

Giovanni Riganelli | Alessandra Tiroli
Elvio Lunghi | Carla Mancini

La Madonna delle Grazie di Magione



La Madonna delle Grazie
di Magione



Giovanni Riganelli
Alessandra Tiroli
Elvio Lunghi
Carla Mancini

La Madonna delle Grazie di Magione



FABRIZIO FABBRÌ EDITORE

© 2011 EFFE

Fabrizio Fabbri Editore srl

www.fffabbrieditore.it

ISBN 978-88-96591-65-9



Comune di Magione



Parrocchia di San Giovanni Battista
di Magione

*Si ringraziano tutti coloro
che hanno arrecato il loro contributo
per il restauro degli interni
della chiesa della Madonna delle Grazie
di Magione.*

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale,
dell'opera.

Grazie ai lavori di restauro, realizzati con professionalità dalla cooperativa Kyanos – Restauro beni culturali, sotto l’attenta supervisione della Soprintendenza per i Beni architettonici e del patrimonio storico artistico dell’Umbria, possiamo oggi tornare ad ammirare, in tutta la sua bellezza, un importante documento della storia della cultura popolare, artistica e religiosa di Magione.

Il recupero, che ha riguardato tutta la superficie dell’abside, fino all’arco maggiore, con interventi che hanno consentito di riscoprire gli antichi colori del trecentesco affresco della Madonna delle Grazie; la luminosità dell’oro del seicentesco altare; la cimasa lignea e gli stucchi dell’abside fino alla sorprendente scoperta del bellissimo ciclo Mariano, uno dei pochi della nostra regione, è stato possibile grazie ad una forte collaborazione tra istituzioni pubbliche e private. Il lavoro comune dell’Amministrazione di Magione, proprietaria della chiesa, con la Parrocchia di San Giovanni Battista, la Pro Loco, la già citata Soprintendenza, il Lion’s Club Trasimeno, la Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia e i cittadini di Magione, hanno consentito l’importante risultato di cui questo volume rappresenta il giusto punto di arrivo.

Questa pubblicazione testimonia l’importante lavoro svolto dai restauratori, ben visibile nel confronto tra le foto scattate prima e dopo i lavori di restauro delle diverse parti qui riprodotte; racconta il legame profondo che unisce la comunità magionese a questa piccola chiesa, come si può leggere nell’introduzione storica; rende conto delle importanti ricerche che studiosi di storia dell’arte hanno compiuto, in questi anni, sull’affresco della Madonna delle Grazie rendendo conto delle notevoli scoperte fatte sul committente, sull’autore, sui personaggi rappresentati.

Un accurato prodotto editoriale che ci consente di completare il lavoro di promozione per la conoscenza di questo monumento, già in parte avviato con le visite guidate.

Siamo a conoscenza della necessità di ulteriori restauri che dovranno riguardare la volta, le pareti e gli altari laterali, pertanto cercheremo, per quanto possibile, di continuare a operare per attivare collaborazioni tra i diversi soggetti, unica modalità possibile per continuare a proteggere questo patrimonio così prezioso e così fragile.

Nell'augurio che si possa raggiungere il comune obiettivo, colgo l'occasione per ringraziare quanti hanno collaborato, e continueranno a farlo, per conservare questo monumento, una tessera nel ricco mosaico dell'intero patrimonio del Comune di Magione.

Massimo Alunni Proietti
Sindaco di Magione

Una chiesa è a mio avviso espressione del patrimonio culturale della comunità in cui si trova. Credenti e non credenti finiscono per riconoscere in essa, in particolare quando vanta diversi secoli di storia, i tratti distintivi, o se si vuole i caratteri originali del proprio luogo di nascita. Essa sembra esprimerli in maniera compiuta soprattutto quando, come nel caso della Madonna delle Grazie di Magione, è stata eretta dalla comunità. Attorno ad essa si focalizzano quindi le attenzioni di tutti, delle istituzioni civili ed ecclesiastiche, delle varie associazioni che operano nel territorio e dei singoli individui, soprattutto in caso di bisogno. I dipinti presenti nella chiesa così come la parte interna della stessa, a causa dell'usura del tempo, all'inizio del terzo millennio abbisognavano di restauro e la Pro Loco non poteva certo esimersi dal prendere atto di tale necessità. È per questo che in collaborazione con il Centro d'Iniziativa Sociale Anziani di Magione, si è prodigata per racimolare parte dei fondi necessari per il recupero dell'opera d'arte nel suo complesso. Al di là della somma in quanto tale, pure di una certa consistenza, è l'impegno profuso che credo debba mettersi in evidenza, impegno che è poi continuato con la realizzazione di questo libro che, ovviamente, è stata possibile sia grazie al contributo di soggetti privati sia grazie alla locale parrocchia e all'Amministrazione comunale, proprietaria della struttura e sempre sensibile alle problematiche culturali.

Come presidente della Pro Loco non posso quindi che ringraziare tutti i soggetti che hanno reso possibile la pubblicazione di questo volume, come pure coloro che a vario titolo hanno contribuito ai lavori di restauro dei dipinti, dalla Soprintendenza ai Monumenti agli istituti di credito – Banca di Mantignana Credito Cooperativo Umbro e UniCredit Banca di Roma – a tutti i cittadini che hanno accolto il nostro appello. Del libro in quanto tale non posso dire altro se non che per la sua stesura ci siamo rivolti a persone da noi ritenute tra le più preparate e anche a loro, ovviamente, va il mio ringraziamento, quello di

tutto il consiglio della Pro Loco e, credendo di interpretare il sentimento dei magionesi, dell'intera cittadina di Magione. Grazie dunque a Giovanni Riganelli, ad Elvio Lunghi, ad Alessandra Tiroli e a Carla Mancini per aver fissato in questo libro una parte importante della nostra storia.

Luigi Bufoli
Presidente Pro Loco di Magione

I magionesi hanno ammirato da secoli la stupenda immagine di Maria, la Madonna (*mea domina*, mia signora) che con solennità e con affettuoso sorriso li ha sempre accolti e ha loro offerto il proprio figlio, Gesù Cristo. L'affetto della Vergine per il popolo di Magione ha generato, da parte dello stesso, tanta riconoscenza che si è estrinsecata in un impegno costante, nel tempo, al fine di rendere bella e accogliente la chiesa, considerandola vero e proprio centro della comunità e luogo d'incontro sia a livello religioso che civile.

Da alcuni anni non sono mancati interventi di restauro che hanno fatto ritrovare antichi affreschi i quali, una volta riportati interamente alla luce, renderanno questo luogo santo un delicato gioiello artistico ad onore dell'intera cittadina magionese. Come parroco ringrazio tutti coloro che hanno fatto e faranno conoscere e apprezzare appieno la nostra Chiesa della Madonna, restituendola all'iniziale bellezza. Un grazie dunque agli autori di questo libro e a chi ne ha promosso la realizzazione. Con esso, di fatto, è stato compiuto un passo fondamentale nella direzione di una piena valorizzazione di questa vera e propria opera d'arte.

Don Stefano Orsini
Parroco di Magione

È indiscutibile che negli ultimi anni è risultata prevalente, in Italia ma anche in tutto il mondo occidentale, un'idea di conservazione e valorizzazione non sempre perfettamente aderente ad un'area valoriale che si è costituita molti anni fa, ai tempi degli studi della storia e dell'arte. Sia il restauro che la valorizzazione si sono orientati verso l'“evento”, indispensabile per ottenere contributi e sponsorizzazioni bisognosi di ritorno d'immagine, privilegiando beni noti, meglio se molto conosciuti. L'effetto sorprendente dei risultati ottenuti è la commercializzazione del “prodotto”; in secondo piano la conservazione e la sedimentazione culturale e scientifica.

L'esperienza maturata sul campo e nei diversi territori dell'Umbria, mi portano a dire che questo andamento, risultato prevalente anche per l'effetto dell'amplificazione mediatica degli eventi, trova limpide e significative interruzioni allorché le motivazioni di un intervento partono da una comunità locale, quando interessano beni che hanno “significato” per la comunità e per il territorio in cui vive quella comunità. In tali circostanze, la mia esperienza suggerisce che nella nostra regione ove abbiamo avuto e abbiamo numerosi esempi di ciò, il bene culturale, il monumento, l'opera d'arte tornano ad essere ciò che erano fin dal loro concepimento e dalla loro realizzazione: elementi centrali dell'identità delle persone che hanno legami, sentimenti, ricordi, vincoli affettivi con essi.

L'intervento che negli ultimi anni è stato portato avanti per le opere contenute nella Chiesa della Madonna delle Grazie di Magione afferisce a pieno titolo, ed in maniera altamente significativa, alla più elevata forma di azione culturale.

I restauri hanno interessato diverse parti della chiesa e diverse materie: affreschi, stucchi, decorazioni pittoriche, arredi lignei. Non mi soffermerò sul quadro molto complesso ed articolato degli interventi, magistralmente eseguiti nel profondo rispetto dei principi conservativi e della reversibilità. Esso viene dettagliatamente e molto approfonditamente descritto da chi

ha effettuato le operazioni su di essi. Voglio piuttosto approfittare dell'opportunità che mi è stata data chiedendomi di produrre questo breve intervento per sottolineare gli elementi altamente qualificativi che qui ho potuto riscontrare.

La chiesa della Madonna delle Grazie è collocata nel centro di Magione, nel cuore antico e storico che qui, come in tante altre città dell'Umbria, è riferimento per la comunità. I magionesi, così come gli altri cittadini dei centri umbri che hanno storie millenarie, affondano qui le proprie radici, collocano qui la propria appartenenza, trovano qui la possibilità di avere un'identità comunitaria, fondamentale e fondativa per bilanciare l'identità individuale. Nella chiesa, inoltre, si concentra il bisogno di spiritualità, di religiosità che da sempre l'animo umano ricerca, cerca ed a volte trova in un credo, una fede che spesso riesce a colmare i grandi interrogativi individuali dell'esistere con i riti e con la devozione. Gli elementi materiali su cui si è intervenuti diventano così riferimenti concreti, non simulacri di molti, comprendendo tra questi i credenti, ma sicuramente di tutti i magionesi, al di là del credo religioso, nella misura in cui contribuiscono a completare il quadro identitario della comunità locale.

È proprio così che scattano i meccanismi veri di tutela dei beni culturali. I cittadini e il popolo diventano i primi "sorveglianti" del patrimonio, i custodi della conservazione, i garanti della valorizzazione. In questa cornice positiva e propositiva è del tutto naturale, anche se spesso faticoso, che si attivino processi motivazionali anche per i soggetti economici ed associativi presenti sul territorio ed operanti con e nella comunità. La partecipazione della Parrocchia, del Comune di Magione, del Lion's Club, della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, della Banca di Mantignana, della Pro Loco e delle altre associazioni magionesi non sono semplici obblighi istituzionali, ma portano a sintesi, ognuno per il proprio ambito, i processi di interazione ed integrazione che li legano fortemente alla città.

L'auspicio è che questo processo, iniziato anni fa e non interrotto, sappia e possa produrre ulteriori sforzi per completare i restauri e per assicurare negli anni a venire la manutenzione continua di questi beni, elementi così importanti se non fondamentali per il miglioramento culturale e sociale dell'umanità intera, in ogni luogo che abitiamo.

Maria Brucato
*Soprintendenza per i Beni Storico Artistici
ed Etnoantropologici dell'Umbria*

Sommario

- p. 15 La chiesa e l'ospedale della Madonna
delle Grazie di Magione tra medioevo
ed età moderna
Giovanni Riganelli
- 45 L'icona della Madonna allattante
Alessandra Tiroli
- 141 Pittori senesi sulla sponda orientale
del Trasimeno: la Maestà di Magione
Elvio Lunghi
- 163 I restauri nella chiesa della Madonna
delle Grazie a Magione
Carla Mancini

La chiesa e l'ospedale
della Madonna delle Grazie di Magione
tra medioevo ed età moderna

Giovanni Riganelli



Gli ultimi decenni del secolo XIII e la prima metà del XIV, per la comunità Pian di Carpine – l'attuale Magione¹ – furono anni di notevole sviluppo, e questo pur nelle vicissitudini che in quel periodo fu costretta ad affrontare. Tra queste sono da annoverare gli strascichi della ribellione dei servi della gleba locali che sfociò, negli anni '90 del Duecento e nel primo decennio del secolo successivo, nella fondazione del castello di Montecolognola². In questo periodo non mancarono neanche quelle devastazioni che il passaggio di compagnie di ventura recava in genere con sé. Sta di fatto che l'insediamento, nel giugno del 1335, fu occupato dalle truppe di Pier Saccone della famiglia aretina dei Tarlati di Pietramala³. Ma vediamo più da vicino questa realtà rurale a cavallo tra Due e Trecento.

¹ Pian di Carpine ha assunto il nome di Magione nel periodo compreso tra la seconda metà del secolo XIV e l'inizio del XVI. Tale cambiamento è da ricondurre alla presenza dell'ospedale gerosolimitano di San Giovanni che, nel 1379, è indicato come *fortilitium mansionis domus Sancti Iohannis in villa Plani Carpinis* [Archivio di Stato di Perugia (d'ora in avanti A. S. P.), *Consigli e riformanze*, 183, c. 3v]. A distanza di poco più di un secolo, alla fine del Quattrocento, l'ospedale era invece indicato come *abbatia Mansionis Plani Carpinis* (A. S. P., *Catasti*, II, 61, c. 107v). Nel 1502 il consesso dei signori di varie città dell'Italia centrale in cui si tramò contro Cesare Borgia ebbe luogo, stando a quanto riportato dal Machiavelli ne *Il Principe*, al capitolo VII, «alla Magione nel Perugino». Ecco quindi come, nel volgere poco più di un secolo, si è avuta la trasformazione del nome di Pian di Carpine in Magione, anche se il vecchio nome continuerà ancora a lungo ad essere in qualche modo utilizzato.

² Per una sintesi delle fasi che scandirono l'intera vicenda, iniziata intorno alla metà degli anni '50 del Duecento e conclusasi definitivamente all'inizio del secondo decennio del Trecento, si veda G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose in area magionese dall'antichità ai primi secoli dell'età moderna*, in *Magione, venti secoli di storia, cultura, ritratti e spiritualità*, Magione 2001, pp. 79-98.

³ Ivi, pp. 106-107.

La comunità di Pian di Carpine tra XIII e XIV secolo

Un primo segnale della fase di notevole vivacità in cui si trovò l'intera zona può cogliersi intorno alla metà degli anni '80 del secolo XIII quando, dietro l'impulso dei signori del luogo, i Cavalieri Gerosolimitani⁴, si provvide alla bonifica dell'area pianeggiante a sud-est di Pian di Carpine, tra questo insediamento e Monte Melino. Tali lavori, che si inseriscono nel contesto più generale della sistemazione idraulica di questa parte del territorio perugino⁵, all'inizio dell'estate del 1287 non dovevano ancora essere ultimati e, probabilmente, lo furono nel corso di quella stessa stagione, dopo che il 14 luglio, nel consiglio del comune di Perugia, fu portata in discussione una petizione con cui si chiedeva al governo cittadino di sollecitarne l'ultimazione⁶.

Al di là dei lavori di bonifica, occorre rilevare come la comunità di Pian di Carpine, all'inizio degli anni '80 del Due-

⁴ Si tratta degli attuali Cavalieri di Malta, che si erano stanziati in questo luogo intorno alla metà del secolo XII fondandovi l'ospedale di San Giovanni, l'odierno castello o, come è chiamata la struttura dagli abitanti del luogo, «la Badia». Sullo stanziamento dei Gerosolimitani in Pian di Carpine si veda ivi, pp. 66-68; G. RIGANELLI, *L'Ospedale gerosolimitano di San Giovanni di Pian di Carpine dalla fondazione all'età moderna*, in *Il castello dei Cavalieri di Malta a Magione*, a cura di P. Caucci von Saucken, Perugia 1996, pp. 25-29; G. RIGANELLI, *I Cavalieri di Malta in area perugina tra medioevo ed età moderna*, in *L'Ordine di Malta in Umbria. Una storia di oltre ottocento anni (1150-2007)*, a cura di P. Caucci von Saucken, Perugia 2007, pp. 20-21.

⁵ In merito a simili lavori, che interessarono l'intera area pianeggiante attraversata dal torrente Caina, da Mantignana fino all'attuale confine meridionale del comune di Corciano, si veda G. RIGANELLI, *Vicende insediative e assetto del territorio nell'età di mezzo. Una ricerca sull'attuale comune di Corciano*, Perugia 1997, pp. 232-238.

⁶ La petizione fu presentata da Giovanni Montesperelli, un personaggio di spicco nella Perugia di quel periodo, unitamente ad altri *sotii*, da identificare verosimilmente nei Cavalieri Gerosolimitani ed esponenti dell'altra famiglia di spicco della zona, i Montemelini. A. S. P., *Consigli e riformanze*, 10, c. 36r. Menzione della vicenda si ha anche in E. RICCI, *Ricordo delle feste solenni del SS. Crocifisso e della Madonna delle Grazie celebrate in Magione nell'Arcidiocesi di Perugia dal XXI al XXVIII Agosto MDCCCXXI*, al paragrafo «La forma Nuova». È da notare come con la bonifica del piano si sia realizzato il torrente in seguito denominato Formanuova, proprio per la sua recente escavazione, nel 1361 indicato come *flumen Forme Nove* (A. S. P., *Catasti*, I, 62, c. 63v).

cento, si sia connotata come una delle più popolate dell'intero territorio perugino. I 180 fuochi in essa censiti nel 1282⁷, in pratica da considerare altrettante famiglie, lasciano presupporre un numero di abitanti che doveva aggirarsi intorno ai 900. L'insediamento, sprovvisto di mura di cinta e per questo indicato nelle fonti medievali come *villa*, stando a quanto è stato possibile dedurre dai catasti del 1361, era forte di oltre 160 abitazioni e 24 *casalini*, cioè delle aree edificabili o edifici in rovina⁸. Queste abitazioni erano sostanzialmente dislocate tra la torre, oggi detta dei Lambardi, e l'ospedale gerosolimitano di S. Giovanni, attuale castello dei Cavalieri di Malta, lungo i due assi viari principali che interessavano l'insediamento. Il primo, e più importante, era quello che giungendo da Perugia entrava nel nucleo abitato da nord, salendo dalla pianura, e dopo aver interessato la piazza dello stesso usciva proseguendo la sua salita fino alla torre per poi continuare alla volta del Trasimeno. La seconda strada, che si originava dalla prima, dal centro dell'abitato muoveva verso sud e, dopo aver superato l'ospedale, giungeva all'insediamento di S. Savino, nell'attuale comune di Magione, seguendo un itinerario ai piedi delle colline che separano quest'area pianeggiante dal lago Trasimeno⁹. L'insediamento di Pian di Carpine, in quel periodo, doveva dunque essere di una consistenza tale da destare una certa impressione a quanti vi si recavano. Ne sia riprova il fatto che quando nel giugno del 1335 si ebbe la già ricordata venuta del Tarlati di

⁷ A. GROHMANN, *Città e territorio tra medioevo ed età moderna (Perugia, secc. XIII-XVI)*, II, Perugia 1981, p. 672. I dati riportati alle pp. 669-676, relativi a tutte le comunità del contado, consentono di avere un quadro completo della popolazione delle comunità rurali perugine e da questo emerge la posizione di Pian di Carpine che, a livello demografico, si colloca al sesto posto.

⁸ G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., p. 101.

⁹ In merito alle due vie, già presenti nell'antichità, si veda G. RIGANELLI, *La rete viaria attorno al Lago Trasimeno nel corso dei secoli*, in *Le edicole del Trasimeno*, Lago Trasimeno 2000, p. 27. Sulla strada per S. Savino, risistemata nella seconda metà del Duecento, si veda anche Idem, *San Savino: una comunità e il suo territorio nell'antichità e nell'età di mezzo*, in *San Savino e il suo territorio nel corso dei secoli*, a cura di G. Riganelli, San Savino (Magione) 2010, p. 12.



La torre di Magione (torre dei Lambardi) in una foto d'epoca
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).



L'ospedale-fortilizio dei Cavalieri di Malta in una foto d'epoca
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).

Arezzo, lo stesso descrive Pian di Carpine come forte di 700 «case a modo d'una ci[t]tà»¹⁰.

Come si vede Pian di Carpine era una comunità in forte sviluppo nei decenni a cavallo tra i secoli XIII e XIV, al punto che neanche i lavori di costruzione del castello di Montecolognola ad opera di coloro che si erano ribellati ai Cavalieri Gerosolimitani, lavori durati circa un ventennio, dalla prima metà degli anni '90 del Duecento fino al 1312¹¹, non costituirono una battuta d'arresto. La fase di sviluppo in cui era entrata la comunità locale doveva essere di tale entità che, al contrario, tali lavori si tradussero in un impulso ulteriore alla crescita della stessa. Quanti si dissociarono dall'esodo verso il costruendo fortilizio, finirono di fatto per ottenere aiuti ed agevolazioni da coloro che erano stati i loro signori. Liberi dalle precedenti forme di servaggio, gli abitanti di Pian di Carpine, a cui comunque rimasero legati coloro che andarono ad abitare Montecolognola dando vita ad un'unica comunità, si dotarono di strut-

¹⁰ L. FESTUCCIA, *Il Trasimeno e il suo Comprensorio*, Perugia 1986, p. 37 nota 21.

¹¹ Sulle varie fasi che scandirono la costruzione di questo fortilizio e quanto ad esse si lega si veda G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., pp. 93-98.

ture amministrative proprie, alla stregua degli altri insediamenti del territorio perugino. Ma torniamo alle questioni relative all'insediamento urbano in quanto tale.

Sul finire del Duecento o nei primissimi anni del secolo successivo, accanto alle case degli abitanti di questo insediamento dovette edificarsi, in prossimità del nucleo abitato, tra questo e l'ospedale gerosolimitano, anche la chiesa che, come la struttura ospedaliera, fu intitolata a S. Giovanni Battista¹². Nello stesso periodo in cui si edificava la chiesa, o comunque poco dopo, si realizzava pure la sede della comunità, il palazzo comunale. Questa *domus comunis*, che si affacciava in quella che oggi è piazza fra Giovanni da Pian di Carpine, è attestata in un documento del 27 giugno 1333, quando nella stessa si svolse un'assemblea generale degli uomini di Pian di Carpine. L'edificio, sicuramente non raffinato come le strutture cittadine che si realizzavano in quello stesso periodo, doveva essere comunque di notevoli dimensioni se al suo interno potevano trovar posto circa 200 uomini. Dotata di un chiostro, la struttura si sviluppava su due piani, con il superiore che, ancora nel 1333 era di proprietà di Elemosina di Orlandino. Costui, nel corso di quell'anno e dell'inverno del successivo, provvide a ristrutturare la parte di sua proprietà che, a partire dal 1334, fu adibita a residenza della *familiam domini potestati et capitanei*¹³.

¹² La più antica notizia di cui si dispone per questa chiesa è del 1332, quando per la stessa pagava la ragione delle decime, consistente in 34 lire e 9 soldi cortonesi, il priore *de' Romei* (ivi, p. 126), da identificare a mio avviso nel Gran Priore di Roma dell'Ordine Gerosolimitano, a quel tempo il piemontese fra Giovanni da Rivara, della famiglia Valperga. A. ILARI, *I Gran Priori di Roma del Sovrano Ordine di Malta*, Roma 2001, pp. 43-45. Dell'anno successivo è invece la notizia dell'inserimento della struttura religiosa come beneficiaria nel testamento di Vanne di Giolo di Pian di Carpine, dettato il 16 giugno 1333, nel quale si disponeva un lascito di 40 soldi di denari affinché si fosse realizzata una pittura all'interno della chiesa. È da notare come una pittura molto vecchia, una *figura Crucifixi vetusta*, era presente in questa chiesa nel 1584, quando la stessa fu visitata dal vescovo perugino Vincenzo Ercolani che ordinò di dipingere, sopra la stessa, l'immagine di S. Giovanni Battista. G. RICANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., pp. 125-132.

¹³ Ivi, pp. 102-104. In merito alla figura del podestà locale si veda ivi, pp. 105-107. Sulla presenza del chiostro si veda A. S. P., *Ex congregazioni di carità*.



Veduta di Magione dall'ospedale-fortilizio dei Cavalieri di Malta
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).



Il paese di Magione in una foto aerea della metà degli anni '20 del Novecento
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).

All'impulso a livello di strutture doveva far eco una vivacità della comunità nel suo complesso anche sotto altri aspetti, e questo sebbene gli abitanti di Pian di Carpine non fossero degli uomini che vivevano in condizioni agiate, tutt'altro¹⁴. Sta di fatto che già all'inizio del Trecento è attestata in questo nucleo abitato la presenza di un medico, il maestro Matteo di Petrosello. A costui, il 28 dicembre 1312, i priori di Perugia concessero la cittadinanza e i diritti ad essa connessi in materia fiscale in quanto sarebbe andato ad abitare stabilmente in città conferendole in tal modo onore e decoro¹⁵. Nella prima metà del secolo XIV risiedevano in questa comunità anche dei notai¹⁶ e ciò, in qualche modo, contribuisce a mostrare come la stessa sia stata di una certa rilevanza. A questi due elementi, volti ad evidenziare il prestigio di cui godeva il nucleo abitato, ne va aggiunto uno ulteriore che conferisce alla comunità un certo spessore anche sotto il profilo economico. Se pure è vero che la maggior parte degli abitanti di questo insediamento non si trovava in condizioni agiate, il suo essere ubicato all'incrocio tra una strada di notevole importanza, la Perugia – Trasimeno –

Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli, 4, Andrea di Pepo, c. 72v. L'edificio credo debba identificarsi con in quello ubicato davanti all'ingresso del municipio attuale, demolito nel 1834. G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento. Il Giornale magionese di Giuseppe Fabretti*, Perugia 1997, p. 436.

¹⁴ Circa le condizioni economiche in cui versavano gli abitanti di Pian di Carpine alla metà del Trecento e la comunità nel suo complesso, si veda G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., pp. 108-111.

¹⁵ Ivi, pp. 135-136. In merito ai diritti goduti dai cittadini si veda ivi, p. 136 nota 139.

¹⁶ Stando alla documentazione pervenutaci, nella prima metà del Trecento risiedevano ed erano attivi in questo insediamento ben quattro notai. Ciano di Mastro Pietro lo si trova ad operare nel 1327 (*Le pergamene dell'Ospedale di S. Maria della Misericordia di Perugia. Dalle origini al 1400*, regesti a cura di A.M. Sartore, Perugia 2005, p. 87 n° 226); Andrea di Pepo ha operato dal 1333 a dopo il 1371 – il 19 marzo 1384 era già morto – (A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 1, Andrea di Pepo; *Le pergamene dell'Ospedale* cit., p. 526 n° 1155); di Iacopello di Iuntolo si sa che ha operato nel 1334 (*Le pergamene dell'Ospedale* cit., p. 109 n° 283); Vanni del defunto mastro Matteo opera tra il 1351 e il 1353, ma la sua presenza in Pian di Carpine deve retrodatarsi al 1327, quando appare tra i confinanti di un terreno (Ivi, p. 87 n° 226, p. 263 n° 606, p. 277 n° 637).



La chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista di Magione in una foto d'epoca
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).

Cortona, e quella per S. Savino che poi continuava alla volta della riva meridionale del lago, conferiva allo stesso una notevole valenza sul piano commerciale. Fu probabilmente per questa che, nel corso del secolo XIV si istituì un mercato settimanale che doveva tenersi il lunedì, poi spostato al mercoledì a partire dal 1383 quando, per ragioni di sicurezza, il consiglio dei priori di Perugia, nella seduta del 16 aprile, deliberò il suo spostamento presso Montecolognola¹⁷. Al di là della decisione assunta dal governo cittadino, così come del grande periodo di crisi che dovette determinarla¹⁸, occorre cogliere un aspetto

¹⁷ G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., p. 104.

¹⁸ Questo periodo di crisi appare scandito dalle vicende relative alle scorrerie di eserciti e compagnie di ventura che a più riprese si abbattono su questa comunità a partire dall'invasione del 1335 al 1384-1385, quando si ebbe l'occupazione della torre da parte di Cinolo di Niccolò della famiglia dei Montesperelli cui devono aggiungersi le grandi carestie e le epidemie di peste che si abbattono sull'intera Europa. Ivi, pp. 112-113. Tra le due vicende belliche occorre ricordare anche l'invasione di Pian di Carpine da parte di Bartolomeo di messer Raniero, signore di Cortona, nell'inverno del 1352, nonché l'occupazione della torre nel corso della guerra tra Perugia e il Papa negli anni che vanno dal 1368 al 1370.

ulteriore della comunità di Pian di Carpine a cavallo dei secoli XIII e XIV che ne caratterizza la vivacità anche sotto il profilo religioso. Si tratta della presenza, in essa, di due confraternite attestata nella prima metà del Trecento, da una delle quali è nato l'ospedale e la chiesa della Madonna delle Grazie.

