VERUSKA PICCHIARELLI

LA PITTURA DEL TARDO MEDIOEVO NELLE CHIESE DELL'ANTICA DIOCESI DI FOLIGNO ESITI DI UN CATALOGO RAGIONATO

Estratto da
BOLLETTINO STORICO DELLA CITTÀ DI FOLIGNO
XXXV-XXXVI
(2012-2013)



FOLIGNO 2014

SOMMARIO

MARIO SENSI, Una contrastata impresa di Giacomo Irinci abate di Sassovivo (1412-1440)	pag.	1
VERUSKA PICCHIARELLI, La pittura del tardo Medioevo nelle chiese dell'antica diocesi di Foligno. Esiti di un catalogo ragionato	»	23
Adriano Tini Brunozzi, <i>L'arme di Spello</i>		77
-	»	11
Vladimiro Cruciani, La chiesa di San Salvatore a Foligno. I restauri del 1971-1973del 1971-1973 et la companya del 1971-1973 e	»	95
L'ORATORIO DEL CROCIFISSO	»	117
Conti, Metelli, Colombatti		
I – Anna Conti, Oratorio del Crocifisso. Recupero delle superfici decorate, modellate in stucco, opere lignee		119
	»	
II – Gabriele Metelli, Gli affreschi di Giovan Battista Michelini	»	139
III – Francesco Colombatti, L'intervento strutturale	>>	151
Elena Laureti, Una storia a latere della nostra Accademia Fulginia	»	157
Piero Lai, Ritratto dell'Umbria	>>	187
Erica Baciocchi, La rosa dell'Umbria di Giuseppe Bragazzi	>>	197
Dante Cesarini, Per la storia dell'idea di parrocchia nella Diocesi di Foligno tra Ottocento e Novecento	*	219
OMAGGIO A DOMENICO MUSTAFÀ NEL PRIMO CENTENARIO DELLA MORTE	»	231
Brumana, Buonocore, Luciani, Menghini	••	
I – BIANCA MARIA BRUMANA, Domenico Mustafà e la tradizione		233

II SOMMARIO

II – MARCO BUONOCORE, La Biblioteca Vaticana e i suoi Fondi manoscritti d'interesse musicale	pag.	23
III – Luciano Luciani, Domenico Mustafà. Omaggio ad un can-	P u 8.	
tore sistino	>>	245
IV – Maura Menghini, Domenico Mustafà. Aspetti biografici a cento anni dalla morte	*	257
		- (
SCHEDE	»	265
Sergio Occhilupo, Nuovi dati dal santuario umbro di Villa Fide-		2/-
lia. Fasi preromane e soluzioni architettoniche	>>	267
Luigi Sensi, Hispellatia Valentina	»	29:
ROMANO CORDELLA, I graffiti di S. Claudio a Spello	»	299
Silvestro Nessi, Gentile da Fabriano a Foligno	»	313
Arnaldo Picuti, Dalla Cronaca malatestiana di Gaspare Broglio Tartaglia. La strage di Nocera del 1421. La vendetta dei Trinci	*	32
MARIO SENSI, Il supplementum alla Pisanella di Nicola da Osimo († 1454 ca.)	*	325
Emanuela Cecconelli, L'Incoronazione della Vergine di Pierantonio Mezzastris	»	337
Walter Balducci, Palazzo Gentili Spinola	»	343
Bruno Marinelli, Una travagliata vicenda architettonica. La ristrut- turazione settecentesca della chiesa di San Nicolò in Foligno	»	357
Franco Ivan Nucciarelli, Nicolas Tini Brunozzi, Una Immacolata Concezione di Liborio Concetti quasi sconosciuta	»	367
Bruno Marinelli, Per un catalogo del pittore Enrico Bartolomei. (Foligno 1815 - Roma 1901)	»	375
Rolando Dominici, La Madonna della Stella	»	38:
Anna Maria Menichelli, La piazza di Foligno in un disegno di		
Edmond du Sommerard	»	385
Sergio Andreoli, Schede Bibliografiche	»	393
Carlo Roberto Petrini, Giovanni Bosi: Foligno, una stagione. La città tra Ottocento e Novecento	*	395
RICORDI	»	399
Pierluigi Castellani, Un politico anomalo, un legislatore vero	*	401
Benedetta Biondi, Piero Cudini	»	413
DARIO ANTISERI, MARIO TIMIO, Fausto Bonora e il nuovo approccio		41

SOMMARIO	III
----------	-----

Mario Sensi, Mario Martini	pag.	421
Sirio Baldaccini, Feliciano Baldaccini	>>	427
Fabio Bettoni, Feliciano Baldaccini archivista, bibiotecario e con-		
servatore museale	>>	433
Luigi Sensi, <i>Mario Brozzi</i>	>>	445
MARIO SENSI, Sua Ecc. Bruno Fabi, magistrato di Cassazione	>>	449
Maurizio Busso, Un ricordo di Paolo Maffei	>>	457
Nicoletta Natalucci, L'avvocato Giuseppe Galligari	»	461
Luigi Sensi, Leopoldo del Carpio	»	465
Arnaldo Picuti, Guglielmo Gorni	>>	467
Elvio Lunghi, Pietro Scarpellini Pancrazi	>>	475
MARIO TIMIO, La famiglia Messini a Foligno: il medico, il prete, il farmacista. Mariano Messini: principe della terapia medica e delle		
acque termali	>>	479
Anton Carlo Ponti, Sergio Marini	>>	491
Giovanni Bosi, Nazzareno Mancini	>>	495
Mario Sensi, Monsignor Arduino Bertoldo, vescovo di Foligno	»	499
		507
Errata corrige	»	507
Elenco dei Soci	»	511
Elefico del Soci	»	<i>)</i> 11

VERUSKA PICCHIARELLI

LA PITTURA DEL TARDO MEDIOEVO NELLE CHIESE DELL'ANTICA DIOCESI DI FOLIGNO

ESITI DI UN CATALOGO RAGIONATO*

Nel corso del Duecento la città di Foligno visse un'eccezionale crescita economica, demografica ed urbanistica, pur subendo le fasi alterne ed i contraccolpi del *bellum perusinum*, conclusosi nel 1305 con l'inizio della Signoria dei Trinci.

Le tappe della crescita del nucleo urbano sono segnate dalla costruzione dei grandi complessi degli ordini mendicanti, con una presenza particolarmente forte dei vari rami del francescanesimo: le clarisse si insediano in San Claudio (1237) ed in Santa Caterina (doc. dal 1260)¹; i frati minori

^{*} Questo lavoro raccoglie i risultati di una ricerca compiuta da chi scrive sotto la guida del prof. Antonino Caleca, nell'ambito della Scuola di Dottorato in Storia delle Arti visive e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Pisa. La tesi che ne è derivata, dal titolo Pittura a Foligno nel tardo Medioevo. Atlante ragionato dei dipinti del Duecento, del Trecento e della prima metà del Quattrocento nelle chiese dell'antica Diocesi, consiste in un catalogo completo delle opere pittoriche databili tra il XIII e la metà del XV secolo conservate nelle chiese dell'antica Diocesi di Foligno, o da esse provenienti, con approfondimenti di carattere storico, storico-artistico, bibliografico e documentario.

La mia più sincera riconoscenza al Professor Antonino Caleca, che mi ha proposto la ricerca e ne ha seguito ed indirizzato gli sviluppi. Un sentito ringraziamento anche a Maria Andaloro e Corrado Fratini, per il prezioso giudizio espresso sul mio lavoro e per gli utilissimi consigli, e a tutti gli studiosi con cui mi sono consultata o a cui ho chiesto informazioni e materiali, tra i quali ricordo, in particolare, Bruno Toscano, Giordana Benazzi, Elvio Lunghi, Emanuela Cecconelli, Luigi Sensi e Rita Fanelli Marini.

¹ La prima comunità clariana folignate si insediò nel 1217 nel monastero di Santa Maria de Caritate, presso Carpello, per trasferirsi poi, nel 1237, nel complesso sorto presso la chiesa infra moenia di San Claudio, già di pertinenza dei Padri Cruciferi del monastero di Fonte Avellana. Per la storia dei monasteri di San Claudio e Santa Caterina cfr. M. Sensi, Le clarisse a Foligno, in «Collectanea Franciscana», 47, 1977, pp. 349-363.

in San Francesco (1213); gli agostiniani in Sant'Agostino (doc. dal 1258); i serviti in San Giacomo (1273); i frati predicatori in San Domenico (1285)².

Questa vitalità trova espressione in grandi imprese architettoniche e scultoree patrocinate dalle autorità politiche e religiose della città. Intorno al 1201 viene eretta la facciata della cattedrale di San Feliciano, impreziosita da una ricchissima decorazione scolpita che ha il suo fulcro nel portale³; negli anni trenta i monaci dell'abbazia di Sassovivo si dedicano alla monumentale impresa del chiostro, realizzato dal marmorario romano Pietro de Maria⁴; nel terzo quarto del secolo le magistrature civiche finanziano l'erezione di un nuovo palazzo comunale affacciato sulla Platea Magna, dirimpetto alla chiesa cattedrale⁵. La fervida attività edilizia, specie se destinata a comunità religiose, fu accompagnata senza dubbio da un notevole incremento della richiesta di decorazioni pittoriche, sia mobili che immobili, di cui, però, rimangono oggi solo misere testimonianze, peraltro esclusivamente murali.

Negli edifici ecclesiastici dell'antica Diocesi di Foligno⁶ (fig. 1), infatti, ho potuto rinvenire solo dieci tra complessi decorativi e singoli affreschi

² Per un ragguaglio sulle vicende storiche di questi insediamenti cfr. Biblioteca Comunale di Foligno (d'ora in poi BCF), ms. F-55-4-181, M. FALOCI PULIGNANI, Memorie del Convento di San Francesco di Foligno dei Minori Conventuali; F.M. Rossi, San Francesco di Foligno dei minori conventuali, Foligno 1856; M. FALOCI PULIGNANI, La chiesa e il convento di San Giacomo in Foligno dei Servi di Maria, Foligno 1885; M. FALOCI PULIGNANI, Il Beato Angelo da Foligno Agostiniano, in «Archivio per la Storia Ecclesiastica dell'Umbria», 1, 1913, pp. 380-389; M. Sensi, Assistenza ospitaliera a Foligno nel Medio Evo, in «Medicina nei secoli», XI, 2, 1974, pp. 199-262; M. SENSI, Un "palatium imperiale" a Foligno e un "castrum imperiale" a Spello in età federiciana, in «Bollettino Storico della Città di Foligno» (d'ora in poi «Boll. St. Foligno»), XX-XXI, 1996-1997, pp. 393-424; M. Sensi, I Ricordi del convento di San Domenico in Foligno, I parte, in «Boll. St. Foligno», XII, 1988, pp. 189-245; M. SENSI, I Ricordi del convento di San Domenico in Foligno, II parte, in «Boll. St. Foligno», XIII, 1989, pp. 373-416; M. SENSI, San Domenico di Foligno da chiesa conventuale ad Auditorium, Foligno 1994; E. Menesto (a cura di), Il complesso della chiesa e del convento di S. Francesco di Foligno nella storia, nell'arte, nella spiritualità, Atti della giornata di studio (Foligno 2003), Spoleto 2004.

³ Vedi in proposito L. LAMETTI, Alcune riflessioni sul duomo di San Feliciano a Foligno, in «Boll. St. Foligno», XIV, 1990, pp. 79-116; G. BENAZZI (a cura di), La facciata della cattedrale di San Feliciano, Cinisello Balsamo 1993.

⁴ Tra la vasta bibliografia sul chiostro dell'abbazia di Sassovivo si segnalano in particolare M. Faloci Pulignani, *I marmorari romani a Sassovivo*, in «Archivio per la Storia Ecclesiastica dell'Umbria», IX, XII, 1915, pp. 561-600; M. Sensi, *Santa Croce di Sassovivo*, Calendario della Cassa di Risparmio di Foligno, Foligno 1988; G. Paoletti, *Le vicende costruttive ed edilizie*, in *L'Abbazia di Sassovivo a Foligno*, Milano 1992, pp. 102-127.

⁵ Cfr. M. FALOCI PULIGNANI, Fragmenta Fulginatis Historia, in Raccolta degli Storici Italiani, XXVII/II, Bologna 1933, p. 14; M. SENSI, La loggia dei Trinci sul palazzo già municipale e pretorio, il cosiddetto Palazzetto del Podestà, in «Boll. St. Foligno», X, 1986, pp. 385-412.

⁶ Nei secoli contemplati dalla ricerca in oggetto, la Diocesi folignate comprendeva solo i Comuni di Foligno e Valtopina, mentre presenta oggi dimensioni

databili al Duecento, a cui vanno aggiunti una *Madonna con Bambino* della prima metà del secolo conservata in un vano sovrastante l'oratorio seicentesco del Crocifisso, di cui è ignota l'originaria destinazione, ed alcuni frammenti con *Storie di Giuseppe* rinvenuti in tempi recentissimi nella cosiddetta infermeria dell'abbazia di Sassovivo, ma andati nel frattempo quasi del tutto perduti, a causa del parziale crollo dello stabile⁷.

Per un caso del tutto singolare, quasi la metà dei dipinti duecenteschi oggetto di questa ricerca testimoniano una fase della storia dei linguaggi figurativi in Umbria di durata limitata, che ha lasciato nel resto della regione uno scarso numero di attestazioni.

Il comprensorio folignate, a quanto pare, offrì terreno particolarmente fertile per la diffusione delle innovazioni introdotte in pittura da Cenni di Pepo detto Cimabue, innovazioni che consentirono all'arte occidentale di compiere un deciso passo in avanti verso il superamento definitivo degli arcaismi, delle astrazioni formali e dell'imperturbabilità espressiva del canone bizantino. La prolungata attività di Cimabue nella Basilica Inferiore e nella Basilica Superiore di San Francesco, tra l'ottavo ed il nono decennio del Duecento, pose le maestranze umbre nella condizione di potersi confrontare direttamente ed in tempo reale con il suo esempio, in un contesto il quale, per l'importanza che rivestiva e per le risorse economiche e creative che gli furono destinate, catalizzò da subito e per secoli l'attenzione di tutte le forze operative del mercato artistico non solo nazionale, ma europeo.

