le scene, sono raffigurati, da sinistra verso destra, la *Crocifissione di sant'Andrea*, la *Flagellazione di Cristo*, l'*Andata al Calvario* e il *Battesimo di sant'Agostino*.

Piermatteo d'Amelia

Madonna in trono con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia; nel sottarco, *Padre eterno*; sui pilastri laterali, *Candelabre con l'emblema della famiglia Gattamelata* affresco

Il dipinto, datato 24 ottobre 1482, fu eseguito nel periodo di più intensa attività di Piermatteo, subito dopo il *Polittico degli agostiniani* di Orvieto (1481) e poco prima della commissione della *Pala dei francescani* di Terni (1483-1485). Recentemente restaurato, esso rappresenta uno dei vertici dell'attività del pittore: nonostante siano andate perdute le dorature e gran parte delle rifiniture a secco, emerge con evidenza la sua notevole qualità pittorica. Le maestose figure sono inserite all'interno di una nicchia voltata a cassettoni, che, resa con una prospettiva impeccabile, sfonda illusionisticamente la parete e offre una suggestiva veduta della valle ternana e del ponte medievale sul fiume Nera.

È facile dedurre come un affresco di tale raffinata esecuzione debba essere ricondotto alla volontà di un committente di alto rango. A un'analisi approfondita dell'opera, chi scrive ha potuto individuare l'identità dell'illustre famiglia narnese a cui si deve la volontà di far realizzare il dipinto. I due stemmi inseriti nelle candelabre ai lati della scena principale, nonostante la loro estrema frammentarietà, già a prima vista denunciavano la presenza di un elemento circolare, concluso in basso da un cartiglio recante un motto, oggi purtroppo solo in minima parte leggibile. Tale emblema, in realtà, non compare soltanto nei due scudi visibili sui pilastri laterali, ma è richiamato più volte anche all'interno del fregio dipinto al di sopra dell'arco della nicchia, dove, mimetizzato tra i vari elementi floreali, è invece leggibile nella sua interezza. Avvolte intorno ai fiori inseriti tra le coppie di cornucopie sono dipinte, infatti, delle corde disposte in forma circolare, con i ca-

pi che si incrociano verso il basso: esse costituiscono una chiara allusione all'emblema della famiglia del celebre capitano di ventura Erasmo da Narni detto il Gattamelata.

Lo stesso elemento (che nell'affresco doveva campeggiare, scolpito, anche al centro del fregio, incorniciato da una corda inserita in una ghirlanda, tuttora visibile) compare, chiaramente riconoscibile, in altre opere legate alla casata: basti ricordare il notissimo *Monumento equestre* del condottiero realizzato da Donatello a Padova, o la fronte della cappella della famiglia, eretta per volontà della moglie di Erasmo, Giacoma da Leonessa, all'interno della chiesa di Santa Maria Maggiore a Narni, dove sono visibili, scolpite nei pennacchi dell'arco di ingresso, le stesse corde intrecciate raffigurate nell'affresco di Piermatteo. Il Gattamelata era morto a Padova nel 1443; la moglie morirà a Montagnana nel 1466 e, con tutta probabilità, continuerà a intrattenere rapporti con la città umbra anche dopo la scomparsa del marito. Data la presenza di un'opera di tale importanza nella chiesa di Sant'Agostino, è probabile che i familiari di Erasmo avessero un legame particolare con l'edificio, forse perché risiedevano nelle vicinanze. In attesa di ulteriori dati che permettano di gettare maggiore luce sulle vicende che hanno riguardato i vari membri della famiglia, in questa sede si può solo osservare come l'unico figlio maschio del Gattamelata, Giannantonio, condottiero come il padre, fosse morto nel 1456, lasciando una figlia naturale, di cui non si hanno notizie. Sempre rimanendo nel campo delle ipotesi, si segnala come una delle cinque figlie del Gattamelata, ancora viva nel 1475, si chiamasse Lucia, come la santa effigiata sulla sinistra del dipinto, ritratta nel momento in cui rivolge lo sguardo verso l'osservatore e sorregge in mano il tipico attributo della coppa con gli occhi.

Una figura di estrema raffinatezza che, come la santa Apollonia rappresentata sul lato opposto del trono, si distingue per la bellezza con cui sono trattate le fluide chiome bionde e gli scultorei panneggi delle vesti, oltre ai lineamenti dei volti, i quali, per "l'estrema abilità" con cui sono resi, già avevano lasciato "sbalordito" Federico Zeri, che in taluni dettagli dell'opera riscontrava "la sottigliezza" e "la meticolosità disinvolta e facile di un grande calligrafo cinese" (Zeri 1990, p. 32).

Itinerari ad Amelia

Fabio Marcelli, Francesco Ortenzi

Comune di Amelia, Ufficio Turismo e Cultura
piazza Giacomo Matteotti 3, 05022 Amelia
tel.-fax: 0744/976220;
email: lucia.lucciarini@comune.amelia.tr.it;
www.comune.amelia.tr.it

I.A.T. Amelia

Comuni di Amelia, Alviano, Attigliano, Avigliano,
Giove, Guardea, Lugnano in Teverina, Monteca-
strilli, Penna in Teverina
via Orvieto 1, 05022 Amelia
tel. 0744/981453, fax 0744/981566
email: info@iat.amelia.tr.it; www.amerineturismo.it

Il Comune di Amelia, organizza una serie di itinerari nel centro storico e nel territorio e altri eventi culturali. Sono previste aperture straordinarie dei più importanti palazzi storici. Per informazioni dettagliate sugli itinerari: www.comune.amelia.tr.it

Amelia è una fra le pagine più antiche e nobili, scritte nel “grande libro” dell’Umbria. La storia e le tradizioni di questa “città di confine”, la sua trama urbanistica, le sue vestigia monumentali e artistiche, senza dimenticarne il paesaggio pittoresco, fanno di Amelia uno dei luoghi più affascinanti dell’Umbria. I grandi massi poligonali cuciti senza l’uso di malta che formano l’imponente cinta muraria di Amelia (databile dal V al IV secolo a.C.), sono un *unicum* dell’Umbria preromana. Passeggiando per i 25 ettari in cui si estende il centro storico, si ammirano le testimonianze della città italica, romana, medievale, rinascimentale e barocca, tessuti insieme dalla stratificazione armonica del tempo che continua a restituire ricchissime testimonianze, grazie agli scavi archeologici tutt’ora in corso (*Guida di Amelia* in corso di stampa).

Tra le vestigia più importanti ricordiamo l’enorme cisterna romana di 4300 mq (www.ameliasotterranea.it), l’antica Porta romana (una delle sei porte di Amelia) e i bellissimi mosaici (spesso visibili nelle fondazioni dei palazzi rinascimentali) che raccontano l’importanza strategica del *municipium* romano di *Ameria* (*Museo comunale di Amelia* 1996; Rocco

2008).

Simbolo di Amelia è la torre civica, costruzione poligonale di 32 metri (VIII-IX secolo circa) eretta accanto al duomo. Ma la civiltà comunale è anche ricordata dalla loggia del Banditore, utilizzata tra Medioevo e Rinascimento dall’araldo comunale (*Amelia e i suoi statuti* 2001). Sono numerose le chiese, i conventi e i monasteri di Amelia, sia nel centro storico sia nel territorio, illustrati da pregevoli testimonianze d’arte medievale, rinascimentale e barocca. Ricordiamo l’antico duomo (IX secolo), rinnovato in forme barocche dopo il terremoto del 1629. La chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, poi dedicata a San Francesco dal XIII secolo, quando i francescani ne fecero un pilastro per l’identità civile e religiosa di Amelia e la chiesa di Sant’Agostino.

A 5 km da Amelia, incastonato in un incantevole scenario naturale, è da visitare il convento francescano dell’Annunziata (via Montenero, tel. 0744/970010), per il quale Piermatteo d’Amelia dipinse la sua celebre *Annunciazione* (Boston, Gardner Museum). È stato da poco restaurato il grande monastero di San Magno (via Posterola 66, tel. 0744/982193), straordinario esempio di residenza benedettina femminile, ininterrotta da otto secoli. Uno dei tratti distintivi della città sono i palazzi rinascimentali, costruiti tra XV e XVI secolo dalle importanti dinastie indigene, che legarono i loro destini alla vicina Roma. Su tutte brilla la famiglia Geraldini (*I Geraldini* 2004), fra le più importanti dinastie di ecclesiastici, giuristi e diplomatici, nota in tutta l’Europa rinascimentale, alla quale Piermatteo legò tutti i suoi destini professionali (www.geraldini.com). Di Piermatteo è nota la casa di città (edificio in via della Repubblica 122). A pochi passi da Porta romana e dal monastero di Sant’Angelo, Piermatteo aveva la sua casa di campagna (via Cinque fonti), visibile sopra le antiche fonti romane (Lucci 2003).

Visitare il centro storico di Amelia, è un po’ come scoprire la Roma rinascimentale grazie ai raffinati palazzi gentilizi: Geraldini, Venturelli, Petrigani, Cansacchi, Nacci, Boccarini-Aldega, Clementini, Mandosi. Il palazzo Farrattini, inoltre, vanta la paternità illustre (1520 circa) di Antonio da Sangallo il giovane (www.palazzofarrattini.com).

Veduta di Amelia



Amelia, Torre comunale e facciata del duomo



Amelia, Porta romana



La decorazione di queste residenze offre una straordinaria antologia del Manierismo, caratterizzata dalla presenza dei fratelli Taddeo e Federico Zuccari e dei loro allievi, di Livio Agresti e di altri manieristi attivi a Roma nella seconda metà del Cinquecento (Mangia 2004; Bettoni, Bergamini 2009). Questi cicli parietali con soggetti sacri e profani si possono ammirare nei palazzi Geraldini, Petrignani, Boccarini-Aldega, Cansacchi (oggi Palazzo Comunale) e Venturelli (www.palazzoventurelli.com).

Sono oltre quaranta i film girati nel Teatro Sociale di Amelia, uno dei pochi teatri realizzati interamente in legno con i meccanismi scenici perfettamente funzionanti, ancora di proprietà della Società Teatrale che lo costruì nel 1780. Fu l'architetto amerino Stefano Cansacchi a progettarlo e il suo allievo Gian Antonio Selva, ripropose lo stile del teatro amerino nel grandioso teatro della Fenice di Venezia.

Museo archeologico e Pinacoteca

piazza A. Vera, palazzo Boccarini, Amelia
per informazioni: tel. 0744/978120;
email: amelia@sistemamuseo.it;
INFOLINE 800 961993; www.sistemamuseo.it

Il Museo archeologico e la Pinacoteca sono ospitati all'interno del palazzo Boccarini, edificio di fondazione gotica nobilitato da un elegante chiostro rinascimentale, sede dal 1410 del governatore pontificio di Amelia, Narni e Terni.

Per ricchezza e qualità delle collezioni esposte, questo museo è uno fra i più interessanti dell'Umbria, ospitando reperti archeologici e opere d'arte dall'epoca preromana al XX secolo.

La visita al museo permette di leggere alcune delle stagioni più feconde vissute da Amelia nella sua storia millenaria, a cominciare dalle importanti te-

stimonianze scavate dalle necropoli preromane, databili da VII-VI secolo a.C.

La sezione di reperti d'epoca romana, ricca di statue, rilievi, sarcofagi, elementi d'arredo, are, cippi, iscrizioni, è una fra le più importanti dell'Umbria e racconta la grande storia di *Ameria*, il grande municipio sede di frequentati luoghi di culto e di una ricca produzione artigianale, in particolare di laterizi.

Il Museo archeologico di Amelia espone, in un allestimento rinnovato di recente, una delle più importanti statue in bronzo d'epoca romana conservatesi: il ritratto a figura intera con una raffinata armatura di Nerone Claudio Druso (conosciuto come Germanico), nato a Roma il 24 maggio del 15 a.C., figlio del fratello di Tiberio, Druso maggiore. La statua, di alto valore celebrativo, fu ritrovata non lontano da Porta romana, lungo la via che collegava Amelia con Orte, insieme a un capitello con trofei, prore di navi e un'ara. Recenti studi hanno dimostrato che la statua in origine era un ritratto imperiale di Silla collocato ad Ameria, realizzato entro il 79 a.C., in seguito rilavorato per assumere le sembianze di Germanico.

La Pinacoteca comunale presenta sedici dipinti su tavola e tela dal XV al XVIII secolo, provenienti da chiese e palazzi del territorio. Tra le opere più interessanti, oltre ai dipinti su tavola di Piermatteo d'Amelia e di uno dei suoi allievi più importanti (vedi schede seguenti), ricordiamo la tela di uno tra i protagonisti del Manierismo italiano: Livio Agresti (Forlì 1508 circa - Roma 1579), che per Amelia nel 1577 dipinse il *Cristo crocifisso tra i santi Firmina e Olimpiade*, patroni della città. Altri dipinti degni di nota sono opera di alcuni pittori barocchi attivi a Roma, come le tele di Giacinto Gimignani e della scuola di Sebastiano Conca.

Illustrata da circa trenta opere di alcuni fra i più noti artisti del Novecento italiano, è la collezione d'arte contemporanea donata dalla famiglia Paladini Conti, che contempla opere di Maccari, Ottaviani, Corpora, Greco, Vespignani, Zavattini, Manzù, Ciarrocchi, Capogrossi, Cagli, Levi, Pirandello, Campigli, De Pisis, Bartolini.