La fondazione dell'ospedale de la Madonna e la costruzione della *domus maiestatis Sancte Marie* di Pian di Carpine

Già sul finire del Duecento, a mio avviso, si era avuta in Pian di Carpine la nascita di due diverse confraternite: la *fraternitas Sancte Marie de Mulieribus*, femminile, e la *fraternitas Sancte Marie Piscatorum*, maschile. La più antica menzione che si è riusciti ad individuare per la prima risale al 21 maggio 1340, quando donna Flora, figlia del defunto Giovanni di Pian di Carpine, dettò le sue ultime volontà. Tra i lasciti da lei disposti ve ne era uno di 45 soldi di denari in favore di questa confraternita¹⁹. La seconda è invece menzionata per la prima volta il 19 luglio 1348. A quella data Bartolino di Puccio di Buonmandato residente in Perugia, porta S. Pietro e parrocchia di S. Stefano, proprietario di un'abitazione in Pian di Carpine, donò ad Angelino di Toto di Iacopuccio di questa comunità, che riceveva *pro hominibus fraternitatis Sancte Marie Piscatorum*, la casa che era ubicata in questo nucleo abitato, la quale era dotata di chiostrì e *scioiti*, delle piazzole²⁰. La donazione era effettuata *pro bonis meritis et servitiis* che il

¹⁹ A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 5, Andrea di Pepo, cc. 2r-3r. Questa confraternita è probabilmente la stessa che nel 1580 reggeva nella chiesa parrocchiale l'altare dedicato alla Madonna e, oltre ad essere denominata confraternita delle donne, era anche detta del Rosario. Ciò, probabilmente, lo si deve al fatto che all'originaria *fraternitas* fu unita quella del Rosario, anche se rimane impossibile dire con precisione quando ciò dovette avvenire. Occorre sottolineare che, nonostante il nome lasci pensare ad una *societas* di sole donne, in realtà, nel 1626, appare composta sia da uomini che da donne. In ultimo va rilevato come la stessa era ancora viva nel secolo XVIII e reggeva l'altare della SS. Vergine del Rosario. G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., p. 165.

²⁰ In merito alla traduzione del termine *scioitum* si rinvia a quanto riportato in

donatore aveva ricevuto dagli uomini della confraternita e anche per le cure ricevute da lui e da sua moglie, donna Ceccola, ora defunta. Il donatore, tuttavia, si riserva di abitare nella casa finché fosse rimasto in vita²¹. In un documento del 19 settembre 1333, si ha invece menzione di una *fraternitas Sancte Marie* di Pian di Carpine che può essere identificata sia nell'una che nell'altra²².

Accanto alle due confraternite, il 1 maggio 1334, è attestata la presenza di un ospedale diverso da quello gerosolimitano di S. Giovanni: si tratta dell'ospedale dei poveri. Fu infatti davanti alla *domus* dell'ospedale dei poveri di Pian di Carpine che, a quella data, Andreuccio di Iacopello, intenzionato a recarsi a Roma in visita alla tomba di S. Pietro, dettò il proprio testamento²³. Se ora teniamo nella dovuta considerazione quanto emerso circa la confraternita maschile di S. Maria dei Pescatori, sembra a mio avviso evidente proporre questa come quella che dovette dar vita alla struttura ospedaliera²⁴. Non di meno

A. S. P., *Catasti*, II, 58, c. 6v, dove un orto appare dotato di *platee sive scioiti*. Non di meno occorre precisare come questo termine poteva anche indicare il chiostro in quanto tale visto che una casa ubicata in Pian di Carpine, nel 1361, appare dotata di *scioitum sive claustrum*. *Ibidem*, I, 62, c. 66v.

²¹ A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 9, Andrea di Pepo, c. 2v.

²² *Ibidem*, I, Andrea di Pepo, cc. 39v-40v. Il documento è relativo al testamento di donna Venutola, figlia del defunto Giacomello di Michele di Pian di Carpine. In esso si disponeva un lascito alla confraternita di 10 soldi di denari. Anche in un documento del 2 novembre 1345 si parla in maniera generica di *fraternitas Sancte Marie* di Pian di Carpine. Si tratta del testamento di donna Clara, figlia del defunto Damiano di Benedettolo di Pian di Carpine nel quale è inserito un lascito alla confraternita di 30 soldi di denari. *Ibidem*, 5, Andrea di Pepo, cc. 15r-18r. Circa le confraternite dedicate alla Madonna occorre rilevare, sulla scorta di quanto evidenziato da Giovanna Casagrande, come le stesse dovettero avere una certa diffusione in questa parte del Trasimeno negli anni '40 del Trecento. Oltre alle due di Pian di Carpine, vi era S. Maria di Montecolognola, S. Maria di S. Feliciano, S. Maria di Zocco, S. Maria di Monte del Lago, S. Maria di Isola Polvese e S. Maria di Isola Maggiore. G. CASAGRANDE, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni*, Roma 1995, p. 436 nota 387.

²³ A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 2, Andrea di Pepo, c. 23rv.

²⁴ A fronte di ciò appare priva di qualsiasi fondamento la notizia relativa alla fondazione di quest'ospedale da parte di monaci basiliani «al tempo delle Crociate», nonché il loro rimanerne «alla sua direzione fin verso la fine del seco-

un interrogativo si pone in maniera spontanea: perché la *fraternitas* è detta dei pescatori? In merito a ciò occorre rilevare subito come, nella prima metà del secolo XIV, vi erano soggetti residenti in Pian di Carpine o nella vicina Torricella, che praticavano la pesca nel lago Trasimeno o che comunque erano in qualche modo legati a questa attività²⁵. Non di meno è possibile che la tradizione piscatoria di questa comunità, in quel periodo, si sia legata anche ad una realtà più vicina al nucleo abitato. Infatti non si può escludere una pratica di tale attività nella palude che doveva ricoprire l'area pianeggiante ai piedi dell'insediamento. Questa, lo si è visto, era stata bonificata alla metà degli anni '80 del Duecento e, all'inizio di quel secolo, è attestato presso la stessa il vocabolo «Anguillara», il cui richiamo alla presenza di questa specie ittica è evidente²⁶. Se a ciò si aggiunge quanto riportato nel *conto di Corciano* in merito a quest'area quando era ancora impaludata, che vi si trovavano cioè *molte ucelglie d'acqua*²⁷, la presenza di pesce anche in

lo XIII». T. BARTOCCIONI, *Chiesa e affresco della Madonna delle Grazie Magione*, Assisi 1968, p. 9; si veda anche IDEM, *La chiesa della Madonna delle Grazie*, in *La Magione*, Perugia 1976, p. 83. Non di meno occorre rilevare come in Pian di Carpine legato a S. Basilio vi era l'ospedale di S. Giovanni che, fin dalla sua fondazione, era del Gran Priorato gerosolimitano di Roma intitolato al santo orientale. G. RIGANELLI, *I Cavalieri di Malta in area perugina* cit., pp. 20-21 e p. 29 nota 9.

²⁵ Nel 1322-1324 risultano iscritti all'*ars piscium* di Perugia Iuccio di Benvenuto, Angeluccio di Gianni e Angeluccio di Zuccio di Torricella, nonché Giovanni di Guidarello di Pian di Carpine. BIBLIOTECA AUGUSTA PERUGIA (d'ora in avanti B. A. P.), *Matricola dei pesciaioli*, ms. 960, cc. 27v-28r. Ulteriore attestazione del legame con l'attività piscatoria da parte di residenti in questa zona viene da un documento del 10 agosto 1338. Si tratta dell'atto con cui, Vanne di Comandolo, residente in Pian di Carpine, dava in affitto a Vanni di Angelo, Nardo di Ceccolo e Biagio di Ranaldo, tutti di Torricella, un *navigiolum*, una barca, che si trovava nel porto di quell'insediamento fino al primo maggio dell'anno successivo riservandosi però la possibilità di pescare con esso nel lago insieme agli altri tre. Per l'affitto non era richiesta alcuna somma, se non la partecipazione alle spese di riparazione nel caso l'imbarcazione si fosse rovinata. A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 4, Andrea di Pepo, c. 1v.

²⁶ G. RIGANELLI, *Vicende insediative e assetto del territorio nell'età di mezzo. Una ricerca sull'attuale comune di Corciano*, Perugia 1997, p. 89.

²⁷ *Il conto di Corciano e di Perugia. Leggenda cavalleresca del secolo XIV*, a cura di F. Mancini, Firenze 1979, p. 45. In relazione alla pesca praticata in quest'area si

abbondanza è evidente. A questo punto, vista la presenza di una *domus* dell'ospedale dei poveri nel 1334, credo che un'altra domanda si ponga in maniera spontanea: quando fu edificata questa struttura? In questo caso, purtroppo, rimane impossibile dare una risposta precisa: la mancanza di documentazione specifica lo impedisce. Non di meno alcune questioni relative al momento storico vissuto dalla comunità nei decenni a cavallo tra XIII e XIV secolo, quando la stessa si connota per la notevole vivacità che sembra contraddistinguerla, consentono in qualche modo di gettare uno spiraglio di luce sulla questione. La presenza del medico di cui si è già detto, l'erezione della chiesa di S. Giovanni Battista e la stessa presenza della *domus comunis*, costituiscono elementi di una certa forza che tendono a fare di questo periodo lo stesso in cui venne eretto l'ospedale. In questa erezione, a mio avviso, non credo sia stata estranea una qualche ingerenza, se si vuole un semplice impulso da parte dei Gerosolimitani che, proprio negli anni '90 del Duecento e nel primo decennio del secolo XIV, vedevano una parte di quelli che un tempo erano stati i propri servi abbandonare il nucleo abitato di Pian di Carpine. Insomma, secondo me l'ospedale dei poveri dovette erigersi al più tardi all'inizio del Trecento, nel corso del primo al massimo del secondo decennio.

La peste che colpì l'intera Europa a partire dal 1347 falciandone la popolazione anche negli anni immediatamente successivi²⁸, segna un momento di svolta pure nella storia di questo ospedale che, forse, fino ad allora aveva vissuto in maniera abbastanza anonima. Il documento del 1348, di fatto, costitui-

veda anche G. RIGANELLI, *L'economia rurale nel medioevo. Un'indagine sulle comunità dell'attuale territorio di Corciano*, Perugia 1999, pp. 271-276.

²⁸ Su questa epidemia e le altre che si susseguirono nella seconda metà del Trecento cfr. R.S. LOPEZ, *La nascita dell'Europa. Secoli X-XIV*, Torino 1980, pp. 427-428; G. TABACCO - G.G. MERLO, *Medioevo V-XV secolo*, Bologna 1981, pp. 574-576; R.C. MÜLLER, *Epidemie, crisi, rivolte*, in *Storia medievale*, Roma 1988, pp. 558-559; G. PINTO, *Il numero degli uomini*, in *La società medievale*, a cura di S. Collodo e G. Pinto, Bologna 1999, pp. 19-26.

sce il primo atto pervenutoci relativo a donazioni effettuate per i servizi e le cure rese dal personale dell'ospedale, sostanzialmente composto dai confratelli della *fraternitas Sancte Marie Piscatorum*, che in quel periodo dovette avere comunque un suo bel da fare, come suol dirsi in certi casi. In merito alle cure prestate all'interno della struttura, occorre rilevare come la maggior parte degli ospedali medievali, soprattutto quelli delle comunità rurali, altro non erano se non momenti caritatevoli, il cui principale scopo era costituito dal dare alloggio ai poveri e fornire la dote alle ragazze in età da marito che non potevano permettersela. Tuttavia, a partire dal Duecento se non da prima, essi avevano iniziato ad accomunare la «funzione di luogo di cura» a quella di «ospizio», in particolare quelli presenti in ambito cittadino²⁹. Solo in casi abbastanza rari le strutture ospedaliere che si trovavano nelle comunità rurali giunsero, nel corso del medioevo se non in piena età moderna, ad una parziale integrazione tra le due funzioni³⁰. L'ospedale di Pian di Carpine è tra quelli, pochi, che già nel Trecento avevano saputo e forse potuto integrare lo scopo originario di momento meramente assistenziale con quello di luogo di cura. Questo, probabilmente, si ebbe mantenendo per un certo periodo la denominazione originaria di «ospedale dei poveri».

Alla donazione del 1348 ne seguirono altre, anche se non si può certo escludere che alcune l'abbiano preceduta. Al di là di simile questione, che ci allontanerebbe dalla concretezza dei documenti e ci porterebbe a ragionare su questioni di altra natura, credo sia ora importante vedere, anche in maniera rapida, cos'altro ricevette l'ospedale dopo il lascito di cui si è già detto. Donna Vicia, figlia del defunto Gigliolo di Montecolo-

²⁹ Si veda in proposito E. VALERI, *La fraternità dell'ospedale di S. Maria della Misericordia nei secoli XIII-XVII*, Perugia 1972, pp. 11-16.

³⁰ Cfr. A. SCOTTI, *Malati e strutture ospedaliere dall'età dei Lumi all'Unità*, in *Storia d'Italia*, Annali, 7, *Malattia e medicina*, Torino 1984, pp. 237-246. Circa la «polifunzionalità degli ospedali medievali» si veda G. ALBINI, *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bologna 1993, pp. 131-133.

gnola, il 26 luglio 1348 dettava le sue ultime volontà. Nel testamento si disponeva un legato alla confraternita di S. Maria dei Pescatori consistente in un *saccone* – un pagliericcio –, una *cultra* – una coperta –, un *pulvinarium* – un cuscino – e due *littamina*, probabilmente per *linteramina* – lenzuola –³¹. A distanza di due anni si ebbero altri due legati alla confraternita. Il primo si trova nel testamento dettato il 24 febbraio 1350 da donna Ceccola, figlia del defunto Puccio di Raniero, e consisteva in 20 soldi di denari³². Dopo un mese, il 24 marzo, si ebbe il secondo legato. Essendo il 1350 un Anno Santo, Biagio di Betto di Serpollo aveva deciso di andare a Roma in visita alla tomba degli apostoli Pietro e Paolo; temendo di morire lungo il viaggio dettava le sue ultime volontà destinando 5 lire di denari da spendere per i poveri. Da queste se ne doveva dedurre una per la *fraternitas piscatorum de dicta villa*, a favore della quale se ne disponeva anche un'altra per l'anima di Caterina, sua moglie, già morta. Sempre a questa confraternita egli lasciava le sue abitazioni, all'interno delle quali dovevano collocarsi dei letti per ospitare i poveri. Quanto rimaneva dei suoi averi, dopo aver soddisfatto i legati indicati, doveva venderli e con il ricavato acquistare i letti da collocare nelle case suddette³³.

In questi stessi anni, probabilmente, si ebbero anche altri lasciti di cui non si ha purtroppo notizia. Sta tuttavia di fatto che nel volgere di un ventennio o poco più si giunse alla costruzione, nell'ospedale, della chiesa dedicata alla Vergine. Di ciò si ha una chiara attestazione nel testamento di Ventura di Betto, dettato il 6 agosto 1371. Tra i legati ve n'è uno che prevede la destinazione di un fiorino d'oro, intorno alle 4 lire di denari, nella costruzione della chiesa della maestà di S. Maria

³¹ A. S. P., *Ex congregazioni di carità. Ospedale di S. Maria della Misericordia, bastardelli*, 9, Andrea di Pepo, c. 4rv. È da evidenziare come nel testo il notaio abbia prima scritto *hospitale fraternitatis Sancte Marie Piscatorum* e poi abbia depennato la parola *hospitale*.

³² *Ibidem*, 10, Andrea di Pepo, cc. 70v-72v.

³³ *Ibidem*, cc. 77v-80r.



La chiesa della Madonna delle Grazie in una foto d'epoca
(Archivio fotografico Maurizio Dogana).

– *in operibus domus maiestatis Sancte Marie de villa Planicarpinis*³⁴ nel testo –. In questo stesso anno la costruzione della struttura religiosa dovette ultimarsi e si realizzò anche l'affresco della Vergine sul quale è ancora leggibile l'anno di realizzazione, il 1371.

Nonostante le vicissitudini patite dall'insediamento di Pian di Carpine a partire dall'inizio degli anni '80 del Trecento, tanto che nel 1383 la *villa* è indicata come *totaliter destructa et inhabitata*, l'ospedale continuò probabilmente a ricevere lasciti da parte degli abitanti della zona che, ora, dovevano per lo più dimorare all'interno del castello di Montecolognola³⁵. Sta di

³⁴ *Ibidem*, 19, Andrea di Pepo, cc. 146v-148v. Per quanto concerne il rapporto tra lire e fiorini nel secolo XIV si veda G. MIRA, *Il fabbisogno di cereali in Perugia e nel suo contado nei secoli XIII-XIV*, in IDEM, *Scritti scelti di storia economica umbra*, a cura di A. Grohmann, Perugia 1990, p. 178 nota 22.

³⁵ Sulla situazione di Pian di Carpine alla fine del secolo XIV e nei primi decenni del successivo si veda G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., pp. 112-117.

fatto che l'11 agosto 1406 Ranuccio di Duccio di Montecolognola, in qualità di sindaco e procuratore dell'*hospitale de la Madonna ville Plani Carpinis*, iscrive la struttura al catasto per un reddito catastale pari a 47 lire e 10 soldi *ad grossam*³⁶. A distanza di un quarantennio i beni detenuti dalla struttura ospedaliera erano quasi triplicati, almeno a giudicare dal reddito catastale. Il 10 giugno 1446, infatti, Cristoforo di Regolo di Montecolognola, priore dell'*hospitale Gloriose Virginis Marie, aliter de la Madonna ville Plani Carpinis*, lo iscrive di nuovo al catasto per un reddito di 135 lire e 5 soldi di denari *ad grossam*³⁷. Nel 1493 il suo reddito catastale era ancora salito, raggiungendo le 181 lire *ad grossam*³⁸. Un ospedale ed una chiesa in salute, quindi, quelli di cui danno conto i documenti di cui si dispone per l'ultimo scorcio del medioevo e, come si avrà modo di vedere, lo saranno anche all'inizio dell'età moderna.

La chiesa e l'ospedale in età moderna

Se del complesso edilizio trecentesco non si hanno notizie precise, lo stesso può ricostruirsi in base a due inventari della seconda metà del Cinquecento. Il primo fu compilato il 10 settembre 1582 dal notaio Giovanni Maria del fu Serafino *de Lipparellis* di Passignano sul Trasimeno, dietro mandato dei responsabili della comunità di Montecolognola e degli amministratori dell'ente assistenziale, Andrea di Bartolomeo e Battista di Bartolomeo di Fasso. Il secondo fu opera del notaio Lorenzo Giacobazzi di Perugia, che lo stilò il 25 marzo 1590 insieme ai priori dell'ospedale, Giuliano di Costanzo di Morello e Paolo di

³⁶ A. S. P., *Catasti*, I, c. 79v. Le lire *ad grossam* sono quelle in cui è espresso l'imponibile catastale sul quale, nella Perugia medievale, si calcolavano le imposte; esse avevano un valore dieci volte superiore a quelle relative all'estimo dei beni accatastati.

³⁷ *Ibidem*, c. 80r.

³⁸ A. GROHMANN, *Città e territorio* cit., p. 864 nota 43.

Paolo, alla presenza di Ercolano di Paolo di Brizio e Agostino di Costanzo di Morello³⁹. In base ad essi si sa che l'ospedale, dove *habitano et aloggi[a]no li poveri et pelegriani*, era costituito da un edificio contiguo alla chiesa, all'interno del quale vi era anche la dimora dello *spedaliere*. La struttura ospedaliera era dotata anche di un chiostro dove si affacciavano quattro piccole case, sempre contigue alla chiesa, ma nella parte posteriore. In una di queste vi era un forno e confinavano con un orto sempre di proprietà dell'ospedale. Per quanto concerne la chiesa, questa doveva aver cambiato intitolazione; sta di fatto che nell'inventario del 1582 appare intitolata a S. Clemente. Ma tale cambio non dovette durare a lungo e, già nel 1593, nel resoconto della visita del vescovo perugino Napoleone Comitoli è menzionata come chiesa della Madonna dell'ospedale di Magione – *Madonna nuncupata hospitalis ville Mansionis* nel testo –⁴⁰. Al suo interno vi erano due cappelle, in una delle quali, quella posta alla destra dell'ingresso, si trovava un altare dedicato alla Madonna, in pietra, con inserita una *pietra sacrata di marmo bianco*. Sopra di esso vi era dipinta la figura della Madonna ed altri santi intorno. Adorna di veli e tende, la cappella era chiusa da una grata in legno dotata di un uscio, mentre davanti all'altare vi era una predella di *legname dolce*. L'altra cappella era dedicata a S. Rocco e ciò lascia presupporre che la stessa sia stata realizzata nel corso del Quattrocento, comunque dopo il secolo XIV⁴¹. Anche in questa vi era un altare in pietra, sopra al quale si trovava una statua del santo con una casacca di

³⁹ B. A. P., *Grossa filza d'inventari dei beni mobili e stabili delle chiese di Perugia e del territorio*, m. s. 1326, cc. 239r-243r e cc. 444r-450r.

⁴⁰ ARCHIVIO DIOCESANO DI PERUGIA (d'ora in avanti A. D. P.), *Visite pastorali*, X, c. 86r. Circa l'intitolazione della chiesa a S. Clemente per un breve periodo si veda anche A. TIROLL, *Incarnazione e redenzione nella più antica iconografia mariana*, in «Archivio perugino – pievese», supplemento a «Raccordo dell'archidiocesi di Perugia – Città della Pieve, Anno IV, n° 1 (dicembre 2001), p. 91.

⁴¹ In merito alla diffusione del culto di S. Rocco nell'ultimo scorcio del medioevo e nella prima età moderna cfr. D.H. FARMER, *Dizionario Oxford dei Santi*, Padova 1989, p. 379; P. BARGELLINI, *Mille Santi del giorno*, Firenze 1997, p. 460.

damasco bianco, una mantella di damasco turchino con *bottone et libro indorato*. Davanti a questo altare, come nel caso del precedente, vi era una predella in legno a cui si aggiungevano una cassetta per le elemosine serrata *sopra un legno e un pilillo d'acqua santa murato nel muro*. A differenza della prima cappella, questa non era chiusa da una grata di legno, ma vi era soltanto una tela turchina posta davanti ad essa e sorretta da un ferro. La sagrestia era chiusa da una porta dotata di serratura e al suo interno vi era un forziere dipinto dove si trovavano diversi oggetti, una tavola in quercia, una piccola cassa e tutte quelle suppellettili sacre che ancora oggi si trovano in questi luoghi. La chiesa era dotata di una campana del peso di 80 libbre, intorno ai 27 chilogrammi⁴².

Come si è potuto vedere la struttura ospedaliera magionese e la chiesa annessa alla stessa erano di una certa entità e ciò lascia chiaramente intendere come questo ente assistenziale doveva disporre di un patrimonio abbastanza consistente, la cui entità può essere valutata in base all'inventario del 1590. Oltre al complesso ospedaliero e alla chiesa, l'ente era proprietario di un agglomerato di case il cui numero, purtroppo, non è specificato, nonché di altre due abitazioni sempre in Magione e altre due che si trovavano in Montecolognola. Ad esse si accompagnava la proprietà di ben 38 appezzamenti terrieri, variamente sparsi nel territorio della comunità, con diversa destinazione d'uso – terreni arativi, terreni vignati, oliveti e canneti – la cui estensione complessiva era di 21 mine e 47 tavole, pari a 9,5 ettari⁴³. Anche se la consistenza di questo patrimonio fondiario non è certo paragonabile a quella di cui disponeva l'ospedale gerosolimitano di S. Giovanni⁴⁴, la devozione degli abitanti di

⁴² Sull'equivalenza tra libbre e chilogrammi si veda G. MIRA, *Le entrate patrimoniali del comune di Perugia nel quadro dell'economia della città nel XIV secolo*, in IDEM, *Scritti scelti* cit., p. 189.

⁴³ Sull'equivalenza tra le misure di superficie medievali e quelle odierne si veda A. GROHMANN, *Città e territorio* cit., I, p. 24.

⁴⁴ All'inizio del Settecento i terreni posseduti dall'ospedale gerosolimitano e

Magione e Montecolognola, il loro attaccamento a questa struttura che costituiva uno dei cardini della comunità locale nonché il tratto d'unione tra i due insediamenti, ne avevano fatto un'entità di un certo rilievo, dotata di una solida base patrimoniale in grado di garantirne la sopravvivenza ancora a lungo. Del resto come poteva essere altrimenti visto il legame, anche giuridico, esistente tra quest'ente assistenziale e la comunità locale? Non è dunque casuale che il vescovo perugino Vincenzo Ercolani, nel resoconto della sua visita del 1580, sottolinei come la chiesa, da lui indicata come oratorio, si trovava sotto regime laico⁴⁵. E questa situazione è ribadita nel 1606 quando, probabilmente dopo la realizzazione di alcuni lavori tra cui il presbiterio, sulla sommità dell'arcata che lo sormonta si legge *ius comunitatis patron[at]um a. d. 1606*⁴⁶.

Al di là della questione relativa alla situazione giuridica in cui si trovava la struttura religiosa, l'iscrizione suddetta evidenzia, a mio avviso, la realizzazione di lavori all'interno della chiesa di cui, purtroppo, non si hanno altre attestazioni se non la data e questa iscrizione. Ciò, purtroppo, non consente di dire con precisione di quali lavori si sia trattato e quali modifiche furono apportate alla *domus maiestatis* trecentesca. Tuttavia il fatto che data e iscrizione si trovano sulla sommità dell'arco che sormonta l'altare maggiore, lascia pensare ad un ampliamento della stessa allungandone la navata a spese dell'ospedale. Meglio documentati sono invece i lavori occorsi alla struttura a cavallo tra gli anni '30 e gli anni '40 del secolo XVII.

Nel 1639 il trecentesco affresco della Vergine, la maestà per cui si era costruita la *domus*, era in parte rovinato e *l'immagine*

dalla chiesa di S. Cassiano nei soli territori delle comunità di Magione e Montecolognola ammontavano a 654 ettari. A. S. P., *U.T.E., Catasto Chiesa*, registri, 80, cc. 1r-14r (beni dell'ospedale di S. Giovanni) cc. 28r-30v (beni della chiesa di S. Cassiano).

⁴⁵ A. D. P., *Visite pastorali*, VI, c. 135r.

⁴⁶ L'iscrizione è emersa durante i recenti lavori di restauro della struttura.

[...] era scalcinata dall'humidità e parte da'ragazzi. Per tale motivo la comunità aveva chiesto ed ottenuto dal vicario generale del vescovo di Perugia il permesso di restaurare e ampliare la chiesa a proprie spese⁴⁷. I lavori dovettero ultimarsi nel volgere di pochi anni; sta di fatto che nel 1645, nella relazione della visita del vescovo perugino Orazio Monaldi, non si fa alcun riferimento ad essi, mentre si evidenzia come, a causa della guerra, danni e calamità, l'ospedale era rovinato in più parti. A fronte di ciò si ordinava di provvedere alla sua sistemazione⁴⁸ che, anche in questo caso, dovette aversi nel volgere di pochi anni se nel 1669, nel resoconto della visita del presule perugino Luca Alberto Patrizi, non si fa alcun riferimento alle condizioni in cui versava la struttura ospedaliera e si ordina di aggiungere due letti⁴⁹. Ma torniamo ai lavori occorsi alla chiesa per sottolineare come gli stessi riguardarono lo spostamento del dipinto della Vergine dalla cappella laterale in cui si trovava⁵⁰, a quanto sembra sulla parete destra, a sopra l'altare centrale. Fu in quest'occasione, o poco dopo, che dovettero realizzarsi gli affreschi sull'arcata del presbiterio relativi alla vita della Vergine. Alla destra della stessa arcata è riportata la data 1665 che, forse, è relativa all'anno di ultimazione del ciclo pittorico.

A fronte di quanto riportato nella richiesta del 1639, è molto probabile che tali lavori abbiano interessato anche la facciata, trasformando in tal modo la *domus maiestatis Sancte Marie de villa Planicarpinis*, l'oratorio del 1580, in un vero e proprio santuario. La presenza sulla facciata delle due porte laterali, come si vedrà in seguito chiuse all'inizio del secolo XIX, potrebbe essere un'attestazione di tale trasformazione. Per quanto concerne invece l'ampliamento della struttura, questo è palesato dal fatto che ai tre altari presenti in essa nel 1585, i

⁴⁷ A. D. P., *Manoscritto Riccardi*, IV, c. 399.

⁴⁸ A. D. P., *Visite pastorali*, XIX, Fascicolo di Porta S. Susanna, c. 1r.

⁴⁹ *Ibidem*, XXIII, c. 407. È da notare come nel 1580 i letti erano tre e tutti erano dotati di lenzuola. *Ibidem*, VI, c. 135r.

⁵⁰ A. TIROLI, *Incarnazione e redenzione* cit., pp. 91-92 e nota 10 p. 97.

due laterali e quello centrale, nel 1655 se ne aggiunsero altri tre. Questi erano dedicati a S. Michele Arcangelo, S. Antonio, S. Carlo Borromeo, S. Clemente e S. Rocco i laterali, alla Beata Vergine Maria quello centrale⁵¹.

I lavori che avevano interessato la struttura religiosa non erano stati di poco conto e l'avevano trasformata in maniera radicale; ciò era frutto di un rinnovato impegno da parte della comunità nei confronti della chiesa e questo proprio nel momento in cui avveniva la divisione tra Magione e Montecolognola, con la prima che si era resa amministrativamente autonoma dalla seconda⁵². Ciò, probabilmente, spiega il perché la chiesa, nel 1705 era officiata da due cappellani⁵³. A questa data, all'interno della stessa vi era un organo e le reliquie dei santi Clemente e Vittoria. Esse si trovavano dove nel 1669 la aveva viste il vescovo perugino Luca Alberto Patrizi che ne aveva effettuato la ricognizione. Esse si trovavano custodite all'interno di un'urna di legno, dorata, probabilmente conservata presso l'altare di S. Clemente. L'urna, lunga 2 piedi – 72 centimetri – e larga 1, era dotata di quattro serrature e le chiavi erano conservate una ciascuno dal parroco di S. Giovanni, dal cappellano di questa chiesa, dal *santesio* dell'ospedale – il *santese*, l'amministratore dello

⁵¹ Ivi, p. 97 nota 9. Alessandra Tiroli menziona nel 1655 anche un altare della Deposizione che però sarebbe un sesto: forse si tratta di una svista relativa al 1672 quando gli altari sono proprio sei. In merito agli altari, nell'indagine condotta nel 2001, mi è sfuggito il documento del 1655 e, in ragione di ciò, ho posticipato la menzione di quelli di S. Carlo Borromeo, S. Michele e S. Clemente, omettendo quello dedicato a S. Antonio. G. RICANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., p. 173. Nel 1672 gli altari divennero sei e nel corso della prima metà del secolo successivo salirono a sette. A. TIROLLI, *Incarnazione e redenzione* cit., p. 97 nota 9. Essi erano i seguenti: a destra, l'ultimo altare era dedicato alla Deposizione e vi era una tela che la raffigurava, quello di mezzo era dedicato a S. Michele Arcangelo, anche questo dotato di una tela che raffigurava il santo, mentre gli altri quattro erano dedicati a S. Clemente, S. Antonio Abate, S. Rocco e S. Carlo Borromeo. Su questi quattro vi erano le statue dei santi. T. BARTOCCIONI, *Chiesa e affresco della Madonna* cit., p. 14.