Precoci rimeditazioni della lezione cimabuesca vanno riconosciute nella produzione matura del Maestro di Montelabate⁸, a cui va riferita a mio giudizio la bellissima *Crocifissione* conservata nell'antica sala capitolare del convento di San Francesco⁹ (fig. 2). Un'interpretazione del tutto singolare

più vaste dovute alla fusione con la Diocesi di Spello/Armenzano, avvenuta nel XVIII secolo. Cfr. P. Lugano, *Delle chiese della città e Diocesi di Foligno nel secolo XIII secondo una sentenza del 1239 e la "Libra" del 1295*, in «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», X, 1904, pp. 435-477; P. Sella (a cura di), *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Umbria*, Città del Vaticano 1952; M. Sensi, *Le visite pastorali della Diocesi di Foligno, repertorio ragionato*, Foligno 1991.

⁷ Sono stata informata di questa importante scoperta da Elvio Lunghi, che ringrazio per la cortesia.

⁸ L'individuazione di questo interessante anonimo, attivo nella seconda metà del Duecento, spetta a Miklòs Boskovits. Cfr. M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973, pp. 9-10.

⁹ Z. BOVERIO, Annali dell'Ordine de' Frati Minori Cappuccini, tomo I, parte II, Venezia 1643, p. 644; M. GUARDABASSI, Indice-Guida dei Monumenti Pagani e Cristiani riguardanti l'Istoria e l'Arte esistenti nella Provincia dell'Umbria, Perugia 1872, p. 79; C. FRATINI, Pittura fra Marche e Umbria: i primi passi per una storia comparata, in Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, p. 37; E. LUNGHI, Riflessi della decorazione della Basilica Superiore di San Francesco nella pittura umbra contem-

del linguaggio di Cimabue, riletto in chiave fortemente «umbra», è riconoscibile nell'inedita *Flagellazione di santa Caterina d'Alessandria* riemersa dallo scialbo in tempi recentissimi nell'ex parrocchiale di San Giovanni Evangelista a Cupoli (fig. 3). La versione che se ne dà, in questo caso, mi sembra particolarmente vicina a quella offerta in ambito spoletino dal Maestro delle Palazze¹⁰. Anche l'anonimo attivo a Cupoli, infatti, calca l'accento sul dato espressivo e patetico della figurazione, esaltato non solo tramite la mimica enfatica e fortemente comunicativa dei personaggi, ma anche per mezzo di accorgimenti prettamente stilistici, quali il ricorso a linee spezzate e divergenti, o a colori acidi in stridente accostamento.

Indicativa della penetrazione capillare a livello locale delle istanze cimabuesche è la loro rilettura in chiave popolare proposta da un anonimo che dipinge le figure di *San Francesco e san Domenico* nella parrocchiale di *Sant'Egidio a Borroni*, ed una *Madonna in trono con Bambino e san Giovanni Evangelista* (fig. 4) in un vano attiguo alla chiesa, utilizzato oggi come sacrestia¹¹.

Come riscontrato da Luciano Bellosi¹², la cosiddetta corrente cimabuesca ebbe in Umbria vita piuttosto breve, poiché velocemente scalzata dalle rivoluzionarie proposte presentate dal giovane Giotto prima nelle Storie di Isacco, e poi nella Leggenda Francescana della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Il caso di Foligno, tuttavia, tenendo conto anche della dispersione pressoché totale della pittura del tardo Duecento nel territorio della città e della Diocesi (non dimentichiamo che proprio in questi tempi dovettero ricevere la prima decorazione le chiese di San Francesco, di San Giacomo e di Sant'Agostino, solo per citare le principali), permette a mio avviso di ridimensionare un poco quanto affermato dallo studioso, che reputa «scarse e problematiche (...) le presenze di apprezzabili riflessi cimabueschi in Umbria»¹³. Non va comunque messo in discussione l'assunto secondo il quale «tra l'intervento di Cimabue e quello di Giotto passò così poco tempo che in Umbria non si fece in tempo ad accorgersi del primo che già il secondo lo aveva reso sorpassato e aveva attirato su di sé tutta l'attenzione con la forza delle sconvolgenti novità che proponeva»¹⁴.

poranea, in Il cantiere pittorico della basilica Superiore di San Francesco in Assisi, a cura di G. Basile, P. Magro, Assisi 2001, pp. 411-412; G. Benazzi, Testimonianze artistiche nella chiesa e nel convento di San Francesco a Foligno, in Il complesso della chiesa e del convento di S. Francesco di Foligno nella storia, nell'arte, nella spiritualità, Atti della giornata di studio (Foligno 2003), a cura di E. Menestò, Spoleto 2004, pp. 102-105.

¹⁰ Per il Maestro delle Palazze, attivo in ambito spoletino negli ultimi decenni del Trecento, si veda B. Toscano, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in «Paragone/Arte», 291, 1974, pp. 3-23; B. Toscano, *Frammenti del Maestro delle Palazze*, in «Spoletium», 29/30, 1985, pp. 21-31.

¹¹ R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Paintig*, 19 voll., The Hague 1923-1938, vol. I, ed. 1932 (trad. italiana), p. 574.

¹² L. Bellosi, La pecora di Giotto, Torino 1985, pp. 155-160.

¹³ Ivi, p. 158.

¹⁴ Ivi, p. 160.

Tra l'intervento di Cimabue e quello di Giotto, parafrasando Bellosi, si colloca l'arrivo ad Assisi dei maestri romani e, con ogni probabilità, dei pittori di estrazione regionale impegnati nelle *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* nella navata della Basilica Superiore. Per altro un fortunato caso, a Foligno è testimoniata anche questa fase degli sviluppi del cantiere di Assisi, nell'inedito frammento di *Madonna in trono con Bambino* conservato sopra l'altare settecentesco di San Stanislao Kostka nella chiesa di San Salvatore (fig. 5), che mostra forti affinità con l'opera eponima del Maestro della Crocifissione di Assisi¹⁵.

Nonostante l'esiguità del numero, i testi pittorici del tardo Duecento che sussistono nel comprensorio folignate sono dunque sufficienti a permetterci di seguire passo dopo passo «quel fenomeno di ampie proporzioni che è la diffusione rapida e capillare della nuova pittura elaborata ad Assisi»¹⁶, con un'attenzione particolare rivolta alle dinamiche della sua ricezione nel comprensorio regionale divenuto il teatro per eccellenza di tali mutamenti, in virtù dell'impegno profuso dall'ordine francescano e dalla Chiesa di Roma nell'abbellimento dello «scrigno» destinato a custodire le spoglie di san Francesco.

La più significativa testimonianza pittorica della prima metà del Trecento conservata a Foligno si presenta in diretta ed immediata successione all'ultimo dipinto riferibile al secolo precedente, e conferma la possibilità di guardare ai fatti figurativi che interessarono la città in questo torno d'anni come ad una sorta di «specchio» di quanto, contemporaneamente, andava accadendo nel cantiere di Assisi, dove Giotto succedeva ai maestri romani nel ciclo veterotestamentario della Basilica Superiore dipingendo le *Storie di Isacco*, per poi assumere la guida delle opere di decorazione dell'edificio nella *Leggenda Francescana*¹⁷.

Con un seguito ed una rapidità raramente uguagliati nella storia dei linguaggi figurativi, quest'ultimo impose dai ponteggi del santuario francescano una visione radicalmente nuova dell'espressione artistica, e dell'immagine del mondo che essa portava con sé. La reazione del panorama pittorico umbro fu immediata ed entusiastica, e si tradusse in un brevissimo arco di tempo, prima che in qualunque altra parte d'Italia, nel vero e proprio dilagare di tale modello, che divenne un punto di riferimento imprescindibile con cui le maestranze locali erano chiamate a confrontarsi. Il primo manifestarsi di questo fenomeno viene concordemente riconosciuto in imprese databili tra gli ultimi anni del Duecento e gli immediati inizi

¹⁵ Al Maestro della Crocifissione di Assisi vengono attribuite alcune delle scene neotestamentarie affrescate lungo la navata della Basilica Superiore di San Francesco. Vedi in proposito E. Lunghi, voce *Maestro della Crocifissione di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1986, p. 606.

¹⁶ Bellosi, *La pecora*, cit., p. 131.

¹⁷ Questa fase di transizione è analizzata in modo estremamente chiaro ed esaustivo in Bellosi, *La pecora*, cit.

del secolo successivo, quali la decorazione della Sala dei Notari a Perugia (1298-1300), il dossale proveniente dal convento francescano del Farneto oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria, o gli affreschi della facciata del Monte Frumentario ad Assisi. A queste opere possiamo aggiungere ora, con buona certezza, il ciclo frammentario che orna l'area absidale dell'antica chiesa folignate di San Matteo, inglobata nel tempio conventuale di San Francesco e trasformata in cappella (figg. 6-7)¹⁸.

L'analisi di una notizia documentaria pubblicata nel 2005 da Mario Sensi¹⁹, infatti, mi ha permesso di datare l'esecuzione degli affreschi, molto frammentari, in tempi non distanti dal 1300, anno in cui il cardinale Napoleone Orsini emanava in favore della chiesa di San Matteo un privilegio che prevedeva quaranta giorni di indulgenza per i fedeli che vi si fossero recati nelle festività della Vergine Maria, dei santi Apostoli Pietro e Paolo, dei santi martiri Stefano e Lorenzo, dei santi Francesco e Antonio e delle sante Chiara e Caterina. La possibilità di ricollegare la notizia alla realizzazione del ciclo è suffragata dai soggetti che vi sono raffigurati, soggetti che corrispondono puntualmente ai santi elencati nel privilegio di indulgenza. I dipinti, inseribili a mio avviso nel gruppo qualificato dall'etichetta di Maestro della Croce di Gubbio e confrontabili in particolare con la *Madonna con Bambino e donatore* su tavola del convento di San Damiano²⁰, vanno dunque considerati come testimonianza tra le più precoci in assoluto della rapida e fortunata affermazione della «rivoluzione» giottesca.

Altri esempi dell'immediata ricezione in ambito locale di questo modello sono rappresentati dalla *Madonna in trono con Bambino e un santo vescovo* (fig. 8) nella parete sinistra della chiesa di Santa Maria Assunta a Tenne²¹, e, probabilmente, dal lacerto raffigurante la parte superiore di un edificio con terminazione a timpano decorato da inserti lapidei alla

¹⁸ P. Scarpellini (a cura di), Giovanni di Corraduccio, Catalogo della mostra fotografica (Montefalco 1976), Foligno 1976, p. 49, n. 38; F. Todini, Un gruppo di affreschi del Trecento a Foligno, in «Paragone/Arte», 331, 1977, pp. 69-74; G. Benazzi, Due notizie sulla pittura a Foligno fra Tre e Quattrocento, in «Boll. St. Foligno», IX, 1985, pp. 258-260; F. Todini, La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento, I, Milano 1989, p. 344; C. Fratini, Pittura fra Marche e Umbria: i primi passi per una storia comparata, in Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 38-41; G. Benazzi, Testimonianze artistiche nella chiesa e nel convento di San Francesco a Foligno, in Il complesso della chiesa e del convento di S. Francesco, cit., pp. 105-106.

¹⁹ M. Sensi, I Monasteri e bizzocaggi dell'osservanza francescana nel XV secolo a Foligno, in All'ombra della chiara luce, a cura di A. Worowski, Roma 2005, p. 94.
²⁰ Per un ragguaglio sulla complessa vicenda critica del Maestro della Croce di Gubbio rimandiamo a C. Fratini, voce Maestro della Croce di Gubbio, in La pittura in Italia. Il Duecento, cit., p. 605; F. Marcelli, Scheda n. 48, in Giotto e il Trecento: «il più Sovrano Maestro stato in dipintura», Catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, II Milano 2009, p. 204.

²¹ Cfr. Todini, La pittura umbra, cit., I, p. 341.

cosmatesca, che si conserva nel coro di Santa Caterina delle Vergini. La cronologia approssimativa del dipinto, in quest'ultimo caso, si ricava dal fatto che ad esso si sovrappone in parte una Santa Caterina d'Alessandria databile intorno al quinto-sesto decennio del Trecento.

Se nei testi in questione riscontriamo un confronto «di prima mano» con gli esempi lasciati da Giotto ad Assisi, le testimonianze risalenti ai decenni successivi sembrano rapportarsi alla sua lezione attraverso la mediazione dei principali protagonisti del panorama pittorico dell'Umbria meridionale. Gli autori delle opere databili agli anni venti o trenta del XIV secolo censite nell'ambito di questa ricerca, in sostanza, sembrano guardare non più al modello diretto, ma all'interpretazione che di esso stavano offrendo i più significativi esponenti di quella che si definisce per convenzione la «Scuola del Ducato di Spoleto». Il gradimento riscosso da queste formule in ambito folignate è testimoniato dal bellissimo tabernacolo a sportelli frammentario del Museo Diocesano – composto da una scultura lignea raffigurante la *Madonna in trono con Bambino* e da laterali dipinti con *Storie di Cristo* – che il Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco²², attivo tra il terzo ed il quarto decennio del Trecento, eseguì per l'eremo di Santa Maria Giacobbe a Pale²³ (fig. 9).

L'esiguo numero dei dipinti superstiti ci impone di parlare con prudenza, ma sembra che la rilettura del lessico giottesco in chiave goticheggiante ed espressiva elaborata dal Primo Maestro abbia incontrato a Foligno e dintorni particolare consenso: un seguace diretto del pittore, di probabile estrazione locale, dipinse una *Maestà* della quale rimangono solo pochi frammenti nella parete destra della chiesa di San Giovanni Evangelista a Cupoli (fig. 10), oltre ad un *San Giovanni Battista* e ad un *San Giovanni Evangelista* di cui ignoriamo la sorte (fig. 11), affrescati con ogni probabilità nella parrocchiale di San Giovanni Battista a San Giovanni Profiamma, e noti solo in virtù di antiche riproduzioni fotografiche che ho rinvenuto in un manoscritto di Michele Faloci Pulignani²⁴.