Piermatteo d'Amelia

Sant'Antonio abate

tempera su tavola

Il dipinto proviene in origine dal convento dei francescani osservanti di San Giovanni Battista, ad Amelia, e raffigura uno dei santi di maggior devozione popolare in età medievale e moderna: sant'Antonio abate. Il culto del santo egiziano morto nel 357 d.C., dopo una vita consacrata all'eremitaggio in una grotta nel deserto, divenne ben presto una delle devozioni più popolari nel Medioevo, dopo la traslazione delle sue reliquie nel monastero di Vienne (Francia). Patrono degli animali e dell'attività agricola, sant'Antonio fu molto venerato anche nelle aree urbane, grazie al suo potere taumaturgico nella guarigione di una diffusissima malattia infettiva, meglio conosciuta come "fuoco di sant'Antonio" (herpes zoster). Importante fu l'attività dell'ordine degli ospitalieri di Sant'Antonio, ordine monastico che garantiva nelle nostre città la gestione di ospedali e ospizi per pellegrini, distribuendo una volta al giorno ai poveri "il pane di sant'Antonio".

La scelta di dedicare, nel convento di Amelia, un altare a sant'Antonio, fondatore del monachesimo cristiano, si lega anche alla missione degli osservanti, fedeli nel riproporre la primitiva lezione eremitica di san Francesco.

Seppur provato da alcune difficili vicende conservative, il dipinto su tavola è uno dei capolavori di Piermatteo, nel quale emerge la formazione del pittore amerino nella bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio. La figura possente del vecchio santo racconta l'attenzione di Piermatteo d'Amelia nella definizione degli aspetti plastici della figura, esaltati da un disegno e da un chiaroscuro sapiente.

Assiso su un trono marmoreo, sant'Antonio è abbigliato con una tunica e una cocolla e mostra ricamato sul petto il "tau" che identificava la famiglia dei monaci antoniani, reggendo il bastone con la campanella che l'accompagnava durante le sue peregrinazioni. Ai suoi piedi è visibile la figura del porcellino, che evoca la tradizione medievale del permesso concesso agli antoniani di poter allevare maiali nelle città, per ricavarne il grasso usato nella cura del fuoco di sant'Antonio.

La tavola si può agevolmente datare al 1475 circa quando, come attesta un documento, vengono sbloccati dei fondi giacenti da oltre venti anni presso il vescovo di Amelia per destinarli alla realizzazione di un altare e di un dipinto dedicati al santo eremita. Probabilmente come verificato negli studi pubblicati in occasione di questa mostra, un ruolo importante nella donazione di questi fondi e nella commissione a Piermatteo del dipinto lo ebbero due nobili famiglie di Amelia, i Geraldini e i Venturelli, proprietarie ad Amelia di due fra i più bei palazzi rinascimentali visibili nel centro storico della città. Strettissime sono le affinità dell'opera di Piermatteo con un'importante statua del santo, realizzata nel 1474 circa dal celebre scultore senese Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, per il duomo di Narni (visibile per questa mostra ad Amelia accanto al dipinto).

Piermatteo d'Amelia,
Sant'Antonio abate.

Amelia, Museo
archeologico e Pinacoteca



Collaboratore di Piermatteo d'Amelia

Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco, nella cimasa, *Eterno benedicente tra due angeli*, nella predella, *Imago Pietatis tra la Vergine dolente e san Giovanni evangelista*
tempera su tavola

Questa pala d'altare di notevoli dimensioni, conserva ancora la pregevole cornice originale di tipo rinascimentale nella lunetta mentre ha perso il resto della cornice, oggi sostituita. Le fonti locali ne ricordano la provenienza dalla chiesa di San Giovanni Decollato ad Amelia (già chiesa della Misericordia o dell'Ospedale). La chiesa, oggi adibita ad altra funzione, nasce probabilmente nel XIV secolo come oratorio annesso a un ospizio per viandanti e malati gestito da una confraternita, come dimostra la collocazione nei pressi della porta d'ingresso alla città.

L'autore di questo dipinto è uno dei due principali allievi e collaboratori di Piermatteo d'Amelia, la cui mano è ben identificabile nel grande cantiere decorativo della Rocca di Civita Castellana, nella quale Piermatteo, oltre che con la sua bottega d'artista, è documentato tra il 1500 e il 1503 anche come fiduciario di papa Alessandro VI. Lo stesso pittore lavorò in Vaticano, nella decorazione della torre dell'appartamento Borgia, la cui decorazione fu completata nel 1494 da Pintoricchio, Piermatteo e dalle loro avviate botteghe.

In questo dipinto la cultura fiorentina della formazione di Piermatteo d'Amelia, comunque percepibile nel fortunato modello iconografico dell'Eterno, è stemperata dalla frequentazione dei

grandi cantieri romani degli anni ottanta-novanta del Quattrocento. Non è improbabile che l'autore di questa pala d'altare agisse con il ruolo di collaboratore principale di Piermatteo nella conduzione della avviatissima bottega dell'amerino.

Ricordiamo come Piermatteo, che aveva assunto anche la dignità di chierico e di "familiare" di papa Borgia, fu molto impegnato dagli ultimi anni del Quattrocento in incarichi di altro genere (per esempio il ruolo di ufficiale papale per la custodia della città di Fano, che il pittore resse dal 1497 al 1499 circa).

In particolare, l'autore della bella tavola di Amelia, databile intorno al 1495-1500 circa, mostra di aver frequentato con attenzione nei cantieri romani anche Pintoricchio, come indica lo stile raffinato del disegno di quest'opera, vicino alle opere della piena maturità del caposcuola umbro. Vicina alla cultura dell'autore di questa tavola è anche l'arte di Antonio del Massaro da Viterbo, detto il Pastura, ma basterà ricordare in quest'ottica il successo del linguaggio espressivo e dell'attività di Piermatteo anche nell'alto viterbese, documentata da alcuni pregevoli affreschi.

Non è improbabile che quest'opera, indubbiamente una commissione di grande valore economico, sia stata dipinta in origine per uno degli importanti siti francescani di Amelia (per esempio il convento di San Giovanni Battista da dove proviene il *Sant'Antonio* di Piermatteo) o altra destinazione, come la cappella della famiglia Geraldini in duomo, dedicata a san Giovanni Battista. Ricordiamo la devozione per i frati minori dei Geraldini, che avevano la loro seconda cappella gentilizia nella chiesa di San Francesco e questo spiegherebbe la presenza del poverello d'Assisi nel dipinto. Successivamente, come spesso è accaduto in occasione di restauri o rinnovi dell'arredo liturgico, l'opera potrebbe essere stata spostata nella chiesa di San Giovanni Decollato. [F.M.]

La scultura rinascimentale ad Amelia si manifesta nei monumenti funebri, eretti in duomo nella cappella di San Giovanni Battista e nella chiesa di San Francesco (o dei Santi Filippo e Giacomo) nella cappella di Sant'Antonio da Padova, entrambe di giuspatronato della famiglia Geraldini.

Cattedrale di Santa Firmina

Agostino di Duccio

Monumento funebre del vescovo Giovanni Geraldini

Agostino di Duccio (bottega)

Lastra funebre del vescovo Ruggero Mandosi

Chiesa di San Francesco

Agostino di Duccio

Monumento funebre di Matteo ed Elisabetta Geraldini

Bottega romana della seconda metà del XV secolo

Monumento funebre di Camillo Geraldini

Monumento funebre di Belisario Geraldini

Collaboratore
di Piermatteo d'Amelia,
Madonna con il Bambino
e i Santi Girolamo

e Francesco. Amelia,
Museo archeologico
e Pinacoteca



Agostino di Duccio,
*Monumento funebre
di Matteo ed Elisabetta
Geraldini*. Amelia,

chiesa di San Francesco
(o dei Santi Filippo
e Giacomo)

Agostino di Duccio,
*Monumento funebre
di Giovanni Geraldini*.

Amelia, cattedrale
di Santa Firmina



Luigi Capponi

Monumento funebre di Angelo Geraldini

Bottega romana della seconda metà del XV secolo

Monumento funebre di Geronimo Geraldini

La serie dei monumenti funebri rinascimentali visibili nel duomo e nella chiesa di San Francesco ad Amelia è una delle testimonianze più importanti per raccontare il ruolo assunto, tra XV e XVI secolo, dalla famiglia Geraldini, impegnata in prestigiosi incarichi ecclesiastici e civili, in Italia e all'estero.

A uno fra i più noti scultori del Rinascimento, Agostino di Duccio, fu commissionato il monumento funebre del vescovo Giovanni Geraldini (morto nel 1488) il cui sepolcro, che reca la data 1476, è visibile seppur frammentario nella cappella di San Giovanni Battista del duomo amerino (fondata dal Geraldini nel 1476). Agostino realizzò anche il sepolcro matrimoniale dei coniugi Geraldini, Matteo ed Elisabetta, datato 1477, collocato nella cappella di Sant'Antonio da Padova della chiesa di San Francesco. La cappella della famiglia Geraldini nella chiesa dei francescani venne fondata in onore di Matteo Geraldini, dal figlio Giovanni nel 1476. All'attività della bottega dello scultore rinascimentale fiorentino può essere riferita anche la lastra tombale, in origine terragna, del vescovo di Amelia Ruggero Mandosi, morto tra il 1484 e il 1485, murata nella prima cappella di destra del duomo.

Nella cappella Geraldini nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, osserviamo un deciso cambiamento nelle preferenze artisti-

che della famiglia la quale, dagli inizi degli anni ottanta, sposterà un gusto differente rispetto allo stile di Agostino di Duccio, commissionando i propri monumenti funebri alle botteghe di scultori attive a Roma.

Questa scelta si lega all'importante attività svolta da vari membri della famiglia Geraldini presso la curia di Sisto IV. In particolare uno fra i consiglieri più ascoltati del papa francescano era Angelo Geraldini, che ebbe l'onore di ospitare Sisto IV nel suo palazzo di Amelia per tre settimane, durante la drammatica epidemia di peste che colpì Roma nel 1476. Appartengono a questo periodo le tombe appaiate di Camillo (morto nel 1480) e Belisario Geraldini (morto nel 1482), dove i defunti giacciono su un elegante catafalco all'antica a cui si appoggiano due commossi e plastici angioletti intenti a sostenere l'arme della casata.

Lo stile di questo monumento è in stretta relazione con una prestigiosa commissione della Roma sistina, il monumento funebre di Raffaello della Rovere nella basilica dei Santi Apostoli di Andrea Bregno. Allo stesso *milieu* artistico romano rimanda il monumento dedicato ad Angelo Geraldini (morto nel 1486), il cui stile è affine alle opere romane di Andrea Bregno e Luigi Capponi. E proprio a quest'ultimo scultore, nato nella Val d'Intelvi come il suo maestro Andrea Bregno, può essere attribuito il monumento del grande giurista e diplomatico Angelo. A una bottega romana, seppur meno raffinata delle precedenti, si può ricondurre anche il sepolcro di Geronimo Geraldini (morto nel 1481).

Itinerari della via Amerina

Luca Castrichini

Cicerone nella sua difesa a favore di Sesto Roscio ricorda che la via Amerina costituiva il percorso più breve in età romana tra Roma e l'Umbria, appena 56 miglia, e che prendeva il nome dalla città umbra di *Ameria* (Amelia). Anticamente fu un collegamento viario molto importante che, passando tra le altre due arterie della Cassia e della Flaminia, collegava il Lazio settentrionale con Amelia, Todi, Bevagna e Perugia; a Gubbio si univa poi alla Flaminia per terminare a Fano. Nel breve tratto della direttrice compreso fra Amelia e Avigliano Umbro, Piermatteo ha lasciato ben tre testimonianze della sua arte: la lunetta ad affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino e due santi* dipinta nella controfacciata della parrocchiale di Porchiano del Monte; la *Madonna con il Bambino* nella chiesa della Madonna delle Grazie di Avigliano Umbro e infine il prezioso ciclo pittorico della cosiddetta "edicola di Toscolano".

Nel corso del Medioevo questa zona faceva parte della diocesi tuderte: la pieve romanica di Santa Vittorina, presso Dunarobba, era una delle diciannove pievane con le quali si suddivideva il territorio diocesano e da essa dipendevano i castelli di Avigliano, Dunarobba, Sismano e Montecastrilli (*Il corridoio bizantino e la Via Amerina in Umbria nell'alto Medioevo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 1999). Sempre riferibili alla forte influenza tuderte sono le numerose opere di oreficeria, come la croce astile della parrocchiale di Avigliano (datata 1395), e quelle di Dunarobba, di Toscolano (XV secolo) e di Sismano (XVI secolo). A Castel dell'Aquila (Montecastrilli) si conservava inoltre, fino a qualche tempo fa, una splendida scultura lignea della fine del XIII secolo, raffigurante la *Madonna con il Bambino*, trafugata di recente. Un'inedita scultura, sempre lignea e di identico soggetto, databile alla seconda metà del XIV secolo, è invece ancora *in situ*, a Santa Restituta (Avigliano).

Nella seconda metà degli anni settanta del Quattrocento, quando si afferma la forte personalità di Piermatteo, l'ambiente pittorico locale non appare particolarmente evoluto, come dimostrano gli affreschi votivi della chiesina campestre di San Biagio presso Melezzole, oppure il dipinto mura-

le, datato 1499, raffigurante la *Vergine, san Bernardino e sant'Antonio abate* nella chiesa del cimitero di Avigliano, di chiara ascendenza trecentesca. Unica eccezione un'inedita *Madonna con il Bambino* affrescata nell'edicola alle porte del castello di Sismano, oggi chiesa di Santa Maria delle Grazie, di cui rimane soltanto il volto della Vergine (il resto fu completamente ridipinto nel corso del Seicento), che risente della lezione di Luca Signorelli. Se si esce di qualche chilometro dal tracciato della via Amerina, è possibile raggiungere infine l'eremo della Pasquarella presso Acquafreddo: qui si incontra un artista con evidenti richiami alla maniera di Piermatteo, autore di un affresco databile tra la fine del XV secolo e i primi anni del successivo, raffigurante la *Madonna con il Bambino* (dal XVII secolo è stato inglobato all'interno di un'Adorazione dei pastori).