⁵² Ciò avvenne il 9 giugno 1644 quando, a seguito di una lite tra gli abitanti delle due comunità, i magionesi chiesero ed ottennero di costituirsi comunità a sé stante. A. S. P., *Consigli e riformanze*, 160, cc. 95v-96v.

⁵³ A. D. P., *Visite pastorali*, XXIV, c. 102v.

stesso⁵⁴ – e dal rappresentante della locale comunità⁵⁵. Stando a quanto sostenuto da Trento Bartoccioni, le reliquie dei due santi furono rinvenute nel 1667 e sono state donate alla chiesa dal cardinale Landuccio Patrizi di Roma⁵⁶.

La struttura, come si evince da quanto detto sin qui, si connotava sempre più come santuario e tale era l'importanza attribuitale dalla popolazione di Magione che la stessa, nel 1714, chiese espressamente ai rettori dell'ente religioso di avanzare al vescovo la richiesta di potervi concedere indulgenze. Tale concessione si doveva avere ogni prima domenica del mese per coloro che si fossero recati in visita presso l'altare maggiore dove ora si trovava il dipinto della Vergine⁵⁷. Al di là della concessione vescovile giova ricordare due questioni che, in qualche modo, spiegano il motivo della richiesta e, soprattutto, del perché, nei primi decenni del Settecento, la chiesa assunse il titolo di Beata Vergine delle Grazie, con il quale è menzionata nel 1732⁵⁸. Stando a quanto riportato da Giuseppe Fabretti, la gente di Magione credeva che il dipinto possedesse proprietà taumaturgiche per i malati e di aiuto per il parto⁵⁹. Parallelamente le autorità ecclesiastiche dovevano comunque riconoscere al dipinto le qualità per cui era stata avanzata la richiesta della concessione d'indulgenze. Sta di fatto che si è a conoscenza di una disposizione per cui il quadro della Vergine, coperto come le altre immagini sacre, doveva scoprirsi ad ogni richiesta dei fedeli e il cappellano della chiesa ritirava dagli stessi l'offerta di mezza libbra di cera per la chiesa e di 4 baiocchi per l'amministrazione dell'ospedale⁶⁰.

⁵⁴ P. SELLA, *Glossario Latino Italiano, Stato della Chiesa-Veneto, Abruzzi*, Città del Vaticano 1944, p. 501, *sanctensis, sanctisius* e p. 503, *santese*.

⁵⁵ *Ibidem*, XXIII, c. 406.

⁵⁶ T. BARTOCCIONI, *La chiesa della Madonna* cit., p. 95.

⁵⁷ A. D. P., *Visite pastorali*, XXV, c. 72r. L'indulgenza da richiedere era per 40 giorni.

⁵⁸ *Ibidem*, XXVII, c. 39v.

⁵⁹ G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento* cit., pp. 386-387. La questione è stata ripresa e sviluppata in A. TIROLLI, *Incarnazione e redenzione* cit., pp. 95-97.

⁶⁰ ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI MAGIONE (d'ora in avanti A. S. C. M.),

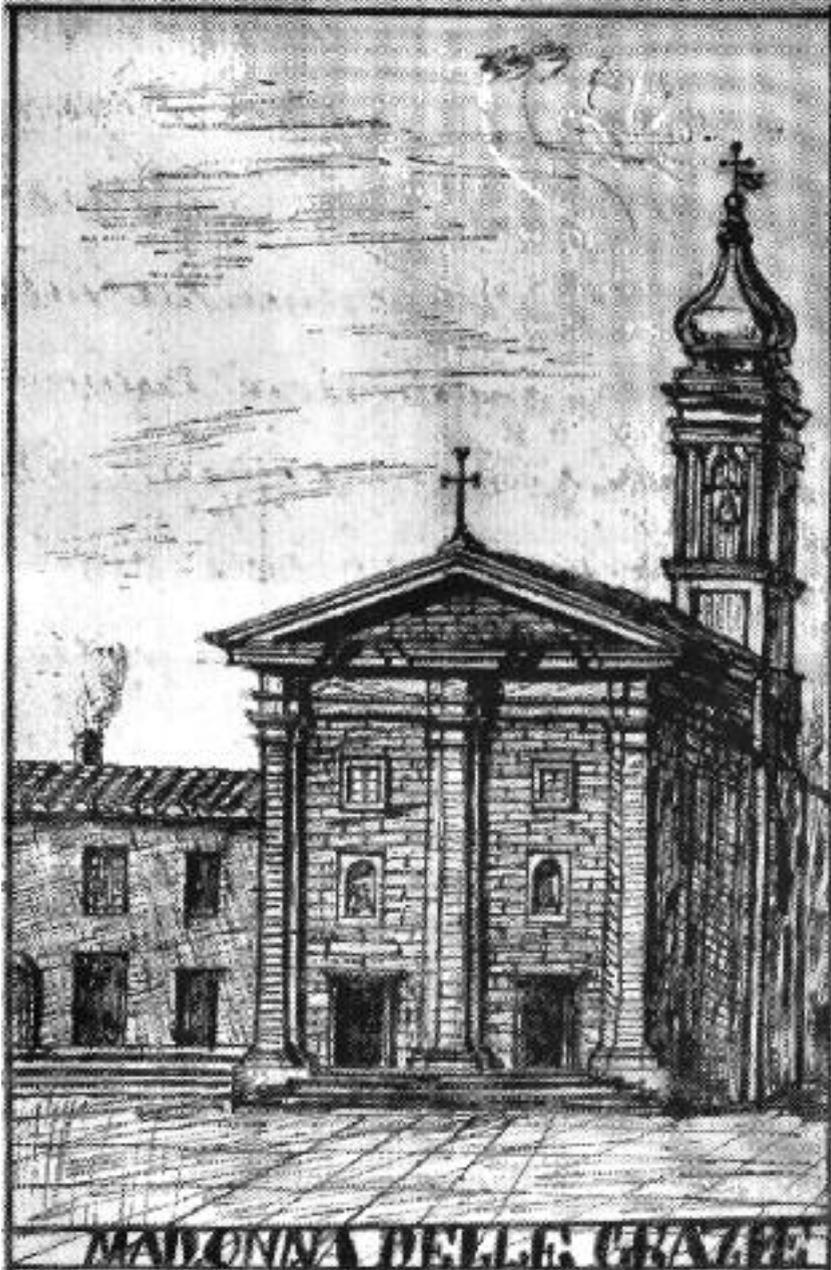
A distanza di meno di un secolo dai lavori occorsi alla struttura, se ne ebbero degli altri che interessarono anzitutto il campanile, per poi investire anche la chiesa. Ma procediamo con ordine. Se ci si attiene alla data ancora leggibile sopra la loggia del campanile, sul lato orientale, questo dovette ultimarsi nel 1720. Più ampio di quello su cui era collocata la campana già presente nel 1582⁶¹, in esso, nel 1722, se ne collocò un'altra. Questa, la più orientale di quelle attuali, riporta un passo biblico, del Deuteronomio (XXIV, 15), adattato ad una tale Francesca – *NE MARIA FRANCISCA CLAMET CONTRA TE AD DOMINUM* –, nonché l'anno di fabbricazione, 1722⁶². Dei lavori occorsi alla chiesa intorno alla metà degli anni '40 del Settecento, si è informati da una lapide apposta nel 1907, dall'allora cappellano don Rinaldo Veracchi, sul muro alla sinistra dell'altare maggiore, nella quale si ricorda la consacrazione dell'altare da parte del vescovo perugino Francesco Riccardo Ferniani il 9 maggio 1747⁶³. Di quali lavori si sia trattato, purtroppo non è possibile dirlo sulla base della documentazione reperita. Di lì a poco, all'inizio degli anni '60, vi fu un nuovo intervento edilizio nella chiesa; l'altare maggiore venne abbellito con le due colonne

Fondo E.C.A., 16 aprile 1820. Ringrazio la dott. Alessandra Tirolì per avermi fornito la notizia.

⁶¹ In merito a questa campana occorre evidenziare come, probabilmente, sia quella che dovette rompersi nel 1852 e fu sostituita «con altra campana» fornita «da un artista di Foligno». Questa, tuttavia, «non concordava nel suono con altre campane. Per cui nel 10 agosto si ricambiava del peso minore che similmente nel suono non faceva bene con la maggiore, dimodoché il rinterzo sembrava disgustoso». G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento* cit., p. 387. La campana in questione dovrebbe essere quella attualmente al centro, che reca due iscrizioni: una sul circolo superiore, *A FULGORE ET TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE*, e una su quello inferiore *HOC OPUS AMBROSIVS D'ETTORRE TERRAE SPULTURII IN REGNIO MEAPOLIS F[ECIT] MDCCLIV.*

⁶² Alle due campane settecentesche se ne è aggiunta una terza, fusa presso le officine Bastanzetti di Arezzo nel 1905, che è la più occidentale delle tre presenti. Circa la data e il costruttore si veda il timbro di fabbrica e la data presenti sulla campana.

⁶³ Ecco il testo relativo alla consacrazione da parte del presule perugino: *D[eo] O[ptimo] M[aximo] Templum hoc et altare maius B[eatiss]imae Virginis Mariae de hospitalis Franciscus Riccardus Ferniani episcopus perusinus a[n]no [1747] d[omi]ni MDCCXLVII, V nonas may solenni ritu consecravit.*



La chiesa della Madonna delle Grazie in un disegno di Giuseppe Fabretti
(G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento* cit., p. 428).

ancora oggi visibili. Del periodo in cui si ebbe questo abbellimento si è informati dalla scritta riportata sul basamento della colonna di sinistra. Questa, seppure rovinata e in larga misura illeggibile, lascia in qualche modo intendere che l'artefice dell'opera, o il committente, sia stato tal Pasquale Mosconi, che la realizzò nel 1763, data ricostruita in maniera ipotetica sulla scorta degli indizi rimasti. Tale proposta di data, tuttavia, acquisisce una valenza ulteriore se si considera che nel 1761 fu ordinato sacerdote dal vescovo perugino Ferniani un membro della famiglia Mosconi, Anselmo⁶⁴. È molto probabile che le due colonne siano state un dono dei familiari alla chiesa, con la quale la stessa sembra avere un legame molto forte. Tale legame è messo ben in evidenza dal fatto che nel 1798, il 3 maggio, un componente di questa famiglia e la moglie furono uccisi all'interno della stessa, dove avevano tentato di trovare rifugio dai soldati francesi che erano giunti a Magione per reprimere la rivolta sanfedista capeggiata da Tommaso detto «il Broncolo», di Castel Rigone, che aveva stabilito in questo luogo il proprio quartier generale⁶⁵.

L'irruzione nella chiesa della Madonna delle Grazie da parte delle truppe francesi non portò soltanto alla morte dei coniugi suddetti e di un romito di S. Sebastiano di Perugia, ma dovette estrinsecarsi anche in furti di oggetti sacri e distruzioni. Tra queste ultime, vi fu il danneggiamento del ciclo di affreschi seicenteschi della vita di Maria che adornavano l'arcata dell'altare maggiore. Riemersi nel corso dei recenti lavori di restauro, essi mostrano appieno i segni degli atti vandalici di cui furono oggetto. La stessa struttura, probabilmente, risentì della profanazione operata dalle truppe francesi, come del resto l'intero

⁶⁴ M. PAGANA, *Sacerdoti nati a Magione*, in *La Magione* cit., p. 74.

⁶⁵ C. MINCIOTTI TSOUKAS, *I «torbidi del Trasimeno» (1798). Analisi di una rivolta*, Milano 1988, pp. 48-49. Su questa rivolta si veda anche IDEM, *Dal Broncolo al «Viva Maria»: l'insorgenza nel Trasimeno*, in «Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria», XCIX (2002), fascicolo I, pp. 321-354. Notizia dell'uccisione dei coniugi Mosconi anche in G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento* cit., p. 152.

paese, dove non mancarono ulteriori uccisioni⁶⁶. I danni apportati al ciclo pittorico dovettero considerarsi irreparabili e, nel 1817, si provvide ad abbellire la chiesa con nuove pitture che comportarono una «spesa di scudi circa 200». Di lì a poco, nel biennio 1828-1829, «fu fatta di nuovo l'orghestra che Stornelli di Perugia dipinse, e furono chiuse le due porte laterali» realizzando l'ingresso al centro della facciata, lo stesso ancora presente, sempre con la spesa di 200 scudi circa⁶⁷. A risentire in maniera radicale dell'azione condotta dai francesi fu l'ospedale per i poveri che, a quanto sembra, cessò di svolgere la sua funzione a cavallo dei secoli XVIII e XIX. Alla metà dell'Ottocento, come attesta Giuseppe Fabretti, questa era completamente dimenticata. Non era dimenticato, invece, l'affresco della Vergine, la maestà che il Fabretti definisce «meschinissimo dipinto», che il 20 marzo 1846, poiché era «in più parti offeso», fu ritoccato dal pittore perugino Giuseppe Carattoli, ritocco che comportò la spesa di 10 scudi⁶⁸.

Quando sul finire del 1890 si provvide alla realizzazione dell'attuale corso Raffaele Marchesi, quale tratto interno all'abitato di Magione della strada Perugia-Cortona, il complesso edilizio dell'ospedale subì consistenti modifiche. Una parte dell'edificio in cui doveva trovarsi la vecchia struttura e di un orto annesso ad essa, furono espropriati il 20 giugno 1887⁶⁹. La

⁶⁶ G.P. CHIODINI, *Un diario dell'Ottocento* cit., pp. 152-153.

⁶⁷ Ivi, p. 386. Un disegno della facciata della chiesa quando ancora aveva i due ingressi è stato realizzato da Giuseppe Fabretti. Si veda ivi, p. 428. È da notare come sull'architrave del nuovo ingresso vi siano scolpite le lettere D. M. D., probabilmente per *D[omus] M[atris] D[omini]*.

⁶⁸ Ivi, p. 388.

⁶⁹ A. S. C. M., *Regno d'Italia, 1880-1908*, busta 333, fascicolo 3, documento 2. Tra il 12 giugno e il 2 luglio 1887, per la costruzione della strada suddetta, oltre alla parte di casa e orto della confraternita della Madonna delle Grazie furono espropriati tre immobili di Giovanni Battista, Francesco e Aurelia Angeletti (12 giugno; *ibidem*, documento 1), un fondo ad uso di bottega di Cesare ed Emilio Nocioni e un edificio di Giuseppe Caporalini (20 giugno, *ibidem*, documenti 3 e 5), nonché due fondi ad uso di bottega di Giovanni e Tommaso Spagliccia (2 luglio, *ibidem*, documento 6). In merito a questi due fondi occorre evidenziare come uno di

realizzazione della nuova strada non solo cambiò radicalmente l'assetto viario di questa parte del territorio e del nucleo abitato di Magione, ma finì anche per cambiare in maniera radicale il complesso ospedaliero. Questo, attenendosi alla planimetria realizzata per i lavori da svolgersi, giungeva in pratica fino all'edificio che oggi si trova oltre la strada e si congiungeva con esso⁷⁰.

Le trasformazioni subite dagli edifici attorno alla chiesa dovettero in qualche modo ripercuotersi anche sulla stessa che, all'inizio del Novecento, doveva versare in condizioni non certo ottimali e necessitava di essere ristrutturata. Questi ulteriori lavori, stando alla lapide apposta alla sinistra dell'altare maggiore di cui si è già detto in precedenza, furono promossi dal già ricordato don Rinaldo Veracchi. Sta di fatto che a partire dal 1907 sono stati individuati tutta una serie di pagamenti relativi al restauro di varie parti della struttura. Si è così a conoscenza di come i lavori abbiano riguardato la facciata della chiesa, il campanile e gli altari presenti nella stessa⁷¹. Fu in quest'occasione che si collocò nel campanile la già menzionata terza campana, fusa nel 1905 nelle officine Bastanzetti di Arezzo. Ma le vicissitudini della chiesa non erano finite e, stando a quanto riportato da Trento Bartoccioni, il 27 giugno 1943 un fulmine demolì la parte superiore del campanile⁷². Ad ultimare l'opera di danneggiamento della chiesa fu, dopo qualche mese, l'aviazione alleata con i bombardamenti di cui, nel 1944, a più riprese, fu oggetto l'insediamento di Magione. Nel 1950 il Genio Civile provvide al restauro dell'intera struttura.

essi fungeva da osteria ed era dotato di una grotta, ad uso di cantina, alla quale si aveva accesso tramite una scala interna. Nell'altro vi era un macello.

⁷⁰ *Ibidem*, documento 8.

⁷¹ A. S. C. M., *Fondo E.C.A.*, 1907-1925. Ringrazio la dott. Alessandra Tiroli per avermi fornito queste notizie. Per quanto concerne la figura di don Rinaldo Veracchi, si veda M. PAGANA, *Momenti di vita religiosa e di cronaca paesana dall'Unità d'Italia ai nostri giorni*, in *Magione, venti secoli di storia* cit., pp. 296-313.

⁷² T. BARTOCCIONI, *Chiesa e affresco della Madonna* cit., p. 14.

L'icona
della Madonna allattante

Alessandra Tiroli



Per importanza storica e artistica, tra tutte le evidenze della chiesa della Madonna delle Grazie di Magione, quella di maggior rilievo è l'affresco della *Virgo lactans* che oggi si trova alla parete di fondo, sopra l'altare maggiore [Tav. I]. Il dipinto, che presenta un'iconografia alquanto complessa, raffigura la Vergine che dolcemente guarda il Bambino – rivolto invece verso i fedeli –, incoronata e allattante, attorniata da sei angeli stanti, portadoni e recanti dei *volumina* srotolati e scritti. Ella, per la posizione assunta, è chiaramente seduta su di un trono, non visibile in alcuna parte, la cui spalliera, che le fa da sfondo, è costituita da un drappo rosso damascato a stampigliatura, sorretto da altre due creature celesti.

Ai piedi della Madonna, che la tradizione voleva poggiati sulle onde del mare (o anche del lago¹), è raffigurato, in modulo inferiore e genuflesso, il committente: cavaliere con spada, speroni, elmo e ricco cimiero – elegantemente poggiato su una spalla –, presentato e protetto da uno degli angeli reggicartiglio. L'asse visivo che congiunge la linea Vergine-Bambino-donatore prosegue idealmente lungo la spada del committente (fino ad indicare chiaramente uno dei due astanti), la quale, quindi, diviene importante al fine della comprensione globale dell'affresco [Tav. II].

¹ Il presente studio, in forma molto più ridotta, col titolo *Incarneazione e redenzione nella più antica iconografia mariana*, è stato pubblicato in *Visite Perugine*, IV, I, 2001 pp. 91-100 in “*Archivio Perugino-Pievese, supplemento a Raccordo dell'archidiocesi di Perugia-Città della Pieve*. Qui (p. 91), seguendo la tradizione locale – rafforzata anche dall'antico titolo della confraternita magionese amministratrice dei beni dell'ospedale, che era *Sancta Maria piscatorum* –, la scrivente aveva interpretato tali venature come onde, pensando che l'ocra/marrone visibile fosse il colore riemerso dello strato preparatorio dell'affresco.

Ancora sotto, semisdraiata sulla nuda terra e inquadrata da due astri, è dipinta Eva con attorcigliato al braccio sinistro il serpente dalle fattezze umane che, visibilmente, le sussurra insidiose parole all'orecchio, nell'iconografia tipica della *tentazione*. La progenitrice ha il volto incoronato e inquadrato dall'aureola quadrangolare tipica dei personaggi dell'antico Testamento²; con la mano sinistra sorregge un cartiglio di discolpa che, in “visibile parlare”, recita: *SERPENS DECEPIT ME ET CO(ME)DI*³. Con la destra reca un ramo di foglie di fico da cui pende un frutto [Tav. III].

Ai lati dell'antica ascendente sono dipinti due personaggi, uno con veste e cappello marrone e bordone, l'altro con abito bigio munito di cappuccio, alludenti, certamente, al luogo ospitaliero e alla grande viabilità che lo interessava: viaggiatori e pellegrini, ma anche inservienti, si riconoscevano e si identificavano, così, nei personaggi presenti all'epifania della città celeste. Queste due figure sono state dipinte a secco, a sfondo già compiuto – e, quindi, in un secondo tempo –, come evidenzia la loro pellicola pittorica che fa trasparire le decorazioni sottostanti⁴.

Fanno da quinta alla composizione tre sfondi differenti: in alto e per circa metà della composizione è il blu intenso del cielo che inquadra le figure celesti; al di sotto dell'angelo recante il giglio e fino alla metà della figura della progenitrice, è una sorta di pavimento ligneo le cui venature sono state dipinte con grande evidenza; nella parte bassa, un'ocra scura suggerisce che Eva e i due astanti poggiano sulla terra.

² C'è da ricordare che la chiesa cristiana primitiva venerava come santi sia Adamo che Eva; essi venivano ricordati il 24 dicembre, ovvero prima del Natale del Salvatore. Qui, però, il nimbo assume un altro significato per il quale si rimanda alle pagine seguenti.

³ Le lettere *ME*, visibili fino all'ultimo restauro, sono state rimosse. La frase è tratta dalla Genesi (3, 1-24).

⁴ Il fatto che siano state aggiunte in un secondo momento fa pensare al testamento di colui che è stato individuato quale committente dell'affresco. In questo documento, risalente al 1375 si parla infatti di un lascito a due pellegrini. Ad oggi, però, non vi sono prove che possano avvalorare questa affascinante ipotesi. Su tale argomento si veda più avanti.

Se la terra e il cielo sono una chiara allusione alle due realtà, terrena e ultraterrena, è lecito spendere alcune parole proprio sul basamento ligneo e sulla sua veristica rappresentazione. Il pavimento, come si evince osservando l'angelo portagiglio che ha come sfondo nella parte posteriore il blu del cielo – mentre il corrispettivo di destra ha proprio questo – avrebbe dovuto avere un andamento spaziale orientato verso il centro della composizione, ma le venature che lo caratterizzano, pur creando una fisicità illusoria, sono assolutamente frontali e non sostengono il pur se minimo effetto prospettico accennato dalla disposizione in diagonale degli angeli [Tavv. IV-V]. Le venature, elementi puramente decorativi, si trovano quindi ad assumere, certamente, significati simbolici.

In calce, in *ductus* tardo medievale, l'iscrizione ricorda che l'affresco fu realizzato per volontà di *messer Francesco* nel 1371.

I restauri

Il dipinto, pur avendo subito almeno tre restauri negli ultimi centocinquanta anni, prima dell'ultimo ripristino, portato a termine nel giugno del 2007, non si presentava in buone condizioni. Infatti, operazioni sbagliate ne avevano compromesso lo stato di conservazione⁵.

Il primo grande intervento di cui si ha memoria risale al 1639 quando, stando al cancelliere diocesano, nonché storico, Francesco Riccardi, la chiesa fu ingrandita e l'affresco venne spostato da una parete laterale, collocato nel luogo dove si trova tuttora⁶ e munito nel 1665 di una nuova mostra d'altare.

⁵ T. BARTOCCIONI, *La Chiesa di Santa Maria delle Grazie ne La Magione*, Magione 1976, p. 86, parla di una mano di olio di lino data "incautamente" all'affresco.

⁶ A. D. P., F. RICCARDI, *Ecclesiarum Diocesis*, IV, c. 399 "... A.D. 1639 Homines Villa Mansionis licentiam impetraverunt reaptandi cappellulam in qua era depicta imago B. Virginis in eorum districtu: i magionesi visto che l'immagine della Beata Maria Vergine cominciava a rovinarsi (scalcinata dall'umidità) ottengono mediante

Più tardi, Giuseppe Fabretti⁷ ricorda che “... il 26 aprile 1847 Carattoli⁸, pittore e restauratore, in vari tratti la ritoccò, danneggiata opera di persone incapaci...”.

Tra il 1907 e l'anno seguente⁹, sono registrati alcuni pagamenti a favore del pittore perugino Lorenzo Carloni (1870-1955) “... per alcuni restauri apportati all'interno della chiesa e ai sette altari lì venerati...”¹⁰. Chi scrive pensa di poter includere nella voce “sette altari” – compreso quindi il maggiore –, per i quali furono impiegate 950 lire, anche qualche intervento all'affresco.

Il penultimo intervento, eseguito nel 1954¹¹, contribuì a riportare in luce la reale strutturazione del dipinto, eliminando una cornice baroccheggianti in stucco e coprendo i due angeli realizzati nei pennacchi tra la lunetta e il telaio soprastante.

supplica al Mons. Vicario generale di porvi restauri e ampliamenti...”. B. A. P., m.s. 1905, F. RICCARDI, *Memorie Ecclesiane diocesane perugine annotate*, “...la comunità e popolo della Magione... nel territorio di detta villa una cappelletta piccola dove è dentro dipinta nel muro la santissima Vergine Maria, parte della quale era scalcinata dall'umidità e parte da ragazzi... perciò l'anno 1639 supplicarono Monsignor Vicario generale, dal quale ottennero il poter di risarcire ed ampliare la detta cappella a loro spese e con la carità della persone devote...”. Entrambi i manoscritti sono stati redatti da Francesco Riccardi, cancelliere vescovile morto nel 1694. Anche monsignor Cittadini (A. D. P., *Visite Pastorali*, XXXV bis, visita del 16-04-1840, cc. 256 ss.”...*visitavit altare maius in quo veneratur miraculis valde celebris imago B. M. V. que antiquitatis a pariete laterali facta ae aram nascentum traslata fuit...*”) e il Fabretti (B. A. P., m.s. 941, *Memorie di Magione*: “*In quello maggiore vi è una Madonna con bambino in grembo, il di cui dipinto in muro il 1400 è barocco oltremodo, giacchè sembra un avanzo di muro che formava immagini in un luogo vicino ivi, collocato per zelo di qualche devoto ovvero avanzo di chiesa diruta...*”) citano questo evento.

⁷ B. A. P., m.s. 1945, G. Fabretti, *Memorie di Passignano e Magione 1849*.

⁸ Sul pittore vissuto tra il 1783 e 1850 si veda *La pittura in Italia, Il Settecento*, Milano 1991, pp. 738-739.

⁹ A. S. C. M., Fondo E. C. A., busta n. 17.

¹⁰ A. S. C. M., Fondo E. C. A., busta n. 18, “... dei sette altari tre furono restaurati dai legittimi proprietari, quattro dalle congregazioni di appartenenza...”. Su Carloni si veda *La Pittura in Italia 900/I*, Milano 1991, p. 800.

¹¹ Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici ed Etnoantropologici dell'Umbria (d'ora in avanti A. Sop), *AR M 1953 II-06, Magione, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Capitolo II, a.f. 1953-54*. L'intervento sull'affresco, terminato il 23 luglio 1954 e durato circa un mese, fu condotto dal professor Guido Gregorietti di Milano. Questo, per un costo di £ 220.000, prevede il consolidamento dell'intonaco, la pulitura degli strati d'olio e il restauro generale. Il collaudo venne eseguito dal soprintendente Gisberto Martelli.

Questo, sicuramente apposto in seguito ai lavori del 1639¹², variava e riduceva le reali dimensioni della pittura oscurandone le due estremità di destra e sinistra mutilando, quindi, parte dell'iscrizione dedicatoria¹³.

Il recente restauro, eliminando gli strati di sporco che, come una patina, ricoprivano ed appiattivano la pittura, ha contribuito a mettere in evidenza (dove ancora conservata) anche l'antica riquadratura a losanghe che correva intorno a tutto l'affresco e, così, ha permesso di far riemergere i due angeli secenteschi, posti nello spazio di risulta tra la lunetta e la cornice barocca dell'altare [Fig. 1].

L'affresco ha oggi riacquisito l'antica luce e il primitivo splendore dei colori, offuscati da interventi ormai superati che non permettevano un'esatta lettura d'insieme; qua e là sono riemerse anche le dorature a foglia. Le vesti degli angeli stanti hanno riconquistato con maggiore vivacità l'elegante decorazione a stampigliatura floreale che, considerata l'epoca, non segue l'andamento delle pieghe del pannello¹⁴. Anche la fodera interna della cappa rossa che avvolge Gesù mostra più chiaramente l'ermellino che la riveste¹⁵. Si legge con più evidenza anche il "simpatico" *colobium*¹⁶ del Bambino, veste di gran

¹² A. D. P., *Visite Pastorali*, XXXV, c. 256. La descrizione della chiesa riportata nella visita di monsignor Cittadini evidenzia che l'affresco – come detto – anticamente posizionato nella parete laterale e solo in un secondo momento traslato dove si trova attualmente, venne adattato, segandone – forse – parte della cornice esterna (si vedano a questo proposito la parte alta della lunetta e i due lati dove la cornice è interrotta). A conferma di ciò il cancelliere vescovile segnala l'antico manoscritto compilato da Francesco Riccardi, contemporaneo agli eventi sopra citati. A tal proposito si veda la nota 6.

¹³ È possibile dedurre ciò raffrontando immagini pre e post restauro.