²² Vedi in proposito C. Fratini, *Primo Maestro di Santa Chiara da Montefalco*, in *La pittura in Italia. Il Duecento*, cit., p. 627.

²³ M. FALOCI PULIGNANI, Dell'Eremo di Santa Maria Giacobbe presso Foligno, Foligno 1880, p. 29; A. MESSINI, L'eremo di Santa Maria Giacobbe presso Pale di Foligno, Foligno 1942, pp. 26-27; F. SANTI, Un inedito tabernacolo umbro del Trecento, in «Bollettino d'Arte», 50, 1965, pp. 36-38; G. PREVITALI, Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento: II. l'Umbria alla sinistra del Tevere; 1. Maestri «espressionisti» tra Assisi, Foligno e Spoleto; 2. Verso Ascoli e Teramo; il "Maestro della Santa Caterina', in «Prospettiva», 38, 1984, p. 41; Fratini, Primo Maestro, cit., p. 627; Todini, La pittura umbra, cit., I, p. 105.

²⁴ BCF, ms. F-54-2-120, M. FALOCI PULIGNANI, Elenco in ordine alfabetico di tutte le chiese della Diocesi di Foligno, con i relativi documenti, 1930, c. n.n.

La diffusione nel Folignate della produzione e dell'esempio del più significativo esponente di quella che Fratini definisce la «tendenza composita»²⁵ della pittura del Trecento nella «Scuola del Ducato» venne favorita, verosimilmente, dalle numerose prove lasciate dal Primo Maestro a Trevi e Montefalco (tanto che lo si potrebbe credere originario di queste zone), e va a confermare la piena appartenenza della città di San Feliciano – in termini di cultura figurativa – al «comparto» dell'Umbria meridionale.

Fra il secondo ed il terzo quarto del XIV secolo l'attenzione con cui le maestranze attive in questo comprensorio guardavano ai fatti artistici più significativi di cui era teatro Assisi non subì sensibili inversioni di tendenza, sebbene la città di San Francesco avesse ormai perso, all'indomani dei tragici eventi del 1319-1322 (presa da parte del capitano di ventura Muzio di Francesco, furto del tesoro papale e conseguente condanna di Assisi all'interdetto da parte di Giovanni XXII), il ruolo di centro irradiatore del rinnovamento dei linguaggi figurativi.

Per quanto concerne il territorio oggetto della nostra ricerca, ad esempio, la singolare trasposizione «in salsa locale» delle istanze giottesche fornita nei primi decenni del Trecento dal Maestro di San Crispino – anonimo individuato da Todini e Zanardi operoso, fra l'altro, nel Palazzo Comunale assisiate²⁶ – trova eco nella decorazione della volta della chiesa di San Giovanni Battista a Cupoli²⁷ (fig. 12). I dati più significativi, tuttavia, interessano la notevole fortuna che nei decenni centrali del secolo riscossero l'esempio dei fratelli Lorenzetti e quello di Puccio Capanna. Il primo caso è testimoniato da due affreschi conservati nel coro di Santa Caterina delle Vergini (Santa Caterina d'Alessandria e riquadro votivo raffigurante Sant'Antonio Abate, santa Caterina d'Alessandria visitata da un angelo e i due committenti²⁸) e da una bella Santa Caterina d'Alessandria staccata dalla chiesa di San Claudio²⁹ (fig. 13), dove fortissima è la dipendenza dai modi di Ambrogio, tanto che vi riconosciamo quelle che sembrano citazioni dirette dai cicli del Buono e del Cattivo Governo nel Palazzo Pubblico di Siena.

Ancora più degna di nota è la presenza, fra le testimonianze censite nell'ambito di questa indagine, di almeno due opere che si presentano co-

²⁵ C. Fratini, Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale, in Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra il '300 e il '500, a cura di C. Fratini, Todi 1996, p. 293.

²⁶ F. Todini, B. Zanardi, *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, Firenze, 1980, pp. 45-47.

²⁷ Gli affreschi in questione sono inediti.

²⁸ La Santa Caterina d'Alessandria è inedita; per il riquadro votivo si veda G. Be-NAZZI, F. CRISTOFERI, Alcune opere d'arte nella città di Foligno: notizie dopo il restauro, in «Boll. St. Foligno», XIV, 1990, p. 518.

²⁹ Catalogo delle Pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella Pinacoteca Comunale di Foligno, Foligno 1893, n. 7; BCF, ms. A-10-3-4, G. CRISTOFANI, Inventario delle opere della Pinacoteca Comunale di Foligno, 1912-1920 ca., c. 20.

me diretta conseguenza del forte seguito generato in Umbria dalla produzione di Puccio Capanna, fenomeno su cui - ad eccezione dei contributi di Todini³⁰, Fratini³¹ e Lunghi³² – non si è ancora riflettuto abbastanza, e che, se opportunamente indagato, potrebbe restituire ulteriore rilievo ad un eccezionale artefice che continua, a mio avviso, ad essere sminuito nella sua effettiva statura, da una vicenda critica tutt'altro che favorevole³³. La Madonna in trono con Bambino, san Pietro e un angelo reggi-drappo della chiesina dei Santi Fabiano e Sebastiano a Cerritello³⁴ (fig. 14) e la Santa Chiara in estasi della cappella di San Matteo in San Francesco³⁵ (fig. 15) spettano a mani diverse, ma guardano entrambe, nell'impianto compositivo, nell'impostazione delle figure e nei tipi fisionomici, al polittico murale di Puccio nella cappella di San Giorgio della Basilica di Santa Chiara (fig. 16), e condividono il tentativo di fondere pigmento ed atmosfera nella morbidezza degli impasti cromatici, aspetto che costituisce la qualità più alta e più caratterizzante della pittura dell'assisiate. Ciascuno dei due affreschi folignati è a sua volta confrontabile con un'opera vicina per cronologia e collocazione, andando a comporre un quadro più chiaro e completo delle modalità con cui i pittori locali si rapportarono alle proposte del Capanna: il dipinto di Cerritello, infatti, va accostato ad una Madonna con Bambino staccata dalla chiesa di Santa Maria di Paterno e conservata nella Pinacoteca Comunale di Spello³⁶, mentre la Santa Chiara della cappella di San Matteo si deve a mio giudizio allo stesso autore di una Crocifissione e santi di notevole qualità, affrescata nella parete di fondo dell'eremo di San Girolamo a La Costa di Ocenelli, nel Comune di Spoleto (fig. 17).

³⁰ F. Todini, Contributo alla pittura del Trecento ad Assisi: Puccio Capanna e i suoi seguaci, in «Esercizi», 2, 1979, pp. 33-42.

³¹ C. Fratini, *Per il catalogo della pittura gotica in Umbria*, in «Esercizi», 3, 1980, pp. 61-63.

³² Vedi, fra gli altri, E. Lunghi, *Puccio Capanna: itinerario di una vicenda critica*, in *Puccio Capanna*, a cura di F. Cerri, P.M. Della Porta, E. Lunghi, P. Scarpellini, Assisi 1989, pp. 23-40.

³⁷ Per un completo ragguaglio sulla produzione di Puccio Capanna, sul suo tormentato percorso critico e sulle notizie d'archivio in suo proposito rimandiamo alla monografia del 1989 citata nella nota precedente. Una menzione documentaria che attesterebbe la presenza del pittore a Firenze per un soggiorno di lavoro intorno alla fine degli anni quaranta del Trecento è stata rinvenuta da chi scrive nel *Libro* della Compagnia fiorentina di San Luca (Firenze, Archivio di Stato, *Compagnia dei Pittori*, poi *Accademia del Disegno*, 1, c. 32 r), e pubblicata nel recente V. Picchiarelli, *Vasari e Assisi. Dalle fonti fiorentine al confronto con la tradizione storiografica locale*, in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, Atti del Convegno di studi (Pistoia 2011), a cura di N. Lepri, S. Esseni, M.C. Pagnini, Firenze 2012, pp. 179-201.

³⁴ L'opera è inedita.

³⁵ TODINI, Un gruppo di affreschi, cit., p. 71.

³⁶ Cfr. Fratini, *Per il catalogo*, cit., pp. 61-63; M. Ceino, Scheda n. 2, in *Pinacoteca Comunale di Spello*, a cura di A. Marabotti Marabottini, Perugia 1995, pp. 42-43.

Considerando lo spaccato cronologico preso in esame, le testimonianze figurative risalenti alla seconda metà del XIV secolo sono quelle che hanno riservato le maggiori sorprese.

Il primo dato positivo riguarda la quantità dei dipinti superstiti, consistenti in circa sessanta fra cicli, decorazioni composte da più soggetti – quali ad esempio dittici o trittici murali – e singole scene.

Alcuni di questi testi, per le evidenti affinità che presentano, mi hanno permesso di individuare quattro nuovi anonimi, a cui ho attribuito per maggiore chiarezza i nomi convenzionali di Maestro della Sant'Orsola di San Salvatore (Madonna con Bambino fra santa Caterina d'Alessandria, sant'Orsola e il donatore e Sant'Orsola con le compagne martiri nella collegiata di San Salvatore, figg. 18 e 19; San Pietro e San Paolo nella chiesa di Sant'Isidoro presso ponte San Magno, fig. 20; frammento con il volto della Vergine nella chiesa di Sant'Andrea a Casale; oltre ad una Madonna del latte tra i santi Antonio Abate e Giacomo nel santuario di Santa Maria di Pietrarossa presso Trevi), Maestro del trittico murale di Cupoli (trittico murale con San Bartolomeo, il Vir dolorum ed una frammentaria Madonna in trono con Bambino nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Cupoli; Crocifissione con i dolenti, un santo apostolo e due angeli in San Domenico, fig. 21), Maestro della Natività di Pale (dittico murale con la Dormitio Virginis e la Natività nella volta dell'eremo di Santa Maria Giacobbe a Pale, fig. 22; Natività e frammento con struttura architettonica in San Domenico) e Maestro della Madonna di Loreto di Tenne (Madonna di Loreto nella chiesa di Santa Maria Assunta a Tenne, fig. 23; Assunzione della Vergine frammentaria in San Domenico). Altri mi hanno consentito di ampliare il catalogo e di precisare il percorso di pittori senza identità anagrafica già individuati dalla critica precedente, come il Maestro di Pale³⁷ o il Maestro della sacrestia di Sant'Agostino a Montefalco³⁸ (al primo assegno una malconcia Madonna del latte e angeli tornata alla luce con il restauro ancora in corso nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Cupoli, fig. 24; al secondo un Trionfo di san Tommaso d'Aquino nella parete destra della chiesa di San Domenico³⁹, fig. 25, e la decorazione a fresco delle due «cappelle gotiche» della chiesa di San Giovanni dell'Acqua⁴⁰, fig. 26).

³⁷ La personalità del Maestro di Pale è stata individuata da G. Donnini, *Schede di pittura tra Umbria e Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1, 1986, p. 19.

³⁸ Per questo anonimo si veda SCARPELLINI (a cura di), *Giovanni di Corraduccio*, cit., p. 41: TODINI, *La pittura umbra*, cit., I, p. 360.

cit., p. 41; Todini, La pittura umbra, cit., I, p. 360.

39 Cfr. F. Marcelli, Baruffe tra "cugini" e pittori-pilota: un primo sguardo ai palinsesti d'affresco nella chiesa di San Domenico a Foligno, in Nicolaus Pictor. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Catalogo della Mostra (Foligno 2004), Foligno 2004, pp. 422-423.

⁴⁰ Agli affreschi in questione sono riservate veloci menzioni in M. FALOCI PULIGNANI, *Guida illustrata di Foligno e dintorni*, Foligno 1909, p. 83; A. MESSINI,

Altri ancora – e si tratta forse della grande maggioranza dei casi – sono interpretabili come riflesso degli accadimenti di maggior rilievo che interessavano in quei tempi i centri di produzione artistica più vivaci del circondario, da Assisi a Trevi, da Spoleto a Terni, dalla Valnerina a Narni, con un'attenzione particolare rivolta all'ambito orvietano.

I tasselli più difficili da sistemare in un quadro di insieme sono quelli non accostabili direttamente ad altre prove, spesso a causa del loro pessimo stato di conservazione. Alcune di queste opere sono goffe immagini votive riferibili a maestranze di modesta levatura (Santa Caterina d'Alessandria nella parete sinistra della chiesa di San Giovanni Evangelista a Cupoli; Madonna in trono con Bambino tra i santi Paolo e Pietro nella nicchia-stipo della parete sinistra della cappella dell'Assunta in Santa Maria Infraportas, etc...)41, che testimoniano comunque della grande vitalità del panorama artistico locale, dove la pluralità di presenze operative doveva far fronte ad una cospicua richiesta di prodotti da parte della committenza. Altre sono invece di notevole fattura, come le Crocifissioni frammentarie in Santa Maria in Campis e nella Madonna del Castello di Capodacqua, o l'Incredulità di san Tommaso staccata dalla chiesa di San Tommaso dei Cipischi e ricoverata nel Seminario Diocesano (fig. 27). Nell'impianto compositivo ed in talune soluzioni formali, quest'ultimo dipinto presenta forti affinità con un ciclo che, seppur non strettamente pertinente alla ricerca presentata in queste pagine, merita una menzione per l'alta qualità che lo contraddistingue, e per il valore di testimonianza di una stagione pittorica altrimenti poco documentata nel territorio folignate. Si tratta degli affreschi raffiguranti Cristo in casa di Marta e Maria, la Resurrezione di Lazzaro e la Pentecoste staccati dalla cappella della Maddalena nell'antico Palazzo Trinci – ora Piermarini – in via Gramsci a Foligno, che si conservano nel Palazzo Prosperi Valenti di Trevi⁴². Una prima descrizione dei dipinti viene fornita da Faloci Pulignani⁴³, che vi riscontra rapporti con l'opera di Giotto, e ne colloca l'esecuzione tra il settimo e l'ottavo decennio del Trecento. La relazione con il tardo giottismo del terzo quarto del XIV secolo è evidenziata anche da Pietro Scarpellini ed Enrica Neri Lusanna, che individuano nelle tre scene riflessi della cultura figurativa dell'Italia Settentrionale⁴⁴ (la Neri Lusanna,

Foligno - Bevagna - Montefalco - Spello - Trevi, a cura di G. Cecchini, Milano 1963, p. 67; F. Bettoni, B. Marinelli, Foligno. Itinerari dentro e fuori le mura, Foligno 2001, p. 162.