Quest'angolo dell'Umbria, poco conosciuto in passato, da qualche decennio è stato riscoperto non soltanto per la dolcezza del suo paesaggio caratterizzato da lievi colline ricoperte da secolari boschi di castagni e querce, ma anche per la presenza di due siti di estremo interesse paleontologico: la *Foresta Fossile* di Dunarobba, complesso paleo-botanico di tronchi lignei in posizione eretta, risalente a più di 2 milioni di anni fa, e la *Grotta Bella*, alle pendici del monte Aiola nei pressi di Toscolano, cavità carsica abitata dal Neolitico (5000-3000 a.C.) all'età del Bronzo Finale (1200-1000 a.C.).

Porchiano del Monte, chiesa di San Simeone

tutti i giorni, 10-12, 15-17

per visite fuori orario contattare l'ufficio parrocchiale, tel. 0744/980170

La frazione di Porchiano del Monte si trova a quasi dieci chilometri di distanza da Amelia, e per raggiungerla si attraversa l'area di Palliccio, splendido scorcio di campagna che digrada dai colli Amerini verso la valle del Tevere, inserito nell'elenco "Italia da salvare" del WWF (M. Santini, *Porchiano del Monte*, Terni 2007).

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna con
 il Bambino, santa
 Cristina, santo Stefano*

*e angeli; Madonna con
 il Bambino, particolare.*
 Porchiano del Monte,
 chiesa di San Simeone



La chiesa parrocchiale si trova al centro del paese ed è dedicata al primo vescovo di Gerusalemme, san Simeone. Presenta una semplice facciata a capanna ed è divisa in tre navate, la centrale con copertura a botte, le laterali a crociera. All'interno si conservano due affreschi votivi, un *Sant'Antonio*

abate (1500) e una *Madonna di Costantinopoli con san Michele arcangelo e santa Maria Maddalena* (prima metà del XVII secolo) e nell'abside un dipinto murale con i *Santi Simeone, Cristina, la beata Lucia e Giovanni Bufalari*, opera del pittore e restauratore tuderte Luigi Branzani (1935). Di pregevole rilievo artistico sono i capitelli altomedievali delle prime due colonne, simili a quelli della collegiata di Lugnano in Teverina, e il cippo romano utilizzato come basamento per la terza. Nella cappella di destra è custodito un piccolo capolavoro: una tavola con l'*Assunzione della Vergine*, da collocare cronologicamente nell'ultimo quarto del Quattrocento, forse di scuola umbro-viterbese (reca un monogramma, probabilmente la firma dell'autore, "I.N.P."). All'interno di un tabernacolo, alla fine della navata destra, si conserva una delle cinque pietre che vennero bagnate dal sangue di santa Cristina, martirizzata a Bolsena nel 1263.

Piermatteo d'Amelia

Madonna con il Bambino, santa Cristina, santo Stefano, e angeli
 affresco

L'affresco si trova nella controfacciata della chiesa ed è stato attribuito a Piermatteo da Marcello Castrichini nel 1987. La composizione, inserita all'interno di un'architettura, rappresenta la *Vergine con il Bambino in gloria*, alla sua sinistra *Santo Stefano* e a destra si ritiene di individuare *Santa Cristina*

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna con
il Bambino*, particolare.
Montecalvello (Viterbo),
oratorio di San Rocco



che mostra il laccio spezzato tra le dita della mano destra. Questo dettaglio iconografico allude quasi certamente al martirio della santa, la quale, prima di essere uccisa, trafitta con frecce nel petto e nei fianchi, fu fatta legare e fustigare dal padre Urbano. Egli, nobile romano, non le perdonava di essersi convertita al cristianesimo e per farle rinnegare la nuova fede le inflisse altri supplizi che prevedevano come strumenti di tortura delle corde, le quali venivano sistematicamente spezzate dall'intervento divino. L'ipotesi di identificazione sembra essere confermata anche dal culto nei confronti della santa martire presente nella comunità porchianese fin dal XV secolo e che porterà, nel 1574, a far ottenere dal vescovo di Orvieto, Simoncelli, una delle cinque pietre bagnate dal sangue di Cristina durante il martirio.

La ricchezza delle dorature, la finezza delle decorazioni, i morbidi e tenui colori, la trama sottile dei tessuti rendevano l'affresco uno dei più belli e riusciti tra le opere di Piermatteo. Oggi, purtroppo, "è stato rovinato irrimediabilmente da un cattivo restauro" (Sgarbi 2008).

La data di esecuzione, apposta nel pilastro destro, è stata ritenuta, fino a oggi, 1486, ma le condizioni di conservazione non consentono una decodificazione certa. Permangono, ben leggibili, i quattro numeri romani finali, XXVI, mentre dei due che li precedono il primo è forse una C mentre il secondo, interessato purtroppo da una caduta di colore, una

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna con
il Bambino*, particolare.
Berlino, Staatliche
Museen



probabile L. In tal caso la data corretta sarebbe 1476 e non 1486. Alla sommità del trono sono visibili, ai lati, due stemmi araldici. Un terzo probabilmente era nel centro. Risultano divisi in due campi da una V rovesciata bianca, l'inferiore rosso e il superiore azzurro con stelle. L'arme è da riconoscere con quella dei Clementini, ricca famiglia porchianese che aveva vasti possedimenti terrieri in un'area estesa dell'Amerino. Dalle fonti archivistiche si evince che don Mario Clementini fu l'arciprete di Porchiano dal 1436 al 1477, anno in cui fu nominato il suo successore. Anche un suo nipote, Andrea, negli anni a seguire continuò la carriera ecclesiastica, documentata fino al 1530 circa, ma senza mai ricoprire la carica di arciprete (comunicazione orale di Emilio Lucci).

Questi dati, finora mai presi in considerazione, sembrano pertanto avvalorare la datazione al 1476. La *Madonna con il Bambino* di Porchiano è un modello fortunato che Piermatteo ripropone più volte in questa fase della sua attività, caratterizzata da un *ductus* pittorico dolce e raffinato. Gli stretti legami stilistici con Toscolano, Berlino e Montecalvello, sono stati confermati dalla constatazione dell'utilizzo degli stessi cartoni per la *Vergine e per il Bambino* (le misure sono infatti identiche). A Porchiano i cartoni sono stati rovesciati mentre a Montecalvello è stato utilizzato soltanto quello della *Madonna*.

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna con
 il Bambino*, particolare.
 Toscolano, chiesa della
 Santissima Annunziata



Il cartone relativo alla *Santa Cristina* di Porchiano è stato reimpiegato nella *Santa Lucia* di Toscolano e nella *Maddalena* di Altenburg; mentre il cartone del *San Giovanni Battista* di Altenburg è stato riproposto nel *San Matteo* di Toscolano e nell'*Eterno* di Sarria. Quest'uso dei cartoni era cer-

tamente funzionale a un procedimento esecutivo molto spedito, del quale parlano anche le fonti archivistiche. Si sa, per esempio, che l'artista condusse la decorazione degli appartamenti Borgia molto più velocemente del suo collega Pintoricchio (Scarpellini, Silvestrelli 2003).

Piermatteo d'Amelia,
*Madonna con
 il Bambino*. Avigliano
 Umbro, chiesa di Santa
 Maria delle Grazie

Avigliano Umbro, chiesa di Santa Maria delle Grazie

apertura su richiesta: rivolgersi all'ufficio parrocchiale, via Vici 25, Avigliano Umbro, tel. 0744/933623

Appena fuori le mura del castello di Avigliano Umbro si trova la piccola chiesa di Santa Maria delle Grazie (*Il territorio di Avigliano Umbro. Arte, storia, paesaggio*, Todi 1985). Edificata nel XVI secolo, la semplice architettura presenta un'unica navata; conserva al suo interno vari affreschi del XVI secolo. Nelle parete sinistra una *Crocifissione con i santi Pietro e Paolo*, mentre in quella di destra *Madonna con il Bambino, santo vescovo e sant'Antonio abate* commissionato da Savino di Battista da Avigliano nel 1563. Degli altri dipinti, ancora in gran parte sotto lo scialbo, si riconoscono nella parete destra un *San Bernardino* e un'*Annunciazione*.

Piermatteo d'Amelia

Madonna con il Bambino
 affresco

L'altar maggiore ospita un dipinto nato, probabilmente, come edicola campestre e, successivamente, trasportato a massello all'interno della chiesa. Rappresenta la Vergine con il Bambino in piedi, seduta su di un seggio di marmo, mentre tiene nella mano sinistra il melograno, simbolo della Chiesa. Si presti attenzione al piccolo Gesù: all'interno dell'aureola è iscritta una croce rossa, prefigurazione del suo sacrificio. Al collo e al polso egli porta rispettivamente una collana e un bracciale, entrambi di corallo rosso, simbolo del sangue versato sul Golgota e allusione alla sua sovranità. Stringe nella mano destra un uccello con le ali spiegate, forse una rondine (non il pettirosso, che rimosse una spina dalla corona per alleviare il suo dolore). Alla rondine è stata attribuita una ricca simbologia fin dall'antichità egizia quando veniva identificata con l'anima del defunto e con l'idea della liberazione dopo la morte. In ambito cristiano la rondine è stata assunta a emblema del trionfo pasquale del Redentore, vincitore della morte. Secondo un'antica leggenda armena la rondine è infatti annunciatrice del Cristo risorto. La mano destra non è ben leggibile e non è facile distinguere se il gesto sia benedicente, con la distensione di tre dita a simboleggiare la Trinità o, di due, a indicare la duplice natura di Cristo, umana e divina. Anche se le abrasioni diffuse della pellicola pittorica hanno irrimediabilmente offeso quest'opera, da ciò che rimane possiamo ricavare, senza troppe difficoltà, le caratteristiche tecniche e stilistiche dell'arte di Piermatteo. Già Monica Castrichini aveva avvicinato il dipinto (M. Castrichini, *Catalogo delle opere*,



in *Piermatteo d'Amelia* 1996) all'ambiente del pittore amerino, sottolineando come la tipologia del volto fosse molto vicina alla Vergine della *Pala dei francescani*. Bisogna aggiungere la somiglianza con la *Vergine* di Castiglione in Teverina, del 1486, e con la *Vergine* di mercato antiquario pubblicata da Zeri nel 1990. Il modello del Bambino benedicente in piedi sarà un *topos* di Piermatteo, riproposto in tutta la sua produzione: dall'affresco di Sant'Agostino a Narni, alla *Pala dei francescani* di Terni, dalla *Madonna con il Bambino* della Galleria degli Uffizi (ora nel Museo di San Marco a Firenze), agli affreschi di Vasanello (chiesa di San Lanno) e di Castiglione in Teverina. Per quanto riguarda la datazione, di grande utilità è l'iscrizione, purtroppo frammentaria, che corre lungo l'arco. Le ultime tre parole recitano: "P[ER] ANO [S]ANTO". Il riferimento è, dunque, a un anno giubilare. Lo stile generale dell'opera porterebbe a pensare a quello del 1500 più che a quello del 1475.

Toscolano, chiesa della Santissima Annunziata

sabato e prefestivi: 10-12.30, 15-18; domenica e festivi: 10-12.30, 15-17 (in caso di modifiche degli orari è affisso sul portone d'ingresso un avviso con numeri telefonici di personale volontario del circolo ANSPIS) per informazioni e prenotazioni di visite guidate durante i giorni di chiusura: uffici comunali di Avigliano Umbro, tel. 0744/933521-933522 (responsabili: Andrea Santori e Alvaro Luzi)

Il borgo medievale di Toscolano per tutto il Medioevo fu un avamposto difensivo nell'area di influenza tuderte in direzione sud. La via per raggiungerlo da Amelia attraversa la pianura di Castel dell'Aquila sale per le pendici del monte Aiola (*Grotta Bella*) e arriva, passando per Santa Restituta al castello di Toscolano. Qui, appena fuori le mura, è ubicata la piccola chiesa della Santissima Annunziata, edificata intorno a una preesistente edicola nel 1744 per volere del tuderte Francesco Nucciarelli come ci informa *l'Inventario*, redatto il 1° luglio 1774, dal primo cappellano Angelo Nucciarelli (AVT, *Inventario Capo di Sotto* n. 16, segnalato da Monica Castrichini). L'edicola campestre, prima di questo intervento settecentesco, era concepita come una vera e propria chiesetta con facciata a capanna. Il fronte era coperto da una tettoia a due spioventi, come testimonia il recupero di porzioni delle travi originali, avvenuto durante il restauro del 1987-1989.

Dal suddetto *Inventario* del 1774 si evince che l'affresco, realizzato sulla parete di fondo, dietro l'altare, rappresentava "Maria Santissima con il Bambino e appresso l'immagine di san Rocco Confessore, S. Sebastiano Martire. Intorno alli muri laterali li quattro santi evangelisti, ed al di sopra alla piccola volta l'Immagine dell'Eterno Padre. Al Prospetto al di fuori sotto il tetto [...] Maria santissima, lo Spirito Santo, e l'Angelo Gabrielle, ed il Padre eterno". Risulta evidente che già nel 1744 non erano più visibili i santi delle pareti laterali. Sarà il restauro del 1987-1989 a restituirne alcuni e precisamente: a sinistra *Santa Lucia* (?), *sant'Antonio abate*; a destra *San Francesco*, *santa Caterina d'Allessandria*, *santa Maria Maddalena*, *santo martire*.