¹⁴ Tale particolarità la si ritrova anche nel drappo damascato posto sullo sfondo. Più tardi il *pattern* seguirà veristicamente l'andamento del tessuto (cfr. M. MASCI, *La rappresentazione del tessuto nei dipinti della Galleria Nazionale dell'Umbria ne I Lunedì della Galleria*, Atti delle conferenze aprile-giugno/ novembre-dicembre 1997 a cura di R. Mencarelli, Perugia 1998, pp. 129-131 e ss.).

¹⁵ L'ermellino, simbolo di purezza, che solitamente orna i manti della Madonna, secondo gli statuti cittadini poteva essere indossato solo da personaggi di alto rango, pena punizioni severissime.

¹⁶ Nei casi in cui il bambino Gesù indossi degli abiti si parla di *colobium*. Ciò



Fig. 1. *Angelo di sinistra*, 1665 (?).

moda in quegli anni nelle rappresentazioni dell'Infante e simile, nella doppia manica e nello scollo, se non per il colore, a quella indossata dal Cristo dell'affresco, più o meno coevo, della *Madonna del Serraglio* di Corciano¹⁷. Emergono più chiaramente i preziosismi delle bordature dorate del velo e, allo stesso modo, il contrasto tra questo che, impalpabile, cinge il capo della Vergine, e il blu intenso della cappa. Qui, le stelle, sempre a missione, splendono come nell'immensità del firmamento notturno. Una bordatura ancora più scura, anch'essa con decorazioni dorate, cinge il manto che mostra in tre punti il candido ermellino che lo riveste. Si nota anche, con discreta chiarezza, un elegante anello d'oro, a missione, all'anulare della mano destra di Maria, allora dito prediletto per gli sponsali [v. Fig. 43].

L'iscrizione dedicatoria e il committente

Oggi, in calce alla pittura si legge: *A • D • M • CCCLXXI • QUESTA • VOPEA • FECE • FARE • MS • FRACSSCO SIGNIOE ...*¹⁸ Allo stato attuale risulta abbastanza difficile fare una proposta per la parte finale [Fig. 2].

Raffrontando immagini primonovecentesche dell'iscrizione¹⁹

deriva dalle raffigurazioni del Cristo in croce vestito (per esempio il *Volto santo* di Lucca). Tale definizione è, però, impropria, perché il *colobium*, veste latina di derivazione greca, è un abito senza maniche derivante dal *kiton*. Anche nel caso del *Volto santo*, quindi, sarebbe più corretto parlare di tunica.

¹⁷ A. TIROLI, *Assetto urbanistico ed evidenze monumentali*, in *Perugino pittore devozionale, modelli e riflessi nel territorio di Corciano*, Cinisello Balsamo 2004, a cura di F. Abbozzo e A. Tiroli, foto n. 2 p. 32.

¹⁸ Dal punto di vista grafico si segnala la particolarità della parola *vopea* per *opera*, caratterizzata dalla *v* iniziale e dalla presenza dell'abbreviatura per la lettera *r*. Si evidenzia, inoltre, che il nome *Francesco* è mancante della *n* (non sostituita da segno di abbreviatura) e della *e* sostituita da doppia *s*. La parola *signore*, inoltre, è scritta con la *i* e presenta l'abbreviatura per la *r* ed ha la lettera finale *e* di dubbia interpretazione, soprattutto se raffrontata alle immagini di repertorio dove questa sembra piuttosto una *s*. Inoltre la parola *signore* e quella successiva non sono separate da alcun puntino. Per l'ipotesi sulla parte finale dell'iscrizione si veda più avanti.

¹⁹ La foto più antica è l'Anderson n. 15906 pubblicata da Van Marle ne *La scuola pittorica orvietana del Trecento* in *Bollettino d'Arte* n.70, 1923-24 n. 58, pp. 316,

[Fig. 4], scatti effettuati dopo il restauro del 1954 [Fig. 3] con la situazione odierna [Fig. 2] si notano non trascurabili differenze nella testimonianza dedicatoria, soprattutto nella già incriminata parte finale, laddove si sarebbero dovute leggere informazioni relative al committente.

Il testo, nel 1906 (e, quindi, mancante dell'ultima parte celata dalla cornice rimossa nel 1954), fu così trascritto da padre Ettore Ricci *QUESTA• VOPEA• FECE• FARE• MS• FRACESCO• SIGNOE• CA(PINE)*²⁰. Il Ricci proponeva, infatti, di identificare nel committente tale Francesco Donati, personaggio noto alla storia del borgo per esser stato insignito “Castellano di Magione” nel 1390, da Fralelmo²¹. Lo stesso Ricci, confermando tale ipotesi nel 1921²², aggiunse che la realizzazione dell'affresco coincise con le celebrazioni effettuate in onore delle ricostruzioni, avvenute qualche anno prima, dell'ospedale e della torre di Magione. Tale edificio lo si trova dipinto, in maniera molto veristica²³, in mano alla seconda creatura di sinistra, a differenza di tutti gli altri emblemi recati dagli angeli che sono, invece, piuttosto sintetici. Come evidenziato da Giovanni Riganelli, questi episodi, avvennero nel 1261 e, quindi,

320; da M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, p. 97; in A. D. P., *Visite Pastorali*, XLVIII, 1949, e conservata nell'Archivio fotografico della Soprintendenza di Perugia.

²⁰ *Note e Notizie: Un affresco del 1271 in Augusta Perusia*, I, 1, 1906, p. 15. Ettore Ricci, interpreta la data d'esecuzione come 1271 e non 1371. Anche nella schedatura Lupattelli (A. Sop, Magione OA, I, 1, *Magione Chiesa di Santa Maria delle Grazie*, 1898) è riportata questa iscrizione, sia con l'errore di datazione (MCCLXXI) che con la parte finale CAPINE.

²¹ A. S. P., *Consigli e Riformanze*, 38, c. 121v. Sulla figura di fra Francesco Donati v. anche G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose in area magionese dall'antichità ai primi secoli dell'età moderna*, in *Magione, venti secoli di storia, cultura, ritratti e spiritualità*, Magione 2001, p. 115.

²² E. RICCI, *Un ricordo delle feste solenni del SS. Crocefisso e della Madonna delle Grazie celebrate in Magione nell'Archidiocesi di Perugia dal XXI al XXVIII agosto MDCCCXXI* in «Bollettino della deputazione di storia e patria per l'Umbria», *Analecta*, 25 1922 pp. 316-317 e in A. D. P., *Visite Pastorali*, XLVIII, cit.

²³ Questa immagine per quanto possa essere un omaggio alla torre magionese è, però, senza dubbio, di fantasia.



Fig. 2. Particolare dell'iscrizione dopo il restauro del 2006.

Fig. 3. Particolare dell'iscrizione dopo il restauro del 1954.

Fig. 4. Particolare dell'iscrizione (foto Anderson n. 15906), prima metà del XX secolo.

più di un secolo prima dell'esecuzione della pittura e sono da mettersi in relazione con l'altro ospedale magionese, quello di San Giovanni, retto dai Cavalieri di Malta²⁴.

Un altro elemento contribuisce ad invalidare l'ipotesi del Ricci anche a riguardo del committente. Il cavaliere raffigurato nell'affresco veste un abito attillato (e, quindi, assai virile) di velluto ad ondato azzurro, nero ed oro: motivo e colori si riferiscono indubbiamente al suo blasone. Ha, inoltre, sul cimiero²⁵, un animale con le fauci aperte che mostra zanne appuntite e lingua vermiglia. Creduto da chi scrive, in un primo momento, un porco o cinghiale²⁶, ad un esame più scrupoloso, partendo dal particolare delle grandi orecchie, questo è stato interpretato come un elefante, animale dal forte contenuto simbolico che ben si integra nell'economia della composizione²⁷ [Fig. 5] [Tav. VI]. Stemma e colori del casato dei Donati, proposto come detto dal Ricci, sono evidentemente molto lontani da quelli qui presentati.

Come mostra la foto Anderson già citata, la parte finale dell'iscrizione – priva quindi del tratto celato dalla cornice rimossa nel 1954 – mostrerebbe, dopo la *e* di *signo(r)e*, una parola

²⁴ G. RICANELLI, *Pian di Carpine, la storia nella microstoria*, Perugia 1985, p. 34, nota 74.

²⁵ È sicuramente un bellissimo esemplare di cimiero araldico personalizzato che sostituisce la funzione dello stemma, secondo una moda che ha il suo principio nel Duecento, quando l'“elmo a berretto” viene sostituito dal “pentolare” e sulla base piatta di questo trovarono posto gli ornamenti del casato, soprattutto nei momenti di pompa di tornei e altre mondanità (cfr. M. D. PAPI, *Con le piume sul cimiero in Medioevo*, 3, 2 (25), Febbraio 1999, p. 87).

²⁶ Per la sua grande diffusione araldica – sia negli scudi che come coronamento di cimieri – tale animale è stato inizialmente interpretato come un cinghiale (A. TIROLLI, *Incarneazione e redenzione* cit. p. 93), bestia condannata dalla chiesa poiché considerata emblema del demonio e sentina di tutti i vizi capitali (cfr. A. SAVORELLI, *Il gobbo e la bestia in Medioevo*, 9, 9 (104), settembre 2005, p. 91).

²⁷ Si veda più avanti. Anche A. DUNLOP (*Masculinity, Crusading, and Devotion: Francesco Casali's Fresco in the Trecento Perugian Contado in Speculum*, Vol. 76, no. 2 Apr. 2001 p. 323 – Ringrazio sentitamente Chiara Donà per la competente traduzione dall'inglese –), vi riconosce un elefante chiarendo come esso compaia anche in un calice oggi nel Museo di Cortona eseguito nel 1372-73 da Michele di Tommaso da Siena. A tal proposito si veda A. CAPITANIO, *Leoreficerie sacre in Cortona Museo Diocesano* a cura di P. Bruschetti e M.G. Vaccara, Firenze 2007, pp. 122-127. Si veda nota 125.



Fig. 5. Particolare dello stemma Casali.

che intuitivamente farebbe pensare a *Geraldo*²⁸. Dopo tale restauro la *G* non appariva più tale, la *l* diveniva più simile ad un segno di pausa e le ultime tre lettere somigliavano a *dco*, con abbreviatura, che poteva far pensare alla parola *dicto*. Fino a quella data erano celate anche due delle tre lettere soprascritte in capitale maiuscola, di epoca più tarda, forse aggiunte a causa del degrado della stesura originale e, quindi, per rendere l'iscrizione ancora interpretabile: qui si leggeva chiaramente *TON*²⁹. Considerate le ultime tre lettere e quelle soprascritte, il gruppo poteva essere interpretato come *dicoton* (di Cortona?). Dopo l'ultimo restauro oltre le tre lettere già lette come *Ger(a)*³⁰ è una grossa lacuna di circa trenta centimetri che arriva sino alla fine dell'affresco.

La cosa certa è che il donatore, messer Francesco, immortalato, oltre che araldicamente, anche con precise fattezze fisionomiche, puntualizzate da barbetta e capelli rossicci, fu personaggio di grande rilievo. Egli è posto sotto l'ala protettiva dal manto della Vergine e, certamente, compreso entro il suo sguardo che si allunga oltre il Bambino; è benedetto dalla mano dell'angelo reggicartiglio e posto al di sopra degli altri due personaggi. Questi, alludenti ai frequentatori e inservienti dell'ospedale di Pian di Carpine a cui la cappella di Santa Maria era annessa, forse sono legati anche allo stesso committente.

Anne Dunlop ha proposto quale donatore della pittura magionese, il cortonese Francesco (di Bartolomeo) de' Casali, proponendo i termini *GENERALE DI CORTONA* nella problematica parte finale dell'iscrizione. La studiosa ha, inoltre, cercato di evidenziare come la pittura sia il frutto del rapporto del com-

²⁸ Geraldi o Gherardi è una cognominazione di personaggi di origine germanica che si presenta in Italia sin dall'alto Medioevo (cfr. E. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani*, ad vocem). Oggi, dopo l'ultimo restauro, la lettera non somiglia più ad una *G*.

²⁹ Con la cornice solo la *T* era visibile. Queste tre lettere sono state rimosse con l'ultimo restauro.

³⁰ Potrebbe essere anche *Ger(m)*.

mittente con le sue principali attività: quella militare e quella devozionale³¹.

Francesco e i Casali di Cortona

Quella dei Casali è un'importante famiglia feudale cortonese, signora di terre dominanti i passi dello spartiacque tra l'alta Valtiberina e la Valdichiana e, precisamente, di Casale (località dalla quale, con ogni probabilità, trasse il nome), Castel Giudeo e Castel Gherardo. Fu sulla cresta dell'onda fin dai primi del Duecento, "quando venuti da poveri principi a stato assai opulento, per appetito di cose maggiori o per loro naturale buona indole si dettero a procacciare il favore del popolo"³². Bandita nel 1258 insieme ad altri ghibellini cortonesi, per volontà del vescovo Guglielmino degli Ubertini, la famiglia Casali si stabilì a Castiglione del Lago per poi guidare il rientro a Cortona dei nobili fuoriusciti. Dopo una lunga serie di vicende, dal 1325 al 1409, resse la signoria della città toscana³³.

Di Francesco Casali parla Franco Sacchetti (1332-1400) nella CLVII novella de *Il Trecentonovelle*³⁴, intitolata "Messer Francesco da Casale signore di Cortona mena Pietro Alfonso"³⁵ a mostrarli il corpo di santo Ugolino³⁶, là dove con nuove parole si raccomanda a lui, e con vie più si sta, e parte dal detto mes-

³¹ A. DUNLOP, *Masculinity, Crusading* cit., pp. 315-336. Sul committente, i personaggi laterali ed altri aspetti si veda G. ERMINI, *La chiesa del Salvatore, "Sancta Sanctorum" dell'eremo di Santa Maria di Belverde. Proposte per Pietro di Puccio e la pittura orvietana del secondo Trecento* in *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco, Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Fabriano-Foligno-Firenze, 31 maggio - 3 giugno 2006, a cura di A. De Marchi, Livorno 2008 pp. 221-222 nota 75.

³² *Storia di Cortona*, Arezzo 1835, p. 30.

³³ F. CARDINI, *Dizionario biografico degli italiani*, ad vocem.

³⁴ L'opera, ideata dal Sacchetti nel 1385 e redatta agli inizi del 1392, fu sviluppata in differenti fasi tra il 1393 e la sua morte.

³⁵ "Valente uomo di Spagna, per avventura parente di messer Gilio di Spagna cardinale", sicuramente personaggio di fantasia.

³⁶ Sant'Ugolino, ovvero il beato Ugolino Zeffirini (1320-1370), fu frate agostiniano le cui spoglie si conservavano prima in Sant'Agostino e ora nel duomo cittadino.

ser Francesco”, ricordando le sue doti di anfitrione cortese e pio esaltatore delle glorie religiose cortonesi.

È proprio in questo personaggio³⁷, generoso e mite, che si vuole riconoscere il committente dell’affresco magionese, Francesco, figlio di Bartolomeo. Questi venne nominato cavaliere nel 1360 e, più tardi, resse la signoria cittadina³⁸; occupato su più fronti a governare un territorio da sempre al centro di intricatisime vicende politiche. Morì nel 1375 in seguito alla ricomparsa della peste. Francesco, secondo le memorie del suo tempo, devotissimo della compatriota Margherita, fu un signore molto liberale, ma anche un oculato amministratore delle sue ricchezze. Oltre alla sua generosità, i ricordi del tempo esaltano la sua mitezza. A lui si deve anche un’intensa attività edilizia cortonese, culminata nell’ingrandimento del palazzo dei Casali e del palazzo del popolo, nonché nei restauri del cassero e delle mura civiche.

Due membri della famiglia Casali, Uguccio (Ugucione)³⁹ e Francesco⁴⁰, sono altresì citati dal vescovo poeta Federico Frezzi (metà XIV-1416) nel *Quadriregio*. Nel capitolo XI (II, 85), l’autore, che si trovava a viaggiare nell’aldilà, così come il sommo poeta, avendo incontrato l’ormai defunto Uguccio Casali, “per mitigare alquanto a lui ‘l dolor/” gli disse: “- Cortona è retta da Francesco/ pregio di casa tua e gran valore/. Da lui venuto son quaggiù di fresco;/ convien che a lui di te novelli io porti/ se mai di questo inferno quaggiù esco/ Minerva, che m’ha

³⁷ La sua figura non deve esser confusa con quella del figlio, natogli postumo nel marzo del 1376 e che, per questo, portò il suo nome, insieme all’appellativo “Senese”, assegnatogli per esser stato tenuto a battesimo da tre oratori di questa città e a memoria dell’alleanza tra Cortona e Siena. Questi fu signore tra il 1400 (anno della morte di Ugucione, suo zio poichè fratellastro del padre) e il 1407 (†) e si unì in matrimonio nel 1397 con Antonia Salimbeni da Siena: le loro nozze vengono ricordate ogni anno a Cortona durante la Giostra dell’Archidado.

³⁸ F. CARDINI, *Dizionario biografico* cit., riporta la data del 1363, cioè alla morte del padre Bartolomeo.

³⁹ La figlia di Ugucione, Ermellina, andò in sposa a Corrado di Ugolino Trinci, famiglia a cui era destinato il *Quadriregio*.

⁴⁰ In questo caso Francesco Senese, figlio di Francesco di Bartolomeo.

qui li passi scorti/ di senso ha dato a lui sì gran tesoro/ c'ha i mentali occhi a tutti i casi accorti”.

Magione e i Casali

Magione è però abbastanza lontana dai possedimenti dei Casali e non fu mai soggetta al potere diretto della famiglia, anche se, nel 1352, Bartolomeo di Raniero, padre di Francesco, allora signore di Cortona, in lotta contro Perugia, incendiò proprio villa di Pian di Carpine⁴¹. La cittadina, infatti, si trova a metà strada tra Cortona e l'Augusta città che stava per essere nuovamente sottomessa al papa. Proprio uno dei suoi pontefici, Urbano V (1362-1370), che con l'aiuto del suo consigliere, il cardinale Pierre d'Estaing (di Stagno)⁴², si stava adoperando per sottomettere alcune città ribelli, invocò l'aiuto di Francesco Casali indicendo una vera e propria crociata contro Perugia. Alla morte del papa, il suo successore, Gregorio IX (1370-1378), nel confermare pieni poteri al d'Estaing, il 19 maggio 1371 si vide consegnare la città ribelle su un piatto d'argento e lo stesso prelado, nel medesimo giorno, fu nominato vicario generale *in temporalibus* su tutti i territori della Chiesa in Italia. Sottomessa Perugia e, quindi, raggiunto ormai lo scopo, la presenza del cavaliere cortonese si faceva ingombrante e, probabilmente, per questo il cardinale, in combutta con altri personaggi – tra cui lo zio, Jacopo Casali –, il 13 giugno dello stesso anno, organizzò l'attentato contro Francesco⁴³, seguito da un secondo, a mezzo di avvelenamento, mosso diretta-

⁴¹ *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal 1150 al 1563. 1: Bonifacii veronensis Eulisteae; Annali attribuiti ad uno di casa Oddi; Cronaca detta Diario del Graziani: con supplementi d'altre cronache inedite: 1150-1491*, pp. 157-158.

⁴² P. JUGIE, *Dizionario biografico degli italiani*, ad vocem.

⁴³ A questo attentato partecipò anche Egidio Boni che fu poi privato dei suoi possedimenti in favore di un conestabile della famiglia Casali (cfr. *Osservazioni istoriche di Domenico Maria Manni accademico fiorentino sopra i Sigilli antichi de' secoli bassi tomo decimosesto*, Firenze 1744, p. 83).

mente dall'abate di Monmaggiore⁴⁴. La Dunlop, che riporta gli avvenimenti di cui sopra, propone di vedere nell'affresco “un indicatore della breve vittoria del Casali sulla città rivale provocatoriamente posto in un territorio conteso”⁴⁵.

ICONOLOGIA E ICONOGRAFIA

La tentazione di Eva

La presenza di Eva all'interno del dipinto rende particolarmente interessante l'interpretazione del messaggio celato [Fig. 6]. Ella è raffigurata al di sotto del trono, semidistesa e rea confessa. Come detto, oltre al cartiglio iscritto con la sua colpa, recato dalla sinistra, mano della giustizia, con la destra, arto della misericordia, presenta un ramo di fico⁴⁶ dal quale pende un frutto. È questo un chiaro emblema del peccato originale e, quindi, memoria dell'albero del bene e del male, pianta da cui, secondo la leggenda, venne realizzata la croce redentrice di Cristo⁴⁷. La tunica di Eva, una sorta di candido velo che nasconde parzialmente la parte superiore di un busto, privo di seno e quindi tutt'altro che femminile⁴⁸, è coperta da una pelle di capro (a simboleggiare la lussuria) di cui è visibile anche una zampa artiodattila.

⁴⁴ *Storia di Cortona* cit., pp. 49-53.

⁴⁵ A. DUNLOP, *Masculinity, Crusading* cit., p. 328.

⁴⁶ Secondo l'etimologia medievale la parola “peccare” sarebbe a ricondursi al termine ebraico *phag* (o *pag*) che significa “fico”.

⁴⁷ Secondo la leggenda (*Jacopo da Varagine, Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Boverone, Torino 1995, pp. 380-388), al momento della morte, Adamo inviò il figlio Seth in Paradiso per cogliere il frutto dell'albero dell'immortalità. L'angelo si rifiutò di dargliene, ma gli donò tre semi di questo che Seth mise in bocca al padre. Da qui si originò l'albero della croce. Cfr. *Dizionario dei simboli, miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri, I*, a cura di J. Chevalier e A. Gheerbrant, Milano 1994, p. 15.

⁴⁸ La progenitrice dell'umanità rappresenta l'aspetto femminile dell'androgino preadamitico. Con il mito della nascita di Eva dalla costola di Adamo la tradizione biblica sancisce l'avvenuta separazione (spirituale, fisica e psichica) dei due più importanti principi cosmogonici. Eva, qui priva di seno, è in antitesi con la Vergine, della quale è visibile la mammella nell'atto di allattare Cristo.

Tale figura, che qui ha perso del tutto il significato attivo e superiore della coppia primordiale attribuitole dalla Genesi⁴⁹ risulta, altresì, caratterizzata da tutte le valenze negative che l'iconografia tardomedievale le ha attribuito, trasferendo addirittura le sue fattezze fisionomiche a quelle del rettile che le è accanto [Fig. 34]. Ella è però inquadrata dall'aureola⁵⁰, indice dell'occasione di redenzione dal peccato, quasi a traduzione delle parole di sant'Ambrogio "vieni Eva che non tu non venga scacciata dal Paradiso ma portata in cielo"⁵¹. Tale attributo è molto importante nell'economia del dipinto poiché agli occhi del fedele fa assurgere all'evento un aspetto possibilista di fronte al raggiungimento della salvezza.

Le immagini di Maria con Eva ai suoi piedi (*Tentazione di Eva*) tra Medioevo e primo Rinascimento

La presenza di Eva in tentazione accomuna l'affresco di Magione ad un'altra ventina di testimonianze artistiche. La più antica e, certamente, capostipite da cui deriva anche quella magionese, è l'affresco realizzato da Ambrogio Lorenzetti (e

⁴⁹ La sua sete di conoscenza esprime un amore totalizzante per la vita e per le sue manifestazioni: mangiare il frutto proibito significa abbracciare l'esistenza in tutti i suoi aspetti, partecipare al bene come al male. Anche nella Bibbia, Eva incarna la prima espressione di sapienza.

⁵⁰ Non tutte le immagini di cui si parlerà più avanti presentano Eva con l'aureola e tra quelle che la mostrano si evidenzieranno le differenti forme.

⁵¹ Il santo milanese, anche nel *De Paradiso*, spiega come il posto dei due progenitori sia giustamente in Paradiso, luogo nel quale erano stati creati (Eden) e che secondo Dante (Par. XXVI, 82 ss.) li ospitò dalla creazione di Adamo, per sole 7 ore. Secondo la liturgia bizantina il Paradiso riceve la supplica di Adamo affinché lui, peccatore redento, possa essere nuovamente accolto: "Ahimè, cosa mai mi è successo, me infelice! Un solo comando del Sovrano ho trasgredito, e mi trovo privo di ogni sorta di beni. O meraviglioso Paradiso, tu che per me sei stato piantato e per Eva sei stato chiuso, prega colui che ti ha fatto e che anche me ha plasmato, perché io possa saziarmi dei tuoi fiori". Positiva è la risposta del Salvatore: "io non voglio che vada perduta la creatura plasmata da me, ma che si salvi e giunga alla conoscenza della verità: chi viene infatti a me non lo cacerò fuori". I due progenitori vennero poi riportati in cielo durante l'*Anastasis*.

bottega) dopo il 1340, nella parete di fondo della chiesetta di San Galgano di Montesiepi [Fig. 7]. Questo raffigura la *Maestà tra angeli e santi* con Eva nella zona sottostante ed è parte di un ciclo più complesso, parzialmente dedicato alla Vergine. Qui la progenitrice indossa una candida, morbida e forse alquanto pletorica tunica bianca e sulle spalle ha poggiata una pelle di capra dalla quale, in maniera molto sinuosa, si articola una zampa che le arriva sino al ventre⁵²; i lunghi capelli le si dipartono sulla nuca e terminano con due morbide trecce. La figura, priva dell'aureola e del serpente, con una mano sorregge un ramo dal quale pendono alcune foglie e un fico (simbolo del peccato) molto maturo; con l'altra reca un carteggio, dove lei, in prima persona e nella modalità consueta del visibile parlare, spiega moralmente la scena: *FEI PECCHATO: PERCHÈ PASSIONE SOFERSE: CRISTO CHE QUESTA REHA SORTE: NEL VENTRE: A(?) MOSTRA REDENZIONE*

Restauri condotti nel 1967, durante i quali alcune pitture della cappella sono state staccate, permettendo alle interessanti sinopie di tornare in luce, hanno evidenziato varianti d'esecuzione particolari e poco tradizionali, se non addirittura audaci. Secondo quanto hanno rivelato alcuni studi, l'affresco della *Maestà* mostrava, nella primitiva raffigurazione, la Vergine coronata da un diadema a punte gigliate – oggi ricoperto dall'aureola, ma ancora visibile nell'incisione –, simile a quello di Magione, con uno scettro nella mano sinistra e nella destra, invece del Bambino (aggiunto in un secondo momento), un globo: entrambi sono evidenti simboli di potere. Oggi la pittura mostra la figura della Madonna con tre mani: due destre, la più esterna con lo scettro e l'altra distesa verso l'alto a mo' di benedizione, alla quale si aggrappa la manina del Bambino, e una sinistra

⁵² G. MAZZONI, *L'Eva di Montesiepi* in *Bollettino d'Arte*, XXX, 1936, p. 149 ss., suggerisce che questa sia la serpe che le scivola via dalla pelliccia che le ricopre la spalla. Anche E. BORSOOK in *Gli affreschi di Montesiepi* Firenze, 1969 (?), p. 25 suggerisce questa interpretazione per l'arto del mammifero.



Fig. 6. Particolare della figura di Eva.

Fig. 7. Ambrogio Lorenzetti,
Maestà di Montesiipi, San Galgano,
Montesiipi, affresco, post 1340.

che sorregge il Figlio sotto il bacino⁵³. Si volle, certamente, tale trasformazione per creare una maggiore aderenza tra l'iscrizione che parla di Cristo, frutto del ventre di Maria, nella versione antica non visibile, sostituendo il motivo della Madonna “madre” a quello della “maestà”. Molti personaggi fanno parte dell'affresco, perno dell'intera cappella verso il quale convergono processionalmente i santi affrescati alle pareti laterali, sia a sinistra, – in buona parte perduti – che a destra, – esortati dall'arcangelo Michele a cui san Galgano dona la spada infissa nella roccia –. Il dipinto, quindi, fortemente allusivo al tema della maternità che sembra riaffiorare nella figura di Eva che, assolutamente femminile, sotto la leggera veste evidenzia un ventre rotondeggiante, esalta la forza redentrice di Gesù: Eva, causa del peccato originale, viene riscattata da Gesù e loda Maria, regina, che portò il Salvatore nel suo seno.

Guido Mazzoni ha proposto questa interpretazione del cartiglio mostrato da Eva: *FEI PECCATO PERCHÈ PASSIONE/ SOFERSE CRISTO CHE QUESTA REINA/ SORTI' NEL VENTRE A NOSTRA REDENTIONE*⁵⁴, suggerendo che i termini *XNO* “Cristo”; *REHA* “regina”, *MOSTRA* “nostra” e *SORTE* “sortì”, siano degli evidenti errori del calligrafo⁵⁵. Il significato dei tre endecasillabi: “Io sono Eva, la peccatrice, per colpa della quale, Cristo soffrì la passione, Cristo da questa regina, a cui piedi io mi trovo, ebbe l'alta sorte di esser portato nel ventre affinché ne fosse redento dal peccato originale il genere umano” sarebbe

⁵³ Sui restauri della cappella, le mutazioni subite dall'affresco e sulla modifica iconografica Maria/Regina-Maria/Madre si veda E. BORSOOK in *Gli affreschi* cit., da p. 25. Si veda anche V. ALBERGO, *San Galgano*, San Galgano, pp. 16-25.

⁵⁴ G. MAZZONI, *L'Eva di Montesiepi* cit.; E. BORSOOK in *Gli affreschi* cit., p. 26, propone “Feci peccato perché passione soferse: fino a che questa reghina sorte nel ventre a nostra redentione”. Anche la studiosa sostiene che il contenuto del cartiglio indusse a mutare l'iconografia dell'affresco primitivo per renderlo più aderente all'iscrizione.