⁴¹ Le opere citate sono inedite.

 ⁴² Vedi in proposito G. Benazzi, Gli affreschi della cappella della Maddalena nel Palazzo Piermarini di Foligno, in «Boll. St. Foligno», XIII, 1989, pp. 640-647.
 ⁴³ M. Faloci Pulignani, Le lettere e le arti alla corte dei Trinci, Foligno 1888,

⁴⁴ SCARPELLINI (a cura di), Giovanni di Corraduccio, cit., p. 23; E. NERI LUSANNA, Recensione: Pietro Scarpellini, Giovanni di Corraduccio, Edizioni Ediciclo, Foligno 1976, in «Paragone/Arte», 335, 1978, p. 97.

in particolare, riconosce in Antonio Veneziano al tempo del suo soggiorno a Firenze il polo di riferimento più calzante per l'opera). Pensano invece a maestranze di schietta formazione fiorentina Filippo Todini⁴⁵ e Giordana Benazzi⁴⁶.

I testi figurativi superstiti riferibili con maggiore probabilità a maestranze di estrazione folignate possiedono dei caratteri comuni, che attestano il progressivo affermarsi di quella che potremmo definire una «tendenza locale», contraddistinta dal gusto per figurazioni risolte in prevalenza sul piano bidimensionale, tramite l'accentuazione del tracciato grafico; dalla giustapposizione di vaste campiture di colori puri, dove i passaggi tonali sono ridotti all'essenziale; dall'attenuazione del rilievo plastico degli elementi della figurazione, data dal dolce digradare degli effetti chiaroscurali; dalla ripetizione di moduli compositivi e schemi iconografici del primo Trecento, in cui si manifesta una forte vocazione al conservatorismo; dal tono genuinamente narrativo delle immagini, che divengono racconto figurato trascritto in lessico corsivo, ed animato da una mimica semplice, ma eloquente; ed infine, dall'intensificazione del dato espressivo, in linea con l'inquieto clima spirituale dell'epoca e con le esigenze di una religiosità popolare, intimamente vissuta sul piano emotivo.

Queste prerogative attestano la piena partecipazione di Foligno alla cultura figurativa dell'Umbria meridionale, ovvero a quella *koinè* che, stante un comune sentire, conferì una palese uniformità di fondo all'operato degli artisti attivi in tale comprensorio nei secoli oggetto della nostra indagine, facendone il prodotto di una storia condivisa e di un'identità locale. Da un tronco principale si diramò una miriade di «variazioni sul tema», dovute alla personale sensibilità ed alle abilità tecniche degli interpreti, eredi di un'antica tradizione espressiva con alle spalle un *background* linguistico ricco e ben definito, che non per questo rinunciarono a confrontarsi con proposte di differente ascendenza, rielaborandole, però, secondo un'ottica sempre originale.

Le maestranze folignati sostennero un confronto diretto con gli esiti più interessanti di tale *koinè*, vista la presenza in città di opere del Maestro della Dormitio di Terni⁴⁷ (*Santa Caterina d'Alessandria* nel coro di

⁴⁵ Todini, La pittura umbra, cit., I, p. 412.

⁴⁶ Benazzi, *Gli affreschi della cappella*, cit., p. 643.

⁴⁷ L'attività di questo importante anonimo è stata ricostruita da Zeri negli anni sessanta del Novecento sulla base dell'affresco con la *Morte e l'Incoronazione della Vergine* della chiesa ternana di San Pietro. Vedi in proposito F. Zeri, *Tre argomenti umbri*, in «Bollettino d'Arte», 48, 1963, pp. 29-36; Scarpellini (a cura di), *Giovanni di Corraduccio*, cit., p. 24; B. Toscano, *Due problemi di storia dell'arte nel proto-monastero di Sant'Anna*, in *La beata Angelina da Montegiove e il Movimento del Terz'Ordine Regolare francescano femminile*, Atti del Convegno di studi (Foligno 1983), a cura di R. Pazzelli, M. Sensi, Roma 1984, pp. 324-328; C. Fratini, E. Lunghi, *La pittura a Sant'Anna nel secolo XV*, in *La beata Angelina da Montegiove*, cit., p. 342; Todini, *La pittura umbra*, cit., I, pp. 130-131, 166, 205; C. Fratini, *Immagini devozionali, artisti e committenti: precisazioni su alcuni*

Santa Caterina delle Vergini⁴⁸, fig. 28) e del suo ambito (*Santa Caterina d'Alessandria* e *Madonna in trono con Bambino* in San Domenico⁴⁹, fig. 29), e, probabilmente, di uno stretto seguace del Maestro di Narni del 1409⁵⁰ (*San Francesco* e *San Domenico* in un sottarco nella parete destra del tempio conventuale domenicano⁵¹, fig. 30).

Il centro di produzione a cui Foligno sembra guardare con maggiore attenzione nella seconda metà del Trecento è però Orvieto. La ricognizione che ho effettuato mi induce ad ipotizzare l'aggiunta di un nuovo tassello alla ricostruzione delle strette relazioni che unirono sul piano artistico le due città umbre in questo arco cronologico. Credo infatti che spettino a pittori di origine o di formazione orvietana attivi fra il terzo e l'ultimo quarto del secolo i rovinatissimi frammenti inediti che si conservano nel vecchio transetto sinistro della chiesa di Sant'Agostino, tagliato fuori dal corpo dell'edificio a metà Settecento in occasione del suo radicale rifacimento, e adibito oggi a magazzino. I lacerti, che raffigurano il Battesimo delle folle (fig. 31), il Battesimo di Cristo, l'Incontro dei tre vivi e dei tre morti, un Santo non identificabile e, in un archivolto, San Michele Arcangelo, l'Eterno benedicente e Santa Caterina d'Alessandria, potrebbero costituire pertanto rarissime testimonianze della congiuntura segnata dalla realizzazione delle due più importanti campagne pittoriche promosse nella città della Rupe nel secondo Trecento: la decorazione della cappella del Corporale (1357-1364) e della tribuna del duomo (1370-1380) da parte di équipes guidate da Ugolino di Prete Ilario e composte da maestranze autoctone, che conosciamo solo attraverso le attestazioni documentarie, e a cui non siamo ancora in grado di attribuire una fisionomia stilistica.

Con minori incertezze possiamo riconoscere nel Folignate un riflesso della felice stagione artistica vissuta da Orvieto negli ultimi due decenni del Trecento, epoca che corrisponde alla fase più matura della carriera dei due principali esponenti del panorama artistico locale di fine secolo: Cola Petruccioli e Piero di Puccio. Il primo dipinse una serie di affreschi

santuari e luoghi di culto dell'Umbria, in Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra medioevo e età moderna, a cura di M. Tosti, Roma 2003, pp. 307-322.

⁴⁸ E. CECCONELLI, C. FRATINI, Il percorso del Maestro dell'abside destra di San Francesco a Montefalco nel "contesto" della pittura folignate fra Tre e Quattrocento, in «Boll. St. Foligno», XX-XXI, 1996-1997, p. 539; G. BENAZZI, Pittori a Foligno al tempo dei Trinci, in Nicolaus Pictor, cit., p. 125.

⁴⁹ Marcelli, *Baruffe tra "cugini"*, cit., p. 435.

⁵⁰ Per il catalogo del Maestro di Narni del 1409 cfr. F. Zeri, *Un pittore di Narni del 1409*, in «Paragone/Arte», 97, 1958, pp. 3-9; Fratini, Lunghi, *La pittura a Sant'Anna*, cit., p. 343; C. Fratini, voce *Maestro del 1409 di Narni*, in *La pittura in Italia. Il Duecento*, cit., p. 614; Todini, *La pittura umbra*, cit., I, pp. 160-161; Fratini, *Per un riesame*, cit., pp. 314-336.

⁵¹ MARCELLI, Baruffe tra "cugini", cit., p. 435.

ora molto frammentari nella chiesa di San Domenico⁵² (*Madonna in tro- no con Bambino tra santa Caterina d'Alessandria ed un santo domenicano*e *Storie della Vergine* nella parete sinistra, fig. 32), probabilmente negli
stessi anni in cui era impegnato a Spello nella collegiata di Santa Maria
Maggiore (dittico datato 1391 ora nella Pinacoteca Comunale; frammento
di *Orazione nell'Orto* nell'abside, recante la firma «CHOLA PETRUCCIOLI DE URBEVETERE PINXIT») e nella chiesa di San Claudio (decorazione
a fresco delle navate e dell'area presbiteriale con vari soggetti sacri, uno
dei quali datato 1393)⁵³. All'ambito del secondo, invece, sono riferibili le
figure frammentarie di due *Santi vescovi* dipinte in un sottarco ancora in
San Domenico (fig. 33).

Nel confronto con la grande tradizione orvietana del secondo Trecento, ed in particolare con la produzione di Cola Petruccioli, si riconosce uno degli aspetti centrali della formazione di Giovanni di Corraduccio detto Mazzaforte, primo esponente, insieme al Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco, della felice stagione artistica vissuta da Foligno tra gli ultimi decenni di questo secolo ed i primi decenni del Cinquecento: la presenza in San Domenico di Cola ci induce a non escludere l'eventualità di un contatto diretto con Giovanni, magari nella forma di una collaborazione che poté integrare il percorso educativo del giovane folignate.

Uno degli aspetti che ha reso più utile lo svolgimento di questo minuzioso lavoro di catalogazione consiste nella possibilità di collocare in un contesto finalmente più articolato e definito gli esordi dello stesso Mazzaforte e del «rivale» Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco, personalità le quali, sino a questo momento, sembravano fare la loro comparsa quasi dal nulla, e dare vita ad un fiorente mercato artistico cittadino senza avere alle spalle alcuna tradizione in tal senso.

L'analisi sistematica delle fonti d'archivio e dei testi figurativi superstiti relativi a questo spaccato cronologico, inoltre, mi ha suggerito un'ipotesi di identificazione del Maestro dell'Abside destra, che ho avuto già modo di esporre in un contributo del 2009⁵⁴.

Il catalogo del cosiddetto Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco, abbozzato da Pietro Scarpellini, delineato con maggiore am-

⁵² Cfr. C. Fratini, *Verso un museo della Città*, Todi 1982, p. 223; Benazzi, *Due notizie sulla pittura a Foligno*, cit., pp. 261-264; Marcelli, *Baruffe tra "cugini"*, cit., p. 430.

cit., p. 430.
⁵⁵ Per l'attività spellana di Cola Petruccioli si veda C. Fratini, *Cola Petruccioli a Spello*, in «Esercizi», I, 1978, pp. 67-70.

⁵⁴ V. PICCHIARELLI, *Prima di Gentile: alcune ipotesi sui monocromi della* Logia Nova, *l'identità di Paolo Nocchi e l'attività di Francesco da Fiano*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di A. Caleca, B. Toscano, Livorno 2009, pp. 173-183.

piezza da Todini ed infine riveduto da Fratini e Cecconelli⁵⁵, lascia pensare all'attività di una bottega operosa a Foligno e dintorni tra l'ultimo quarto del Trecento ed i primi decenni del Quattrocento, ovvero in tempi che risultano perfettamente compatibili con i dati biografici di cui disponiamo su Vagnoccuro di Angeluccio e sul figlio Paolo Noccuri o «Nocchi», entrambi pittori. L'attività del primo è documentata dal 1371 al 1388, ma va certamente estesa oltre questi termini, e andrebbe quindi a comprendere numeri del catalogo del Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco quali l'opera eponima, parzialmente finanziata tramite un legato testamentario sottoscritto 135156, e la Dormitio Virginis della controfacciata di San Domenico (fig. 34), per la quale funge da indicatore la data 1392 iscritta nell'affresco di soggetto analogo dell'eremo di Pale (fig. 22), che da essa deriva. Paolo, figlio ed erede di Vagnoccuro alla guida dell'impresa artistica di famiglia, è attestato con il patronimico «Vagnocchuri», «Noccuri» o «Nocchi» in atti datati tra il 1404 ed il 1436⁵⁷, fra i quali l'ormai celebre quietanza di pagamento per le decorazioni del piano nobile di Palazzo Trinci, sottoscritta il 12 gennaio 1412 da Gentile da Fabriano in favore di Ugolino III⁵⁸. Echi della raffinata interpretazione del lessico cortese fornita nei cicli della reggia folignate, in effetti, sono percepibili nella Madonna con Bambino fra i santi Antonio Abate e Caterina d'Alessandria della chiesa di San Domenico (fig. 35), assegnata al Maestro dell'Abside destra da Todini⁵⁹, e nelle *Storie di Cristo* della chiesa di Santa Caterina,

⁵⁵ Per una ricostruzione del catalogo del cosiddetto Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco cfr. Scarpellini (a cura di), *Giovanni di Corraduccio*, cit., pp. 40-41; C. Fratini, *Note sulla pittura del Quattrocento*, in *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo*, a cura di P.M. Della Porta, E. Genovesi, Assisi 1987, p. 24; C. Fratini, *Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco*, in *Iconografia musicale in Umbria nel XV*, cit., pp. 190-191; Todini, *La pittura umbra*, cit., I, p. 104; Cecconelli, Fratini, *Il percorso*, cit., pp. 527-558.

⁵⁶ S. NESSI, *Storia e arte delle chiese francescane di Montefalco*, in «Miscellanea Francescana», 62, 1962, p. 261.