Già nel documento del XVIII secolo l'opera era considerata di "buon pennello ma non è stato mai possibile di rinvenirsi il Pittore, e l'autore". La scelta di erigere queste edicole appena fuori la cerchia delle mura era dettata da più esigenze: offrire un luogo di preghiera e di ricovero ai pellegrini; stabilire uno spazio per il mercato del bestiame, possibilmente nei pressi di una fonte (anche nel nostro caso la località dove di trova l'edificio è denominata la "Troscia", ovvero deposito di ac-

que piovane); erigere una barriera spirituale contro l'assalto del maligno che in quei tempi si manifestava con il ciclico diffondersi di epidemie. A poche decine di chilometri di distanza, precisamente a Montecalvello, troviamo, lungo la strada, una chiesina settecentesca, ampliamento di un'edicola identica a quella di Toscolano, decorata anch'essa da Piermatteo d'Amelia (Sgarbi 2008).

Piermatteo d'Amelia

Ciclo mariano

affresco

L'individuazione e l'attribuzione a Piermatteo d'Amelia da parte di Marcello Castrichini nel 1984 (M. Coletti, *In quel tabernacolo, la mano di un maestro*, in "La Nazione", 1984) degli affreschi di Toscolano, paternità confermata pochi mesi dopo da Sgarbi (1985), e la successiva scoperta del contratto di allogazione della *Pala dei francescani* (Ricci 1987) che fece identificare in via definitiva il Maestro dell'Annunciazione Gardner con il pittore amerino, riportarono all'attenzione degli studi un artista fino ad allora conosciuto attraverso fonti d'archivio e per un'opera perduta: il ciclo stellato nella volta della cappella Sistina. Il ciclo di Toscolano ha come tema un soggetto liturgico caro a Sisto IV: la *Storia della salvezza*. Si apre con l'*Annunciazione* sul fronte esterno e si conclude con la *Maestà* coronata da angeli. Al centro della volta il *Cristo* trasmette il dogma ai quattro *Evangelisti* (Cicinelli 1985, e A. Cicinelli, *Gli affreschi dell'edicola di Toscolano*, in *Piermatteo d'Amelia* 1996).

La qualità dei dipinti è alta, anche se non mancano interventi della bottega (*San Sebastiano* e alcuni *Angeli*). L'affresco fu realizzato con grande sapienza tecnica e ricchezza di materiali: si vedano, per esempio, le ampie campiture di azzurrite, nella volta e nel mantello della Vergine, delle quali rimangono pochissime tracce, e le dorature, anch'esse quasi completamente perdute, nelle aureole e nelle vesti dell'angelo annunziante. Questi dipinti rappresentano uno snodo stilistico importante per la conoscenza del pittore amerino viste le numerose connessioni con altre opere del suo *corpus*. La Madonna con il Bambino viene riproposta nella parte centrale del *Polittico degli agostiniani* di Orvieto (oggi a Berlino), nella parrocchiale di Porchiano del Monte e nell'edicola di Montecalvello l'*Annunciazione* è strettamente legata a quella del Museo Gardner di Boston eseguita per l'Annunziata di Amelia e, infine, la tipologia del volto dell'evangelista Marco ricorda il Redentore della lunetta Cambò a Barcellona e il san Giovanni di Altenburg. Gli affreschi di Toscolano rappresentano il culmine del percorso giovanile di Piermatteo quando, all'iniziale interesse per le forme del Lippi, si vanno progressivamente sostituendo componenti verrocchiesche, robbiane (riscontrabili soprattutto nell'*Annunciazione*) e vecchiettesche, particolarmente apprezzabili nel *Sant'Antonio abate*.

Piermatteo d'Amelia,
Ciclo mariano.
Toscolano, chiesa della
Santissima Annunziata



Piermatteo d'Amelia,
Vergine annunziata,
 particolare del *Ciclo*

mariano. Toscolano,
 chiesa della Santissima
 Annunziata.



Legato agli affreschi di Toscolano, per convergenze stilistiche, iconografiche e temporali, è da ritenersi il coro del duomo di Narni. È stato rilevato che l'*Annunciazione*, squisito lavoro d'intaglio, fu probabilmente eseguita su modelli di Piermatteo. La somiglianza con l'edicola di Toscolano si estende al piano iconografico, visto che anche il coro sviluppa temi di derivazione sistina: l'*Angelo annunziante* e la *Vergine annunziata* si trovano ai lati di un ideale *hortus conclusus* (il coro stesso) che presenta, al centro, un vaso di rose simbolo della purezza di Maria. Il manufatto fu eseguito tra il 1474, anno del ritorno a Narni del cardinale Berardo Eroli, che lo commissionò, e la sua morte, avvenuta nel 1479.

Un termine *ante quem* per la datazione degli affreschi di Toscolano è rappresentato da un graffito datato 1483 che si trova sugli affreschi di Montecalvello, lavoro che, per concordanze stilistiche e tecniche, è da ritenere della stessa mano e dello stesso periodo. Una datazione di entrambe le opere tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta potrebbe trovare conferma nelle ripetute epidemie che colpirono la zona soprattutto tra 1478 e 1481 (*Alessandro Geraldini e il suo tempo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 1993). La presenza negli affreschi di Toscolano dei santi Rocco e Sebastiano, tradizionali protettori contro la peste, proverebbe, secondo Aldo Cicinelli, che queste pitture furono commissionate per scongiurare il pericolo di una pestilenza all'interno del castello. L'edicola, munita di santi *depulsores pestilitatis*, avrebbe dovuto funzionare, subito fuori delle mura, come invalicabile baluardo difensivo (A. Cicinelli, *Gli affreschi dell'Edicola di Toscolano*, in Piermatteo d'Amelia 1996).

Itinerari a Orvieto

Alessandra Cannistrà, Laura Andreani

Cattedrale di Santa Maria Assunta

piazza Duomo

Museo dell'Opera del Duomo

Palazzi Papali, piazza Duomo

Chiesa di Sant'Agostino

piazza San Giovenale

Biglietto unico: cappella di San Brizio in Duomo, palazzo Soliano-Collezione "Museo Emilio Greco", Palazzi Papali, chiesa di Sant'Agostino da novembre a febbraio: 9.30-13, 15-17 (chiuso il martedì); marzo e ottobre: 9.30-13, 14-18 (chiuso il martedì); da aprile a settembre: 9.30-19 Biglietteria-Informazioni-Punto FAI: palazzo Soliano, tel. 0763/343592; chiesa di Sant'Agostino, tel. 0763/344445 www.opsm.it, www.museomodo.it, biglietteria@operadelduomo.it

Istituito nel 1882, il Museo dell'Opera del Duomo nasceva con una forte connotazione civica e municipale. La sua raccolta di "belle arti e patrie memorie" era in gran parte costituita dai materiali provenienti dalla stessa cattedrale: suppellettili sacre, paramenti liturgici, oggetti devozionali e antichi volumi miniati che, per il loro particolare valore e pregio erano stati nel tempo depositati all'interno del palazzo dell'Opera allo scopo di garantirne la conservazione. La collezione aveva poi avuto un significativo incremento per l'ingresso delle opere d'arte già proprietà di istituti religiosi soppressi dopo il 1860, devolute a quella che unanimemente veniva riconosciuta come la più importante e attiva istituzione culturale della città. Confluiva nella raccolta un materiale estremamente vario per qualità e consistenza, che tuttora costituisce un testo fondamentale per la storia dell'arte locale. Con gli interventi di restauro realizzati nella cattedrale negli ultimi decenni dello stesso secolo, il nucleo originario del museo si arricchiva ulteriormente di importanti testimonianze artistiche, accogliendo il complesso cinque-seicentesco dei dipinti e delle sculture del duomo, epurati dal rigore purista. Si configura così la duplice e inscindibile identità di questa raccolta che è insieme "museo della cattedrale" e "museo della città", e la sua missione storica. Co-

me gran parte delle raccolte civiche di analoga e coeva origine, esso testimonia la vicenda artistica di una realtà specifica qualificata da particolari condizioni politiche, socio-economiche e culturali. Una vicenda ricca di variegata presenze e di efficaci interazioni, naturale per una città come Orvieto che più volte, tra Medioevo ed epoca moderna, fu sede della corte papale, che è depositaria del più significativo miracolo eucaristico nella storia della Chiesa cattolica e che infine ha accolto e alimentato per almeno otto secoli il cantiere della cattedrale.

Il nuovo percorso del M.O.D.O. (Museo dell'Opera del Duomo), attivo dal 2006, ha naturalmente come fulcro uno dei beni più preziosi del patrimonio artistico dell'umanità: la cattedrale di Santa Maria Assunta, meta antica di pellegrinaggio e di venerazione come santuario del Miracolo Eucaristico, che, tra i maggiori tesori d'arte, conserva al suo interno la Cappella Nova o di San Brizio, luogo di eccezionale valenza e suggestione, oggi inserita nel sistema museale. Fu costruita tra il 1406 e il 1444 in addizione sul fianco destro dell'edificio e accoglie una delle massime espressioni artistiche dell'epoca rinascimentale. Il Beato Angelico, su incarico dell'Opera del Duomo, ne iniziò la decorazione (1447) dipingendo sulle vele della prima campata *Cristo giudice* e i *Profeti*. Il progetto fu ripreso, sviluppato e portato a termine (1499-1504) da Luca Signorelli che dapprima completò la decorazione delle volte, sulla base dei disegni dell'Angelico, con il gruppo degli *Apostoli* e della *Vergine*, gli *Angeli* che recano i simboli della Passione, i *Dottori della Chiesa*, i *Martiri*, i *Patriarchi* e il *Coro delle vergini*. Poi diede forma nei lunettoni delle pareti alle scene del *Giudizio universale* con le straordinarie creazioni del *Finimondo*, della *Predicazione dell'Anticristo*, della *Resurrezione della carne*, infine del *Paradiso* e dell'*Inferno*.

Piermatteo d'Amelia (attribuito)

Imago Pietatis e san Gregorio
dipinto murale

Proprio in prossimità dell'ingresso alla Cappella Nova, e precisamente sul pilastro esterno della parete destra della tribuna, si trova la bella immagine devozionale composta dagli elementi essenziali della tradizionale iconografia della *Messa di san Gregorio*: sulla destra, la figura del santo, identificato dalle vesti pontifica-



Piermatteo
d'Amelia
(attribuito), *Imago
Pietatis e san
Gregorio*. Orvieto,
cattedrale di Santa
Maria Assunta

li, dal triregno e dal caratteristico attributo della colomba dello Spirito santo posata sulle spalle, si rivolge orante verso quella del Cristo morto, definita nel composto patetismo del volto, che si erge dal sepolcro circondato dai simboli della Passione.

L'affresco, "rivelato" dal restauro del 1984, fu in quella occasione attribuito da Federico Zeri a Piermatteo (F. Zeri, *Postilla al Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in "Paragone", n. 429, 1985, pp. 3-6) per la coerenza stilistica e formale rilevata rispetto alle produzioni certe dell'artista e, specialmente, al *Politico degli agostiniani*, dipinto per la loro chiesa orvietana nel 1481. Tali osservazioni, successivamente ribadite da Testa (G. Testa, *L'attività orvietana di Piermatteo d'Amelia*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra Trecento e Cinquecento*, 1996, pp. 119-125) e Mencarelli (R. Mencarelli, *Intermezzo: Piermatteo d'Amelia, Perugia, Antonio del Massaro e Pintoricchio*, in G. Testa (a cura di), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano 1996, pp. 87-93) compensano la ritenenza delle fonti a proposito di questo dipinto, mai espressamente menzionato dai documenti che fin dal 1479 registrano, invece, le numerose commissioni affidate a Piermatteo dall'Opera del Duomo in virtù delle sue riconosciute doti di raffinato decoratore: molti, purtroppo non più identificabili, i tabernacoli con "celo" e "sopracelo" fatti dipingere d'azzurro e "cum stellis auratis", gli "angeli" e gli ornati destinati alla cappella della Maestà della Tavola, all'organo e al coro, in cattedrale, ma anche al palazzo dell'Opera e all'orologio della piazza.

L'ultima attestazione riguardante l'artista risale al 1482: i Soprastanti della Fabbrica reclamano che si rechi "quanto prima possibile a dipingere la Cappella Nova", in base agli accordi già in precedenza stipulati, e assolve alla realizzazione di un saggio della sua arte, previsto come condizione del contratto, nonostante la fama conclamata dell'artista dopo l'esecuzione del politico di Sant'Agostino. Resta discutibile l'ipotesi che l'*Imago Pietatis* debba essere o meno identificata con la figura richiesta "pro mostra, sive in alto, sive in quo loco placuit camerario", e oscure le motivazioni che portarono i Soprastanti a cercare in altri artisti, prima Perugino poi Luca Signorelli, il potenziale continuatore dell'opera dell'*angelicus pictor*.

Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura

Annunciazione

dipinto murale

Come Piermatteo, anche il Pastura è ricordato nei documenti orvietani nell'ambito della difficile *impasse* che per cinquantadue anni lasciò incompiuta la decorazione della cappella di San Brizio. Dopo la misteriosa chiusura dei rapporti con l'artista amerino e la successiva problematica vicenda riguardante la collaborazione di Perugino, mai realmente ottenuta nonostante i reciproci impegni e contratti, fu la volta di Antonio del Massaro che, come Piermatteo, forniva da tempo i suoi servizi all'Opera. Importante fu l'intervento affidatogli nel 1497 – peraltro già avviato e interrotto da Pintoricchio tra il 1492 e il 1496 – di risarcire sulla parete destra della tribuna alcuni tra i dipinti trecenteschi di Ugolino di Prete Ilario precocemente deterioratisi, addirittura reintegrando *ex novo* alcune scene quali,

appunto, *l'Annunciazione* e inoltre la *Visitazione*, il *Ritorno dall'Egitto* e la *Sacra Famiglia al tempio*. Contemporaneamente, viene anche deliberato a suo favore l'incarico di affrescare la Cappella Nova, naturalmente a condizione che le sue "prove" riscuotano il consenso della Fabbrica e dei cittadini. Non dovette essere così, se, come accennato, l'anno successivo toccò a Luca Signorelli metter mano all'impresa.