⁵⁵ E. GULDAN, *Eva und Maria, Eva und Maria Eine Antithese Bildmotiv*, Graz-Koln 1966, pp. 129-130, ritiene che durante i restauri che, come detto, mutarono l'iconografia, anche l'iscrizione subì dei rifacimenti che portarono a questi errori.

così da interpretarsi alla luce della terzina con cui Dante presenta Eva nel XXXII canto del Paradiso⁵⁶, ponendo la progenitrice ai piedi della Vergine: “la piaga che Maria richiuse ed unse,/ quella ch’è tanto bella da’ suoi piedi/ è colei che l’aperse e che la punse” cioè “colei che sta ai suoi piedi (Eva), è colei che aprì la piaga del peccato originale, che Maria medicò e richiuse”. Nell’ordine di gloria, Maria sta sopra Eva, così come raffigurato nella *Visione di Dante della mistica Rosa* del British Museum di Londra⁵⁷ dove, nel petalo centrale, è contenuta la Vergine col Bambino, al di sopra di Eva semisdraiata [Fig. 8].

Datato 1358 e firmato da Lippo Vanni, è il trittico con *Storie di santa aurea* del Pontificio Ateneo Angelicum di Roma [Fig. 9]. L’opera, che rappresenta un punto fermo nella carriera giovanile del pittore senese, formatosi a partire dagli anni Quaranta del XIV secolo nella bottega dei Lorenzetti, mostra, nella tavola centrale, la Madonna con il Bambino con ai lati due angeli reggidrappo e, in primo piano, i santi Domenico (col giglio), a destra, e Aurea (col vaso), a sinistra. Ai piedi della Vergine sono raffigurati, Eva – in modulo inferiore –, senza nimbo, nuda, coperta dai soli capelli, seduta e rivolta di profilo verso la Madonna, e il serpente dalle fattezze molto simili a quelle della donna, in modulo superiore rispetto alla progenitrice alla quale si rivolge. Il gesto di Eva che indica il rettile e lo sguardo che lei, supplice, rivolge alla Madre di Dio, pongono la prima donna nella condizione della peccatrice pentita che indica alla *Mater misericordiosa* colui che, con parole empie, l’ha

⁵⁶ *Par.*, XXXII 4-6. Secondo quanto riportato da E. BORSOOK ne *Gli affreschi* cit., p. 22 e nota 111, anche Millard Meiss reputa che la visione di Dante della Madonna del XXXII canto sia la fonte di ispirazione di Ambrogio Lorenzetti per questo affresco. La studiosa ritiene, però, tale proposta “assai discutibile”. Dell’opinione del Meiss è anche lo studioso E. GULDAN in *Eva und Maria* cit. p. 131, che evidenzia come l’idea fondamentale di questa iconografia derivi dalla interpretazione figurativa della *Divina Commedia*, adducendo solo semplici somiglianze con le icone bizantine di Eva (redenta) inginocchiata dinanzi al trono della Vergine (ivi, p. 246 nota 10).

⁵⁷ Ms *Yates Thompson* 36, c. 187, la miniatura, datata 1445 viene assegnata a Giovanni di Paolo.



Fig. 8. Giovanni di Paolo, *Visione di Dante della mistica Rosa*, British Museum, Londra, miniatura su carta (Ms Yates Thompson 36 c.187 r), 1445.

Fig. 9. Lippo Vanni, *Trittico di santa Aurea*, Pontificio Ateneo Angelicum, Roma, tempera su tavola, 1358.

tentata e indotta al peccato. L'iscrizione che corre nel libro di san Tommaso d'Aquino (uno dei personaggi della predellina), teologo per eccellenza, e chiave di lettura dell'intero dipinto, conferma quanto già suggerito dall'immagine: *VERITATEM MEDITABITUR GUTTUR MEUM ET LABIA MEA DETESTABUNTUR EMPIUM*⁵⁸ ovvero la frase, tratta dal libro dei Proverbi: “La mia bocca proclamerà la verità e le mie labbra detesteranno l'empio”⁵⁹. Questa ricorre soventemente nell'iconografia dell'aquinate (per es. nell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre di Beato Angelico) poiché è tratta dalla *Summa contra Gentes*⁶⁰. Anche le scene degli sportelli laterali, con le *Storie di santa Aurea*, sono allusive al tema dell'empietà a cui fanno da contraltare la santa, Domenico e Cristo, simboli di verità.

Un'altra opera che raffigura l'antitesi redenzione (Madonna col Bambino) / tentazione (Eva) deve essere messa a confronto con la pittura magionese e, cioè, la *Madonna allattante* già allo Schütgen di Colonia, tavola più o meno coeva e simile nello schema compositivo⁶¹ [Fig. 10]. Questa, attribuita a Cola Petruccioli, mostra la progenitrice semisdraiata, con nimbo poligonale, che indossa una tunica molto simile a quella di Montesièpi, anche se molto più trasparente. Eva reca nella mano sinistra una foglia di fico e con la destra sorregge un cartiglio dove sta scritto: *CON DOLORE PARIO*. Ai lati sono due bimbi ignudi: Caino ed Abele. Dalla composizione manca il serpente. Il tema biblico del parto con dolore contrappone ancora una volta le due donne poiché Maria fu, invece, protagonista di un parto

⁵⁸ Cfr. S.T., 155, Lippo Vanni, *Trittico con Storie di santa Aurea in Romei e Giubilei, il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano 1999, p. 370.

⁵⁹ VIII, 7. Nel testo *impium*.

⁶⁰ I,1 n. 1.

⁶¹ L'immagine di quest'opera è pubblicata dal Van Marle ne *La scuola pittorica* 316 n. 10 cit., che la segnala allo Schütgen di Colonia. E. GULDAN, *Eva und Maria* cit., p. 217 nota 146, ne ricostruisce le vicende successive dicendo che l'opera, passata in mano privata durante la seconda guerra mondiale, nel 1966 (anno in cui scrive) era conservata presso il Sammlung Conte Dompè di Mondarco di San Marino.

completamente indolore, così come esaltato nelle *Rivelationes* di santa Brigida di Svezia.

Anche nell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa di Sant'Agostino di Montefalco, ma questa volta al di sotto di un'Assunta, è raffigurata la tentazione, con la protogenitrice semisdraiata nella posa tradizionale con la foglia di fico, senza nimbo e con cartiglio⁶² [Fig. 11]. Pur nel compromesso stato di conservazione, che non permette di dire se della composizione facesse parte anche il serpente, si nota che la figura di Eva ricalca in pieno quella di Montesiepi e quella già allo Schütgen, sopra esaminate.

Da menzionare è, inoltre, l'affresco realizzato in San Gregorio di Spoleto raffigurante la *Maestà in trono*⁶³ [Fig. 12]. Secondo Federico Zeri⁶⁴ “... il gusto che anima l'opera non è ancora del tutto cortese, – anche se le vesti svolazzanti dei due angeli inginocchiati, il bell'organo portativo e il prato fiorito su cui è distesa Eva sono chiari esempi di questo gusto –; fuoriescono infatti delle reminiscenze arcaicistiche... nella figura di Eva rap-

⁶² L'opera è stata attribuita dalla critica a vari autori. R. VAN MARLE, *La scuola pittorica* cit., p. 91, l'avvicina alla maniera di Cola Petruccioli; C. VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentino-senesi nel quarto decennio del Trecento* in *Paragone*, 13, 1951, pp. 40-52, notando i parallelismi con quella di Montesiepi, l'avvicina alla maniera di Ambrogio Lorenzetti. B. BERENSON nei celebri *Indici (Italian pictures of the Renaissance)* l'assegna al fratello di Ambrogio, Pietro Lorenzetti e C. BRANDI (*La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, p. 142) crea una figura *ex novo* che nomina Maestro di Montefalco, seguace fedele di Ambrogio. C. DE BENEDICTS (*Francesco d'Assisi, Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano 1982, pp. 275-276, nota 7) propone di assegnare l'*Incoronazione* a un maestro umbro della seconda metà del Trecento, legato alla maniera di Cola Petruccioli e affine a Matteo di ser Cambio.

⁶³ Questa pittura, lacunosa e spostata dal centro dell'abside alla parete destra del presbitero nel 1951, è stata attribuita da F. ZERI (*Tre argomenti umbri* in *Bollettino d'Arte*, XLVIII, 1963, p. 35 nota 11) ad un maestro attivo tra il 1370 e il 1400, identificato col cosiddetto Maestro della Dormitio di Terni. Tale proposta è stata poi ripresa da F. TODINI (*La pittura in Umbria del Duecento e Trecento* in *La pittura in Italia, Milano*, 1989, p. 411) e M.R. SILVESTRELLI (*Dal Maestro di Cesi a Pier Matteo da Amelia: aspetti della cultura figurativa nell'Umbria meridionale tra il XIV e XV secolo* in *La pittura nell'Umbria meridionale tra il Trecento e il Novecento*, Terni 1994, pp. 25-47).

⁶⁴ F. ZERI, *Tre argomenti* cit., p. 35.



Fig. 10. Cola Petruccioli, *Madonna col Bambino*, Collezione del conte Dompè di Mondarco, San Marino (?), tempera su tavola, fine XIV secolo.



Fig. 11. Maestro dell'Incoronazione di Montefalco, *Incoronazione della Vergine*, Sant'Agostino, Montefalco, affresco, fine XIV secolo.



Fig. 12. Maestro della Dormitio di Terni, *Maestà in trono*, San Gregorio, Spoleto, affresco, 1390 circa.

presentata nella maniera classica – qui senza nimbo – si nota una certa vena senese riconducibile alla maniera di Ambrogio Lorenzetti...”. Anche qui la protogenitrice sorregge un cartiglio, purtroppo illeggibile, come pure è male interpretabile l’iscrizione sottostante che, però, conferma che l’opera fu eseguita entro il secolo XIV⁶⁵.

Al senese Paolo di Giovanni Fei (1345-1411) viene assegnata la *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum di New York dove Eva riposa ai piedi del trono della Vergine, con serpente, cartiglio, nimbo radiale e ramo dell’albero [Fig. 13].

Sempre della fine del XIV secolo possono esser segnalate altre raffigurazioni che mostrano questa antitetica iconografia. Si tratta della pala raffigurante la *Madonna col Bambino* conservata allo Staatliches Lindenau-Museum di Altenburg dipinta da Angelo Puccinelli, pittore lucchese, ma di formazione senese, attivo tra il 1365 e il 1407 [Fig. 14]. Qui, Eva, con nimbo poligonale, indossa una tunica assai trasparente che le svela i seni nudi ed è avvolta nella parte inferiore del corpo da un pesante mantello di capro da cui fuoriesce la solita zampa. Con una mano sorregge il cartiglio che reca scritto nella parte iniziale “*SERPENS DECEPIT ME*”, simile all’affresco magionese, mentre l’altra, rivolta verso il serpente che sinuoso le si rivolge, sottolinea il colloquio che intercorre tra le due figure. Una complessa iscrizione, probabile parafrasi del racconto della cacciata dall’Eden, correva nel gradino del trono. L’asse verticale che la composizione genera, parte dalla tentazione di Eva (peccato originale) e si conclude, passando attraverso la Madonna col Bambino (Natività), nella parte superiore del dipinto dove, sul Golgota, svetta la Crocifissione di Cristo.

Fanno parte della serie due tavolette, quasi identiche, realizzate dal lucchese Giuliano di Simone (attivo dal 1383 al

⁶⁵ *HOC OPUS FECIT FIERI... PRIOR ISTIUS ECCLESIE... ANNO DOMINI MCCCLX... A DIE 7 MENSE MARTII*. Probabilmente l’affresco venne eseguito nel 1388 in occasione di un restauro della chiesa.



Fig. 13. Paolo di Giovanni Fei,
Madonna col Bambino, Metropolitan
Museum, New York, tempera su tavola,
1380 circa.



Fig. 14. Angelo Puccinelli,
Madonna col Bambino, Staatliches
Lindenau-Museum, tempera su tavola,
fine XIV secolo.

1397), oggi al Louvre e alla Galleria Nazionale di Parma⁶⁶ [Figg. 15 e 16]. Le due madonne sono considerate opere giovanili dell'assai prolifico – anche se di lui si conosce un'unica tavola firmata – contemporaneo del Puccinelli, dal quale, probabilmente, mutuò l'idea dell'asse verticale verso la salvezza, culminante con la crocifissione e l'iscrizione sul cartiglio “*SERPENS DECEPIT ME ET COMEDI*”, identica a quella di Magione. Le due tavolette vengono messe in relazione con l'attività giovanile del Maestro della Madonna Strauss (attivo dal 1380 al 1420), anch'egli autore di un'ancona, oggi all'Astley Cheetham Art Gallery di Stalybridge, recante la particolarità iconografica della tentazione di Eva [Fig. 17]. Qui, in un'ambientazione che ricorda i modi di Agnolo Gaddi – già giottesca –, la Madonna in trono col Bambino è contornata da due angeli e dai santi Giacomo maggiore e Battista (a sinistra), Giuliano ospitaliere e Dorotea (a destra). Nella parte sottostante è Eva semisdraiata, coperta da una tunica velata che le fa trasparire quasi tutte le nudità, con nimbo radiale, foglia di fico in mano, ma senza serpente.

Assegnata già da Ernst Guldan al “Maestro di Ancona”⁶⁷ ed ora nel catalogo di Olivuccio di Ceccarello (doc. dal 1390 al 1439), passando naturalmente attraverso quello di Carlo Camerino⁶⁸, e nota col nome di *Tavola Rogeroli*, è l'ancona del Cleveland Museum of Art dell'Ohio [Fig. 18]. Questa mostra la progenitrice interamente nuda, di profilo, con lo sguardo rivolto alla Vergine in umiltà, senza nimbo, col fico nella mano sinistra e col serpente che, dopo averle avvinghiato con le sue spire la gamba sinistra, le rivolge parole tentatrici. Anche questa tavola, eseguita attorno al 1405 su commissione di fra' Agostino Rogeroli di Fermo (come mostra lo stemma), presenta un'intri-

⁶⁶ Si ringrazia la dott.ssa Tiziana Biganti per l'aiuto nel reperimento dell'immagine.

⁶⁷ E. GULDAN, *Eva und Maria* cit., p. 218 nota 148.

⁶⁸ A. DUNLOP, *Flesh and Feminine: Early Renaissance of the Madonna with Eve at her feet*, *Oxford A Journal*, Novembre 2000, pp. 127-147.



Fig. 15. Giuliano di Simone da Lucca, *Madonna col Bambino e santi*, Louvre, Parigi, tempera su tavola, fine XIV secolo.



Fig. 16. Giuliano di Simone da Lucca, *Madonna col Bambino*, Galleria Nazionale, Parma, tempera su tavola, fine XIV secolo.



Fig. 17. Maestro della Madonna Strauss,
Madonna col Bambino, Astley
Cheetham Art Gallery, Stalybridge,
tempera su tavola, 1410 circa.



Fig. 18. Olivuccio di Ciccarello,
Tavola Rogeroli, Cleveland Museum
of Art, Ohio, tempera su tavola,
1405 circa.

cata iconografia che vede il sole (in pastiglia) in alto a sinistra, gli arcangeli Gabriele e Michele e san Giorgio, e una complessa aureola che, partendo dal capo della Vergine come un alone fiammante di raggi in pastiglia, si conclude con una dozzina di medaglioni stampigliati (gli astri della Vergine dell'Apocalisse) anch'essi razzati, entro i quali sono raffigurati i dodici apostoli⁶⁹. Qui la parte inferiore del trono, che ripartisce nettamente lo spazio di Maria da quello di Eva, unitamente all'iconografia della donna vestita di sole e coronata di stelle (anticipo dell'*Immacolata Concezione* – di cui si parlerà più avanti –), contrapposta ad una progenitrice nuda e senz'aureola, vogliono evidenziare il peccato della prima donna piuttosto che la sua redenzione.

Un poco differente risulta essere invece la tavola, già assegnata a Paolo di Giovanni Fei, dell'*Albero della vita*, conservata alla Niedersächsische Landesgalerie di Hannover che mostra Eva, con nimbo circolare, semisdraiata con fico e cartiglio, quindi nell'iconografia consueta, posta al di sotto di una crocifissione [Fig. 19]. Qui la composizione, che vede la presenza di Adamo vegliando con in mano gli strumenti del proprio lavoro e il ramo dell'albero della conoscenza, si arricchisce, oltre che di numerosi cartigli esplicativi, di un rapporto femminile a tre: oltre Maria, a sinistra della croce, a destra è la Maddalena. In questo triangolo femminile (Maria/Eva/Maddalena), raro nelle figurazioni, ma assai presente nella patristica a cominciare da sant'Ambrogio, Maddalena è il perno tra le due madri in qualità di prima peccatrice redenta dal frutto del ventre di Maria.

Del gruppo della tentazione di Eva fanno parte anche alcune sculture. Una di queste, una piccola terracotta a rilievo dorato e dipinto, è conservata al Victoria and Albert Museum di Londra ed è assegnata alla bottega di Donatello e al pittore Paolo di

⁶⁹ Tale motivo già mutuato dalla tavola in collezione Lampugnani a Milano, venne imitato dai Salimbeni attorno al 1416, in un affresco della parete sinistra dell'oratorio di San Giovanni ad Urbino.

Stefano [Fig. 20]. Questa rappresenta la Vergine allattante (a rilievo) con due angeli laterali (dipinti), all'interno di una sorta di tempietto nel cui timpano è Dio padre benedicente (dipinto). Più in basso, in una sorta di veduta prospettica, è dipinta Eva, senza aureola.

Un secondo rilievo a stucco di scuola fiorentina della metà XV secolo, raffigurante la Madonna col Bambino nell'iconografia della *Madonna del davanzale*, è conservato allo Staatliche Museum di Berlino [Fig. 21]. Nella fronte di questo è rappresentata Eva semisdraiata, senza serpente e nimbo⁷⁰.

Nel Museo regionale di Palazzo Bellomo di Siracusa, proveniente prima dalla cappella Danieli in San Francesco e poi dal San Domenico, è la statua della *Madonna del Cardillo*, realizzata in marmo di Carrara dallo scultore svizzero Domenico Gagini o Gaggini (1420 ca. - 1492) [Fig. 22]. Questa, dell'altezza di circa centotrenta centimetri e nell'iconografia della Madonna del latte, mostra sul basamento, in terracotta – dove compare anche lo stemma della città di Siracusa –, Eva, senza nimbo, tentata dal serpente, tra due mascheroni. Nella parte superiore della base è incisa l'*Ave Maria* e in basso si legge l'iscrizione “*IMPLETA EST MARIA GR(ATI)A/ ET EGO EVACUATA SU(M) A CULPA. SUME(N) ILLUD AVE GABRIELIS ORE/ FU(N)DA NOS I(N) PACE MUTA(N)S EVE NOM(EN)*” che non è altro che la fusione del sermone della domenica di Annunciazione dello Pseudo Agostino⁷¹ e della lauda *Ave stella maris*⁷².

Ancora al Louvre è conservata una piccola placchetta bronzea realizzata da Antonio di Pietro Averlino detto Filarete (1400-1469) e datata attorno alla metà del XV secolo⁷³ [Fig. 23]. Qui, inquadrata da due paraste decorate con motivi vegetali e

⁷⁰ E. GULDAN, *Eva und Maria* cit., pp. 218-219 nota 149, riportando l'ipotesi del W. von Bode sottolinea la dipendenza di questa figurazione dalla *Porta del Paradiso* di Ghiberti.

⁷¹ *Sermo 194* 2, 1; PL 39, 2105.

⁷² Di questa lauda si parlerà ampiamente più avanti.

⁷³ E. GULDAN, *Eva und Maria*, cit., p. 219 nota 149 segnala una copia meno accurata di questa placchetta al Museo Statale di Berlino.



Fig. 19. Paolo di Giovanni Fei,
Albero della vita, Niedersächsische
Landesgalerie, Hannover,
tempera su tavola, 1380 circa.



Fig. 20. Donatello e Paolo di Stefano,
Madonna allattante, Victoria and Albert
Museum, Londra, terracotta a rilievo
dorato e dipinto, 1435-1440.



Fig. 21. Bottega fiorentina, *Madonna del davanzale*, Staatliche Museum, Berlino, stucco dipinto, metà XV secolo.



Fig. 22. Domenico Gagini o Gaggini, *Madonna del Cardillo*, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, Siracusa, marmo e terracotta, XV secolo.

sorreggenti una trabeazione con putti e festoni, la Vergine col Bambino marciante e quattro angeli sono raffigurati al centro di una complessa prospettiva, coronata da una valva di conchiglia. Nel registro inferiore, quindi al di sotto della città celeste, è raffigurata Eva col fico in mano e senza nimbo⁷⁴, semisdraiata con, alle due estremità, Abele e Caino che le recano in dono, rispettivamente, un agnello e un fascio di grano. Un albero fa da sfondo alla scena. Alle due estremità, nei due plinti, sono a sinistra il *Peccato originale* e la *Cacciata dal Paradiso terrestre*.

Individuate dalla scrivente a pochi giorni dalla stampa del presente saggio e per questo, nel rispetto dei tempi e degli spazi della pubblicazione, impossibili da studiare, sono altre due tavole, un'*Incoronazione di Maria con Eva e santi* [Fig. 24], assegnata al Maestro del Trittico Antinori (seconda metà del XIV secolo), in ubicazione sconosciuta, e una a Firenze, in collezione privata, assegnata al Maestro di san Davino o a Giuliano di Simone di Lucca, risalente al primo quarto del XV secolo raffigurante la *Madonna col Bambino, santi ed Eva in tentazione* [Fig. 25].

L'esame delle opere sopraccitate evidenzia essenzialmente due punti: il primo che da pitture parietali di grandi dimensioni dal forte contenuto didascalico, piano piano si passa a forme devozionali di tipo privato con tavolette e piccole ancone; il secondo che, nell'affermazione della particolare iconografia della "tentazione di Eva", è stato il linguaggio pittorico ad aver influenzato quello scultoreo.

⁷⁴ A proposito del nimbo, tra le immagini descritte, si segnalano le particolarità dell'affresco magionese, che è l'unico a presentarlo in forma quella dell'*Albero della vita*, con forma circolare. Hanno un'aureola poligonale la tavoletta già allo Schütgen e quella di Puccinelli. Presentano un nimbo radiale la Madonna di Paolo Giovanni Fei, quella di Giuliano di Simone e la *Madonna Strauss*. Riportano, invece, un'Eva senza nimbo le opere di Montesiepi, Lippo Vanni, Montefalco, Spoleto, di Olivuccio di Ciccarello, e tutte le sculture citate.



Fig. 23. Filarete, *Madonna col Bambino*, Louvre, Parigi, placchetta bronzea, metà XV secolo.

Fig. 24. Maestro del Trittico Antinori, *Incoronazione di Maria, Eva e santi*, seconda metà XIV secolo, ubicazione sconosciuta.

Fig. 25. Maestro di san Davino o Giuliano di Simone da Lucca, *Madonna col Bambino tra santi ed Eva in tentazione*, 1400-1425, Collezione privata, Firenze.

Maria ed Eva: la contrapposizione delle madri

A parte i soggetti più o meno differenti e più o meno complessi, le opere sopra ricordate raffigurano, in tutti i casi, la Vergine con al di sotto Eva, la progenitrice, semisdraiata nell'atteggiamento che ricalca, spesso in maniera molto calzante, quello della *pax senese*⁷⁵, già recupero di quella romana, nella posizione classica di *Tellus*⁷⁶. Tutte le opere esaminate, nel contrapporre Eva e Maria, mostrano, in realtà, la Madre Terra nella sua doppia versione iconografica, assisa sul trono regale (Maria) e sdraiata sull'umile terra (Eva). Questo concetto, accanto alla presenza dell'ascendente stessa, è esplicativo dell'antitesi Vergine/Eva, ovvero della giustapposizione del principio delle due nature: quella umana e quella divina; *Eva, prima madre*, diviene emblema della fecondità; *Maria, vera madre*, è simbolo della rigenerazione. In quasi tutte, come detto, trionfa il concetto della salvezza sottolineando, a volte, l'antitesi bene /male, in altre l'evoluzione di Maria come "io migliore" di Eva redenta ed ormai eletta. Il primo apologeta a proporre questa antitesi fu san Giustino, filosofo convertito e martire romano, morto nel 166⁷⁷.

Oltre le opere sopraccitate esistono una serie di testimonianze artistiche che si potrebbero definire pre-*Divina Commedia* la

⁷⁵ L'Eva di Lippo Vanni è seduta di profilo, quelle di Olivuccio di Ceccarello e Giuliano di Simone (v. anche Fig. 16), anch'esse di profilo si presentano però, con una posa più semisdraiata.

⁷⁶ Talvolta *Tellus* è ritratta in trono; in entrambi i casi può comparire la serpe simbolo di divinità ctonia.

⁷⁷ cfr. *Dialogo con Trifone*. Giustino, attraverso Maria, la "donna-vergine-cherpartorisce", enunciò il principio della riconciliazione dell'umanità con Dio: da una donna era arrivata la disobbedienza e la morte (Eva), attraverso un'altra era arrivata la vita (Maria). L'Annunciazione, quindi, diventava così l'inizio della salvezza, antitetica alle scene della caduta dall'Eden della Genesi. La dottrina patristica della nuova Eva interpreta la figura della "vergine" nel contesto dell'opera della redenzione, in cui si riprendono da capo gli elementi della caduta (ad Adamo-Eva-serpente-albero corrispondono Cristo-Maria-Gabriele-croce). Così, in base alla *recirculatio* del piano divino, il male delle origini viene risolto con un circuito contrario. Sicché la donna-vergine Maria deve subentrare alla donna-vergine Eva per sciogliere il nodo che questa aveva stretto con la sua disobbedienza.

quale, come sostengono molti studiosi, sarebbe alla base di questa interessante iconografia. A parte le già menzionate icone bizantine, di cui Guldan fa un breve *excursus* nel suo testo⁷⁸, le citazioni di questa antitesi partono da epoche più lontane.

La pittura che adorna il cubicolo *E* della catacomba di Via Latina (risalente al IV secolo), raffigurante una donna semisdraiata con il capo nimato e la serpe in mano, si inserisce perfettamente nel filone che unisce la rappresentazione della progenitrice alle immagini della prima e tarda antichità, evidenziando la dipendenza, molte volte esistente, delle immagini cristiano-medievali da quelle classico-pagane. Quindi, poco importa se gli storici si sono divisi sull'interpretazione di questa figura di donna semisdraiata con serpe in mano che viene letta come Cleopatra morente o come la raffigurazione di *Tellus*⁷⁹ [Fig. 26]. Nella personificazione di *Ghe* l'immagine in questione è accomunata ad una figura muliebre presente nei mosaici di Beit-Djebrin, anch'ella, però, di dubbia interpretazione⁸⁰.

In seno alla problematica generazionale di cui Eva (prima donna) e la Madonna (colei che permise la redenzione – come specifica anche il carteggio di Montesiepi –) fanno parte e ricalcano l'antica *Tellus*, non può essere escluso Prometeo (dal gr. “colui che riflette prima”) visto dagli autori cristiani come benefattore dell'umanità e, quindi prefigurazione di Cristo e della sua opera⁸¹. Il supplizio inflittogli da Giove viene, infatti,

⁷⁸ E. GULDAN, *Eva und Maria* cit., immagini a p. 246 (nn. 10, 11).

⁷⁹ A questo proposito si vedano A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di Via Dino Compagni*, Roma 1960, tav. CII, e P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, p. 142.

⁸⁰ Cfr. D. LEVI, *Antioch Mosaic Paviments*, I, Roma, 1971, p. 517, fig. 213; L.H. VINCENT, *Chronique, Une ville gréco romaine a Beit Djebrin* in *Revue Biblique*, XXXI, 1922, pp. 258-281; F.M. ABEL, *Chronique, Découvertes récentes a Beit-Djebrin* in *Revue Biblique*, 1924, pp. 583-604.

⁸¹ Secondo la leggenda Prometeo rubò del fuoco e, incurante delle conseguenze, lo portò agli uomini. Venutolo a sapere, Zeus promise di punirlo. Così ordinò ad Efesto di costruire una donna bellissima, di nome Pandora, la prima del genere umano, alla quale gli dei del vento infusero lo spirito vitale e tutte le dee dell'Olimpo la dotarono di doni meravigliosi. Zeus la inviò in dono ad Epimeteo (fratello di Prometeo) affinché punito la razza umana, alla quale Prometeo aveva dato il

paragonato al sacrificio richiesto a Gesù da Dio, per la salvezza degli uomini⁸².

Con il XII secolo inizia ad apparire, frequentemente, in rappresentazioni artistiche, come avori imperiali e manoscritti dell'Italia del sud, la figura di donna con serpenti, esplicazione, probabilmente, di suggestioni derivanti da prediche monastiche, *mise en page* di immagini diaboliche e recupero diretto di antiche memorie⁸³. Tra gli esempi di raffigurazione della contrapposizione Maria/Eva, oltre le sculture francesi di Moissac⁸⁴ e Saint-Sernin, si può ricordare il primo battente del portale del duomo di Hildesheim (1015) [Fig. 27]. Qui il committente Bernardo (993-1022) volle, accanto alla figura di Eva, che allatta Caino (anta sinistra), Maria e il Bambino nell'*Adorazione dei Magi* (specularmente, anta destra); non solo il peccato era stato riscattato dalla venuta al mondo di Cristo, ma gli uomini erano chiamati a partecipare a questa epifania⁸⁵.

Fonti iconografiche, che mostrano la compresenza di Eva e Maria, più prossime nel tempo e nello spazio all'affresco magione e, quindi, alle pitture di cui si è già parlato, sono a Perugia la *Fontana Maggiore* (le iscrizioni che accompagnano Eva e Adamo sono molto simili a quelle riportate nei cartigli degli

fuoco divino. Epimeteo, avvertito dal fratello di non accettare regali da Zeus, la rifiutò; cosicché Zeus, più indignato che mai per l'affronto subito prima dall'uno poi dall'altro fratello, decise di punire ferocemente il Titano e tutti gli uomini che egli difendeva. Il padre degli dei fece incatenare Prometeo, nudo, nella zona più alta e più esposta alle intemperie del Caucaso e gli venne conficcata una colonna nel corpo. Inviò poi un'aquila perché gli squarciasse il petto e gli dilaniasse il fegato, che gli ricresceva durante la notte.