⁵⁷ Vedi a tal proposito Faloci Pulignani, *Dell'Eremo*, cit., pp. 15-16; M. Sensi, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in «Paragone/Arte», 325, 1977, p. 127, nota 35; M. Sensi, *Nuovi documenti per Niccolò di Liberatore detto l'Alunno*, in «Paragone/Arte», 389, 1982, pp. 89-90; M. Sensi, *Palazzo Trinci*, Spoleto 1985, scheda IX, s.p.; C. Vadée, *Gli affreschi di Palazzo Trinci e la pittura folignate tra Trecento e Quattrocento*, in *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: l'esperienza dei Trinci*, Atti del congresso storico internazionale (Foligno 1986), vol. II, Perugia 1989, p. 404, nota 2. Cfr. anche S. Felicetti, *Pittori forestieri a Foligno nel primo Quattrocento. Regesto documentario*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, cit., pp. 118-119, 120-121, 123, 126-129, docc. nn. 4, 5, 9, 10, 13, 18, 20, 22, 24.

⁵⁸ L. LAMETTI, *Il manoscritto intitolato* Appunti sopra la città di Fuligno scritti da Lodovico Coltellini Accademico fulginio. Parte nona. 1770-1780, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, p. 428.

⁵⁹ TODINI, *La pittura umbra*, cit., I, p. 104. Vedi anche CECCONELLI, FRATINI, *Il percorso*, cit., p. 552; PICCHIARELLI, *Prima di Gentile*, cit., pp. 179-180.

specialmente nella *Presentazione al Tempio di Gesù*, che ripropone nel dettaglio l'impostazione della scena di soggetto analogo dipinta da Ottaviano «Nelli» (o piuttosto Melli) da Gubbio nella cappella di Corrado Trinci. Questi caratteri suggeriscono una datazione tra il secondo ed il terzo decennio del XV secolo, del tutto in accordo, dunque, con la cronologia dell'attività del Nocchi e con i più significativi episodi della sua carriera, che dovette ricevere notevoli stimoli dalla pur breve stagione trascorsa al fianco di Gentile da Fabriano e Jacopo Bellini.

Alla luce di questi dati, credo possibile ricollegare il più ampio corpus di dipinti senza certo autore realizzati in ambito folignate fra Tre e Quattrocento alla più industriosa bottega «senza opere» attestata a Foligno dalle fonti d'archivio, in anni che coincidono puntualmente con quelli dell'attività del Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco. Propongo quindi di riconoscere nel catalogo raccolto sotto questo nome convenzionale opere riferibili all'impresa pittorica fondata da Vagnoccuro di Angeluccio ed ereditata dal figlio Paolo.

Riconoscere in Paolo Nocchi l'autore delle opere di cronologia più avanzata inserite dalla critica nel corpus del Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco contribuisce a risolvere alcuni dei problemi posti dalla prima educazione di Bartolomeo di Tommaso, legato ai «Mezzastra» da rapporti di parentela per parte materna. Le sue opere, infatti, mostrano evidenti punti di contatto con i calligrafismi e con le stridenti giustapposizioni cromatiche dei dipinti attribuiti al Maestro dell'Abside destra, come già notato da Scarpellini⁶⁰ e Fratini⁶¹. È proprio all'interno di questa produzione, dunque, che vanno ricercate a mio giudizio eventuali tracce dell'attività del pittore, in anni precedenti al suo trasferimento nelle Marche.

Per ragioni cronologiche, nell'ambito della bottega dei Mezzastra il ruolo di «tutore» di Bartolomeo dovrebbe spettare a Paolo, piuttosto che a Vagnoccuro, morto forse troppo presto per assolvere a tale compito. Il rapporto familiare che strinse il Nocchi all'autore degli affreschi della cappella Paradisi non si rivela determinante a giustificare questo alunnato, che trova le principali conferme in questioni prettamente stilistiche. Tale legame, tuttavia, fa di Bartolomeo e del figlio Polidoro gli anelli mancanti della catena che unisce Paolo a Pierantonio Mezzastris e all'erede Bernardino⁶², ultimo esponente di una bottega che, insieme a quella dei Mazzaforte, consente di ripercorrere la più felice stagione vissuta dal piccolo, ma florido e vivace centro di produzione pittorica che fu Foligno.

⁶⁰ SCARPELLINI (a cura di), Giovanni di Corraduccio, cit., p. 40.

⁶¹ CECCONELLI, FRATINI, *Il percorso*, cit., p. 530.

⁶² Per un profilo di Bernardino Mezzastris vedi V. PICCHIARELLI, *L'eredità di Pierantonio: Bernardino Mezzastris e la pittura di primo Cinquecento a Foligno*, in *Pierantonio Mezzastris pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2006, pp. 239- 249.

Le ricerche che ho compiuto mi permettono di aggiungere alla ricostruzione del percorso del capostipite dell'impresa familiare dei Mezzastra un ulteriore tassello, che va a confermare le intuizioni di Fratini e Cecconelli in merito alla probabile discendenza del «Maestro dell'Abside destra» dal Maestro di Fossa⁶³.

Nel 1996, durante il restauro di una Madonna del latte del Maestro di Fossa affrescata in uno dei pilastri della basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto, furono rinvenuti nell'intradosso dell'arco sovrastante, entro una cornice a girali vegetali, un Battesimo di Cristo, una Crocifissione ed un Cristo benedicente (fig. 36), estremamente simili alla scena di soggetto mariano per dati tecnici e stilistici. In uno studio del 2001, pertanto, Roberto Quirino li inquadrava nell'ambito del Maestro di Fossa, avanzando una generica datazione al XIV secolo⁶⁴. Data la vicinanza dei dipinti alla Madonna del latte, lo studioso ne ipotizzò l'appartenenza ad un apparato decorativo unitario eseguito sotto la direzione del Maestro di Fossa stesso, che si estendeva a tutta la quinta campata della chiesa spoletina, come confermato dalle tracce di preparazione recuperate sul capitello di imposta dell'arco. Gli artefici intervenuti in questo spazio, dunque, componevano verosimilmente l'entourage del Maestro di Fossa. Nella figura del Cristo benedicente e negli ornati geometrici dell'archivolto verso la navata centrale Quirino riconobbe l'autografia del capo bottega. Il Battesimo e la Crocifissione, invece, furono assegnati ad un collaboratore che, a detta dello studioso, si distingueva dal maestro principale per la tendenza a caratterizzare maggiormente i volti. Questo aiutante può essere identificato senza alcun dubbio con il Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco nella fase iniziale della sua carriera, ovvero con il probabile Vagnoccuro di Angeluccio. Per quanto riguarda la Crocifissione, confronti di chiarificante evidenza possono essere instaurati con gli affreschi di soggetto analogo dipinti nell'abside destra della chiesa dei francescani montefalchesi e nella prigione del Beato Pietro Crisci nel campanile del duomo folignate di San Feliciano (fig. 37), entrambi di cronologia molto precoce, da collocare, rispettivamente, nei primi anni settanta e nei primi anni ottanta del Trecento.

Lo schema compositivo del *Battesimo*, invece, ricorre in uno dei riquadri del polittico murale con *Storie di Cristo* nel coro di Santa Caterina delle Vergini (fig. 38), che dovrebbe risalire a tempi posteriori al 1424, data la palese citazione, nella scena della *Presentazione al Tempio di Gesù*, dell'affresco omonimo dipinto in quell'anno da Ottaviano di Mello da Gubbio nella cappella dei Trinci. Il ciclo cristologico, pertanto, può essere riferito

⁶³ Per un ragguaglio sulla vicenda critica del Maestro di Fossa rimandiamo a C. Fratini, voce *Maestro di Fossa*, in *La pittura in Italia. Il Duecento*, cit., pp. 621.

⁶⁴ R. Quirino, Scheda n. 3.20, in *La Basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto: guida storico-artistica*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Pani Ermini, B. Toscano, Milano 2001, pp. 164-165.

alla mano di Paolo Nocchi, il quale, evidentemente, continuò a ricorrere anche dopo la morte del padre ai modelli ed ai disegni di bottega approntati da quest'ultimo, aggiornandoli secondo i più moderni canoni di gusto.

Paolo, come accennato, compare tra i protagonisti dell'episodio centrale della storia della pittura a Foligno nella prima metà del XV secolo: la decorazione delle sale del piano nobile di Palazzo Trinci, eseguita tra il 1411 ed il 1412 su commissione del signore Ugolino III da parte di un gruppo di pittori di formazione ed estrazione geografica eterogenee, coordinato da Gentile da Fabriano. La diffusione in ambito locale del gusto gotico internazionale si fa coincidere generalmente con l'attuazione di questa campagna decorativa. Nel Folignate, tuttavia, operavano già in tempi precedenti pittori sensibili alle istanze del lessico cortese, come il citato Maestro di Pale, che negli ultimi decenni del XIV secolo ne offre una precoce interpretazione, resa singolare dalla ripresa di stilemi proto-trecenteschi di forte ascendenza martiniana (fig. 39). Un affine indirizzo di ricerca è percorso da quello che ho ribattezzato il Maestro di San Claudio, anonimo attivo al principio del Quattrocento individuato da Donnini, che traduce in chiave semplificata le ricercatezze e le esuberanze del repertorio gotico-fiorito in una Madonna delle Grazie già nella chiesa di San Giovannino degli Impiccati⁶⁵ (fig. 40) ed in tre affreschi staccati dalla chiesa del monastero clariano di San Claudio⁶⁶ (Trinità e angeli tra i santi Paolo, Stefano e la monaca donatrice; riquadri votivi con Santa Margherita d'Antiochia, Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Elena; riquadri votivi con Santa Caterina d'Alessandria ed il Vir dolorum), tutti conservati oggi nel Museo della Città di Palazzo Trinci.

In anni leggermente successivi si collocano tre gruppi di opere che mostrano con i cicli commissionati da Ugolino III attinenze tali, da lasciar presupporre un rapporto di derivazione diretta. Il primo corrisponde alla produzione più tarda del Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco, produzione che ho proposto di riferire a Paolo Nocchi, l'unico folignate attivo nella reggia dei Trinci sotto la direzione di Gentile. Il secondo «gruppo», in realtà, si compone al momento di una sola opera priva di certa paternità: una Storia di san Benedetto (San Benedetto riceve

⁶⁵ BCF, ms. A-10-3-4, Cristofani, *Inventario delle opere*, cit., c. 25; G.B. Caval-Caselle, J.A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze 1883-1908, vol. IX (1902), p. 124; *Catalogo delle Pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella Pinacoteca*, cit., n. 38; G. Bernardini, *Le Gallerie Comunali dell'Umbria*, Roma 1906, p. 70; *Pinacoteca Comunale di Foligno*, cit., n. 20; Donnini, *Schede di pittura*, cit., p. 14; V. Picchiarelli, Scheda n. 37, in *Nicolaus Pictor*, cit., pp. 262-265.

⁶⁶ BCF, ms. A-10-3-4, CRISTOFANI, *Inventario delle opere*, cit., cc. 23, 24, 30; Catalogo delle Pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella Pinacoteca, cit., nn. 28, 32, 40; Pinacoteca Comunale di Foligno, cit., nn. 12, 25, 33; Bernardini, Le Gallerie Comunali, cit., p. 70; Van Marle, The development, cit., vol. VIII (1927), p. 373; Donnini, Schede di pittura, cit., pp. 12-19.

il cibo dal monaco Romano) staccata dalla chiesa di San Claudio e conservata nella Pinacoteca Comunale (fig. 41), dove cogliamo citazioni letterali dal ciclo delle Arti Liberali e dei Pianeti della camera rosarum⁶⁷. Il terzo raggruppamento, individuato da Fabio Marcelli⁶⁸ e da me integrato, comprende due malconce scene dipinte in San Domenico (un dittico murale raffigurante San Giorgio e il drago ed il Martirio di san Sebastiano ed una frammentaria Madonna in trono con Bambino tra santa Caterina d'Alessandria e san Michele Arcangelo, figg. 42 e 43), e due affreschi staccati conservati, rispettivamente, nel Museo della Città di Palazzo Trinci (busto di Sant'Antonio Abate staccato dalla chiesa dei frati predicatori) e nella collegiata di San Salvatore (Madonna con Bambino).

La pertinenza di questi ultimi dipinti ad uno stesso autore è del tutto convincente, ma la proposta di riconoscere nell'anonimo un maestro di formazione locale, come ipotizzato da Marcelli, è passibile di revisione, alla luce di alcuni tratti di chiara ascendenza settentrionale riscontrabili nella narrazione concitata, nel gusto per gli effetti di movimento e nella duttilità della linea abbinata ad una decisa definizione plastica delle forme. Tali elementi, a mio giudizio, divengono indizio di un background culturale segnato dall'esempio di straordinari interpreti della pittura del secondo Trecento nell'Italia del nord, quali Altichiero da Zevio o il bolognese Jacopo Avanzi.

Considerazioni simili, unite alla rilevazione delle forti attinenze che apparentano ai cicli proto-quattrocenteschi del piano nobile di Palazzo Trinci la Madonna in trono con Bambino e angeli tra santa Caterina d'Alessandria e san Michele Arcangelo e il dittico con San Giorgio e il drago ed il Martirio di san Sebastiano, mi hanno indotto a proporre un'identificazione dell'anonimo attivo in San Domenico con Battista di Domenico da Padova, membro dell'équipe all'opera in Palazzo Trinci sotto la guida di Gentile da Fabriano, che risulta presente a Foligno nel 1412, nel 1417 e nel 1426⁶⁹ (Marcelli, non a caso, afferma: «Il San Giorgio che s'appresta ad uccidere il drago, osservato da una principessa che sembra aver varcato le Alpi in direzione dell'Italia, è frutto dell'arte cortese e forse questo ignoto maestro

⁶⁷ Cfr. E. CECCONELLI, Scheda n. 10, in Nicolaus Pictor, cit., pp. 169-171.

⁶⁸ Marcelli, Baruffe tra "cugini", cit., p. 432.