Il percorso del M.O.D.O. prosegue presso i Palazzi Papali. Palazzo Soliano è la più vasta e imponente delle residenze pontificie orvietane, costruita su sollecitazione di papa Bonifacio VIII Caetani (1294-1303). Già sede storica del Museo, ospita oggi, nel salone a piano terra la biglietteria e i servizi didattici e la collezione del Museo "Emilio Greco", comprendente 32 opere plastiche e 60 opere grafiche che lo scultore ha donato alla città di Orvieto, alla quale era legato artisticamente per aver eseguito nel 1964 le porte bronzee del duomo.

I Palazzi Papali più antichi costituiscono uno straordinario complesso architettonico affiancato alla cattedrale e composto dalla sequenza di edifici realizzati per accogliere i pontefici Urbano IV Pantaléon (1261-1264), Gregorio X Visconti (1271-1276), Martino IV de Brie (1281-1283). Ospitano le collezioni del Museo dell'Opera del Duomo: a pianterreno, la galleria degli Affreschi accoglie straordinarie testimonianze della pittura dei secoli XIII, XIV e XV; al primo piano, la serie monumentale degli antichi saloni custodisce grandi capolavori come il gruppo polimaterico trecentesco della *Maestà* già collocato sulla lunetta del portale maggiore della cattedrale, la *Madonna in trono con Bambino*, attribuita al pittore fiorentino Coppo di Marcovaldo (1270 circa), gli *Accoliti turiferari* di Arnolfo di Cambio (1282 circa), le due opere di Simone Martini, la *Maddalena* di Luca Signorelli (1504) e inoltre 13 tele e una tavola dovuti ai grandi protagonisti dell'arte della Controriforma come Niccolò Circignani detto il Pomarancio, Girolamo Muziano e Cesare Nebbia. Infine, la splendida sala delle Sinopie con i grandiosi dipinti preparatori per gli affreschi della cappella del Corporale in duomo e una serie di opere di varie epoche (XIII-XX secolo), tutte recentemente restaurate, riferibili a Raffaello da Montelupo, Benedetto Buglioni, Jacopo da Bologna, Ludovico Mazzanti, Giovanni Duprè e Cesare Fracassini.

Antonio del Massaro
da Viterbo detto
il Pastura,
Annunciazione. Orvieto,
cattedrale di Santa

Maria Assunta





Anonimo artista di ambito umbro

San Pietro e San Paolo
tempera su tavola

Le due tavole erano probabilmente parte di uno stesso complesso in seguito smembrato. Non vi sono purtroppo elementi per ipotizzare, alternativamente, un tardo esempio di politico o una macchina d'altare composta da più pannelli, oppure una struttura articolata, forse riconducibile al complesso apparato di rivestimento esterno del coro ligneo nella sua collocazione originaria al centro della campata iniziale della navata maggiore. Questo intervento è, peraltro, documentato tra il 1489 e il 1492 e, per la sua realizzazione, l'Opera si servì della collaborazione di Giacomo Ripanda e Antonio del Massaro detto il Pastura.

Rilevante risulta l'ascendenza da modelli tardoquattrocenteschi di matrice pintoricchiesca e peruginesca.

Jacopo da Bologna (attribuito)

Madonna con il Bambino tra san Giovenale e san Savino;
Cristo benedicente tra due angeli (lunetta);
Storie di san Giovenale (predella)
tempera e oro su tavola

La pala, precocemente danneggiata nel pannello centrale e recentemente restaurata dalla Cooperativa C.B.C. di Roma (2007), proviene dalla chiesa di San Giovenale, in origine dedicata anche a san Savino che figura, infatti, nello scomparto principale al lato della Madonna in corrispondenza dell'altro titolare. La diseguale qualità della pittura evidenzia l'intervento di più mani, tra le quali Garzelli – nel catalogo del 1972 – identificava quella di Antonio da Viterbo detto il Pastura, nella figurazione della lunetta, e di Giovan Francesco d'Avanza-

Anonimo artista di ambito umbro,
San Pietro e San Paolo.
Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo

Jacopo da Bologna (attribuito), *Pala di san Giovenale*.
Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo

rano, in quella della predella – artisti entrambi presenti a Orvieto presso il cantiere della cattedrale nel corso dell'ultimo decennio del XV secolo. Più interessante è il rimando all'ambito di Jacopo da Bologna, documentato anch'egli in duomo tra il 1485 e il 1495, introdotto dagli studi più recenti, alcuni dei quali ne fanno coincidere l'incerta e ancora confusa vicenda artistica con quella di Jacopo Ripanda, omonimo e conterraneo pittore di formazione umbro-pintoricchiesca e di cultura antiquaria, intagliatore del legno e acuto disegnatore, cui si legano numerose imprese decorative nella Roma di Alessandro VI e Giulio II. Verso una tale personalità rinvierebbe anche la ricca ebanisteria dorata che ripropone modelli rinascimentali in un'apprezzabile pur se composita *vulgata*, che include l'alta predella, suddivisa in tre specchiature sagomate nelle quali trova spazio la colorita e alquanto *naïf* illustrazione dei tre più significativi episodi della vita di san Giovenale: *Giovenale consacrato vescovo da papa Damaso*, *la Predicazione al popolo di Narni* e il *Suicidio di un pagano che aveva assalito il santo*.

Tappa conclusiva è la chiesa di Sant'Agostino. Originariamente inclusa nell'antico insediamento urbano degli agostiniani, ma radicalmente restaurata nel 1724, è oggi sede distaccata del Museo. Attualmente è qui esposto il complesso scultoreo delle statue degli *Apostoli*, dei *Santi protettori*, realizzato tra la fine del XVI e l'inizio del XVIII secolo, e lo splendido gruppo dell'*Annunciazione* (1603-1608) di Francesco Mochi. Accoglierà successivamente altri segmenti e selezioni tematiche delle collezioni della raccolta.

In occasione della mostra *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale* (12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010), la sede ospiterà una specifica sezione didattica dedicata alla ricostruzione virtuale del *Polittico degli agostiniani*. Inoltre sarà qui esposta, per la prima volta dopo il restauro, un'opera ascrivita all'anonimo Maestro della Madonna di Liverpool, artista ricollegabile alla sfera d'influenza di Piermatteo che, in particolare nelle iniziative della committenza privata, perpetuò e anzi amplificò il successo riscosso dal dipinto orvietano.

Piermatteo d'Amelia

Polittico degli agostiniani: Madonna in trono con il Bambino tra sant'Agostino, san Giovanni Battista, santa Maria Maddalena, san Nicola da Tolentino
tempera su tavola



Piermatteo d'Amelia,
Polittico degli
agostiniani. Già Orvieto,
 chiesa di Sant'Agostino



Il polittico fu realizzato da Piermatteo d'Amelia tra il 1478 e il 1481, in un periodo in cui il pittore divideva il proprio impegno tra la cappella Sistina e il cantiere della cattedrale di Orvieto, dove i Soprastanti erano alla ricerca di un artista in grado di portare a compimento il ciclo decorativo della cappella di San Brizio iniziato circa trent'anni prima da Beato Angelico.

Mentre l'Opera offriva a Piermatteo lavori di modesta entità, i frati di Sant'Agostino commissionarono all'artista una tavola "grande e bella" destinata a ornare l'altare maggiore della loro chiesa in quegli anni in fase di ampliamento. Per l'affidamento di questo prestigioso incarico probabilmente si adoperò Antonio Simoncelli, camerario dell'Opera e santeso della chiesa di Sant'Agostino, che contribuì in parte al finanziamento.

Un piccolo dossier documentario, rinvenuto nel 1992 attraverso una ricerca condotta presso gli archivi orvietani e composto da diversi atti notarili, fornisce le informazioni essenziali: vale a dire le coordinate temporali entro le quali il progetto prese forma e si realizzò e il pagamento finale del compenso al pittore (L. Andreani, *Nuovi documenti per Piermatteo d'Amelia*, in "Studi di storia dell'arte", 3, 1992, pp. 237-

250). Pur in mancanza del contratto di allogazione, le notizie sono sufficienti per confermare con certezza la paternità di un'opera oggi non più integra, anzi smembrata e conservata in differenti sedi museali, che la critica aveva già virtualmente ricomposto e ricondotto su base stilistica al Maestro dell'Annunciazione Gardner (Longhi, Zeri).

Ciò che i documenti mettono in evidenza è, più che altro, il grande impegno economico affrontato dagli agostiniani, che vendono alcuni beni (un pezzo di terra per 22 fiorini, la terza parte di una casa per 21 fiorini, ancora un pezzo di terra per 17 fiorini) e prendono soldi in prestito per vedere realizzato il progetto. Il 17 agosto 1481 il polittico è ufficialmente consegnato con reciproca soddisfazione: il pittore dichiara di aver ricevuto il compenso pattuito di 245 fiorini oltre a "panno, grano e altre cose" non specificate e i committenti riconoscono il lavoro eseguito "a regola d'arte".

Fallita l'impresa di portare a termine l'ampliamento della chiesa, il dipinto rimase presumibilmente nella sua collocazione fino alla metà circa del XVIII secolo, quando in concomitanza con il *restyling* settecentesco dell'edificio esso fu probabilmente rimosso e forse venduto, approdando in collezione privata. I quattro pannelli laterali, per esempio, con-



Maestro
della Madonna
di Liverpool,
*Madonna
con il Bambino.*

Orvieto, chiesa
di Sant'Agostino
(proprietà del
Museo dell'Opera
del Duomo)

fluirono in quella dell'avvocato romano Agostino Mariotti (F. Todini, *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma settecentesca*, in *Antologia di Belle Arti*, 1980, pp. 27-37) e, più tardi passarono in diverse sedi museali.

Oggi il polittico, che gli agostiniani avevano tanto voluto e così tanto pagato, è conservato a Berlino, Staatliches Museum (*Madonna in trono col Bambino*), ad Altenburg, Lindenau Museum (*San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena*), a Filadelfia, Collection John J. Johnson (*San Nicola da Tolentino*) e già a Cornbury Park-Charlbury, Oxfordshire, Collection Oliver Vernon Watney (*Sant'Agostino che calpesta gli eretici*).

In quest'opera, di raffinata esecuzione, e fresca ancora delle più importanti esperienze formative, la critica ha riconosciuto echi delle influenze di Lippi, con il quale Piermatteo aveva lavorato a Spoleto, e citazioni verrocchiesche nella plasticità delle forme e dei panneggi della figura della Vergine (F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas principis*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1997).

Maestro della Madonna di Liverpool

Madonna con il Bambino
tempera e oro su tavola

Il pittore individuato dal nome critico di "Maestro della Madonna di Liverpool" fu attivo in Umbria tra la fine del XV secolo e il principio del successivo; egli si dimostra seguace di Piermatteo d'Amelia e Antoniazio Romano (notizie 1460-1510), con influenze dal Pintoricchio (1454-1513) della fase romana. Particolarmente forte, in questa tavola, traspare la lezione dell'amerino Piermatteo, una tra le più significative presenze artistiche in Orvieto nella seconda metà del Quattrocento, al quale peraltro è stata nel tempo riferita negli studi più di un'opera del catalogo attribuito all'ignoto artefice: è il caso della tavoletta del Walker Art Gallery di Liverpool, pur se più puntuali riscontri sono possibili con la Madonna della collezione Marconi Graziosi di Roma.

Il recente restauro, effettuato da Giovanni Manuali (2007), ha restituito parte del cromatismo e della preziosità originaria al dipinto, irrimediabilmente compromesso da lacune, cadute e alterazioni della superficie pittorica.

Percorsi francescani

Giuseppe Cassio

È noto che san Francesco d'Assisi ebbe una speciale predilezione per il territorio dell'Umbria meridionale, specie nel periodo immediatamente successivo alla conversione maturata nel 1209 dopo una lunga crisi davanti al *Crocifisso* di San Damiano. Da quel momento la vita dell'agiato figlio di Pietro di Berardone si trasformò in un'inarrestabile ricerca di Dio nella penitenza e la lode per la creazione. Per questo "l'apostolo dei nuovi tempi" si mise in cammino immedesimandosi nel pellegrino annunciatore del Vangelo, cambiò l'abito, il modo di vivere e si sentì inviato per condividere con tutti ciò che per grazia aveva ricevuto. Alla chiamata evangelizzatrice corrispose la spinta contemplativa che lo portò a individuare una fitta serie di angoli naturali di rara bellezza nei quali riscopriva il proprio essere "creatura tra le creature". Il carisma e l'operato di Francesco non rimasero sterili, tanto che in pochi anni egli fu costretto a formare una fraternità di compagni che gradualmente si aggregavano di volta in volta lungo il cammino, affascinati com'erano da quell'umile frate laico penitente e mendicante. Per sé e per i suoi "minori" Francesco scrisse una prima rigida *Regola* di vita semplice e pura conforme al Vangelo alla quale Innocenzo III concesse nel 1209 l'approvazione orale, seguita da una seconda versione redatta nel 1221 (*Regola* non bollata), approvata definitivamente nel 1223 da papa Onorio III (*Regola* bollata). Francesco ebbe quindi modo di conoscere da vicino l'Umbria meridionale durante i suoi frequenti viaggi alla volta di Roma proprio per l'approvazione. Per raggiungere la città eterna da Assisi era necessario attraversare il ramo della Flaminia *nova* compreso tra Foligno e Narni dove si allacciava al tratto *vetus* che proseguiva verso Otricoli per poi confluire a Roma.