⁸² Cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli dell'arte*, Milano, 1983, pp. 340-341.

⁸³ É. MALE, *L'art religieux du XII siècle en France ne L'art religieux en France*, 2, Paris 1922, pp. 373-376. S. ESCHÉ-BRAUNFELS, *Adamo ed Eva* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, 1991, pp. 138-145.

⁸⁴ Lo straordinario portale della cattedrale, noto ai più per esser stato inserito nel film "*Il nome della Rosa*", tratto dall'omonimo romanzo di Umberto Eco, mostra una visione suggestiva e alquanto visionaria dell'*Apocalisse*. La traduzione cinematografica della sua fruizione da parte del novizio Adso esplica sapientemente gli effetti che tale visione doveva suscitare agli occhi dei contemporanei.

⁸⁵ S. ESCHÉ-BRAUNFELS, *Adamo ed Eva* cit., pp. 138-145.



Fig. 26. *Cleopatra morente o Tellus*,
cubicolo E Catacomba di Via Latina
(Via Dino Compagni), affresco,
IV secolo d.C.

Fig. 27. *Eva che allatta Caino
e Adorazione dei Magi*, primo battente
del Portale del duomo di Hildsheim,
bronzo fuso, 1015.

affreschi trecenteschi: *EVA DECEPIT ADAM / EVA FECIT ME PECCARE*) e i dipinti della Sala dei Notari, certamente due tra i monumenti più ammirati di tutto il Medioevo per i contenuti didascalici e i significati morali, politici e religiosi, oltre che artistici, in essi figurati.

La doppia tentazione: Eva e il serpente; Maria e l'arcangelo

Anche la serpe dal volto umano riveste un ruolo di rilievo in molte delle figurazioni sopraccitate. Questo rettile è uno dei simboli più complessi e importanti che esistano. Doppio della luna (anche essa presente a Magione) nel mondo animale, è emblema della trasformazione temporale, della fecondità e della perennità ancestrale. In molte culture la serpe è guardiana che custodisce il segreto della morte (si insinua nel terreno fino a scendere nel regno dei morti), della fecondità (è simbolo fallico e, insieme, femminile), della ciclicità (è dotata di veleno mortale da cui però si estrae l'*elisir* della vita e della giovinezza). Animale del mistero, enigma strisciante, il rettile costituisce spesso il momento iniziatico all'eternità dell'eroe che riesce a sconfiggerlo. Le fonti ebraiche e cristiane considerano il serpente, insieme a tutti i rettili, animale demoniaco. Per tutto il Medioevo di questo rimarrà evidente solo la sua funzione negativa come incarnazione del diavolo⁸⁶, derivante dal passo della Genesi in cui, nella tentazione di Eva, esso è descritto come il più astuto tra gli animali creati da Dio. Negli scrittori ecclesiastici ne compare anche un'accezione più positiva, come simbolo di fecondità legato alla religione cananea e, soprattutto, grazie a Giovanni evangelista che vede nella prefigurazione dell'episodio del serpente mosaico la crocifissione di Cristo⁸⁷.

⁸⁶ Cfr. P. GARBINI, *L'animale del mistero in Medioevo*, 3, 3 (26), Marzo 1999, p. 90).

⁸⁷ Cfr. F. MASPERO-A. GRANATA, *Bestiario Medievale*, Casale Monferrato 1999, p. 387. Anche nel *Fisiologo* il serpente ha un'accezione positiva (ivi pp. 388-389).

Nella pittura di Magione⁸⁸, come la progenitrice stessa dice nel cartiglio recato tra le mani, il tentatore diabolico le sta sussurrando insidiose parole all'orecchio, evidenti non solo grazie al visibile parlare, ma sottolineate anche dal cono sonoro che si genera dalla bocca del rettile. Accanto al peccato si recupera però lo stesso rapporto sonoro esistente tra l'arcangelo Gabriele e Maria nell'annunciazione, esplicitato qui dal testo del primo cartiglio, attraverso cui avviene l'incarnazione e, quindi, la redenzione che salva l'uomo dal peccato che ha avuto inizio con Eva e la sua tentazione⁸⁹. Inoltre, è interessante evidenziare anche il fatto che il committente Francesco Casali, proprio nello stesso 1371, scampò da un avvelenamento e che l'affresco dovette divenire agli occhi di tutti, il manifesto del miracolo ottenuto.

L'antifona mariana

Tutte le particolarità iconografiche dell'affresco di Magione, più o meno ermetiche, sottolineano gli attributi con i quali la Vergine viene osannata nelle litanie ad essa dedicate⁹⁰ e, ancora, sono sottoscritte dai carteggi sorretti dagli angeli in cui oggi si legge (partendo dal primo in basso a destra, verso l'alto e, poi, in basso a sinistra) una sequenza latina metricamente vicina allo *Stabat Mater*⁹¹:

1) GAUDE• VIRGO• MATER• X• Q• PER• AURAM•
CON/CEPISTI GABRIELIS NUNTIO⁹² [Fig. 28]

⁸⁸ Come detto questo animale non compare in tutte le opere sopraccitate.

⁸⁹ Su tale argomento si veda più avanti.

⁹⁰ Tra gli attributi ricordati nelle *Litanie di Nostra Signora* si evidenziano quelli espletati dai doni sorretti dagli angeli: *turris davidica*, *turris eburnea*; *domus aurea* (torre); *foederis arca* (cofanetto); *mater purissima*, *mater castissima*, *mater inviolata* (giglio).

⁹¹ Molte volte l'artista ha aggiunto alcuni segni estranei all'antifona. Si vedano, a tal proposito, le note successive. Si notino, inoltre, errori di vario tipo.

⁹² Il testo codificato della prima strofa dell'antifona è: *Gaude Virgo mater Christi* (qui abbreviato con il segno X) *quae* (abbreviato con il segno Q entro cui si legge la lettera I: nella redazione magionese tale abbreviatura viene usata spesso nel caso

- 2) GAUDE• QUIA• MAGIS• DONA• TUINATO• /FERTU•
 BONA• QM TENES IN• GREMIO⁹³ [Fig. 29]
- 3) GAUDE• Q• XRM• ASCEDETEM• S/ CELO• TE
 VIDENTEM• MOTU• FERT⁹⁴ [Fig. 30]
- 4) GAUDE• Q• DEO• PLENA• TU• PEPPERISTI• / SINE•
 PENA• CUM PUDORIS• LILIO⁹⁵ [Fig. 31]
- 5) GAUDE• Q• POST• IPSUM• SCANDIS• ET•
 ONOREM• TIBI• **•/ NDIS •I CELI• PALAGIO• UBI•
 FRUCTUS• VETRI•⁹⁶ [Fig. 32]

della parola *quia*) per *aurem* (qui è ora scritto *auram*) *concepisti Gabriele* (qui è ora scritto *Gabrielis*) *nuntio*, ovvero: “Gioisci Vergine madre di Dio che hai concepito attraverso l’orecchio con l’annuncio di Gabriele”. L’angelo che sorregge questo cartiglio posa l’altra mano sulla testa del donatore. La sequenza parte proprio da qui ed è importante sottolineare, in questo punto, la presenza del donatore. Dal punto di vista grafico si segnala che l’autore scrive la *S* di *concepisti* al contrario (tale particolarità è spesso presente), che per la *M* finale di *auram* usa una tipica abbreviatura (3 al contrario – anche tale elemento è spesso presente nell’affresco –) e, che, completa il cartiglio con segni e svolazzi vari per arrivare alla stessa lunghezza della riga superiore.

⁹³ L’angelo che sorregge questo cartiglio nell’altra mano ha un cofanetto (vaso). Questa strofa non ha un proprio corrispondente nell’antifona codificata e, a tal proposito, si veda più avanti. Dal punto di vista grafico si notano alcune particolarità: oltre le abbreviature di *fertu* (*fertur*) e *tenes* (*tenens*) evidenziate da segni grafici, si segnala anche *qm* (*quem*) e l’assenza del punto tra le parole *quem tenens* e *tenens in*. La sequenza esatta è quindi questa: *Gaude quia magis dona tui nato fertur bona quem tenens in gremio* cioè: “Gioisci poichè dai magi sono portati doni preziosi a tuo figlio che tieni in grembo”.

⁹⁴ Il testo codificato della seconda (qui terza) strofa dell’antifona è: *Gaude Christo ascendente et in coelum te vidente motu fertur proprio*: “Gioisci per Cristo che ascende e guardandoti sale in cielo di moto proprio”. L’angelo che reca questo cartiglio con l’altra mano sorregge la cortina del trono. Dal punto di vista grafico si segnala anche qui l’abbreviatura di *quia* con *Q*; della parola *Christo* con l’acrostico *XP* (mentre è assolutamente inspiegabile la presenza della *M*); della *M* finale delle parole *ascendentem* e *videntem* con il 3 rovesciato; *ascendentem* è inoltre scritto *ascendetem* con abbreviature sopra le due e. La prima riga della strofa si interrompe con una *S* che forse stava per *supra*; *coelum* è scritto in volgare: *celo*; la seconda riga si interrompe con *fertu* ed un segno (astina verticale) che si perde nella piega del cartiglio.

⁹⁵ Il testo codificato della terza (qui quarta) strofa dell’antifona è: *Gaude quia Deo plena peperisti sine pena cum pudoris lilio*: Gioisci perché, piena di grazia, hai partorito senza dolore con il pudore del giglio”. L’angelo che sorregge questo cartiglio nell’altra mano reca un giglio. Dal punto di vista grafico anche qui si notano delle particolarità: si segnala l’abbreviatura di *quia* con *Q* entro cui sono *I* ed *A*; la *M* di *cum* con il 3 rovesciato e la *S* di *pudoris* al contrario. Nella seconda riga sono, inoltre, presenti segni e svolazzi vari per arrivare alla lunghezza della riga superiore.

⁹⁶ I testi codificati delle quarta e quinta (qui fuse nella quinta) strofa dell’antifo-



Fig. 28. Particolare del primo cartiglio.

Fig. 29. Particolare del secondo cartiglio.

Fig. 30. Particolare del terzo cartiglio.

6) GAUDE QUIA • NATI • QUEM • DOLEBAS • MORTEM PA/
 FULGET • RESURETIO.⁹⁷ [Fig. 33]

Ciò che gli angeli, con molta eleganza, recano per iscritto è un inno o, meglio un'antifona costituita da sei terzine, che proclama le sette gioie di Maria, visto che la terzina n. 5 ne assomma due. In realtà – come già evidenziato nelle note precedenti – il testo codificato al quale gli angeli fanno riferimento mostra delle differenze, soprattutto per l'assenza della strofa relativa ai magi (n. 2). Anche la successione non viene rispettata poiché dopo la terzina segnalata con la cifra 1 (in basso a destra nei pressi di Francesco Casali) – inizio dell'inno – si passa alla n. 4 (in basso a sinistra); si prosegue ancora con la n. 2 – aggiunta – e, poi, con la n. 6 (in alto a sinistra). Si procede, inoltre, con la n. 3 e si conclude con la n. 5.

L'inno in questione, costituito da tre sestine, edito nella raccolta di Richard Hill e Roman Dyboski (o Dybowski)⁹⁸ nel 1908, era già stato musicato, in forma di mottetto a quattro voci, da

na sono: *Gaude, quae post ipsum scandis et est honor tibi grandis in coeli palatio; Ubi fructus ventris tui per te detur nobis frui in perenni gaudio*. “Gioisci, tu che salirai dopo di lui e a te saranno grandi onori nel palazzo del cielo dove il frutto del tuo ventre, tramite te, a noi è dato per goderne in gioia perenne”. L'angelo che sorregge questo cartiglio nell'altra mano ha una torre, allaudente al palazzo celeste. Dal punto di vista grafico si notano qui molte particolarità; si segnalano l'abbreviatura di *quae* con *Q*; le parole *post*; *scandis*, *grandis* e *fructus* scritte con la *S* rovesciata; la presenza di abbreviatura nella parola *ventri*; l'assenza di abbreviatura nella *i* di *in celi* (*coeli* è inoltre scritto col volgare *celi* e, sempre qui, è assente pure il segno di interpunzione tra *i* e *celi*); la presenza di un segno grafico particolare per la congiunzione *et* e di altri due per la parola *ipsum*. Inoltre, la parola *grandis*, spezzata nelle due righe, è chiara solo nella parte finale (inizio seconda riga).

⁹⁷ Il testo codificato della sesta (anche qui sesta) strofa dell'antifona è: *Gaude quia tui nati quem dolebas mortem pati fulget resurrectio*: “Gioisci perché, di tuo figlio, di cui piangevi la morte, splende la risurrezione”. L'angelo che sorregge questo cartiglio con l'altra mano sorregge la cortina del trono. Dal punto di vista grafico anche qui si notano delle particolarità: si segnala l'abbreviatura di *quia* con *Q* entro cui sono *I* ed *A*; la parola *quem* presenta la tipica abbreviatura, la *M* di *mortem* ha il 3 rovesciato e la *S* di *resurrectio* è al contrario. La parola *pati* non è completa e si perde nell'arrotolettura del cartiglio. Nella seconda riga sono, inoltre, presenti segni e svolazzi vari per arrivare alla lunghezza della riga superiore.

⁹⁸ *Songs, carols, and other miscellaneous poems, from the Balliol m.s. 354, no. 101, n. 69, p. 65.*



Fig. 31. Particolare del quarto cartiglio.

Fig. 32. Particolare del quinto cartiglio.

Fig. 33. Particolare del sesto cartiglio.

Josquin Des Prez (1450 circa - 1521) – di cui si conoscono alcune tradizioni, una conservata al Trinity College Cambridge⁹⁹ e un'altra a Oxford –¹⁰⁰, che forse lo riprese da Guillaume Dufay (1397-1474), esponente della scuola musicale borgognona e primo grande maestro dell'epoca rinascimentale.

Il *Gaude*, o più semplicemente “canto per l'ottava della Vergine”¹⁰¹ che compare nella raccolta di Franz J. Mone¹⁰² col titolo *Incipiunt septem gaudia beate Marie Virginis* di otto strofe, che cominciano con *Gaude virgo mater Christi, Quae per aurem concepisti*, viene considerato da alcuni studiosi un rimpasto di due inni già editi. Secondo quanto espresso dall'antifona, il concepimento divino della Vergine avviene attraverso l'orecchio, quindi meditando sul verbo (si noti l'antitesi con le parole, in questo affresco visibilmente mormorate dal serpente all'orecchio di Eva – ancora amico vista poi l'inimicizia tra le due specie – e da lei accolte con molta attenzione) [Fig. 34]. Il verbo si incarna in Maria (come il peccato in Eva), vaso scelto da Dio, eletto e colmato dallo Spirito santo. Maria diviene così piena di grazia (Eva, invece, la prima peccatrice) e gioisce di tutto ciò: dalla concezione al parto senza dolore (antitesti del “partorirai con dolore”), mantenendo la purezza del giglio; (dai doni dei re magi) alla resurrezione del figlio; dall'ascensione di Cristo alla sua, dove, ormai regina del cielo, dall'alto del suo palazzo osserva la terra.

Il tema dell'antifona è la gioia di Maria e dei suoi devoti, espressa col termine “*gioisci*” ribadito nella sequenza codificata cinque, qui sei, volte. Il motivo di questo gaudio è chiaramente espresso: è la divina ostetricia e, di conseguenza, il privilegio che in lei unisce la maternità con la verginità illibata. Il fedele (in questo caso il

⁹⁹ 323 B.14.39 cc. 28b-29 a (c. 1250). Edition: B13 no.22.

¹⁰⁰ Ballial College m.s. 354, fol. 219 a.

¹⁰¹ Così è noto costituendo una parte dell'Ufficio romano.

¹⁰² F.J. MONE in *Hymni Latini Medii Aevi* cit., To. II p. 165 ss. Le prime tre strofe del *Septem gaudia beate Marie Virginis* sono state trascritte anche nello “Zibaldone Rucellai” (cfr. *Alessandro Perosa, Studi di Filologia Umanistica II, Il Quattrocento fiorentino* a cura di P. Viti, Roma 2000, p. 119 nota 212).

committente) invita Maria a rallegrarsi e, con ella, gioisce anche Francesco Casali e attraverso di lui tutti i fruitori del dipinto.

Ave/Eva

Poiché il termine “gioisci” dell’antifona era considerato equivalente al termine *Ave* del saluto dell’angelo annunciante¹⁰³ e, poiché il tema della sequenza era la gioia per la maternità di Maria, ben presto, quasi con naturale spontaneità, si cominciò a sostituire ai cinque “gioisci”, cinque *Ave Maria*. È così nel *Los set goyts* il cui ritornello recita proprio la prima terzina dell’*Ave Maria*, in cui l’espressione *Dominus tecum* costituisce il tema dominante e, insieme, il motivo della gioiosa *Ave* che l’Angelo portò nell’abitazione di Maria¹⁰⁴.

La stessa gioia e il medesimo motivo gaudioso sono evidenti nelle parole che rivolse Elisabetta alla Vergine: “Tu sei benedetta fra le donne” (questa è la gioia) “e benedetto è il frutto del seno tuo” (questo è il motivo: la maternità). Tale comunanza di temi, oltreché la tradizione manoscritta del Medioevo che fa terminare il saluto dell’angelo con le stesse parole “Tu sei benedetta fra le donne” – con le quali comincia quello di Elisabetta¹⁰⁵ –, facilitò la fusione delle parole di Gabriele e di quelle di Elisabetta dando così origine alla *Salutazione angelica*, entrata nell’uso comune verso il 1200¹⁰⁶.

Affinché la recita delle cinque *Ave Maria*, in onore delle gioie della Madonna, non diventasse una pratica puramente meccanica, si pensò di dare a ognuna di esse un motivo proprio, liturgico e quasi biografico, ispirato cioè alle cinque feste

¹⁰³ Gli esegeti reputano che il termine *Ave* abbia come corrispondente il termine greco *chaire*, “rallegriati”.

¹⁰⁴ A proposito di questo canto si veda più avanti.

¹⁰⁵ Nell’antifona all’offertorio della quarta domenica di avvento (VI secolo).

¹⁰⁶ Ad essa si aggiungerà nel XIII secolo il nome di “Gesù” e, in questa forma, sarà usata comunemente dal 1300.

principali in cui la Madonna è in stretta unione ai misteri del figlio. Si tratta delle feste che ricordano la gioia della sua maternità divina (Annunciazione e Natale); della glorificazione di Gesù (Pasqua e Ascensione) e del gaudio che la Madonna provò nel rivedere in cielo il figlio glorificato (Assunzione). Così anche la “passione”¹⁰⁷ divenne motivo di gioia per Maria (e per il suo devoto), poiché essa è redentrice e perciò causa di vera letizia cristiana.

Il tema dell’*Ave* richiama di nuovo alla mente la figura della progenitrice, il cui nome oltre esserne l’anagramma ne è anche simbolico rovesciamento: Eva. La storia dell’umanità racconta questo: non avrebbe avuto senso l’*Ave* (saluto dell’incarnazione) senza Eva (il peccato). L’*Ave stella maris*¹⁰⁸, attribuita variamente a Venanzio Fortunato (530-609) o Paolo Diacono (720-799), nel testo della seconda quartina riporta proprio l’antitesi tra Eva e Maria “Accogliendo quell’*Ave*/ dalla bocca di Gabriele,/ donaci la pace,/ mutando la fama di Eva”.

Anche un altro celebre componimento è incentrato su tale contrapposizione. Si tratta nella sequenza n. 60 facente parte delle famosissime *Cantigas de Santa Maria*, raccolte o, più probabilmente, composte da Alfonso El Sabio (1221-1284), re di Catalogna e Leon. Il titolo del brano *Entre Av’ e Eva gran departiment’ á* – dove *Ave* sta metaforicamente per Maria –, risulta già emblematico del contenuto¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Si veda più avanti come anche il piedino del Bambino e il *pallium* rosso alludano alla passione di Cristo.

¹⁰⁸ Quest’inno religioso riportato nel *Codex Sangallensis* (IX secolo), custodito nell’abbazia di San Gallo, viene recitato nell’Ufficio Divino e durante l’Ufficio della Beata Vergine Maria, così come durante i Vespri, ed è presente nel breviario romano che ne prevede la recita in occasione delle feste mariane. Il componimento è costituito di sette quartine accentate, non rimate. Il cantico chiede a Maria di mostrarsi madre, di dare la luce ai ciechi, di scacciare i mali, di donare la pace, di donare un’esistenza innocente, di rendere miti e casti e di accogliere le preghiere dei fedeli. Comincia con un saluto e termina con una lode a Dio e alla Trinità. L’origine del titolo «Stella del Mare», dato alla Beata Vergine Maria, sarebbe nei versetti del Primo libro dei Re (18, 41-45).

¹⁰⁹ “Tra Eva e Ave (Maria) c’è nascosta una grande differenza”. Il testo, che cita numerosi esempi sull’antitesi, ricorda che Eva aveva fatto cacciare l’uomo dal

Verso la fine del secolo XII si volle aumentare il numero delle *Ave*, con nuovi motivi di gioia, estrapolati dai temi di altre feste che evocano quei fatti della redenzione, nei quali è innegabile la presenza di Maria (Epifania e Pentecoste), o in altri avvenimenti della vita e passione del Signore che, in qualche modo, potevano essere collegati con la Madre del Redentore.

I re d'oriente

Il testo presentato dagli angeli di Magione è però una sorta di ibrido dove compare una gioia in più rispetto alle cinque tradizionali che, come noto, per volontà di san Domenico di Guzman (1170-1221), dettero vita al rosario¹¹⁰ e alla sua recita. Qui manca, però, la Pentecoste, antichissima festività ebraica che celebrava la consegna delle tavole a Mosè, poi trasformata, in età cristiana, nel dono dello Spirito santo agli apostoli.

Come detto nel testo codificato, già in uso nell'XI-XII secolo, non compare la strofa dei magi che recano i doni, vicenda che, invece, ben s'inserisce nell'economia del dipinto e nel contesto di pellegrinaggio che la chiesetta riveste. Il culto per i magi è molto caratteristico, a queste date, del territorio del Monserrat e una famosa lauda, *Los set goyts recontentar*, raccolta nel famosissimo *Llibre Vermell*, inserisce la visita dei tre re d'oriente tra le sette gioie di Maria. I magi che rappresentano i

Paradiso e Maria lo ha riportato lì; aveva fatto rinchiudere l'uomo in una prigione da cui Maria l'ha liberato.

¹¹⁰ La festa delle sette allegrezze di Maria è tipicamente francescana e si collega ad una tradizione devozionale esistente fin dal XV secolo: la corona delle sette allegrezze o dei sette gaudi. Questa si rifà all'apparizione della Vergine nel convento di Cesi (Tr) avvenuta nel 1422 la quale disse ad un novizio di recitare ogni giorno sette decadi di Ave Maria. Questa corona consiste nella meditazione sui sette misteri gaudiosi introdotti dall'espressione "Ci ralleghiamo con te..." ovvero *Gaude Virgo mater*. Tra queste allegrezze compare anche quella dei magi. Bernardino di Siena fu grande diffusore di questa corona che sovente compare nelle miniature della *Franceschina*, nel codice di Perugia e in quello di Norcia, e in alcuni affreschi. Ringrazio sentitamente padre Vittorio Viola o.f.m per le preziose informazioni fornitemi.

potenti prostrati dinanzi al divino, diventandone contemporaneamente partecipi, sintetizzano anche i numerosi pellegrini che, recandosi al santuario, portavano un obolo come pegno per la loro visita.

La presenza dei magi nelle rappresentazioni artistiche è attestata fin dalle prime testimonianze artistiche paleocristiane, ma la sua grande fioritura la si ha con l'arte del primo Quattrocento, quando – soprattutto a seguito della peste nera del 1348 – questi personaggi divengono immagine del committente che umilmente si inchina al Creatore per ringraziarlo della grazia ricevuta.

Alla luce di quanto detto sopra è necessario estendere lo sguardo a tutto l'affresco considerando il rapporto tra la protogenitrice e i sapienti dell'oriente, citati nel cartiglio. Secondo il vangelo armeno apocrifo dell'infanzia, i tre magi Melchiorre, Baldassare e Gaspere, fratelli e discendenti diretti di Adamo ed Eva, attraverso la progenie di Seth, Noè, Sem e Melchisedec, avrebbero avuto in dono, proprio da Seth, una profezia che annunciava la venuta di Cristo. Melchiorre, il maggiore dei tre, tra i doni recati al Figlio di Dio gli consegnò la profezia che Gesù stesso aveva sigillato nel paradiso terrestre e donato ad Adamo. Questa così recita: “come dapprima Adamo aveva voluto diventare un dio, Dio stabilì di diventare uomo, per l'abbondanza del suo amore ed in segno di misericordia verso il genere umano. Egli fece promessa al nostro primo padre che, tramite suo, avrebbe scritto e sigillato di propria mano una pergamena, a caratteri d'oro, con queste parole: – Nell'anno 6000, il sesto giorno della settimana, io manderò il mio figlio unico, il Figlio dell'uomo, che ti ristabilirà di nuovo nella sua dignità primitiva. Allora tu, Adamo, unito a Dio nella tua carne resa immortale, potrai discernere il bene dal male”. I magi, discendenti di Seth e di Adamo ed Eva, tramite questo scritto avrebbero conosciuto la profezia ed atteso il segno che comunicava la venuta del Cristo. I magi sarebbero, quindi, conoscitori e custodi del sapere.

L'affresco magionese, per come è stato concepito, propone due stadi di comprensione: uno, quello figurativo, al pari di una

biblia pauperum, di immediata lettura; l'altro, più ermetico e dogmatico che tiene conto del significato simbolico ed epigrafico. Di questo secondo livello farebbe parte la citazione dei magi – tra l'altro riportata nel cartiglio posizionato subito sopra la testa del committente –: primo, perché assente nell'antifona codificata del *Gaude* e, secondo, perché inaccessibile ai più. Chi scrive crede che questa citazione non sia casuale anzi, la specularità degli angeli reggicartiglio (3 a destra/ 3 a sinistra) si sarebbe potuta rispettare senza unire nel *volumen* n. 5 due terzine senza la necessità di un'ulteriore strofa. No, all'ideatore dell'affresco premeva proprio inserire questa gioia. Una spiegazione potrebbe essere questa: il committente ha iniziato il suo percorso, purificato dal peccato (grazie anche al miracolo ottenuto), ha intrapreso l'ascesa verso la salvezza e come uno dei magi, grazie alla sua sapienza, è giunto donando se stesso, al cospetto celeste. Egli è un cavaliere, forte e bardato; con la sua spada, protetto dal poderoso cimiero, ha saputo difendere la chiesa¹¹¹.

Sono invitati a percorrere le orme di Francesco Casali tutti i pellegrini che vorranno identificarsi con i personaggi posti ai lati di Eva, cioè sulla terra dalla quale debbono muovere i passi fondamentali verso la salvezza¹¹².

Maria

La Madonna, qui assisa nella posa tradizionale della *Madonna Pantanassa*¹¹³, regina vergine delle regine¹¹⁴, è incoronata,

¹¹¹ Su questi due simboli si veda più avanti.

¹¹² Come già detto, Francesco Casali lasciò dei soldi a due pellegrini per adempiere ai loro voti in punto di morte.

¹¹³ E. SANDBERG VAVALA', *Iconografia della Madonna col bambino nella pittura italiana del Duecento*, Roma 1938.

¹¹⁴ Secondo E. GULDAN, *Eva und Maria* cit., p. 111, fin dall'età carolingia il regno della "Madre di Dio" era uno dei temi principali delle meditazioni mariologiche. Egli infatti sottolinea come le prime immagini che mostrano Maria/Regina risalgano all'XI secolo.

secondo un antichissimo uso devozionale: *Et imaginem sancte Dei genitricis diadem auream in gemmis et collare auream in gemmis*¹¹⁵... *Habentem in circum capite coronae diversae philosophares*¹¹⁶, assumendo, quindi, per diritto, il titolo di Maestà [Fig. 35]. La corona è costituita da un disco dorato in cui si scorge (a sinistra) un castone – resto forse di una gemmata scomparsa – ed è sormontata da quattro punte gigliate (tre visibili), alternate ad altrettanti elementi floreali più piccoli (due visibili). Dietro è chiara la presenza di una mitria (cinto di protezione di alta dignità sacerdotale), con sommità floreale, in una rivisitazione della *kaiserkrone*, ovvero del diadema utilizzato dall'imperatore del Sacro Romano Impero, simile alla mitria stessa, dal momento che questo sovrano si prefiggeva di essere, come il papa, un simbolo di mediazione tra Dio e gli uomini. Ancora dietro è l'aureola che scandisce un'interessante successione che, partendo dalla dimensione umana – anche se di natura regale – (corona), attraverso l'unione con Dio (mitria), conduce alla divinità (aureola).

Oltre ciò, Maria è rappresentata nell'iconografia della *Panaghia Galaktotrophousa* ovvero della Madonna allattante [Fig. 36]. Si tratta, cioè, di una Madonna più umana che, come tante madri, attraverso il seno ha nutrito suo figlio, il Cristo, salvatore del mondo. Nell'economia del concetto teologico che si voleva indicare sarebbe bastato rappresentare la Madonna col Bambino: qui si è voluto dire di più e, cioè, che la Vergine allatta, puntualizzando un concetto più ampio. Maria è al tempo stesso “femmina” (animale che allatta) e donna, ovvero *domina*, signora.

Il semplice gesto materno porta nuovamente alla luce il problema dell'antitesi Eva/ Maria già proposto. Infatti, Cristo, che reca in sé la duplice natura trasmessagli dalla madre (in quanto

¹¹⁵ B. MONTEVECCHI - S. VASCO ROCCA, *La suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1988, p. 401, dalla vita di Gregorio III (731-741) in riferimento a san Pietro.