⁶⁹ Un ulteriore tentativo di identificazione del pittore veneto è stato ipotizzato Giordana Benazzi, che gli assegna dubitativamente il San Michele Arcangelo affrescato entro una nicchia all'esterno della parete d'ingresso della Sala Imperatorum di Palazzo Trinci (G. Benazzi, I cicli pittorici del tempo di Ugolino e Corrado Trinci, in Il Palazzo Trinci, cit., p. 477). La figura in questione, tuttavia, appartiene senza dubbio al catalogo del Maestro di Fossato, come provato dal confronto chiarificante con il soggetto analogo dipinto nello strombo di una finestrella nella parete destra della chiesa di Santa Maria in Campis, a completamento di un più ampio ciclo attribuito da Todini (La pittura umbra, cit., I, p. 143) alla mano di questo modesto ma gradevole seguace di Ottaviano Melli, attivo nei primi decenni del Quattrocento soprattutto in area gualdese (cfr. in proposito G. Donnini, Il Maestro di Fossato, in «Notizie da Palazzo Albani», II, 1973, 3, pp. 7-17).

ammirò la stessa decorazione di Palazzo Trinci, poiché nella definizione del cavallo sembrano emergere gli echi della pariglia che nella sala delle Arti e dei Pianeti guida la raffigurazione della Luna»⁷⁰).

In alcuni dei dipinti che propongo di riferire al presunto Battista, la critica precedente aveva individuato la mano di Giovanni di Corraduccio⁷¹. Tali attribuzioni potrebbero essere indicative della capacità del padovano di assorbire i tratti più caratteristici della cultura figurativa folignate, con l'intento di adeguarsi ai gusti del mercato cittadino in cui aveva stabilito di inserirsi, all'indomani della fortunata esperienza di lavoro condotta sui ponteggi di Palazzo Trinci.

Tali considerazioni invitano a ricercare tra le opere riferite all'ambito del cosiddetto Mazzaforte altre prove da trasferire nel catalogo del supposto Battista, quali potrebbero essere, a mio avviso, i cicli monocromi della loggia del Palazzetto folignate del Podestà⁷², e quelli con soggetti di difficile interpretazione affrescati nella loggia del Paradiso dell'abbazia di Sassovivo (fig. 44), problemi critici tra i più affascinanti con cui gli studiosi della pittura umbra del primo Quattrocento sono chiamati a misurarsi⁷³.

Le considerazioni esposte, come ovvio, non provano in maniera inconfutabile l'identificazione dell'anonimo individuato da Marcelli con Battista di Domenico da Padova. Permettono però, con pochi dubbi, di collocare l'esecuzione del raggruppamento che colloco ipoteticamente sotto il suo

⁷⁰ MARCELLI, Baruffe tra "cugini', cit., p. 432.

⁷¹ Il Martirio di San Sebastiano ed il San Giorgio e il drago sono stati inseriti nel catalogo di Giovanni di Corraduccio da Todini (La pittura umbra, cit., I, p. 82). Allo stesso pittore M. BOSKOVITS (Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche, in Rapporti Artistici fra le Marche e l'Umbria, Atti del Convengo Interregionale di Studio [Fabriano-Gubbio 1974], Perugia 1975, p. 43, nota 36), seguito da SCARPELLINI (Giovanni di Corraduccio, cit., p. 108) e TODINI (La pittura umbra, cit., I, p. 83), assegnava il frammento di Madonna con Bambino staccato dalla collegiata di San Salvatore e lì ricollocato sul secondo pilastro a sinistra.

⁷² Vedi in proposito Todini, La pittura umbra, cit., I, p. 21; Benazzi, I cicli pittorici, cit., p. 470; F.F. Mancini, La loggia delle virtù, allegoria di un governo illuminato, in Il Palazzo Trinci, cit., p. 334; E. Cecconelli, L'eredità di Giovanni di Corraduccio nella pittura folignate a cavallo del XV secolo: la produzione artistica di Andrea di Cagno, in «Boll. St. Foligno», XXV-XXVI, 2001-2002, pp. 217-247; Picchiarelli, Prima di Gentile, cit., pp. 161-173.

⁷³ Alcune delle scene si conservano *in situ*; altre sono state ricoverate dopo il distacco nei locali interni dell'Abbazia di Sassovivo. Per le ipotesi di identificazione dei soggetti e le proposte attributive avanzate sinora dalla critica, che si divide fra i nomi di Giovanni di Corraduccio, Andrea di Cagno e Paolo Nocchi, rimandiamo a Faloci Pulignani, *I marmorari romani*, cit., pp. 597-600; Boskovits, *Osservazioni sulla pittura*, cit., pp. 41-42; Scarpellini, *Giovanni di Corraduccio*, cit., pp. 89-93; Fratini, *Note sulla pittura*, cit., p. 20; Todini, *La pittura umbra*, cit., I, p. 21; F. Cristoferi, *Le decorazioni pittoriche*, in *L'Abbazia di Sassovivo*, cit., pp. 139-145; Benazzi, *I cicli pittorici*, cit., p. 470; Mancini, *La loggia delle virtù*, cit., p. 334; Cecconelli, *L'eredità di Giovanni*, cit., pp. 227-232; F. Bordoni, Scheda n. 4a-4b, in *Nicolaus Pictor*, cit., pp. 141-142.

nome a ridosso del cantiere decorativo della reggia di Ugolino III, e contribuiscono a riconoscere nell'autore un interessante interprete del lessico tardogotico nella Foligno dei primi decenni del Quattrocento, al pari degli anonimi a cui si devono la *Madonna Annunciata* dell'oratorio della Nunziatella⁷⁴ e l'inedita *Madonna in trono con Bambino* recuperata con il restauro appena concluso nella parrocchiale di San Niccolò a Belfiore (fig. 45).

Alla stessa temperie artistica appartiene il Maestro di Fossato, seguace e probabile collaboratore di Ottaviano Melli attivo in area gualdese, che affresca un'intera cappella nella chiesa di Santa Maria in Campis. All'anonimo, individuato da Giampiero Donnini⁷⁵, va assegnato a mio avviso anche il *San Michele Arcangelo* affrescato entro una nicchia all'esterno della *Sala Imperatorum* di Palazzo Trinci⁷⁶ (fig. 46).

Per quanto siamo in grado di stabilire al momento, Gentile da Fabriano ed i pittori dell'Italia settentrionale del suo seguito, insieme al Maestro di Fossato, che sembra comunque di estrazione umbra, ed all'anonimo di probabile origine emiliana che affrescò in una cappella della chiesa di Sant'Agostino il Martirio e seppellimento di santa Lucia⁷⁷ (fig. 47), sono gli unici pittori certamente forestieri presenti a Foligno nella prima metà del Quattrocento. Il mercato locale, dagli ultimi decenni del Trecento, gravitava prevalentemente attorno alle botteghe dei Mezzastra e dei Mazzaforte, che all'inizio del secolo successivo andarono a conquistare quello che potremmo quasi definire un monopolio. Le imprese pittoriche tramandate di generazione in generazione tra membri della stessa famiglia, legati da rapporti di parentela diretta (Vagnoccuro di Angeluccio ed il figlio Paolo; Giovanni di Corraduccio ed il figlio Pietro di Mazzaforte) o acquisita (ad esempio tramite un matrimonio, come quello tra Niccolò di Liberatore e Caterina, unica figlia nonché erede universale del maestro e socio Pietro di Mazzaforte), assumono infatti, a Foligno, un'importanza ed una longevità non riscontrabili in altre città dell'Umbria o d'Italia, reggendo le sorti del mercato locale per quasi centocinquant'anni, e garantendo alla città una sorta di autosufficienza produttiva, che tendeva, da un lato, ad estromettere i maestri forestieri, e dall'altro, ad imporre ai «concorrenti» operosi nello stesso territorio di conformarsi per quanto possibile al gusto dominante, per compiacere i desideri della committenza. Basti pensare, a tal proposito, alle proporzioni imponenti del corpus di Giovanni di Corraduccio rico-

⁷⁴ TODINI, La pittura umbra, cit., I, p. 29; E. LUNGHI, Pittori forestieri sui muri della Nunziatella, in Pietro Perugino e il santuario della Nunziatella a Foligno, a cura di G. Benazzi, Foligno 2005, p. 142; M. SENSI, Il Santuario della Nunziatella, in Pietro Perugino e il santuario, cit., p. 31.

⁷⁵ Il Maestro di Fossato è stato individuato da Donnini (*Il Maestro*, cit., pp. 7-17).

⁷⁶ Si veda in proposito la nota 69.

⁷⁷ C. Fratini, L'Umbria dal medioevo all'età contemporanea: profilo storico-artistico, in Archeologia e arte in Umbria e nei suoi musei, a cura di F. Coarelli, Città di Castello 2001, p. 121.

struito da Pietro Scarpellini, nel quale sono state poi distinte una pluralità di mani, come quella dell'allievo Andrea di Cagno o del supposto Battista di Domenico da Padova, tutte accomunate dal riferimento diretto e fedele nel tempo ai modi del capo-bottega.

Allo stato attuale delle ricerche, sembra che i rapporti artistici tra l'Umbria e le zone confinanti, con le Marche in testa, si siano tradotti prevalentemente nella presenza di maestranze umbre oltre i confini regionali, piuttosto che nel fenomeno contrario. In questo contesto, la città di Foligno rivestì un ruolo di tutto rilievo: ancor più significativa della presenza di Giovanni di Corraduccio a Camerino (Crocifissione nel refettorio del monastero di Santa Chiara, ante 1408) e a Fabriano (affreschi nella cappella della Croce del duomo di San Venanzo, 1415), infatti, è la lunga permanenza di Bartolomeo di Tommaso ad Ancona nella bottega di Olivuccio di Ciccarello, dove egli è documentato dal 1425 al 1432, e la sua successiva attività per numerosi centri delle Marche e della Romagna (Fano, Recanati, Ascoli, Camerino, Cesena) e per Roma (Palazzo Vaticano e Campidoglio), di cui abbiamo attestazioni quasi esclusivamente documentarie⁷⁸. Il confronto con la produzione del geniale pittore - dove istanze tardogotiche ed aperture in chiave rinascimentale sono trasfigurate in una visione di fortissima impronta individuale - si rivelò determinante, oltretutto, per la formazione di alcuni dei più interessanti maestri operosi in area adriatica nel secondo quarto del Quattrocento, quali Pietro di Domenico da Montepulciano, Giacomo di Nicola da Recanati, Corrado di Giambono da Ragusa (Dubrovnik) e Cristoforo di Giovanni da Sanseverino. Per quanto riguarda l'attività di Bartolomeo in patria, alle imprese già note va aggiunto a mio avviso un Santo vescovo da poco riemerso nell'abside della chiesa abbaziale di Santa Croce di Sassovivo, che potrebbe essere collocato tra i secondi anni trenta ed i primi anni quaranta del secolo (fig. 48).

⁷⁸ Per una ricostruzione delle vicende biografiche e dell'attività artistica di Bartolomeo di Tommaso cfr. M. FALOCI PULIGNANI, Bartolomeo di Tommaso pittore umbro del XV secolo, in «Rassegna d'Arte Umbra», 3, 1921, pp. 65-80; F. Zeri, Bartolomeo di Tommaso da Foligno, in «Bollettino d'Arte», 46, 1961, pp. 41-64; B. Toscano, Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse da Siena, in «Commentari», 15, 1964, pp. 37-51; F. Zeri, voce Bartolomeo di Tommaso, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. VI, Roma 1964, pp. 575-577; A. CALECA, Contributo al catalogo di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, pittore, in «Boll. St. Foligno», I, 1969, pp. 69-82; A. ZANOLI, Un altare di Bartolomeo di Tommaso a Cesena, in «Paragone», 231, 1969, pp. 63-79; Sensi, Documenti per Bartolomeo, cit., pp. 103-156; B. Toscano, A proposito di Bartolomeo di Tommaso, in «Paragone/Arte», 325, 1977, pp. 80-85; E. Lunghi, Pittori di Foligno e pitture a Foligno e dintorni, in Pittura a Foligno 1439-1502. Fonti e studi. Un bilancio, a cura di B. Toscano, Foligno 2000, pp. 171-221; M. MAZZALUPI, Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla "Scuola di Ancona", in Nuovi studi sulla pittura tardogotica: intorno a Gentile da Fabriano, Atti del convegno (Fabriano 2006), a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 115-131.

Tornando a Giovanni di Corraduccio, la ricognizione compiuta mi ha portato ad individuare nelle chiese dell'antica Diocesi folignate ben 11 tra opere singole e complessi decorativi riferibili alla sua mano, fra i quali quattro dipinti di nuova attribuzione, risalenti per gran parte alla fase iniziale della carriera: un San Martino dona il mantello al povero nella controfacciata di San Salvatore⁷⁹, una Madonna del latte⁸⁰ (fig. 49) ed un Santo frammentario in Santa Maria Infraportas⁸¹, ed un piccolo lacerto di Madonna del latte in Santa Maria in Campis⁸².

Alla sua morte, Giovanni consegnò la florida bottega che aveva fondato al figlio Pietro, grazie al quale essa continuò a prosperare, specialmente dopo l'arrivo del giovane Niccolò di Liberatore, accolto prima come allievo, poi come socio ed infine come genero, grazie al matrimonio con la sua unica figlia Caterina. Le testimonianze più vivide di questo sodalizio, dove la sintonia professionale si affiancava ad una sincera comunanza di affetti, ci giungono dalla sorprendente serie di schizzi, studi ed iscrizioni del tenore più disparato – dalle preghiere agli scherzi, dai memoranda alle ricette per colori ed inchiostri – rinvenuta in un fabbricato che appartiene oggi al complesso monastico di Sant'Anna, ma che costituiva, in origine, l'abitazione-laboratorio delle varie generazioni della famiglia «Mazzaforte» impiegate nell'attività pittorica⁸³.

La ricostruzione del percorso professionale di Pietro è a tutt'oggi argomento complesso da affrontare, a causa della mancanza quasi totale di opere documentate⁸⁴. Le uniche due imprese per le quali disponiamo di

⁷⁹ Benazzi, *Pittori a Foligno*, cit., pp. 131-132.

⁸⁰ Guardabassi, Indice-Guida dei Monumenti, cit., p. 81; M. Faloci Pulignani, Ricerche storico artistiche sulla basilica di Santa Maria Infraportas di Foligno, Foligno 1876, p. 25; BCF, ms. A-10-3-4; Cristofani, *Inventario delle opere*, cit., n. 23, c. 27; MESSINI, Foligno-Bevagna, cit., p. 59; TODINI, La pittura umbra, cit., I, p. 82; F. Bettoni, B. Marinelli, Foligno. Itinerari, cit., p. 123.