La prima visita nel Ternano di Francesco e dei compagni si colloca tra il 1209 e il 1210, nella quale i *minores* ebbero modo di ammirare la valle del Nera specie durante il ritorno quando "il contrasto fra queste gole fresche, risonanti di mille voci, e la desolazione della campagna romana dovette colpirli vivamente" (P. Sabatier, *Vita di San Francesco d'Assisi*, Santa Maria degli Angeli 2009). Alla prima vi-



sita del 1209-1210 seguì quella del 1213, anno in cui Francesco attraversò gran parte dell'Umbria meridionale, predicando tra la gente dei suoi castelli. Tra il 1209 e il 1225 Francesco visitò, in sintesi: Terni, Collescipoli, Stroncone, lo speco di Sant'Urbano, Calvi dell'Umbria, Narni, Amelia, Lugnano in Teverina, Alviano, Guardea, San Gemini, l'eremo di Portaria e Piediluco.

Tutte queste località conservano nel loro tessuto urbanistico tracce indelebili dei suoi passaggi. È il caso per esempio del convento sorto a Stroncone nel terzo quarto del Duecento al posto di una cappella che custodiva l'immagine miracolosa della Madonna, davanti alla quale il Poverello si fermò per un breve periodo a predicare. Qui Francesco accolse tra i suoi compagni i giovani Ottone Petricchi e Accursio da Aguzzo che insieme a Berardo da Calvi e ad altri due compagni furono inviati in terra marocchina ove caddero martiri nel 1220. La cappella mariana dove sostò Francesco fu presto desti-

Anonimo scultore
della seconda metà
del XV secolo, *Santa
Lucia*. Terni, santuario
di San Francesco

Bartolomeo di Tommaso,
Giudizio universale.
Terni, santuario
di San Francesco



nata alla preghiera ma anche al ritrovo dei Minori lungo l'itineranza che li vedeva dormire nei fienili, negli ospizi dei lebbrosi o sotto i porticati delle chiese. Successivamente sorse la chiesa di Santa Maria, oggi San Francesco, con un convento che ospitò prima il beato Giovanni Vici da Stroncone e poi suo nipote il beato Antonio (morto nel 1461). Dell'edificio originario rimane la *Madonna del latte in maestà con san Francesco e i committenti*, vicina ai modelli di una laboriosa bottega attestata fra il tardo XIV e la metà del XV secolo a Narni, in altri centri limitrofi e in Sabina. Anche Amelia ricorda la sosta di Francesco: l'odierna chiesa a lui dedicata, probabilmente terminata nel 1287, non si discostava dai modelli architettonici di tipo mendicante, ancora visibili all'esterno nella facciata timpanata, animata da arcature trilobate, dal rosone e dal portale strombato, simile ad altri esemplari delle chiese francescane del territorio. L'originaria navata "a fienile" fu rivestita nel 1767 da un apparato scenografico barocco, che nascose le antiche capriate scoperte e gli affreschi che ricoprivano anche i registri più alti, presagendo l'esistenza di un programma pittorico organico, forse un ciclo francescano sul modello di Assisi.

I percorsi proposti seguono da vicino le orme dell'assisiato, inoltrandosi al contempo in una serie di luoghi congiunti tra loro dalla presenza minoritica che sta all'origine di una serie di committenze artistiche di rilievo, tra cui alcune delle opere più importanti licenziate da Piermatteo d'Amelia.

Terni, santuario di San Francesco

orario feriale: 7.30-12, 17-19.30; orario festivo: 7.30-13, 17-20

Nel 1213 il Poverello d'Assisi fu ospitato dal rettore della chiesa di San Cristoforo, un piccolo edificio romanico a navata unica posto nel cuore del centro storico che conserva ancora tracce pittoriche riferibili al XIV-XV secolo; all'esterno della quale è visibile il blocco lapideo cilindrico, un tempo infisso al centro del limitrofo incrocio sopra il quale si vuole abbia predicato l'assisiato. La visita senz'al-

tro più documentata è quella del 1218, anno in cui Francesco fu invitato a predicare la Quaresima in città dal nuovo vescovo Rainerio. Dal 598 Terni aveva perso la dignità episcopale: salvo infatti qualche raro nome il governo era affidato ai vescovi di Narni e successivamente di Spoleto. Secondo le fonti Francesco parlò ai ternani davanti all'episcopo e in presenza del nuovo presule che al termine del sermone lo condusse con sé nell'odierna cattedrale di Santa Maria Assunta, costruita accanto al *sacellum memoriae* di Sant'Anastasio (VII secolo). Congedatosi dal vescovo, Francesco si recò in città dove venne accolto festosamente dai suoi abitanti; in quell'occasione, entrò a far parte del novero dei *minores* il giovane Simone Camporeali che mise a disposizione la sua parte di eredità, consistente in un terreno posto nei pressi delle mura sul quale l'assisiato arrangiò delle capanne per sé e per alcuni compagni che volle lasciare in città. Nel 1259 la fraternità lasciò il primo tugurio per trasferirsi nel limitrofo complesso di San Cassiano poiché su quell'area si stava pensando di costruire una chiesa da dedicare al fondatore. Quel complesso è da identificarsi con la chiesa di San Marco, sul cui altare maggiore troneggia una *Madonna con Gesù Bambino* attribuita a Bartolomeo da Miranda, pittore nato forse intorno al 1380 e attivo fino agli anni sessanta del Quattrocento.

La permanenza dei Minori a San Cassiano terminò nel 1265, anno in cui costoro si trasferirono in un'altra dimora nei pressi del luogo dove si doveva costruire la nuova chiesa da dedicare a san Francesco. L'edificio originario sorse a immagine e somiglianza delle basiliche assisiato su pianta a croce latina decorata da una fila di archetti all'imposta del tetto e sostenuta lateralmente da quattro contrafforti semicilindrici. La facciata, animata da un portale strombato dominato sulla sua sommità dalla croce gloriosa, richiama gli stilemi architettonici del romanico umbro, bene evidenti nel San Rufino di Assisi che funse da matrice per le basiliche di San Francesco e di Santa Chiara. Nel corso del Quattrocento, i frati della comunità misero in atto un ambizioso *restyling* del complesso conventuale attraverso un progetto unitario volto ad ampliare la

chiesa dotandola di nuove cappelle a vano e di un campanile a torre firmato e datato da Antonio da Orvieto (1445).

Al suo interno lavorarono artisti in auge come il folignate Bartolomeo di Tommaso da Foligno che, tra il 1444 e il 1451, ricoprì la cappella destinata alla sepoltura della famiglia Paradisi con uno straordinario ciclo parusiaco comprendente la *Seconda venuta di Cristo* e il *Giudizio universale*. L'artista venne chiamato a Terni da san Giacomo da Monteprandone, francescano appartenente al ramo dell'Osservanza, più volte presente in città per predicare la riforma dei costumi, basata su rigidi canoni etici, finalizzata alla redazione di nuovi statuti comunali. L'impianto iconografico della cappella fu ispirato dalla preparazione intellettuale del frate il quale "guidò" il pennello dell'artista nel tradurre in chiave didascalica un tema particolarmente complesso quanto dibattuto che aveva già illustri precedenti iconografici, primo fra tutti il *Giudizio universale* di Giotto nella cappella padovana degli Scrovegni (1303-1305). La lettura del ciclo parte dal sottarco dove vengono proposti sei profeti particolarmente ispirati al messianismo giudaico (Geremia, Daniele, Malachia, Isaia, Giona, ed Ezechiele). Nella parete sinistra è immaginata la rinascita degli uomini con il proprio corpo che, al suono della tromba apocalittica, riemergono dai meandri della terra; essi sono selezionati in base ai vizi che li contraddistinsero in vita; come i lussuriosi poi emergono dall'acqua, così i vanitosi camminano su lingue di fuoco; gli accidiosi, gli avari e gli irosi fuoriescono da oscuri crateri; i golosi e gli invidiosi, parzialmente visibili, sorgono da profondi burroni. Agli angeli spetta il compito di condurre i loro corpi davanti al cospetto di Dio, raffigurato con un'iride nello spicchio a sinistra della monofora. Solo le anime dei giusti godono del privilegio di essere trainati dal Risorto che nella sua vera carne porta con sé il cugino precursore Giovanni, ultimo dei profeti, il "più grande tra i nati di donna", il primo padre Adamo e Dismas, il Buon Ladrone, che implorò perdono dal Messia nel comune e tragico momento della morte sentendosi rassicurato dalla promessa "oggi sarai con me in Paradiso". Tutti i chiamati sono condotti davanti al Giudice divino che assume le sembianze del Figlio di Dio, secondo quanto lui stesso rivelò "chi vede me vede il Padre", assiso sul trono e chiuso in una mandorla eterea di sapore prettamente medievale. Alla sua destra è la Madonna vestita a festa con un copricapo di rara fattezze orientale e ritratta seduta come se fosse incinta, particolare che ribadisce il principio dell'unione indissolubile della Madre con il Figlio, personificazione della Chiesa che contiene il Corpo di Cristo. Questo tipo di iconografia, molto diffuso in Italia centrale, fu propagandato particolarmente in ambito francescano dove si annoverano esempi di rara levatura, come la coeva *Madonna del parto* che Piero della Francesca eseguì a Monterchi intorno al 1455. Sulla parete destra confluiscono i "maledetti" del fuoco eterno ai quali sono riservate le pene previste dai più aspri manuali di tortura medievali, prima di essere fagocitati

da Satana. È curioso scorgere come l'artista, o meglio Fra Giacomo, abbia voluto rappresentare dei Minoriti tonsurati, sicuramente non dispensati nel giudizio dall'aspetto puramente formale della loro vocazione.

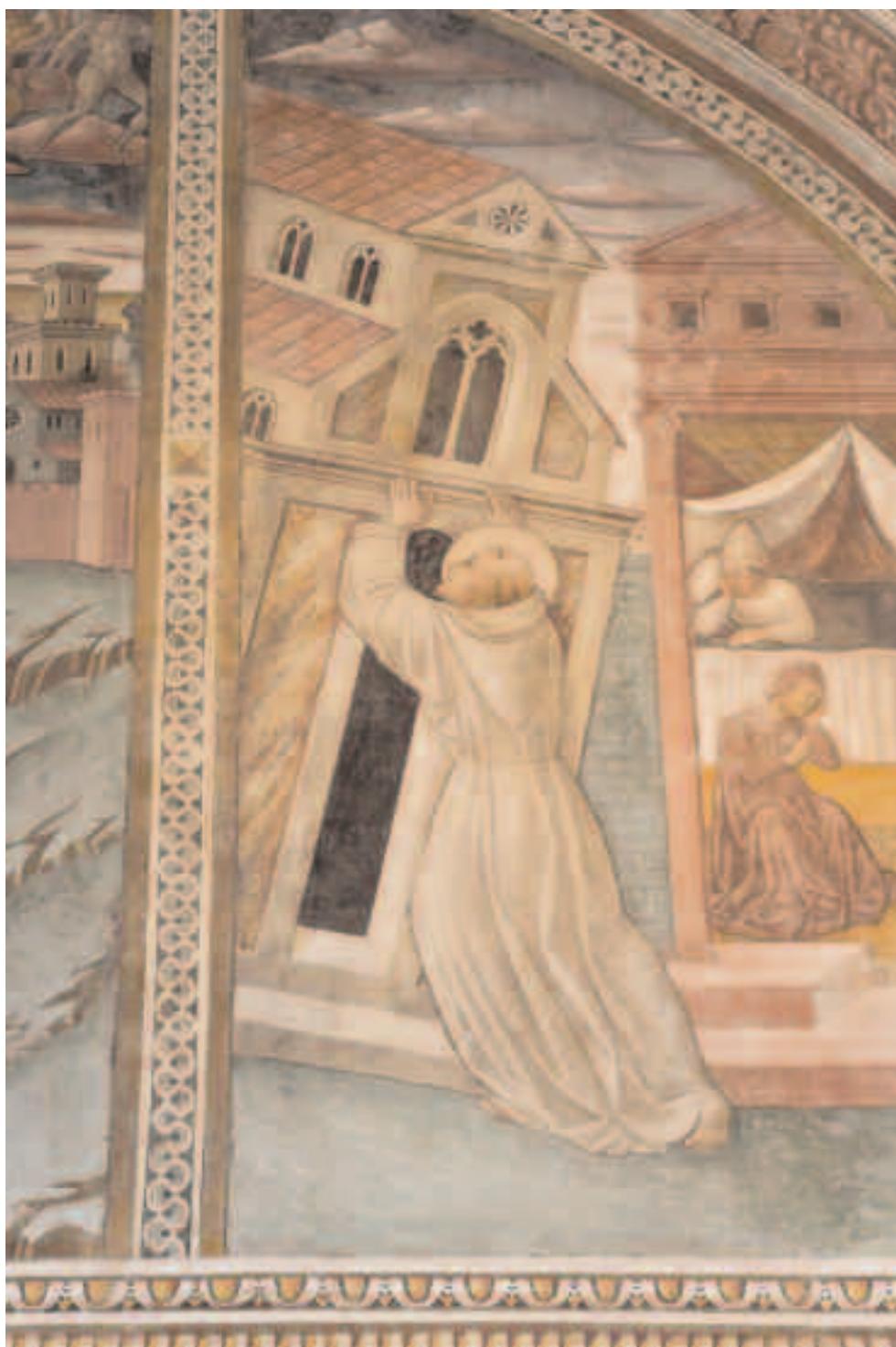
La conclusione dei lavori di ampliamento e rinnovamento della chiesa fu accompagnata nel 1485 dalla liturgia di intronizzazione sull'altare maggiore della tavola di Piermatteo d'Amelia, meglio conosciuta come *Pala dei francescani* (vedi *Itinerari a Terni e nel Ternano*) nella quale si esaltava teologicamente il mistero dell'Incarnazione, la dottrina dei Dottori della Chiesa minoritici (Bonaventura da Bagnoregio, canonizzato soltanto un anno prima della committenza della pala, nel 1482, e Ludovico vescovo di Tolosa), nonché gli esempi di vita del Precursore e del Fondatore accomunati dalla penitenza. La predella in particolare si riallaccia al culto sviluppatosi attorno a una reliquia della Santa Croce giunta in San Francesco nel 1465, che si esponeva ogni anno all'interno di un prezioso reliquiario a tempio ispirato all'architettura del campanile, in occasione delle feste teofaniche dell'Epifania e del Lunedì dell'Angelo e forse anche al Venerdì santo. Alcune scene della predella fanno contemplare alcuni misteri relazionati alle feste liturgiche di ostensione (per esempio l'*Adorazione dei magi*, la *Crocifissione*) preannunciando la teofania finale attraverso la tavoletta con la *Discesa agli inferi*, fase ultima della missione messianica di Gesù; come afferma la dottrina della Chiesa, infatti, Cristo è sceso veramente nella profondità della morte affinché i morti udissero la voce del Figlio di Dio e, ascoltandola, vivessero. Tale scena anticipa perciò quel che venne poi sviluppato nel *Giudizio universale* della cappella Paradisi presagendo un percorso iconografico unitario e teologicamente ispirato dalle predicazioni minoritiche.