¹¹⁶ B. MONTEVECCHI - S. VASCO ROCCA, *La suppellettile* cit., dalla vita di Gregorio IV (827-844).



Fig. 34. Particolare del cono sonoro. Fig. 35. Particolare della Vergine incoronata.



Fig. 36. Particolare del Bambino che sugge.

discendente da Eva, Maria è matrice della natura umana, in quanto eletta di Dio è ingeneratrice di quella divina), con l'incarnazione opera la riconciliazione e la redenzione dello spirito e della carne. Inoltre, il Bambino, insieme alla mammella della Vergine, sembra emergere dal costato di Maria, così come Eva si genera dalla costola di Adamo. Altresì, il latte di cui si è nutrito Gesù¹¹⁷ è una prefigurazione del sangue eucaristico che fuoriesce attraverso il costato, dal cuore trafitto del Cristo. Il concetto della passione appare puntualizzato, inoltre, sia dal piedino storto – di cui si è parlerà più avanti – che dal mantello rosso nel quale è avvolto che, come una grande ferita sanguinante, emerge dalla restante policromia.

Con la particolare iconografia della *Virgo Lactans* è dipinta la più antica immagine della Madonna con il Bambino tuttora nota. Un affresco del principio del III secolo, nella catacomba di Priscilla a Roma¹¹⁸, mostra, infatti, questo soggetto [Fig. 37]. La pittura in questione è nota con il nome di *Madonna e Balaam* o *Madonna e Isaia* e rappresenta una donna che tiene al petto un bambino nudo che sembra suggerire al suo seno. Il pieno sviluppo del tema della Madonna del latte si avrà, però, solo nel Trecento, recuperando le forme più antiche della rappresentazioni della *Madonna Odighitria*, ovvero della Maestà solenne che indica nel Bambino la via della salvezza e della vittoria, e della *Virgo Glikophilusa/Eleùsa* o affettuosa¹¹⁹.

¹¹⁷ Secondo le conoscenze mediche medievali il sangue della puerpera si trasformava in latte per nutrire il piccolo, cfr. B. ANGLICUS (XIII secolo), *De Proprietatibus Rerum*, lib. V, cap. XXXIV: “De mammilla ... Nam sanguis per concavam venam ad cor veniens, et deinde a pectus tendens ad mamillas penetrat....”.

¹¹⁸ Le raffigurazioni più antiche che hanno come soggetto la Madonna sono precedenti al Concilio di Efeso (423), evento che decretò inconfutabilmente il dogma della *Vergine Theotòkos*, cioè di *Colei che genera Dio*.

¹¹⁹ E. SANDBERG VAVALA', *Iconografia della Madonna* cit. In queste raffigurazioni la madre e il bambino sono entrambi di profilo ad evidenziare il rapporto intimo che intercorre tra loro, tanto che a volte assumono pose innaturali. Si noti nell'affresco di Magione la mammella in una posizione del tutto anomala, ma anche il piede destro del Bambino ritratto, come si vedrà per motivi teologici, in un modo del tutto innaturale. Con il Concilio di Trento (1545-1563) il soggetto della Madonna allat-

Secondo alcuni studiosi la Vergine allattante potrebbe trarre origine dalla raffigurazione della dea egizia Iside con il figlio Oro¹²⁰. Il seno fruttifero è, inoltre, emblema di Cerere, dea dell'agricoltura venerata come madre terra, personificazione della ricchezza del suolo e vista, in età cristiano-antica, come simbolo della chiesa. Spesso Cerere viene presentata con una o entrambe le mammelle visibili al di fuori della tunica e talvolta circondate dalle dita. Anche la figlia Proserpina, rapita da Plutone, dio dell'oltretomba, emblema della rinascita ciclica nei quattro mesi del suo possibile soggiorno sulla terra, mostra quest'attributo¹²¹.

L'elefante

Uno degli antagonisti per eccellenza del serpente tentatore di Eva, qui simbolo del male, è l'elefante, emblema di castità e di temperanza [Fig. 38]. Nelle raffigurazioni, spesso, lo si vede inserito di fronte all'albero della vita, tra vegetazioni rigogliose o collocato fra gli abitanti dell'Eden. Lo si ritrova anche nella tipologia mariana, come modello di purezza e di forza, e come espressione dell'immagine della torre eburnea, per la costruzione fortificata che recava sulle sue spalle durante le spedizioni militari. Questa figura, per la proboscide e l'affinità con l'acqua, è anche simbolo del battesimo. La sua caratterizzazione è analoga in tutte le fonti antiche; *Fisiologo greco*, *Bestiario latino* e *Bestiario d'amore*¹²² lo indicano quale nemico del serpente

tante cessò di essere rappresentato poiché si proibì la raffigurazione della nudità di personaggi sacri.

¹²⁰ Anche qui torna il riutilizzo, in chiave cristiana, di un'immagine classica.

¹²¹ Delfi, Museo Archeologico, maschere votive in terracotta provenienti dal santuario di Apollo, II secolo a.C.

¹²² Cfr. F. MASPERO-A. GRANATA, *Bestiario Medievale* cit., pp. 158-175 con riferimenti ai bestiari maggiori: *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fourival, p. 171; *Fisiologo*, p. 162; Bestiari medievali p. 171; *Ethimologiarum libri* di Isidoro da Siviglia, p. 162 e, molti ancora.



Fig. 37. *Madonna e Balaam*
o *Madonna e Isaia (Virgo lactans)*,
Catacomba di Priscilla, affresco,
primi del III secolo d.C.



Fig. 38. Particolare dell'elefante
sul cimiero di Francesco Casali.

che, in quest'ultimo diventa un drago. Tutte le leggende lo vedono come animale dal quale è assente la brama del congiungimento carnale: quando vuol generare dei figli si reca in oriente, vicino al paradiso terrestre, dove si trova un albero afrodisiaco, detto mandragora¹²³. La femmina coglie per prima il frutto dell'albero e lo porge al maschio invitandolo a consumarne affinché possa concepire l'unico figlio – che secondo gli studiosi medievali – le era concesso. Giunta l'epoca in cui deve partorire, l'elefantessa se ne va in uno stagno, vi entra in modo che sia coperta fino alle mammelle e nell'acqua dà alla luce suo figlio. Questo emerge dall'elemento e le sale sulle ginocchia per succhiarle il seno. Tutto ciò avviene mentre il maschio la protegge dal serpente.

La vicenda dell'elefante è, quindi, del tutto analoga a quella di Adamo ed Eva. Finché si trovavano tra le delizie dell'Eden – prima della trasgressione –, non conoscevano l'unione carnale e non pensavano all'accoppiamento. Ma dopo che la donna ebbe mangiato del frutto dell'albero, cioè la spirituale mandragora, dandone anche all'uomo, Adamo conobbe Eva – in senso biblico –, Nacque così Caino, come vuole la tradizione del *Fisiologo*, sopra le acque malefiche, dalle quali Davide chiede al Signore di essere salvato¹²⁴.

Un'altra parte della leggenda del pachiderma parla dell'allegoria del cacciatore che – con l'inganno – vorrebbe uccidere l'elefante. L'uomo, lesto, attende che l'animale si addormenti appoggiato, come d'uopo, ad un albero che lo aiuti poi a risollevarle le pesanti membra. Il cacciatore taglia l'albero facendo in modo che questo precipiti a terra; l'elefante caduto si sveglia e

¹²³ Il nome, probabilmente di derivazione persiana (*mehregiah*), le fu assegnato dal medico greco Ippocrate. Nell'antichità le venivano accreditate virtù afrodisiache ed era utilizzata anche per curare la sterilità. Anche la Bibbia menziona le virtù fecondative della mandragora a proposito dell'episodio di Rachele (Genesi 30, 14-24); per le stesse virtù è ricordata nel papiro di Ebers - prescrizioni mediche dell'antico Egitto risalenti alla XVIII dinastia (1550 a.C.) - e nel Cantico dei Cantici (VII, 14) si parla del suo profumo.

¹²⁴ Salmi, 69.

comincia a barrire. Subito un secondo pachiderma corre in suo aiuto: ma entrambi cadono; ne arrivano altri dodici, ma neanche loro sono capaci di risollevarlo; alla fine ne arriva uno, piccolo, che riesce a salvarlo. L'elefante fatto cadere con l'inganno simboleggia Adamo e l'umanità; il cacciatore impersona il diavolo; l'albero è quello del bene e del male e, quindi, emblema del paradiso terrestre. Il primo elefante che va in soccorso è la Legge, ma questa non basta a risollevare l'uomo dal peccato; i dodici elefanti che accorrono successivamente impersonano Mosè e la schiera dei profeti maggiori, ma neanche questi riescono nel loro intento; il piccolo, l'ultimo, il più umile è Cristo che pone sotto il peccatore la sua proboscide e lo risolleva da terra. La metafora appare, quindi, molto chiara: Cristo (piccolo elefante) reintegra nella condizione originaria e restituisce la felicità che il diavolo aveva fatto perdere all'uomo tramite il peccato e la caduta. Così, dunque, chi ha dentro di sé le opere o i comandamenti di Dio purifica il suo cuore proteggendolo da ogni nemico.

Il fatto di trovare questo animale a coronamento del cimiero di Francesco Casali come ornamento imponente del suo elmo, non è evidentemente un caso. Certo, si tratta di un ritratto alquanto immaginario, ispirato alle poche immagini del pachiderma disponibili. Queste, all'epoca, erano reperibili soprattutto su monete romane e monumenti antichi, vista la scarsa conoscenza dell'animale nell'Europa occidentale del XIII e XIV secolo; le lunghe ciglia, inoltre, farebbero ipotizzare che si tratti piuttosto di un esemplare femmina o di un cucciolo. Con l'adozione di tale simbolo si voleva, forse, sottolineare che le caratteristiche riassunte dall'elefante erano proprie di messer Francesco mettendole, in questo caso, anche in relazione con la complessa iconografia del dipinto. Avere un elefante in testa potrebbe esser sinonimo di lontananza dal peccato!

Questo emblema – come detto – lo si ritrova, accanto ad un altro, in quello che viene chiamato “Calice Casali”. Tale manufatto di alta oreficeria con smalti traslucidi – conservato al Museo

diocesano di Cortona e realizzato dal senese Michele di Tomè – è correlato da un'iscrizione che ricorda che il pezzo venne realizzato al tempo di Francesco Casali, signore di Cortona, e dei soprastanti Bartolomeo Puci e Nino di Cecco¹²⁵ [Tav. VI].

La spada

Altro elemento che caratterizza la figura del committente dell'affresco magionese è senza dubbio la spada, arma – come ricordano gli eventi storici sopra riportati – da lui utilizzata in difesa della chiesa contro i suoi nemici (Perugia) [Fig. 39]. La spada del paladino Francesco difese la Chiesa, qui personificata dall'immagine della Madonna – che ne è la sua prefigurazione –, come estremo atto cortese e cavalleresco, così emblematico delle pagine letterarie di quel particolare momento storico e culturale. Il cavaliere di Cortona si mosse contro un nemico pericoloso, così come i militanti cristiani nelle terre malsicure dell'oriente. La Dunlop, nel sottolineare come il fratellastro di Francesco, Ranieri, fu cavaliere dell'ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme e morì a Rodi, non evidenzia palesi legami tra l'omonimo ordine magionese e il committente evidenziando, però, la sopraccitata traslazione di compiti. L'affresco di Magione sarebbe, quindi, il manifesto della “mascolinità” – intesa come essere uomo – in difesa dell'istituzione apostolare, della cavalleria e della devozione, ma anche araldo della nobiltà di lignaggio, da contrapporsi alla nascente bor-

¹²⁵ A. CAPITANIO, *Leoreficerie* cit., pp. 122-127; p. 134 nota 10. Nel calice, al di sotto del cimiero, compare anche il motivo ad ondato (o controinnestato) blu ed oro identico a quello della veste indossata da Francesco Casali nell'affresco magionese. Sempre in questo arredo l'elefante ha una corona in capo. Tale diadema ricorda quello – di cui si è già parlato – indossato dalla Vergine dell'affresco magionese, soprattutto per la cimatura a giglio, sorretta dalle punte poste alle due estremità. Al centro della corona del calice è un fiorone sorretto da punta che porta a tre gli elementi visibili e fa accomunare questo attributo a quello dei cavalieri ereditari, contraddistinto, appunto, da un diadema così articolato anche se talvolta sormontato da perle.



Fig. 39. Particolare della spada di Francesco Casali.

ghesia, che sempre più spesso formava l'*elite* cittadina¹²⁶. Il premio per questo speciale ambasciatore sarebbero stati gli onori, le indulgenze del caso e un posto sicuro in Paradiso.

I due astanti

L'interpretazione iconologica della pittura evidenzia come Eva, emblema del peccato dal quale è possibile redimersi, debba esser messa sullo stesso piano dei due astanti in preghiera – come detto aggiunti in un secondo momento –, coi quali ha in comune il medesimo sfondo: tutti e tre, strettamente terrestri, sono bisognosi dell'azione redentrice della Madonna e di suo Figlio per la loro salvezza [Figg. 40 a) b)]. Ad un livello più alto e in modulo maggiore si trova il committente che, grazie al suo voto (esecuzione dell'affresco) e al miracolo ricevuto (scampato agli attentati), si presenta “avvantaggiato” e con la benedizione di un angelo, al cospetto dell'Eterno. Egli infatti sta nella stessa dimensione dei personaggi celesti, in una realtà ormai paradisiaca dove vivono creature divine che regolano, secondo la cosmografia medievale, le vicende terrene.

A questo punto preme sottolineare nuovamente che Francesco Casali lasciò dei soldi a due pellegrini per adempiere ai loro voti in punto di morte¹²⁷ e che la spada del signore, indicando proprio uno dei due, ne farebbe una sorta di discendente.

Il cielo del sole e della luna

Nel dipinto magionese, ai lati di Eva, sono dipinti un sole (giallo) e una luna (argento – ora ossidato –) che arricchiscono ancor più la già complessa iconografia [Figg. 41 a) b)].

¹²⁶ A. DUNLOP, *Masculinity* cit., pp. 335-336.

¹²⁷ *IVI*, p. 334.



Fig. 40. Particolari degli astanti: a) destra, b) sinistra.

Sant'Agostino interpreta questo connubio astrale con il rapporto di prefigurazione che unisce i due testamenti: l'antico, cioè la luna, può esser compreso solo con la rivelazione del nuovo, ovvero del sole¹²⁸.

C'è da puntualizzare, inoltre, che in molte rappresentazioni Adamo e Eva sono raffigurati simbolicamente dal mare e dalla terra, alcune volte accanto agli altri due elementi che alludono a Caino ed Abele¹²⁹.

Nell'affresco magionese comparirebbero quindi, tutti e quattro gli elementi che generano e governano l'universo. *L'acqua*, emblema di purificazione, simbolo universale di fertilità, in questo caso nello sdoppiamento acqua/latte, la *terra* (su cui si posa Eva, ma anche Eva stessa e Maria), e gli altri due elementi, simboleggiati dalla luna¹³⁰ (*aria*) e dal sole¹³¹ (*fuoco*), hanno insito il concetto della generazione e del rinnovamento. Si assisterebbe così ad una rappresentazione della sintesi del cosmo (dal gr. *kosmos*: ordine), risultato dell'azione organizzatrice di Dio sulle forze primigenie il cui primo passo fu quello di separare gli elementi: la luce dalle tenebre, il sole dalla luna, l'acqua dalla terra. Il cielo che produce, nutre tutti gli esseri viventi e feconda la terra con i suoi umori acquei, rappresenta la coscienza e la dimensione spirituale, superiore a quella sensuale e terrena, strada maestra che può condurre l'uomo redento al di sopra dello spazio visibile e al cospetto dell'Altissimo.

¹²⁸ Sole e luna, già ricorrenti nelle immagini delle divinità orientali (Persia e Grecia, *in primis*), subentrano nell'iconografia cristiana del *dies natalis Christi*, celebrazione che aveva scalzato quella del *Sol Invictus* (25 dicembre), certamente la festività pagana più solenne di quel momento storico. Il concetto espresso da Agostino appare chiaramente nelle rappresentazioni delle crocifissioni in cui a destra e sinistra del Cristo compaiono i due astri; su tutte si ricordi la *Pala opistografa di Monteripido*, conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria.

¹²⁹ Cfr. S. ESCHÉ-BRAUNFELS, *Adamo ed Eva* cit. Nell'Evangelario di Bernardo di Hildsheim (1010 circa), conservato all'interno del duomo di Hildsheim, Cristo appare raffigurato tra il sole e la luna al di sopra dei progenitori.

¹³⁰ La luna è simbolo di fecondità e di rinascita ciclica.

¹³¹ Il sole/fuoco è simbolo di purificazione illuminata; il fuoco con le sue fiamme e il sole con i suoi raggi sono simboli di azione fecondatrice, purificatrice e illuminatrice.



Fig. 41 a) b). Particolare del sole e della luna.

In questo cielo sono il sole a dodici raggi (a destra), immagine del Cristo, nuovo sole di giustizia, con i suoi dodici apostoli. In alchimia l'immagine del sole si sdoppia nell'astro diurno, dorato e vivificante, e nel sole "nero", la materia prima non ancora trasfigurata dal magistero ed espressione del suo viaggio notturno attraverso gli inferi. In effetti, l'astro qui raffigurato, non mostrando il ben noto profilo femminile, potrebbe alludere al sole "nero", ma anche alla luna "nera" (senza volto) o fondo di luna.

La luna è il principio femminile per eccellenza, opposto e complementare al sole e governa con la sua forza di attrazione le acque terrestri e i cicli di crescita della natura: al pari della Madre terra è considerata ricettacolo della vita e della fecondazione universale e l'anello di congiunzione tra il cielo e la terra. La dottrina cristiana del *mysterium Lunae* identifica la luna con la Vergine Maria.

A prescindere da cosa qui vi sia rappresentato, se il sole nero o la luna nera, interessava, forse, evidenziare la contrapposizione della luce e dell'ombra, cioè della salvezza e del peccato, della redenzione e del rinnovamento spirituale, antitetico al caos degli elementi primordiali.

C'è però da ricordare che, secondo alcune tradizioni ebraiche note fin dall'antichità¹³², dopo la cacciata dall'Eden, Adamo ed Eva vissero, a causa del peccato commesso, separati per un po' di tempo e, venuto il tempo del parto, Eva si trovò da sola con i dolori delle doglie. Pregò allora il sole e la luna che, durante il loro circuito verso est, informassero Adamo del suo dolore. L'immagine magionese potrebbe, anche, essere la traduzione iconografica di questa conoscenza.

¹³² R. GRAVES - R. PATAI, *I Miti Ebraici*, Cuneo, 2003, rist., p. 104.

La leggenda di *Cristo zoppo*

Una particolarità iconografica accomuna il Bambino di Magione a numerose altre raffigurazioni del piccolo Gesù [Fig. 42]. Si tratta del piede destro dipinto in una posizione del tutto anomala rispetto all'intera figura. L'iconografia del Cristo (adulto o in fasce) con il piede "storto" deriva da una tradizione antica, non condannata dalla chiesa perché volta a sottolineare ancor di più la natura umana del figlio di Dio, che nasce dall'ipotesi che Cristo fosse stato zoppo¹³³. Molte immagini della Madonna col Bambino¹³⁴ presentano infatti, soprattutto il piede destro in questa improbabile posizione e, così, pure in alcune monete bizantine del IX-X secolo, il Cristo in trono mostra la gamba destra atrofica e talvolta di lunghezza differente dalla sinistra¹³⁵. Ciò risulta evidente anche nella raffigurazione di alcune crocifissioni in cui Cristo, per questa menomazione, poggia i piedi su un suppedaneo trasversale o è rappresentato nella cosiddetta "curva bizantina", che presenta Gesù alla croce con il bacino obliquo e spostato in modo che le gambe risultano di lunghezza diversa.

Dilungarsi su questo argomento porterebbe troppo lontano, giova comunque ricordare che molti studiosi spiegano quest'anomalia, e la conseguente traduzione pittorica malforme, evidenziando che la sindone, oggi più che mai riconosciuto quale lenzuolo funebre di Gesù Nazareno – e, comunque, come tale considerato –, mostra un arto inferiore più lungo (il sinistro) e

¹³³ E. SANDBERG VAVALA', *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

¹³⁴ E. SANDBERG VAVALA', *Iconografia della Madonna col bambino* cit. Una variante del piedino storto è quella della Madonna che tocca il piede a Gesù o glielo indica nella prefigurazione della sua morte in croce, cfr. ivi e E. Lunghi, *Duccio di Boninsegna, Madonna con il bambino e sei angeli* in *Galleria Nazionale dell'Umbria, dipinti sculture e ceramiche: studi e restauri* a cura di C. Bon Valsassina e V. Garibaldi, Firenze 1994, p. 101.

¹³⁵ L. COPPINI-F. CAVAZZUTI, *Le icone di Cristo e la Sindone ne Il Volto di Cristo* a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000, pp. 137-140.

uno più corto, non valutando, evidentemente, nei secoli passati, che questo difetto fosse il frutto del *rigor mortis* e non un reale handicap¹³⁶. La sindone, la cui riproduzione più antica come lenzuolo funebre, si ha in una miniatura del manoscritto ungherese “Pray” (1182-1185), ma che, per altri versi, è chiaramente fonte d’ispirazione di preghiere e immagini fin dal VI secolo¹³⁷, ha influenzato la rappresentazione fisica del Cristo di molti artisti che ebbero modo di vederla personalmente. L’anomalia del piede di Magione potrebbe derivare da ciò, ipotizzando una visione diretta del lenzuolo *acheropita* da parte del committente o del pittore stesso o, più semplicemente, della tradizione di una moda che andava perpetuandosi.

Il pavimento ligneo

Un’attenta e scrupolosa indagine sulla pittura del Trecento e primo Quattrocento non ha messo in luce altre opere che mostrino un pavimento ligneo in cui le venature materiche siano così evidenti¹³⁸ [Fig. 43]. Di solito quando il materiale del basamento era questo si sceglieva un colore adeguato o, tutt’al più, venivano sottolineate le giunture delle tavole. In molti altri casi, invece, il pittore si adoperava per far emergere questo particolare, per esempio nelle crocifissioni o in particolari decorativi come mobili, travi, cassoni e panche. In questo caso,

¹³⁶ Ivi. Su questo argomento si vedano, oltre i testi già citati, A. Tiroli, *Il crocifisso; storia e iconografia di un’immagine devozionale ne I giovedì della Commenda*, ciclo di conferenze, autunno 2003 e sulla sindone B. FRALE, *La sindone di Gesù Nazareno*, Bologna 2009.

¹³⁷ L. COPPINI-F. CAVAZZUTI, *Le icone di Cristo* cit., p. 59 e p. 127 su tutte si menzionano l’*Icona del Monte Sinai* (metà VI secolo) e alcune monete coniate dall’imperatore Giustiniano II e quanto sancito dal Concilio di Trullo del 692 (canone 82) che prevede di dipingere Cristo “in verità” e non più simbolicamente. A tal proposito la tradizione indica alcune immagini capostipiti, tra le quali il *Mandylyon di Edessa*, oggi identificato nella sindone di Gesù.

¹³⁸ In ambito pittorico si tendeva a valorizzare maggiormente pavimenti più pregiati, come ad esempio quelli marmorei.



Fig. 42. Particolare del piede di Gesù. Fig. 43. Particolare delle venature lignee.

uno degli esempi più evidenti è il dipinto detto la *Madonna della culla* conservato nel convento della Beata Mattia di Matelica, assegnato al Maestro di Staffolo, dove il lettino a dondolo del Bambino presenta, con grande evidenza, tali caratterizzazioni. Quando si parla di legno in ambito religioso viene subito alla mente il legno della croce e qui, considerando l'economia iconologica del dipinto, l'allusione all'elemento salvifico non poteva essere più chiara. Qui, il legno è posto in mezzo e si pone come *trait d'union* tra la rappresentazione della città celeste e della terra, luogo, quest'ultimo, in cui Eva è stata relegata col suo peccato. Ella mostra proprio il frutto dell'albero della conoscenza di cui si è già parlato, e dal quale, più tardi, si originerà la croce salvifica di Cristo.

Il culto e il santuario

Un ruolo di primo piano in tutta la composizione è svolto dal soggetto galattoforo che presenta una radice popolare e di stampo apotropaico molto forte. Numerose statuette rappresentanti donne allattanti, rinvenute presso santuari o stipi votive – come quella di Colle Arsiccio, nei pressi di Magione, dedicata al culto della salute dei fanciulli e della fertilità della donna –, attestano ciò. Proprio dal santuario magionese, rimasto in uso almeno fino all'età costantiniana, proviene un'immaginetta della *Dea della maternità*¹³⁹ che porge la mammella al lattante¹⁴⁰ [Fig. 44].

¹³⁹ Perugia, Museo Archeologico, oggi Corciano Antiquarium (v. *Corciano Antiquarium, Guida all'esposizione* a cura di P. Bruschetti e A. Trombetta, Perugia 2009, pp. 40-42). Intorno al collo della dea è una collana con ciوندolo apotropaico a doppio corno.

¹⁴⁰ La necessità di avere protezione durante la gravidanza, il parto e l'allattamento ha fatto convivere per secoli, a fianco della religione devozionale, pratiche e oggetti apotropaici di cui i numerosi amuleti, tuttora pervenuti, ne sono viva testimonianza (Perugia, Museo Archeologico, Collezione Bellucci). A. TROMBETTA, *Santuario di Colle Arsiccio in Antiquitates Testimonianze di età classica dal territorio*



Fig. 44. *Dea della maternità* da Colle Arsiccio, Corciano Antiquarium, terracotta, II secolo a.C.

Particolarmente legati alla rappresentazione e, quindi, al culto della Madonna del latte e della Madonna partoriente sono edifici, chiese o semplici edicole sacre sorti in presenza di fonti o, comunque, di acqua. Questo elemento era sì necessario per il culto e per il ristoro dei pellegrini – considerata la natura ospitaliera del luogo –, ma, soprattutto, era allusivo al binomio acqua/latte, alimenti entrambi indispensabili per il sostentamento, la crescita e la salute¹⁴¹.

Secondo gli studi di Paolo Bruschetti¹⁴², fin dall'antichità, la zona attorno alla costa settentrionale del lago Trasimeno era molto ricca di acque, anche se di regime estremamente variabile in dipendenza dell'andamento stagionale¹⁴³.

Quindi il rapporto Madonna allattante – territorio magionese, ricco di acqua e di testimonianze storiche, che ha dato vita in età medievale alla costruzione di un luogo sacro – oggi di discrete dimensioni – e, che secondo la tradizione popolare assunse il titolo “*delle Grazie*”, si integra perfettamente a quanto gli studi di Vincenzo Dini hanno rilevato a proposito del culto della Vergine allattante e dei suoi significati: “... *Il luogo individuato come sacro rimane inamovibile nel tempo e nella successione delle diverse ideologie religiose, attuando così una*

di Corciano a cura di P. Bruschetti e A. Trombetta, Perugia 2002 p. 66; ivi, *Figura femminile in atto di porgere il seno*, pp. 66-67.

¹⁴¹ V. DINI, *Il potere delle antiche madri, fecondità e culti delle acque nella cultura subalterna toscana*, Torino 1980, pp. 11-92. Lo studioso, su tutti, fa l'esempio della *Madonna del Parto* dipinta da Piero della Francesca nel cimitero di Monterchi, presso il quale scorreva un torrente. La Madonna, dipinta in stato di gravidanza avanzato, è vista come espressione di un linguaggio sacrale di origine precristiana, collegata al culto delle acque. L'acqua è venerata come dispensatrice generosa di ogni alimento, matrice diretta di ogni donna e generatrice di latte. Questi luoghi sacri si posizionavano, inoltre, prediligendo alture collinari e dominanti, seguendo passaggi obbligati come, per esempio la via di collegamento tra Perugia e Cortona.

¹⁴² P. BRUSCHETTI, *Il popolamento delle sponde del Trasimeno* in *Gens Antiquissima Italiae. Antichità dell'Umbria da Budapest a Cracovia*, Città di Castello 1989, pp. 112-114.

¹⁴³ Molti toponimi, che indicano la presenza di acqua nel territorio magionese, confermano questo dato.

ininterrotta pratica cultuale, per mezzo di un patrimonio rituale e devozionale che si perpetua quasi intatto nel corso dei secoli, verso divinità tutelari protettrici della fecondità, del parto e dell'allattamento, sino a giungere all'avvento della devozione mariana..."¹⁴⁴. Tra i numerosi rituali citati dal Dini, nel suo studio si parla anche di eventuali malattie del bambino o della partoriente che potevano essere guarite mediante l'imposizione sul capo del malato di "un berretto", attribuito al corredo personale della Madonna.

Un panno o fazzoletto di tale genere è ricordato da Giuseppe Fabretti quando descrive i riti celebrati attorno alla Madonna di Magione "...*gli abitanti ... la tengono in venerazione ed i due sessi corrono ciangottando mentre il cappellano con campana invita a cantare le litanie che infine calata la tendina e mediante una camigia o fazzoletto che il prete strofina nel dipinto, nell'atto che le donne fissando lo sguardo pietoso all'immagine speranzate di vedere una qualche novità. Il malato, donna partoriente attende con ansia il benedetto oggetto: se l'infermo guarisce e la donna partorisce il prodigio è fatto...*"¹⁴⁵.