⁸¹ Opera inedita.

⁸² Opera inedita.

⁸³ Per una descrizione più dettagliata delle eccezionali testimonianze graffite e dipinte rinvenute nelle case dei Mazzaforte rimandiamo a G. Benazzi, L'Alunno a bottega, in Pittura a Foligno 1439-1502, cit., pp. 227-272; R. CORDELLA, I graffiti della casa dell'Alunno, in Pittura a Foligno 1439-1502, cit., pp. 273-290; G. Benazzi, Un'insolita scoperta nel monastero: le case e le botteghe dei Mazzaforte e dell'Alunno, in Il monastero di Sant'Anna a Foligno: arte e spiritualità attraverso i secoli, a cura di A.C. Filannino, Foligno 2010, pp. 245-261.

⁸⁴ Per un profilo del pittore cfr. E. Lunghi, *Pittori di Foligno*, cit., pp. 184-188; F. Todini, Niccolò Alunno e la sua bottega, Perugia 2004, pp. 33-40, con bibliografia precedente. Per un quadro generale delle ipotesi più condivise dalla critica in merito all'attività di Pietro di Mazzaforte cfr. E. Lunghi, F. Todini, Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, saggio introduttivo di F. Todini, schede di E. Lunghi, Calendario della Cassa di Risparmio di Foligno, Foligno 1987, p.n.n.; Todini, La pittura umbra, cit., I, pp. 115, 126, 192; S. Felicetti, I pittori di Foligno nei documenti d'archivio (1439-1502). Verifiche e nuove ricerche, in Pittura a Foligno

certe attestazioni, ovvero il tabernacolo della confraternita della Misericordia oggi nel Museo Diocesano folignate (1463) ed il polittico di Cagli ora a Brera (1461-1465), furono infatti realizzate in collaborazione con Niccolò di Liberatore, a cui spettò il ruolo più consistente nel processo di esecuzione.

È presumibile che nella prima parte della lunga carriera, iniziata nel quarto decennio del Quattrocento e conclusasi dopo il 148085, la cifra dell'erede di Giovanni di Corraduccio mostrasse contatti più diretti con i modi paterni, aggiornati alla luce delle ricerche di ordine plastico e spaziale che ricorrono nel *corpus* di opere raccolto dalla critica attorno al suo nome. Una simile combinazione di fattori caratterizza due delle opere censite nell'ambito di questo studio, in cui propongo, dunque, di riconoscere prove giovanili dell'attività di Pietro. Ad una fase molto precoce del suo percorso professionale potrebbe risalire un frammentario Martirio di san Pietro da Verona affrescato nella parete sinistra della chiesa di San Domenico, in palinsesto sopra una decorazione precedente con San Gregorio da Spoleto e San Leonardo, che viene attribuita concordemente a Giovanni di Corraduccio⁸⁶ (fig. 49). In tempi leggermente più tardi si colloca la decorazione della cappella absidale sinistra della chiesa di San Niccolò dei Cipischi, individuata al di sotto dello scialbo durante il restauro attuato sull'edificio dopo gli eventi sismici del 1997, ma non ancora recuperata⁸⁷. Ad oggi riconosciamo nella parete d'altare del sacello una maestosa Santa Caterina d'Alessandria in trono (fig. 50), e nella lunetta della parete sinistra un frammento appartenente ad un episodio della sua Passio, come la Disputa con i Filosofi, o la Santa al cospetto del governatore d'Egitto Massiminio Daia e delle sue truppe.

L'esecuzione degli affreschi va forse ricollegata ad un atto del 1444 rogato in San Niccolò alla presenza, in qualità di testi, di Pietro di Mazzaforte ed Andrea di Cagno⁸⁸: il loro pieno recupero, pertanto, potrebbe restituirci una testimonianza di grande interesse dell'operato dell'impresa dei Mazzaforte negli anni immediatamente successivi alla morte del suo fondatore, e

^{1439-1502,} cit., pp. 23-127 (vedi nello specifico i docc. sul pittore elencati a p. 125); E. Lunghi, *Botteghe familiari e produzione artistica sotto il governo della chiesa*, in *Nicolaus Pictor*, cit., pp. 150-151; Todini, *Niccolò Alunno*, cit., pp. 475-509.

⁸⁵ Il pittore è attestato per la prima volta nel 1432; l'ultimo documento noto in suo proposito venne rogato il 12 gennaio 1480 nella «apoteca quam tenet ad pensionem Petrus Mazafortis, pictor de Fulgineo, a canonicis Fulginatis» (cfr. Felicetti, *I pittori di Foligno*, cit., p. 85).

⁸⁶ BENAZZI, *Due notizie sulla pittura a Foligno*, cit., p. 261; B. TOSCANO, *Dal monumento al museo*, in *Museo Comunale di San Francesco a Montefalco*, a cura di B. Toscano, Perugia 1990, p. 23; TODINI, *La pittura umbra*, cit., I, p. 82; MARCELLI, *Baruffe tra "cugini*", cit., pp. 429, 435.

⁸⁷ Cfr. V. Picchiarelli, scheda n. 25, in *Pierantonio Mezzastris pittore a Foligno*, cit., pp. 129-130.

⁸⁸ Cfr. Felicetti, I pittori di Foligno, cit., pp. 32-33.

confermare che i contatti di Andrea con la bottega in cui aveva compiuto l'apprendistato proseguirono per tutto il corso della sua carriera. Solo un rapporto di collaborazione prolungato nel tempo, d'altronde, può giustificare la strettissima vicinanza tra i suoi modi e quelli del maestro Giovanni, talmente simili, fra loro, da essere tuttora difficilmente distinguibili, nonostante i chiarimenti consentiti dal rinvenimento della quietanza del 1430 che permette di riferire ad Andrea la Natività della Vergine della chiesa di Sant'Agostino a Gualdo Cattaneo⁸⁹. Su questa base, infatti, la critica degli ultimi decenni ha potuto attribuire al pittore un catalogo piuttosto nutrito, in cui sono confluite molte delle opere assegnate in precedenza al cosiddetto Mazzaforte, tra le quali le Storie evangeliche del refettorio del monastero di Sant'Anna. L'esecuzione di questi affreschi, con ogni probabilità, va collocata attorno al 1451, anno in cui le terziarie francescane folignati provvedevano al rifacimento delle volte del refettorio, ed alla conseguente realizzazione delle lunette destinate a ricevere la decorazione⁹⁰.

La probabile collaborazione tra Pietro di Mazzaforte ed Andrea di Cagno nella cappella di Santa Caterina d'Alessandria in San Niccolò è indicativa di un fenomeno che interessò con significative conseguenze le dinamiche del fare artistico nella Foligno della prima metà del Quattrocento: la tendenza ad associarsi da parte di pittori attivi autonomamente, per condividere l'esecuzione di imprese di respiro particolarmente vasto.

Ricorse con particolare frequenza a questa pratica Bartolomeo di Tommaso, che lavorò a lungo nella bottega anconetana di Olivuccio di Ciccarello, pur avendo già acquisito il titolo di magister, e diede vita in seguito, con Andrea «Delitio» (cioè di Lecce dei Marsi), Nicola di Ulisse da Siena, Luca di Lorenzo d'Alemagna e Giambono di Corrado da Ragusa a società di varia composizione, documentate nel casciano e nel nursino per l'esecuzione di grandi cicli affrescati di cui non si conserva quasi nulla⁹¹.

A Foligno le due campagne decorative più rilevanti del Quattrocento – che significativamente aprono e chiudono lo spaccato cronologico di nostro interesse per quel che riguarda questo secolo – sono proprio il frutto della collaborazione fra maestri e fra botteghe. Nella prima, ovvero l'ornamentazione con affreschi di soggetto profano di alcune sale del piano

90 Cfr. E. CECCONELLI, Le prime fasi decorative, in Il monastero di Sant'Anna a Foligno, cit., pp. 107-137.

⁸⁹ Sensi, Nuovi documenti per Niccolò, cit., p. 90, nota 26; Fratini, Lunghi, La pittura a Sant'Anna, cit., pp. 344-346; Toscano, La pittura in Umbria nel Quattrocento, in La Pittura in Italia. Il Quattrocento, a cura di F. Zeri, II, Milano 1987, p. 355.

⁹¹ Su questi argomenti vedi Toscano, Bartolomeo di Tommaso e Nicola, cit., pp. 37-51; R. CORDELLA, Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena e Andrea Delitio, in «Paragone», 451, 1987, pp. 89-122; A. DEL PRIORI, Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di San Benedetto in Santa Scolastica a Norcia, in Pittori ad Ancona nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Ancona 2009, pp. 196-209.

nobile di Palazzo Trinci, un gruppo di pittori di estrazione assolutamente eterogenea (Venezia, Padova, Bologna, Foligno) agì sotto la direzione dell'illustre «forestiero» Gentile da Fabriano, che giungeva in quegli anni all'apice della sua fama⁹².

La seconda, invece, vede all'opera nella cappella eretta dallo speziale Pietro di Cola delle Casse in Santa Maria in Campis solo maestri di origine folignate, a riprova della «vocazione all'autosufficienza» che abbiamo riscontrato in questo centro di produzione artistica sin dai primi decenni del Quattrocento. Gli affreschi che rivestono le pareti del sacello furono eseguiti sul calare degli anni cinquanta (Lunghi individua «un probabile post quem nella data di morte del donatore avvenuta nel 1458, e un ante quem nel 1460, quando la cappella è rammentata sotto il titolo dei Santi Pietro e Paolo»⁹³) da una «compagnia di pittori con storie diverse alle spalle, ma accomunati da un comune esercizio sul modello di Benozzo Gozzoli»94. La storia critica dei dipinti, che raffigurano l'Annunciazione, la Navicella di San Pietro, la Crocifissione e numerosi riquadri con figure di Santi, è troppo ricca ed articolata per poter essere riassunta in questa sede⁹⁵. Gli studi più recenti, tuttavia, concordano nel riconoscervi l'intervento congiunto dei principali esponenti del panorama artistico folignate dell'epoca: Pietro di Mazzaforte ed i giovanissimi Niccolò di Liberatore (notizie dal 1454, morto nel 1502)% e Pierantonio Mezzastris (notizie dal 1458, morto nel 1506)97, qui impegnati in quello che dovette essere uno dei primi incarichi di una certa rilevanza della loro carriera. Pietro appartiene ad una generazione precedente, ed affonda pienamente le proprie radici nella cultura figurativa della prima metà del Quattrocento, pur mostrando una forte propensione all'aggiornamento, che si manifesta, non da ultimo, nella difficoltà di distinguere le parti della decorazione riferibili alla sua mano da quelle dovute ai collaboratori. Pierantonio e Niccolò rinnovarono profondamente il repertorio espressivo della pittura folignate, e furono tra i più significativi esponenti di quella singolare variante del gusto rinascimentale affermatasi tra Umbria e Marche nei decenni centrali del Ouattrocento, che è inquadrata efficacemente dalla definizione di «Rinascimento eccentrico». Il primo si formò sull'assiduo studio della produzione lasciata

95 Ivi, pp. 455-474, con bibliografia precedente.

⁹² Per queste decorazioni rimandiamo ai saggi presenti in BENAZZI, MANCINI (a cura di), *Il Palazzo Trinci*, cit.

⁹³ Cfr. E. Lunghi, La decorazione della chiesa di Santa Maria in Campis, in Nicolaus Pictor, cit., p. 462.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁶ Vedi in proposito il catalogo della mostra Benazzi, Lunghi (a cura di), Nicolaus Pictor, cit., con bibliografia precedente, e la monografia Todini, Niccolò Alunno, cit., con bibliografia precedente.

⁹⁷ Per Pierantonio Mezzastris rimandiamo alla monografia BENAZZI, LUNGHI (a cura di), Pierantonio Mezzastris pittore a Foligno, cit., con bibliografia precedente.

da Benozzo Gozzoli nelle chiese di San Francesco e di San Fortunato a Montefalco, e rimase nel tempo costantemente fedele a questo modello. Il secondo elaborò una cifra molto più personale e ricca di spunti, dove all'esempio di Beato Angelico, mediato dall'interpretazione di Benozzo, si sovrappongono spunti e suggestioni di estrazione eterogenea, ricavati, fra l'altro, dal recupero dell'antico e dall'apprezzamento per la raffinatissima sigla di Carlo Crivelli.

La decorazione della cappella di Pietro di Cola delle Casse segna un ideale passaggio di testimone tra tradizione ed innovazione, con la presenza simultanea di Pietro di Mazzaforte – pittore di transizione, portato a superare il neo-trecentismo del padre per accogliere le novità della pittura rinascimentale – e delle «nuove leve» Pierantonio Mezzastris e Niccolò di Liberatore, che ricevono in eredità le floride botteghe familiari fondate da Vagnoccuro di Angeluccio e Giovanni di Corraduccio, facendole ulteriormente prosperare nella seconda metà del Quattrocento e passando a loro volta il testimone, all'inizio del secolo successivo, ai figli Bernardino e Lattanzio.

Il completamento dell'impresa commissionata dall'*aromatario* Pietro delle Casse chiude una lunga era, che è quella a cui abbiamo riservato la nostra attenzione, con la speranza di aver apportato qualche chiarimento utile allo studio della pittura medievale in Umbria, e di aver contribuito ad evitare che la scarsa visibilità o accessibilità di alcune delle testimonianze figurative prese in esame rappresenti il maggiore rischio per la loro conservazione. La conoscenza approfondita del patrimonio artistico di un territorio, infatti, costituisce l'imprescindibile premessa di ogni politica di tutela e salvaguardia.