Anche una scultura presumibilmente realizzata nell'ultimo quarto del XV secolo è conservata in San Francesco. Si tratta del simulacro ligneo di *Santa Lucia* la cui postura e l'eleganza la avvicinano ai modelli pittorici di Piermatteo specie nell'omonima figura della santa nell'affresco della chiesa di Sant'Agostino a Narni (vedi *Itinerari a Narni*). L'esemplare ligneo è di notevole fattura e si discosta per preziosità e raffinatezza dal gruppo scultoreo per lo più coevo al quale appartengono diverse statue processionali di *San Sebastiano* e *Crocifissi* policromi dalle braccia mobili destinati al culto della Passione, alcuni dei quali riferibili alla mano di Giovanni Teutonico.

Narni, chiesa di San Francesco

tutti i giorni, 7.30-18.30

La città d'adozione del vescovo Giovenale fu visitata da Francesco durante i suoi viaggi da o verso Roma, uno dei quali lo vide nella veste di predicatore su invito del vescovo Ugolino. La chiesa dedicata al santo si trova sul versante occidentale della città, a pochi passi dalla cattedrale, contrapposta a quelle



Pierantonio Mezzastris,
*San Francesco sostiene
la Chiesa*, particolare del

Sogno di Innocenzo III.
Narni, chiesa
di San Francesco

Anonimo artista
dell'ambito di
Piermatteo d'Amelia,
Madonna in trono con

*Gesù Bambino tra i santi
Stefano e Sebastiano.*
San Gemini, chiesa
di San Carlo



degli agostiniani e dei domenicani; fu costruita tra la fine del Trecento e l'inizio del secolo successivo sul modello della chiesa "a sala", divisa in navate da poderose colonne cilindriche e destinata alla predicazione rivolta alle grandi assemblee.

All'interno dello spazio sacro sono dislocate numerose testimonianze pittoriche dedicate a san Francesco, per lo più riconducibili alla prima metà del Quattrocento ma senza dubbio la principale attrazione del visitatore è fornita dall'oratorio di San Bernardino da Siena (meglio conosciuto come cappella Erolì, dal cognome della famiglia che ne acquisì il pa-

tronato nei primi anni dell'Ottocento). L'ambiente è decorato da una serie di affreschi raffiguranti alcune scene tratte dalle storie della vita di san Francesco e del santo titolare, opera di Pierantonio Mezzastris da Foligno. Pittore documentato sin dal 1457, cugino-cognato di Bartolomeo di Tommaso Pierantonio, fu chiamato più volte dalla committenza francescana, tanto conventuale che osservante, a riproporre ciò che Benozzo Gozzoli aveva realizzato nel San Francesco a Montefalco (1452), con immagini alla moda adattate di volta in volta alle esigenze culturali e particolari dell'Ordine. La committenza del ciclo narnese tuttavia si deve al concittadino Berardo Eroli, vescovo di Spoleto dal 1448 al 1474, investito da Pio II della carica cardinalizia nel 1460 che, al di là del ruolo, non lo distolse dai suoi legami con il narnese. Pierantonio impostò sei scene dedicate a san Francesco e solo due al santo senese, cosa da interpretare come un atto di conciliazione tra la Comunità e l'Osservanza volto a esaltare il fondatore dell'ordine nonché autore della *Regola* di cui il seguace senese si era fatto paladino (L. Vignoli, in *Pierantonio Mezzastris pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2006, pp. 193-217).

In effetti anche la scelta delle scene da raffigurare fu calibrata nell'ottica della riconciliazione tra i due rami in acerrimo contrasto sul tema della povertà. E difatti la scena dell'*Approvazione della Regola da parte di Onorio III* riveste il ruolo chiave di *imago unitatis* dell'ordine sulla quale si votava l'obbedienza dei frati. In tale contesto va incastrato anche il raro episodio simbolico dell'*Incontro tra san Bernardino e san Celestino V*, presagio di una concordia in atto, tanto auspicata tra le varie anime del francescanesimo (conventuali, osservanti, spirituali, clareni), che si allarga e dialoga con l'*Abbraccio tra i santi Francesco e Domenico* posto a segno di pacificazione generale, interna ed esterna, indispensabile per raggiungere l'unità di una Chiesa minata dalle infiltrazioni ereticali (in cui si configuravano gli spirituali) e impegnata nella lotta contro gli infedeli. Alla difesa della Chiesa si inserisce emblematicamente la *Cacciata dei diavoli da Arezzo* da parte di Francesco che richiama la figura del predicatore, portatore di verità e quindi vittorioso sugli eretici.

San Gemini, chiesa di San Francesco

tutti i giorni, 8-18

Nel 1213 Francesco raggiunse San Gemini, castello medievale rinato sopra o nei pressi di un antico insediamento romano e controllata dalle abbazie di San Niccolò e Santo Gemine. Nel riportare la visita di Francesco nella cittadina umbra, le fonti si soffermano non tanto sulla predicazione quanto sull'esorcismo da lui invocato su una donna del posto, cosa che lo presenta come il nuovo discepolo che mise in pratica l'invito di Cristo "guarite i malati, mondate i lebbrosi, scacciate i demoni; gratuitamente avete ricevuto, gratuitamente date" (Mt 10, 8).

bro, gratuitamente avete ricevuto, gratuitamente date" (Mt 10, 8).

A San Gemini Francesco accolse tra i suoi il giovane Pietro Bonanti che fece parte del gruppo dei cinque frati martirizzati in Marocco nel 1220. La chiesa dedicata al santo, probabilmente terminata nella prima metà del Trecento, si affaccia oggi sulla piazza principale ma originariamente era posta ai margini della città. La facciata tipicamente francescana con coronamento a capanna è traforata da una finestra orbicolare forse un tempo arricchita dal rosone. L'ingresso è solennemente incorniciato da un ricco portale ogivale strombato del XIV secolo i cui capitelli sono animati da motivi zoomorfi, protomi umane, scene campestri e stemmi araldici dei committenti.

L'interno è coperto da un tetto a vista alternato da archi trasversali presenti anche nel San Francesco di Piediluco e un coro concluso dall'abside pentagonale; quest'ultimo conserva frammenti di brani pittorici riferibili alla prima decorazione dello spazio sacro. Nella chiesa è conservato un busto di terracotta della prima metà del Cinquecento attribuibile ai fratelli Giacomo e Raffaele da Montereale (prima metà del XVI secolo) che ritrae il volto di un frate minore, forse san Bernardino da Siena, al quale era dedicata una confraternita e una chiesa sul cui altare maggiore un'immagine del Gran Santo era custodita in una nicchia; rimane comunque valido il confronto fisiognomico del volto del frate plasmato sul modello iconografico fornito da Piermatteo della *Pala dei francescani* di Terni. Da segnalare inoltre l'affresco della cappella di Santa Lucia licenziato da un modesto artista locale della fine del Quattrocento, che sembra ispirarsi alle posture che Piermatteo propose nell'affresco di Sant'Agostino di Narni e nella pala ternana.

Interessante anche la chiesa priorale di Santa Maria *de Palatio* o *de Incertis* (XIII secolo), oggi nota come San Carlo, denominazione che si fa tradizionalmente risalire al XVI secolo, in ricordo della visita in città di san Carlo Borromeo che qui avrebbe officiato messa.

Forse ricavata da un antico loggiato aperto, affacciato su via Casventino nei pressi dell'antico Palazzo Comunale, al suo interno si trova un palinsesto pittorico di straordinario interesse per lo più concentrato sulla parete dell'altare maggiore, coperta da un ciborio a edicola. Nel registro inferiore si trova una delle prime immagini di san Bernardino da Siena forse precedente alla sua canonizzazione del 1450, che dimostra il culto per il Gran Santo già fortemente radicato nel borgo a pochi anni dalla sua morte. Buona parte della parete è occupata dalla *Madonna in Maestà*

Marcantonio Aquili
(attribuito), *Madonna
in trono con il Bambino
tra i santi Giuseppe*

e Antonio da Padova.
Piediluco, santuario
di San Francesco



tra le sante *Caterina d'Alessandria e Lucia*, dipinto eseguito all'inizio del XV secolo da un maestro che presenta la raffinatezza tipica del gotico cortese, accostabile all'opera di un seguace di Giovanni Boccati. In una cappella a nicchia presente nell'unica

navata si trova invece un affresco raffigurante la *Madonna in trono con Gesù Bambino tra i santi Stefano e Sebastiano* con i Santi *Vincenzo Ferrer e Ansano* effigiati nell'intradosso dell'arco, opera realizzata nell'ultimo decennio del Quattrocento da un arti-

Niccolò Alunno,
Assunzione
della Vergine tra i santi
Francesco

e Sebastiano. Lugnano
in Teverina, collegiata
di Santa Maria Assunta

sta fortemente influenzato da Piermatteo. In particolare la posa della Vergine sembra ricalcata dai modelli mariani del maestro amerino presenti a Toscolano e a Porchiano del Monte.

Piediluco, santuario di San Francesco

orario invernale: 9-17; orario estivo: 9-19

Il borgo di origini medievali si specchia sul lago che bagna i confini del Ternano e del Reatino. Francesco conosceva bene quello specchio d'acqua avendolo navigato durante il suo primo viaggio nel 1208 diretto a Rieti. A Piediluco si replicò quanto avvenne in altre località: alla predica del santo seguì la realizzazione di un accampamento che da lì in avanti servì come base d'appoggio per le successive visite. Le fonti ricordano l'episodio in cui un pescatore volle donare a Francesco un uccello acquatico che il santo accettò, preoccupandosi di invitarlo a volare via libero nonostante il volatile sembrasse invece tutto intenzionato a restare tra le palme delle mani del suo nuovo "padrone". Un altro pescatore gli offrì un grande pesce appena pescato e ancora vivo ma il santo, pur apprezzando il gesto, lo reimmerse nell'acqua lasciandolo libero.

La costruzione della chiesa di San Francesco, oggi santuario, si fa risalire su base epigrafica al 1339, ma è chiaro che il cantiere potesse avere avuto inizio sin dalla fine del secolo precedente. La facciata, oggi incompleta, è rivolta a sud a causa della posizione della fabbrica, stretta non solo tra la riva del lago e le pendici del monte ma anche tra le due antiche strade che vi convergevano e nei pressi del luogo dove si trovava il piccolo porto cittadino dal quale salpò e attraccò Francesco. La ripida scalinata conduce quindi all'attuale facciata che non è altro che il fianco occidentale della chiesa sul quale è stato ricavato il portale dell'Agnello, realizzato da Pietro Damiani nel 1338, così chiamato per l'edicola apicale che racchiude l'*Agnus Dei*. La seconda modanatura è animata da pesci, molluschi, barche e strumenti di pesca a dimostrazione del diretto coinvolgimento della corporazione dei pescatori nel cantiere della chiesa. Il confronto è obbligatorio con il portale di San Francesco a Narni che reca lo stesso girale e la medesima protome taurina che conferma il diretto

coinvolgimento del Damiani nei cantieri francescani della Custodia narnese della prima metà del XIV secolo, ai quali si pensa di aggiungere il portale di San Francesco a San Gemini.

All'interno, l'unica navata illuminata da tre grandi monofore trilobate, presenta una copertura sorretta da archi trasversali, usata anche nel San Francesco di San Gemini, che richiama da vicino i modelli costruttivi delle grandi sale comunitarie cistercensi. Sulla parete laterale sinistra, a destra dell'ingresso, è presente una nicchia affrescata con la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giuseppe e Antonio da Padova*, attribuita convenzionalmente a Marcantonio Aquili; la data di esecuzione è riportata sulla base del trono: "A.D. MDXIII".

Il coro, parzialmente rialzato, è coronato dall'abside pentagonale dove si concentra la decorazione pittorica abbinata al culto del *Crocifisso ligneo* (1489 circa) incassato nella scena centrale. La scultura si inserisce nell'alveo della devozione alla Passione di Cristo, fortemente interiorizzata da san Francesco e dalle colonne dell'Osservanza, in particolare san Bernardino da Siena che conosceva bene Piediluco per esserci passato più volte diretto a L'Aquila. Il ciclo pittorico dell'abside è spartito in cinque riquadri, tre dei quali, quelli centrali, accomunati da un unico fondale: la *Crocifissione* tra i due ladroni accostati dal *Compianto sul Cristo morto* a sinistra e da una perduta *Deposizione dalla croce* a destra. Si tratta di un programma pittorico eseguito per conferire la giusta compagine al *Crocifisso* ligneo ed è riferibile alla prima metà del Cinquecento. L'autore è memore di certi paesaggi perugineschi ed in particolar modo di quello utilizzato per ambientare la *Crocifissione* di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze, ai quali sovrappone la contemporaneità di alcuni personaggi abbigliandoli alla moda del tempo.