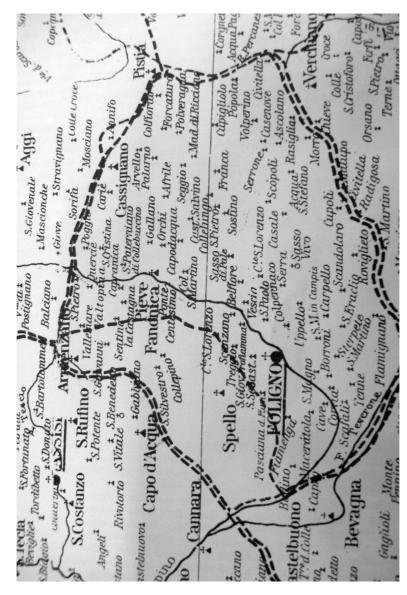


Fig. 1 – Il territorio della diocesi di Foligno nel XIV secolo (da P. Sella [a cura di], Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Umbria, Città del Vaticano 1952)



Fig. 2 – Foligno, Sala Capitolare del convento di San Francesco. Pittore cimabuesco umbro (Maestro di Montelabate?), *Crocifissione con i dolenti e i santi Francesco e Antonio da Padova*, nono-ultimo decennio del Duecento



Fig. 3 – Foligno, Cupoli, chiesa di San Giovanni Evangelista. Pittore umbro della fine del Duecento-inizio del Trecento, *Flagellazione di santa Caterina d'Alessandria*



Fig. 4 – Foligno, Borroni, chiesa di Sant'Egidio. Maestro di Borroni, *Madonna in trono con Bambino e san Giovanni Evangelista*, fine del Duecento – inizi del Trecento



Fig. 5 – Foligno, collegiata di San Salvatore. Pittore umbro affine al Maestro della Crocifissione di Assisi, *Madonna in trono con Bambino*, fine del Duecento – inizio del Trecento



Fig. 6 – Foligno, chiesa di San Francesco, cappella di San Matteo. Pittore giottesco umbro e collaboratori, *Crocifissione*, particolare del ciclo dell'area presbiteriale, inizio del Trecento



Fig. 7 – Foligno, chiesa di San Francesco, cappella di San Matteo. Pittore giottesco umbro e collaboratori, *Angelo scrivente*, particolare del ciclo dell'area presbiteriale, inizio del Trecento

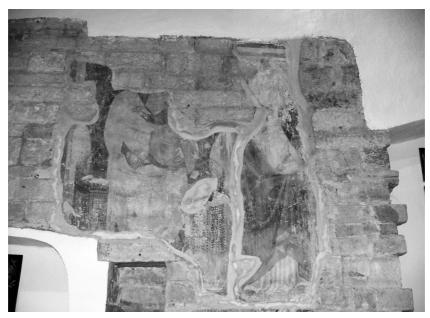


Fig. 8 – Foligno, Tenne, chiesa di Santa Maria Assunta. Pittore giottesco umbro, Madonna in trono con Bambino e santo vescovo, fine del Duecento – inizi del Trecento



Fig. 9 – Foligno, Museo Diocesano. Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco, tabernacolo a sportelli: *Madonna in trono con Bambino* (scultura lignea policroma) e, nei laterali, *Storie della vita di Cristo*, anni venti-trenta del Trecento



Fig. 10 – Foligno, Cupoli, chiesa di San Giovanni Evangelista. Seguace del Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco, *Santo (Giovanni Evangelista?)*, secondo quarto del Trecento



Fig. 11 – Ubicazione ignota (già Foligno, San Giovanni Profiamma). Seguace del Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco, *San Giovanni Battista*, secondo quarto del Trecento



Fig. 12 – Foligno, Cupoli, chiesa di San Giovanni Evangelista. Pittore affine al Maestro di San Crispino, *Simbolo dell'Evangelista Matteo*, particolare della decorazione della volta, secondo quarto del Trecento



Fig. 13 – Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci (già nella chiesa di San Claudio). Ignoto pittore della metà del Trecento, *Santa Caterina* d'Alessandria



Fig. 14 – Foligno, Cerritello, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano. Ignoto pittore umbro della metà del Trecento, *Madonna in trono con Bambino, angelo reggidrappo e san Pietro*, particolare



Fig. 15 – Foligno, chiesa di San Francesco, cappella di San Matteo. Seguace di Puccio Capanna, *Santa in estasi tra due angeli (Santa Chiara?*), metà del Trecento

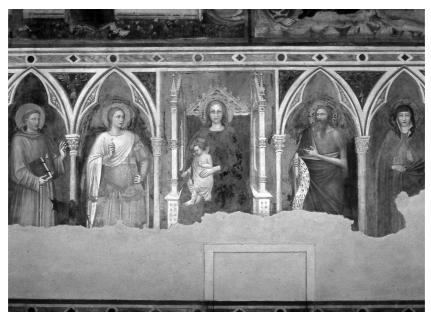


Fig. 16 – Assisi, basilica di Santa Chiara, cappella di San Giorgio. Puccio Capanna, *Madonna in trono con Bambino e santi* (polittico murale)

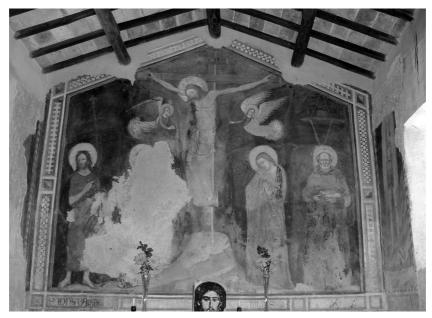


Fig. 17 – Ocenelli (Spoleto), eremo di San Girolamo a La Costa. Seguace di Puccio Capanna, *Crocifissione e santi*, metà del Trecento



Fig. 18 – Foligno, collegiata di San Salvatore. Maestro della Sant'Orsola di San Salvatore, *Madonna del latte, angeli e committente tra le sante Orsola e Caterina d'Alessandria*, seconda metà del Trecento (ante 1388?)



Fig. 19 – Foligno, collegiata di San Salvatore. Maestro della Sant'Orsola di San Salvatore, *Sant'Orsola e le compagne martiri*, seconda metà del Trecento (ante 1388?)



Fig. 20 – Foligno, chiesa di Sant'Isidoro (già San Magno). Maestro della Sant'Orsola di San Salvatore, *San Pietro*, terzo quarto del Trecento



Fig. 21 – Foligno, chiesa di San Domenico. Maestro del trittico murale di Cupoli, *Crocifissione con i dolenti, un santo apostolo e due angeli* (part.), seconda metà del Trecento



Fig. 22 – Foligno, Pale, eremo di Santa Maria Giacobbe. Maestro della Natività di Pale, *Dormitio e Incoronazione della Vergine*, 1392



Fig. 23 – Foligno, Tenne, chiesa di Santa Maria Assunta. Maestro della Madonna di Loreto di Tenne, *Madonna di Loreto*, fine del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 24 – Foligno, Cupoli, chiesa di San Giovanni Evangelista. Maestro di Pale, *Madonna del latte e angeli*, fine del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 25 – Foligno, chiesa di San Domenico. Maestro della sacrestia di Sant'Agostino a Montefalco, *Trionfo di san Tommaso d'Aquino?*, ultimi decenni del Trecento



Fig. 26 – Foligno, chiesa di San Giovanni dell'Acqua, locali adibiti attualmente a sacrestia. Maestro della sacrestia di Sant'Agostino a Montefalco?, *Dottore della Chiesa (Sant'Agostino o Sant'Ambrogio*), particolare della volta di una "cappella gotica", ultimi decenni del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 27 – Foligno, Seminario Diocesano. Ignoto pittore locale della metà/terzo quarto del Trecento, *Incredulità di san Tommaso*



Fig. 28 – Foligno, coro di Santa Caterina delle Vergini. Maestro della Dormitio di Terni, *Santa Caterina d'Alessandria*, fine del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 29 – Foligno, chiesa di San Domenico. Pittore dell'Umbria meridionale (Maestro di Pietrarossa?), *Madonna in trono con Bambino*, primo quarto del Quattrocento



Fig. 30 – Foligno, chiesa di San Domenico. Ignoto pittore dell'Umbria meridionale (ambito del Maestro di Narni del 1409?), *San Francesco*, fine del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 31 – Foligno, antico transetto sinistro della chiesa di Sant'Agostino. Maestranze umbre (orvietane?) della seconda metà del Trecento, *Battesimo delle folle* (part.), seconda metà del Trecento (anni sessanta-ottanta?)



Fig. 32 – Foligno, chiesa di San Domenico. Cola Petruccioli, *Assunzione della Vergine* (frammento), ultimo decennio del Trecento (ante 1401)



Fig. 33 – Foligno, chiesa di San Domenico. Ignoto pittore orvietano (ambito di Piero di Puccio?), *Due santi vescovi*, fine del Trecento – inizi del Quattrocento



Fig. 34 – Foligno, chiesa di San Domenico. Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco (Vagnoccuro di Angeluccio detto Mezzastra?), *Morte e Incoronazione della Vergine*, ultimo quarto del Trecento (ante 1392?)



Fig. 35 – Foligno, chiesa di San Domenico. Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco (Paolo Nocchi?), *Madonna in trono con Bambino e angeli tra sant'Antonio Abate e santa Caterina d'Alessandria*, primi decenni del Quattrocento (post 1411-1412?)



Fig. 36 – Spoleto, basilica di San Gregorio Maggiore. In alto: Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco (Vagnoccuro di Angeluccio detto Mezzastra?), Battesimo di Cristo, Crocifissione. In basso: ambito del Maestro di Fossa, Cristo benedicente



Fig. 37 – Foligno, coro di Santa Caterina delle Vergini. Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco (Paolo Nocchi?), *Battesimo di Cristo*, particolare di un polittico murale con *Storie cristologiche*, post 1424



Fig. 38 – Foligno, campanile della cattedrale di San Feliciano, cella del Beato Pietro Crisci. Maestro dell'Abside destra di San Francesco a Montefalco (Vagnoccuro di Angeluccio?), *Crocifissione*, anni ottanta del Trecento

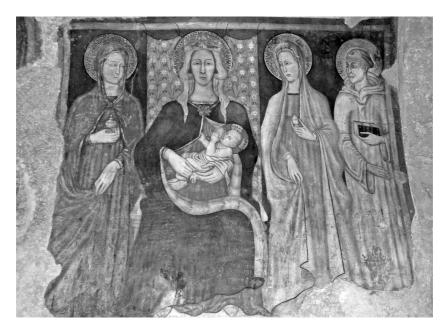


Fig. 39 – Foligno, Pale, eremo di Santa Maria Giacobbe. Maestro di Pale, Madonna del latte tra santa Maria Maddalena, santa Maria Giacobbe e san Bernardo da Chiaravalle (?), ultimi decenni del Trecento



Fig. 40 – Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci (già nella chiesa di San Giovannino degli Impiccati). Maestro di San Claudio (pittore tardogotico dell'Umbria meridionale), *Madonna delle Grazie*, primo quarto del Quattrocento



Fig. 41 – Foligno, Museo della Città di Palazzo Trinci (già nella chiesa di San Claudio). Ignoto pittore tardogotico, *San Benedetto riceve il cibo dal monaco Romano*, primo quarto del Quattrocento (post 1411-1412?)



Fig. 42 – Foligno, chiesa di San Domenico. Pittore tardogotico (Battista di Domenico da Padova?), San Giorgio e il drago, primo quarto del Quattrocento



Fig. 43 – Foligno, chiesa di San Domenico. Pittore tardogotico (Battista di Domenico da Padova?), *Madonna in trono con Bambino e angeli tra i santi Caterina e Michele Arcangelo*, primi decenni del Quattrocento

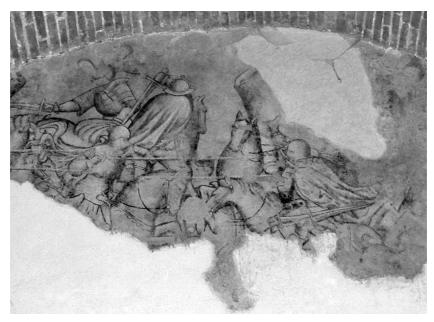


Fig. 44 – Foligno, abbazia di Sassovivo, Loggia del Paradiso. Pittore del primo Quattrocento (Battista di Domenico da Padova?), *Scena di battaglia*



Fig. 45 – Foligno, Belfiore, chiesa di San Niccolò. Ignoto pittore del primo quarto del Quattrocento (area adriatica?), *Madonna in trono con Bambino*



Fig. 46 – Foligno, Palazzo Trinci, Salone Sisto IV. Maestro di Fossato, *San Michele Arcangelo*, primo quarto del Quattrocento



Fig. 47 – Foligno, chiesa di Sant'Agostino, attuale vano dell'organo (già cappella di Santa Lucia). Ignoto pittore emiliano?, *Martirio e seppellimento di santa Lucia*, prima metà del Quattrocento (primo quarto?)



Fig. 48 – Foligno, abbazia di Sassovivo, chiesa di Santa Croce. Bartolomeo di Tommaso di Pucciarello?, *Santo vescovo*, seconda metà degli anni trenta-primi anni quaranta del Quattrocento?

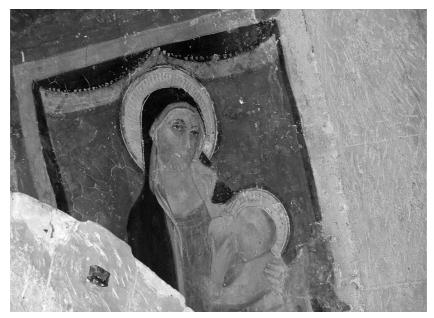


Fig. 49 – Foligno, collegiata di Santa Maria Infraportas. Giovanni di Corraduccio detto Mazzaforte?, *Madonna del latte*, inizi del Quattrocento



Fig. 50 – Foligno, chiesa di San Domenico. Palinsesto: Giovanni di Corraduccio, *San Gregorio martire e san Leonardo*, inizi del Quattrocento; Pietro di Mazzaforte?, *Martirio di san Pietro da Verona*, secondo quarto del Quattrocento



Fig. 51 – Foligno, chiesa di San Niccolò. Andrea di Cagno di Morico alias de' Ciocchis e Pietro di Giovanni Mazzaforte?, *Santa Caterina d'Alessandria in trono*, particolare di un ciclo frammentario con *Storie della santa*, 1444 circa?