Lugnano in Teverina, collegiata di Santa Maria Annunziata

tutti i giorni, 8-19

Situato nella parte sudoccidentale dell'Umbria a poca distanza da Amelia e dal confine con il Lazio, Lugnano in Teverina è un borgo medievale adagiato su un colle interamente cinto da mura, che si affaccia sulla bassa valle del Tevere. Nel 1213 l'assiate vi tenne una predica *extra moenia*, in aperta campagna, al limite del bosco. Narrano alcune fonti che il sermone fu interrotto dal grido di una madre cui un lupo aveva sottratto il suo bambino; accortosi della disgrazia, Francesco supplicò un'anatra selvatica, che attraversava con il suo



storno il cielo invernale, di inseguire il canide affinché avesse rilasciato la preda. Questa eseguì quanto chiesto e, tempestando con il becco e con le ali il lupo, lo spaventò a tal punto da costringerlo a lasciare libero il fanciullo.

In ricordo di tale prodigio la comunità costruì un conven-

to per i frati minori che la tradizione rimanda al 1229.

La chiesa annessa, ampliata e rinnovata nel Seicento, conserva su una cappella un piccolo affresco cinquecentesco che ricorda il miracolo del lupo. Notevole è l'iconostasi del presbitero, dominata da un *Crocifisso* ligneo dalle braccia mobili, riferibile a Giovanni Teutonico dalla cui bottega uscirono diversi esemplari destinati alle chiese degli ordini mendicanti.

La piazza principale si apre invece sulla collegiata di Santa Maria Assunta, edificio del XII secolo con facciata anticipata da un protiro, ricca di presenze decorative di carattere zoomorfo e da inserti musivi in stile cosmatesco che si estendono soprattutto nel tappeto pavimentale delle navate. L'area presbiterale risente della disposizione liturgica delle basiliche romane (per esempio San Clemente) con l'altare rialzato coperto da ciborio, l'ambone per l'Epistola e quello più alto per il Vangelo accanto al quale si erge il candelabro per il cero pasquale.

Per l'abside della chiesa Niccolò di Liberatore detto l'Alunno dipinse un trittico raffigurante l'*Assunzione della Vergine tra i santi Francesco e Sebastiano* probabilmente intronizzato nel 1482-1483, che presenta due gruppi di angeli "fra le cose più graziose e delicate che [l'artista] abbia mai compiuto" (U. Gnoli, *Arte retrospettiva: note varie su Niccolò da Foligno*, in "Emporium", XXIX, 1909, pp. 136-144). Pur contemplando il tema mariano dell'assunzione, il dipinto, commissionato dalla comunità lugnanese, presenta al contempo evidenti segni francescani come il trigramma di Cristo entro il sole raggiato che san Bernardino da Siena avrebbe propagandato durante una sua presunta visita nel 1426, seguito dall'inclusione di san Francesco su uno sportello che inevitabilmente rimanda a un passaggio dello stesso nel castello umbro.

Bibliografia

- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimbaue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550 (ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, prefazione di G. Previtali, Torino 2006).
- G. Erolì, *Miscellanea storica narnese, compilata per Giovanni marchese Erolì*, vol. I, Narni 1858.
- Indice guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872 (ristampa anastatica, Bologna 1980).
- G. Ceroni, *Collescipoli. Il castello e le chiese*, Bagnacavallo 1915.
- U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923 (ristampa anastatica, Foligno 1980).
- U. Gnoli, *Piermatteo d'Amelia*, in "Bollettino d'arte", 9, 1924, pp. 391-415.
- R. Longhi, *In favore di Antoniazio Romano*, in "Vita artistica", 11-12, 1927, pp. 226-233.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: cataloghi dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936.
- F. Zeri, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in "Bollettino d'Arte", 2-3, 1953, pp. 125-139 e 233-249 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, Torino 1992, pp. 125-143).
- A. Garzelli, *Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972.
- San Salvatore e altri monumenti restaurati dalla Cassa di risparmio di Terni*, testi di R. Pardi, U. Ciotti, F. Santi, Terni 1974.
- L'Umbria. Manuali per il territorio*, vol. 2, Spoleto, a cura di L. Gentili, L. Giacchè, B. Ragni, B. Toscano, Roma 1978.
- L'Umbria. Manuali per il territorio*, voll. 3-4, Terni, introduzione di B. Toscano, Roma 1980.
- Arte in Valnerina e nello Spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto, 1983), coordinamento di G. Benazzi, B. Toscano, Roma 1983.
- A. Cicinelli, *Gli affreschi della Maestà di Toscolano*, in *Maestà e recuperi d'arte in Umbria. Gli affreschi inediti di Toscolano*, Todi 1985.
- A. Ricci, *Pier Matteo d'Amelia e la Pala dei Francescani. Un documento notarile per identificare l'autore dell'opera*, in *Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII-XX*, catalogo della mostra (Perugia, 1986), Todi 1987.
- F. Todini, *La pittura umbra: dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 tomi, Milano 1989.
- Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi (Amelia, Teatro Sociale, 1987), Todi 1990.
- F. Zeri, *Piermatteo d'Amelia e gli Umbri a Roma*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia*, cit., 1990, pp. 17-40.
- C. Strinati (a cura di), *Lo sguardo di Maria: un itinerario dal Trecento al Seicento nel territorio di Terni*, catalogo della mostra (Terni, 1991), Terni 1991.
- L. Andreani, *Nuovi documenti per Piermatteo d'Amelia*, in "Studi di storia dell'arte", 3, 1992, pp. 237-250.
- A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e gli antoniazzeschi: una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992.
- La pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento*, presentazione di B. Toscano, Provincia di Terni, 1993.
- Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, contributi di F. Marcelli, C. Strinati, A. Cicinelli, G. Testa, Ma. Castrichini, F. Baldelli, S. Felicetti, E. Lucci, Mo. Castrichini, C. Fratini, V. Tiberia, Provincia di Terni, Todi 1996.
- Museo Comunale di Amelia. Raccolta archeologica. Cultura materiale*, a cura di M. Matteini Chiari e S. Stopponi, Perugia-Milano 1996.
- G. Testa (a cura di), *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano 1996.
- Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. Rossi e S. Valeri, Roma 1997.
- L. Santini, *Guida di Terni e del Ternano*, Perugia 1998.
- C. Fratini (a cura di), *Pinacoteca Comunale "Ormeore Metelli" di Terni. Dipinti, sculture, stampe e arredi dall'VIII al XIX secolo*, Perugia-Milano 2000.
- M. Romano (a cura di), *Arte e territorio. Interventi di restauro*, Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni, Terni 2001.
- Il fragore delle acque. La cascata delle Marmore e la valle di Terni nell'immaginario occidentale*, a cura di A. Brillì, S. Neri, G. Tomassini, Milano 2002.
- G. Benazzi, G. Carbonara (a cura di), *Cattedrale di Spoleto. Storia, arte, conservazione*, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, Milano 2002.

- S. Costa, *Piermatteo d'Amelia a Civita Castellana*, in "Bollettino d'Arte", 120, 2002, pp. 105-112.
- E. Lucci, *La casa di Piermatteo ad Amelia ed altri dati*, in "Studi di storia dell'arte", 14, 2003, pp. 231-240.
- M.L. Moroni (a cura di), *Collescipoli. Storia e arte di un centro di confine*, Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni, Terni 2003.
- P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2003.
- I Geraldini di Amelia nell'Europa del Rinascimento*, atti del convegno storico internazionale, (Amelia, 2003), Terni 2004.
- La pala di Narni. Comunicare la luce. L'Incoronazione della Vergine del Ghirlandaio*, contributi di M. Benucci, R. Benucci, F. Bussetti, C. Fratini, R. Nini, R. Stopponi, P. Tosini, L. Vignoli, Provincia di Terni 2004.
- V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di), *Perugino: il divin pittore*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale dell'Umbria -Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia), Milano 2004.
- E. Lunghi, *Perugino. Itinerari in Umbria*, Milano 2004.
- P. Mangia, *La decorazione pittorica dei palazzi nobiliari di Amelia nel Cinquecento e inizi Seicento*, in *I Geraldini di Amelia nell'Europa del Rinascimento*, cit., 2004, pp. 25-45.
- E. Menestò (a cura di), *Amelia e i suoi statuti medievali*, Spoleto 2004.
- A. Novelli, L. Vignoli, *L'arte a Narni tra Medioevo e Illuminismo. Nuove acquisizioni, letture, proposte su maestri, opere e committenti*, Perugia 2004.
- M. Petralla, G. Saporì, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria di Arrone: documenti e opere*, Arrone 2004.
- G. Saporì (a cura di), *Giovanni di Pietro: Un pittore spagnolo tra Perugino e Raffaello*, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca dell'Albornoz, 2004), Milano.
- F. Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, con la collaborazione di S. Innamorati, Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno, Perugia 2004.
- A. Cannistrà (a cura di), *Le stanze delle meraviglie: da Simone Martini a Francesco Mochi. Verso il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, catalogo della mostra (Palazzi papali-chiesa di Sant'Agostino, Orvieto), Milano 2006.
- G. Ceccarelli (a cura di), *Spoleto: guida della città*, con il contributo di C. Metelli, Spello 2007.
- A. Ascani (a cura di), *La chiesa di S. Giovanni Battista nel castello di Arrone. Storia, arte e tradizione*, prefazione di M.L. Moroni, critica storico-artistica di P. Cicchini, Arrone 2008.
- M.G. Bernardini, M. Bussagli (a cura di), *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 2008), Ginevra-Milano 2008.
- V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di), *Pintoricchio*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria - Spello, collegiata di Santa Maria Maggiore, 2008), Milano 2008.
- P. Mercurelli Salari, *Pintoricchio. Itinerari in Umbria*, Milano 2008.
- G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Amelia (Umbria)*, Roma 2008.
- V. Sgarbi, *Apparizioni di Piermatteo d'Amelia*, in *Il '400 a Roma*, cit., 2008, pp. 189-195.
- F. Bettoni, M. Bergamini, *In gran parte fantastici. Gli affreschi delle sale di palazzo Petrangani a Amelia*, Terni 2009.
- G. Cassio, *La imago patroni fra suggestioni e permanenze: la tavola liturgica del Vecchietta nella Cattedrale di Narni*, in "Arte Cristiana", 97, 2009, pp. 199-208.
- C. Fratini, *La decorazione pittorica della chiesa di Sant'Alò a Terni tra XIV e XVI secolo*, in *Sant'Alò nella storia e nella leggenda*, atti del convegno di studi (Terni, 2005), Terni 2009, pp. 91-104.
- V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di), *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra (Terni, CAOS - Amelia, Museo archeologico e pinacoteca, 12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010), Milano 2009.
- AA.VV., *Amelia segreta. Viaggio nell'Umbria incantata*. Terni, collana "Guide de Il Turismo culturale", 1, direttore responsabile E. Battisti, in corso di stampa.
- F.F. Mancini (a cura di), *Il Museo di Palazzo Erolì a Narni*, Catalogo regionale dei Beni Culturali dell'Umbria, in corso di stampa.

Referenze fotografiche

Sandro Bellu, Perugia
Andrea Boccalini, Amelia
Marcello Castrichini, Todi
Sergio Coppi, Terni
Marcello Fedeli, Spoleto
Luca Natalini, Amelia
Alessandro Novelli, Narni
Marco Santarelli, Narni
Maurizio Vannucci, Terni
Comune di Amelia
Coo.Bec., Spoleto
Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni
Opera del Duomo di Orvieto
Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici dell'Umbria



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2009

Formatosi a Firenze alla scuola di Filippo Lippi e Andrea del Verrocchio, Piermatteo d'Amelia alternò l'attività a Roma, nei grandi cantieri decorativi dei Palazzi Vaticani come la cappella Sistina e gli appartamenti Borgia, a frequenti e prestigiosi incarichi nella sua terra natale: a Spoleto, Terni, Narni, Amelia, Orvieto e perfino in diversi dei centri minori che connotano in maniera inconfondibile il territorio umbro, come nel caso degli affreschi eseguiti per la piccola ma incantevole edicola campestre di Toscolano, nei pressi di Avigliano Umbro.

La visita di questi luoghi, dove il pittore ha lasciato alcune tra le più pregevoli testimonianze della sua arte raffinata e aulica, è resa inoltre ancora più attraente dalle opere, realizzate nella stessa epoca in cui visse e operò il già fantomatico Maestro dell'Annunciazione Gardner, da parte di altri artisti "eccellenti": Benozzo Gozzoli, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Agostino di Duccio, Domenico Ghirlandaio, Niccolò Alunno, Giovanni Spagna, Antoniazio Romano, Antonio da Viterbo detto il Pastura, Luca Signorelli e diversi altri.

Capolavori poco noti di Piermatteo e dei maestri suoi contemporanei si possono ammirare sia nei centri maggiori quanto nei caratteristici borghi disseminati nelle zone limitrofe, per raggiungere le quali si attraversano splendidi scorci di campagna come quelli offerti dalla Valnerina e dal Ternano, dai Colli Amerini e dalla Teverina.

Se Piermatteo d'Amelia è un pittore da riscoprire e da godere con l'adeguata lentezza e la serenità d'animo che ben si addicono alle figure ieratiche e garbate dei suoi dipinti, è altrettanto vero che insieme all'artista risalta una regione, che si rispecchia alla perfezione nelle opere del suo illustre interprete, anch'essa da esplorare, da percorrere in lungo e in largo perlustrandone anche i meandri più reconditi. Una vera e propria rivelazione attende dunque il visitatore, in questi come in altri luoghi della parte più meridionale dell'Umbria.