La stessa continuità è stata riscontrata da monsignor Giuseppe Chiaretti, già arcivescovo di Perugia, in tutti i santuari "terapeutici" del territorio perugino accomunati da racconti di fondazione legati all'acqua. "Più che il racconto di fondazione, interessa la persistenza nel tempo di questo modello comportamentale ancestrale, quasi una costante antropologica che la prassi cristiana non sembra aver scalfito. È invece possibile dire che l'ha assunto e l'ha riletto con l'ottica della fede, che dà un senso diverso a gesti e riti che giungono a noi da tempi

¹⁴⁴ V. DINI, *Il potere* cit.

¹⁴⁵ B. A. P., m.s. 1941, *Memorie di Magione* cit., c. 282 ss. Dagli archivi dell'ex congregazione di carità (A. S. C. M., Fondo E. C. A., *Magione*, n.1, aprile 1820) si apprende che, secondo una disposizione del Vescovo Carlo Filesio Cittadini, il quadro della Vergine, che doveva rimanere celato, come ogni cosa sacra, poteva essere scoperto alla richiesta dei devoti "...e per ciò ritirare l'offerta pari a mezza libbra di cera per l'amministrazione della chiesa e 4 baiocchi per l'amministrazione ospedaliera...".

remoti... Certi stereotipi antropologici e rituali si ripetono nel tempo, ma la Chiesa non li ha demonizzati, perché la fede è in grado di dare ad essi contenuti e significati diversi... Il tema dell'acqua è ricchissimo di significati simbolici. Si va dall'acqua del battesimo, che accoglie i nostri peccati e ci fa rinascere a vita nuova – la vita dei figli di Dio – alla effusione dello Spirito Santo, che rende fertile la terra e distribuisce ovunque le consolazioni di Dio”¹⁴⁶.

Due indulgenze erano state concesse ai visitatori di questo luogo; la prima (15-04-1714), emanata dal vescovo Giuseppe Vitale de Buoi, era diretta a “*tutti coloro che visiteranno l'altare maggiore passandovi attorno avranno un'indulgenza di 40 giorni*”; la seconda (30-09-1722), promulgata da papa Innocenzo XII, prevedeva: “*100 giorni di indulgenza a chi va a cantare le litanie nella chiesa ogni sabato sera e ad ogni festività della Madonna*”¹⁴⁷. L'immagine stessa della Vergine è definita più volte miracolosa¹⁴⁸ e il parroco di Magione, don Giuliano Governatori, riferiva, inoltre, che numerosi *ex voto* pendevano dall'altare della Vergine prima dei restauri del principio del Novecento. In memoria di ciò venne istituita di nuovo la festa annuale in onore della Madonna di Magione, fissata per la prima

¹⁴⁶ G. CHIARETTI, *I santuari “politici” e “terapeutici” del territorio perugino*, in *Archivio perugino-pievese*, I, 1998, pp. 27-30. “Se si vuole un esempio eloquente di questa fede forte e sincera, che però ha poco o niente a che fare con l'automatismo magico e fobico del mondo pagano, si ricordi un episodio incantevole del film *L'albero degli zoccoli*. È l'episodio della vedova povera, madre di molti figli, cui sta per morire l'unica ricchezza che ha, il vitello. Va dapprima a pregare dinanzi ad un crocifisso venerato, poi attinge con fede l'acqua al ruscello che gira attorno al colle del minuscolo santuario e, pregando, la fa bere al vitello, che viene in breve risanato. La stessa logica di fede autentica, anche se elementare nelle sue espressioni, presiede alla religiosità popolare, con i rischi ma anche con l'incanto dei gesti di pura fede”.

¹⁴⁷ Cfr. T. BARTOCCIONI, *La chiesa della Madonna delle Grazie* cit., p. 92; A. D. P., *Visitationes, decreta* cit.

¹⁴⁸ A. D. P., *Visite Pastorali*, XXIV, 1703-1705; visita del 23 marzo 1705, p. 102 “...*mirabilis imago SS. Virginis...*”; XXVIII cit., “...*miraculis valde celebris imago B. Marie Virginis...*”; XXXI bis cit., “...*imago B. M. V. miraculis valde celebris...*”; XXXV bis cit. “...*miraculis valde celebris imago B. Marie Virginis...*”.

domenica di settembre¹⁴⁹, anziché nella prima di maggio¹⁵⁰, come quella antica.

La chiesa magionese sarebbe, quindi, un vero e proprio santuario in cui il concetto della generazione/ purificazione / salvezza, espresso dall'affresco, si va a fondere perfettamente con quella che era la natura del luogo. L'ospedale, dal canto suo, era rifugio di quanti chiedevano asilo, ma anche luogo di cura¹⁵¹ e il grande affresco non era altro che il manifesto¹⁵².

Lo spazio presbiteriale

L'altare ospitante l'affresco è posto all'interno di uno spazio introdotto da un arco trionfale che inquadra l'area presbiteriale generando una piccola cappella [Fig. 45]. Il recente restauro, che ha interessato l'intera superficie di questa, ha riportato in luce una decorazione secentesca che, nel corso dei secoli, era stata celata da strati di rifacimenti. Qui, oltre la mostra d'altare che inquadra l'affresco della Madonna allattante, recante la data 1665, sono riemersi alcuni episodi della *Vita della Vergine* [Tavv. VII-IX].

Alle pareti laterali, entro due cornici a stucco, disposte a doppio registro sono, a destra, in basso, la *Natività di Maria* [Fig. 46] e, in alto, l'*Annunciazione* [Fig. 47]. Nella parete di sinistra, sono, in basso, l'*Immacolata concezione* [Fig. 48] e, in

¹⁴⁹ M. PAGANA, *Momenti di vita religiosa*, in *Magione*, cit., p. 298. Ogni venticinque anni, in occasione del giubileo del santissimo crocifisso viene celebrata con maggior solennità anche la festa della Madonna. Sulle feste del Crocifisso si veda A. TIROLI, *Pellegrinaggi e Crocifissi nella Valle del Caina a Perugia* in A. Santantoni Menichelli, *Passio Un volto dolente da contemplare*, Perugia 2004, pp. 13-82.

¹⁵⁰ A. S. C. M., Fondo E. C. A., n. 14.

¹⁵¹ Cfr. G. RIGANELLI, *Religione e strutture religiose* cit., pp. 134-135.

¹⁵² Sulla simbiosi tra prerogative del luogo e immagini dipinte si veda anche il caso della chiesetta dell'antico ospedale di Corciano: *Corciano Mater Salvatoris L'ospedale e la chiesa del Borgo* a cura di A. Tiroli, Perugia 2001.



Fig. 45. Particolare dell'area presbiteriale.



Fig. 46. *Natività di Maria*, affresco, 1665. Fig. 47. *Annunciazione*, affresco, 1665.

alto, la *Presentazione al tempio* [Fig. 49]. Nella volta, entro cinque cornici, erano altrettante pitture tutte disposte secondo un andamento orizzontale, eccetto la centrale, che è verticale. Di queste, oggi, sono integralmente visibili, sempre partendo da destra, la terza (al centro), che raffigura l'*Incoronazione* [Fig. 50] e la quinta con lo *Sposalizio* [Fig. 51]. Dai pochi frammenti disponibili si può ipotizzare che nella seconda vi fosse l'*Assunzione* [Fig. 52]; nella quarta, dove si intuiscono una strada (?) e alcuni panneggi in movimento, forse la *Visitazione* [Fig. 53]. Nella prima, assai frammentaria, si intravede un anziano di profilo con barba fluente (non è possibile dire se fosse nimbo) che, con la mano, si rivolge ad una figura femminile, della quale si scorge solo la parte superiore del volto, velato e con aureola [Fig. 54]. Un elemento architettonico (forse una colonnina) divide lo spazio dell'uomo da quello della donna. Risulta improbabile che l'uomo raffiguri Gioacchino, padre nella Vergine, per assoluta mancanza di somiglianza con l'effigie dipinta nel riquadro della *Presentazione* e, che, quindi, qui vi sia rappresentata l'*Educazione della Madonna*, possibile, evidentemente, identificando la santa velata al centro con Anna. Forse vi era raffigurata l'*Adorazione dei Magi* e, quindi, il personaggio di sinistra non sarebbe altri che uno dei sapienti d'oriente. Questo episodio comunque risulterebbe un po' più distante dall'economia generale della restante narrazione, tutta incentrata sulla Vergine in prima persona e quasi integralmente ripresa dalla *Legenda Aurea*, già tratta dagli apocrifi. Infatti, solo dell'*Annunciazione* si parla nei Vangeli canonici.

Risulta chiaro che quest'intervento secentesco, dal punto di vista iconografico, non è altro che una continuazione di quanto espresso dall'affresco del 1371. L'*Incoronazione*, per esempio, unico episodio posto verticalmente che prosegue quindi, l'asse visivo che si origina dalla più antica icona, sviluppa in chiave più moderna quanto già da questa espresso.

Un cenno particolare merita l'episodio dell'*Immacolata concezione* evidenziando come tale dogma, che venne ratificato



Fig. 48. *Immacolata concezione*,
affresco, 1665.

Fig. 49. *Presentazione della Vergine
al tempio*, affresco, 1665.



Fig. 50. *Incoronazione della Vergine*,
affresco, 1665.

Fig. 51. *Sposalizio della Vergine*,
affresco, 1665.



Fig. 52. *Assunzione della Vergine*,
affresco, 1665.

Fig. 53. *Visitazione a sant'Elisabetta (?)*,
affresco, 1665.

Fig. 54. *Educazione della Vergine (?)*
o *Adorazione dei Magi (?)*, affresco,
1665.



Tav. I. Jacopo di Mino del Pellicciaio,
Madonna delle Grazie, affresco, 1371.





Tav. II. Particolare del committente.

Tav. III. Particolare della zona inferiore.



Tav. IV. Particolare degli angeli di sinistra.

Tav. V. Particolare degli angeli di destra.



Tav. VI. Michele di Tomè, *Calice Casali*, particolare dello stemma, smalto traslucido, Museo diocesano, Cortona, 1363-1375.





Tav. VII. *Storie della Vergine*, parete destra, affresco, 1665.



Tav. VIII. *Storie della Vergine*, parete sinistra, affresco, 1665.



Tav. IX. *Storie della Vergine*, volta, affresco, 1665.

solo nel 1854, ebbe lunghe e tormentate disquisizioni in seno alla Chiesa. Dal punto di vista iconografico, l'apparizione tardiva di questo tema è forse legata alla difficoltà di rappresentare un concetto così astratto. Nel Cinquecento si dette voce maggiormente al concetto della “disputa” dove la Vergine, in piedi o genuflessa davanti all’Eterno e circondata da dottori, muniti da libri, che discutono sull’argomento: la Vergine è colei che fu predestinata a portare nel mondo la redenzione, riparando il peccato di Eva. Ella calpesta un drago o serpente, a motivo di quanto pronunciato da Dio nell’Eden: “Io porrò inimicizia tra te e la donna...: questa ti schiaccerà la testa...”¹⁵³.

Questo tema ebbe un notevole impulso dalla conferma delle sue costituzioni nella quinta sessione del Concilio di Trento (1546) relativa al peccato originale e all’esclusione della colpa dalla persona della Vergine concepita senza macchia. La nuova iconografia della donna incinta dell’Apocalisse, vestita di sole, con la luna sotto i piedi e sul capo una corona di dodici stelle, figlia della Controriforma, fu più tardi codificata dallo spagnolo Francisco Pacheco del Rìo, pittore, scrittore e censore artistico dell’Inquisizione nel suo trattato *El arte de la pintura*, pubblicato nel 1649¹⁵⁴. Qui, egli aggiunse che l’Immacolata dovesse essere una giovinetta di circa dodici anni, con veste bianca, mantello azzurro e cordone francescano con tre nodi, le mani sul petto o giunte in preghiera e che la luna (antico simbolo di castità) dovesse essere crescente con le punte rivolte verso l’alto.

Nel dipinto magionese mancano alcune delle innovazioni controriformistiche come la corona di stelle, la veste bianca e l’estrema giovinezza della Vergine. Il modesto pittore che ha eseguito questi dipinti aveva, però, chiari in mente alcuni celebri dipinti realizzati in San Filippo Neri a Perugia, complesso

¹⁵³ Genesi, 3, 15. È molto evidente la ripresa del concetto già espresso in relazione all’affresco della *Virgo lactans*.

¹⁵⁴ In realtà questa tipologia era già stata codificata da san Bonaventura e rappresentata nell’arte italiana del XIV secolo (cfr. J. HALL, *Dizionario dei soggetti* cit. pp. 261-263).

che segna l'avvento del controriformistico ordine dei filippini nell'Augusta città e che costituisce sotto ogni punto di vista artistico "la più fastosa esemplificazione barocca" perugina¹⁵⁵. La *Natività della Vergine*, oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria, venne dipinta nel 1643 da Pietro da Cortona; poco apprezzata dai committenti, ebbe uno straordinario successo tra i pittori dell'epoca e anche se questa di Magione non può considerarsi una replica (tante ne vennero fatte) è certamente un'esemplificazione di questo dipinto [Fig. 55]. Allo stesso modo anche l'impostazione dell'*Immacolata concezione* si rifà all'omonima tela del cortonese giunta a Perugia nel 1662 e conservata, ancora, nella chiesa filippina. È da additare, infatti, la particolare scelta iconografica di porre l'Eterno a lato della Vergine e non al di sopra, che rompe del tutto con lo schema figurativo devozionale di matrice quattrocentesca e manierista [Fig. 56].

In entrambi gli affreschi magionesi gli artifici e le peculiarità del Berrettini, oltre che esser appiattiti in uno spazio orizzontale, sono risolti in maniera più semplicistica e modesta, ma il fatto che l'autore della cappellina si sia rivolto verso tali innovativi modelli, soprattutto nell'*Immacolata concezione*, potrebbe essere alquanto indicativo per un futuro studio su questa figura.

¹⁵⁵ Perugia, *Guide Electa Umbria*, Perugia 1993 pp. 146-147.



Fig. 55. Pietro da Cortona, *Natività della Vergine*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, olio su tela, 1643.

Fig. 56. Pietro da Cortona, *Immacolata concezione*, chiesa di San Filippo Neri, Perugia, olio su tela, 1662.

Pittori senesi sulla sponda orientale del Trasimeno:
la Maestà di Magione

Elvio Lunghi



Volendo cercare l'origine della provenienza orvietana che viene caldamente sostenuta per l'autore della Maestà di Magione, non penso di sbagliare molto se dico che il peccato originale si nasconde nelle pagine di un articolo di Bernard Berenson uscito in *Art in America* nel 1918, sotto il titolo esemplificativo *A sienese little known painter in America and elsewhere: Cola di Petruccioli*¹; al cui interno si proponeva un'alternativa soluzione orvietana per un gruppo di dipinti che passavano per senesi, alla luce delle conoscenze del tempo. Il famoso conoscitore americano vi studiava tre piccoli trittici presenti in importanti musei e collezioni private – il Metropolitan Museum di New York, la collezione Loeser a Firenze e la collezione Liechtestein a Vienna – le cui caratteristiche corrispondevano all'attività di un pittore senese di seconda fila e di non grandi ambizioni, che vi imitava modelli di Andrea Vanni, Bartolo di Fredi e Paolo di Giovanni Fei, ma diverso dalle personalità note documentate a Siena sullo scorcio del Trecento. Le stesse caratteristiche si ripresentavano in una tavola con la Vergine Assunta conservata nella chiesa di Santa Maria a Bettona, già attribuita al senese Bartolo di Fredi ma da Berenson assegnata a Cola di Petrucciolo da Orvieto, grazie al confronto con un dittico della Biblioteca Comunale di Spello, poco prima pubblicato da Giustino Cristofani con la trascrizione di un'iscrizione con il nome del pittore e la data 1385². Di Cola Petruccioli era già nota in

¹ B. BERENSON, *A sienese little known painter in America and elsewhere: Cola di Petruccioli*, in "Art in America", II (1918), pp. 69-82; riedito in *Essays in the study of sienese painting*, New York 1918, pp. 43-51.

² G. CRISTOFANI, *Un dittico inedito di Cola Petruccioli da Orvieto*, in "Augusta

patria una Crocifissione sulle pareti della cripta del Duomo di Orvieto, firmata e datata 1380. Berenson ne ampliò il catalogo a un secondo affresco nella chiesa di San Giovenale a Orvieto, che avrebbe potuto benissimo appartenere a un Bartolo di Fredi o a un Fei, e che insieme agli altri numeri del suo ristretto catalogo richiamavano la maniera propria di una generazione di pittori senesi formatasi sotto l'esempio di Andrea Vanni o di Bartolo di Fredi, sul genere di Francesco di Vannuccio o – una generazione più tardi – Tino di Bartolomeo o Nanni di Jacopo, che avrebbero potuto essere coinvolti nella decorazione di una grande Cattedrale, o cercare lavoro in località anche distanti: a Pisa, in Umbria o forse anche in Sicilia. Solo che nel caso in oggetto ci si trovava di fronte a un pittore originario di una città diversa da Siena, che dalla natia Orvieto era risalito lungo il corso del Tevere inoltrandosi nelle valli interne dell'Umbria, lasciandovi testimonianze documentarie e opere firmate.

L'intervento di Berenson ebbe il merito di aprire il dibattito intorno a un pittore noto per due sole opere firmate – l'affresco del Duomo di Orvieto e il dittico di Spello – e per una presenza documentata a Orvieto e Assisi. In una voce enciclopedica dedicata a Cola di Petrucciolo, ha osservato Serena Padovani che l'apertura di Berenson fu “sostanzialmente accettata dalla critica (De Nicola, 1919; Salmi, 1921; Gnoli, 1923; Van Marle, 1923-24, 1925), anche se i numeri del breve catalogo ricostruito dal Berenson erano discussi e in parte respinti, e se venivano proposte aggiunte in direzione della cultura locale umbro-orvietana”³. All'interno della stessa voce, nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Serena Padovani si sentì in dovere di precisare che “il trittico del Metropolitan Museum di New York, nonché il trittico di Firenze, collezione Loeser (Berenson, 1918) sembra-

Perusia”, II, fasc. 1-2 (1907), pp. 54-56. La data del dipinto è stata letta 1391 da C. FRATINI, *Cola Petruccioli a Spello*, in “Esercizi”, I (1978), pp. 57-76.

³ S. PADOVANI, *Cola di Petrucciolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, pp. 660-662.

no di un maestro senese intorno al 1400; la tavola della collezione Liechtenstein a Vienna (Berenson, 1918) è da riconoscere probabilmente a Gregorio di Cecco, come pure l'Assunta di Bettona"⁴. Come dire: non sbaglia Berenson nell'indicare Orvieto come la sede di una colonia di pittori interscambiabili con i più famosi maestri senesi del secondo Trecento. Non sbaglia nell'indicare in Cola di Petrucciolo il possibile autore di alcuni tra i tanti dipinti attribuiti a maestri senesi presenti nelle valli interne dell'Umbria, a Perugia, Assisi e Spello, nelle quali città il pittore orvietano risulta documentato nell'ultimo ventennio del Trecento. Semmai il suo errore fu quello di avere sbagliato bersaglio, dicendo orvietani una serie di dipinti che orvietani non erano, dando così origine a un processo di imitazione che vedrà riproposta un'origine orvietana per altri dipinti senza casa presenti in città e castelli dell'Umbria, difficilmente riconducibili a un contesto locale e non diversamente giustificabili se non attraverso l'intervento di un pittore itinerante. Appunto quanto è accaduto per l'affresco di Magione.

La Maestà di Santa Maria delle Grazie di Magione ha le caratteristiche di una edicola viaria, posta com'è a un incrocio di strade frequentate dai viandanti che da Perugia risalivano il Pian del Carpine fino allo specchio d'acqua del Trasimeno – o che percorrevano il cammino inverso – e che arrivati all'altezza di Magione si dividevano tra quanti seguivano la sponda meridionale del lago fino all'altezza di Chiusi e della Cassia, e quanti ne costeggiavano la sponda settentrionale in direzione di Cortona o di Siena. Poiché non si ha notizia della residenza stabile di pittori nella villa o nei castelli circostanti, la soluzione più economica vorrebbe che se ne cerchino eventuali tracce in una delle tre città maggiori che insistono nei confini del lago, Perugia, Chiusi o Cortona; dalle quali città la villa di Magione è pressoché equidistante. Se il dipinto fosse il frutto di una

⁴ S. PADOVANI, *Cola di Petrucciolo* cit., p. 662.

commissione da parte di una confraternita o dell'università rurale, logica vorrebbe cercarne l'autore nel comune dominante di Perugia, nel cui contado insisteva la villa di Magione. Ma il dipinto fu donato da un nobile signore che lasciò il proprio volto, lo stemma, il nome e la data in calce all'immagine sacra; per la quale ragione la pista da seguire dovrà giocoforza passare per la patria del donatore, prima ancora di avventurarsi in confronti stilistici. Una "attribuzione geostilistica"⁵: ecco cosa ci vorrebbe.

La vicenda critica del dipinto ebbe origine con un trafiletto anonimo nella rivista *Augusta Perusia*, che annunciava uno studio di Ettore Ricci, trascriveva l'iscrizione con il nome e la data – errata! – e si augurava che “dallo studio dell'affresco ne potesse venir dimostrata l'appartenenza a pittore umbro”⁶. La ricerca di don Ettore Ricci fu pubblicata soltanto nel 1921, in un volumetto uscito in “ricordo delle feste solenni del SS. Crocifisso e della Madonna delle Grazie celebrate a Magione nell'Archidiocesi di Perugia dal XXI al XXVIII Agosto MDCCCXXI”; all'interno del quale si dava notizia di una iscrizione letta in calce all'affresco, con il nome del donatore e la data di esecuzione: “A. D. M.CCC.LXXI. QUESTA. VOPERA. FECE. FARE. MS. FRANCESCO. SIGNORE. CAP.” Senza indugi Ricci identificò questo Francesco in un “Messer Francesco Donati da Perugia, che nel 1390, da Fralelmo, commissario del Gran Priore di Roma, veniva insignito del grado di Castellano della Magione”. E passando al dipinto, soggiunse: “Un critico, guardando l'affresco, direbbe subito – Scuola Senese! – E sarà anche; non voglio contraddire; ma la storia accurata, scritta su

⁵ B. TOSCANO, *L'attribuzione geostilistica*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, atti del seminario (Ascona 1992), a cura di O. BESOMI e C. CARUSO, Basel-Boston-Berlin 1994, pp. 29-57; ripubblicato in B. TOSCANO, *Scritti brevi sulla storia dell'arte e sulla conservazione*, a cura di G. SAPORI e P. DI BENEDETTI con la collaborazione di G. CAPITELLI, San Casciano V.P. (FI) 2006, pp. 49-71.

⁶ FRATE LUPO, *Note e notizie. Un affresco del 1271*, in “Augusta Perusia”, 1 (1906), p. 15.



Jacopo di Mino del Pellicciaio,
Madonna del Latte, Magione,
Madonne delle Grazie.

Jacopo di Mino del Pellicciaio?,
Madonna del Latte, Pisa, Museo
di San Matteo.

documenti, ha fatto conoscere quanto malsicure siano queste affermazioni, fondate sull'impressione dell'occhio, giudizio soggettivo, e di poco valore"⁷. Ettore Ricci non si cimentò nella ricerca del pittore, ma indicandone la relazione iconografica con un dipinto nella chiesa di San Francesco (sic!) di Montefalco né suggerì implicitamente l'origine umbra. L'augurio fu accolto da Umberto Gnoli e da Raimond Van Marle, giusto un lustro più tardi l'articolo di Bernard Berenson e l'anno appresso quello di Ricci: il primo all'interno di un dizionario biografico dei pittori e dei miniatori dell'Umbria che affrontava in modo sistematico lo studio della pittura nella regione di epoca medie-

⁷ E. RICCI, *Ricordo delle feste solenni del SS. Crocifisso e della Madonna delle Grazie celebrate a Magione nell'Archidiocesi di Perugia dal XXI al XXVIII Agosto MDCCCXXI*, Perugia 1921; riedito in *Magione, Comitato organizzatore per le feste giubilari*, Perugia 1976, pp. 250-276.

vale e rinascimentale, alla luce di una capillare indagine negli archivi e nei monumenti; Van Marle all'interno di un articolo dedicato alla scuola pittorica orvietana del Trecento. Entrambi si occuparono dell'affresco di Magiore con risultati singolarmente coincidenti, che indicavano in Orvieto il luogo di provenienza del pittore e ne cercavano l'autore nella stretta cerchia di Cola Petruccioli, pur escludendo un diretto riferimento a quest'ultimo, perché "quest'affresco, di un anno anteriore al primo ricordo che abbiamo di Cola Petruccioli, si sarebbe potuto credere anche opera sua, se non ci fosse la prima opera data del 1380 che ci testimonia che in quell'epoca Cola si trovava ancora interamente sotto l'influenza di Luca di Tommé; per la prima volta nel dittico del 1385 troviamo che la maniera di Cola si rassomiglia a quella dell'artista di Magiore"⁸. Il ragionamento è di Raimond van Marle, secondo il quale l'affresco era di un ignoto "predecessore di Cola Petruccioli". Umberto Gnoli si limitò a segnalare il dipinto come opera di Andrea di Giovanni, pittore orvietano "scolaro di Ugolino di Ilario, influenzato dai senesi e dal suo conterraneo Cola di Petrucciolo"⁹; mentre nella voce più corposa dedicata a Cola di Petrucciolo c'era spazio per spiegare che "molte altre [opere] che vedonsi in Orvieto e a Perugia, e un grande affresco con la Vergine, angeli, santi ed Eva, nella chiesa di S. Agostino in Montefalco (del tutto simile ad altro in Magione del 1371 che ritengo di Andrea di Giovanni da Orvieto) sono vicinissimi all'arte di maestro Cola; ma ancora non è stato studiato quel gruppo di pittori provinciali con caratteri senesi che fioriva in Orvieto attorno a Ugolino di prete Ilario nella seconda metà del XIV secolo (...) di cui conosciamo i nomi per numerosi documenti d'archivio, ma non le

⁸ R. VAN MARLE, *La scuola pittorica orvietana del '300*, in "Bolletino d'Arte", 70 (1923-24), pp. 316, 320. La stessa notizia fu riedita in R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, 5. *The local schools of Central and Southern Italy of the 14th century*, The Hague 1925, p. 107.

⁹ U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923 (ed. 1980), pp. 25-26.

opere”¹⁰. Insomma, la soluzione in favore di Andrea di Giovanni sembrava la verosimile conclusione di un ragionamento inscritto nel cerchio magico ottenuto puntando il compasso sul cosmopolitismo di Berenson e il regionalismo di Ricci.

Seguì un lungo silenzio, per riprendere nel secondo dopoguerra con il dilemma Andrea di Giovanni sì Andrea di Giovanni no. Pietro Toesca escluse decisamente questa possibilità e parlò piuttosto di un “lorenzettiano umbro”¹¹; laddove nella voce su Andrea di Giovanni del *Dizionario Biografico degli Italiani*, redatta da Bianca Asor Rosa Saletti, l’attribuzione era data “quasi con certezza”¹². Miklos Boskovits puntò decisamente su Andrea di Giovanni, pur trovando il dipinto “non particolarmente fine, benché non privo di una certa monumentalità” in relazione “con il più grande Cola Petruccioli”¹³; mentre Enzo Carli avanzò “molte perplessità” su questa proposta rilanciata da Boskovits¹⁴; seguito da Filippo Todini che trovava l’attribuzione non convincente¹⁵, per poi esprimersi in favore di un “ignoto pittore orvietano della seconda metà del XIV secolo”¹⁶. Contrario a Andrea di Giovanni si è detto anche Corrado Fratini¹⁷, che è andato oltre l’ipotesi orvietana facendo dell’affresco di Magione un punto di svolta della scena perugina, insieme a Lippo Vanni e Bartolo di Fredi e all’arrivo in città di Cola Petruccioli: “Di pari passo con la crescita delle Arti minori si

¹⁰ U. GNOLI, *Pittori e miniatori* cit., p. 86.

¹¹ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 680.

¹² B. ASOR ROSA SALETTI, *Andrea di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, p. 98.

¹³ M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, p. 20.

¹⁴ E. CARLI, *Gli affreschi di Belverde*, Firenze 1977, p. 13.

¹⁵ F. TODINI, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, vol. II, p. 411. Vedi anche F. TODINI, *Andrea di Giovanni da Orvieto*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 2, Leipzig 1986, p. 994.

¹⁶ F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, p. 355.

¹⁷ C. FRATINI, *Andrea di Giovanni*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* cit., p. 552.

determina l'avvio di una nuova stagione per la pittura, di cui furono responsabili principalmente artefici forestieri: Lippo Vanni, di cui rimane una notevolissima tavola proveniente da San Domenico (Galleria Nazionale dell'Umbria n. 59), Bartolo di Fredi, responsabile di un polittico già nella chiesa del Carmine (Galleria Nazionale dell'Umbria n. 88) e l'autore del grande affresco con la Madonna del latte in Santa Maria delle Grazie a Magione, datato 1371, la cui cultura oscilla fra Siena e Orvieto. Ma il fatto nuovo è rappresentato dalla comparsa in Perugia dell'orvietano Cola Petruccioli...¹⁸. Poche parole, ma sufficienti per spiegare le perplessità di Mirko Santanicchia nel mantenere ferma l'origine orvietana del pittore – con un punto interrogativo nella didascalia – per la compresenza di precedenti iconografici senesi, dagli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi, e con ricordi di cose pisane della cerchia di Francesco Traini, che la nota svela essere un'imbeccata di Corrado Fratini¹⁹. E invece a scombinare ulteriormente il puzzle è giunta la recente proposta di Giuseppe Ermini – ultima in ordine di tempo, nel 2008 – di tornare alla prima soluzione indicata da Raimond Van Marle, cioè di riconoscere nell'affresco di Magione un precedente immediato per Cola Petruccioli, ma diverso da Andrea di Giovanni per ragioni anagrafiche. La soluzione proposta coinvolge un altrimenti ignoto Petrucciolo di Marco, padre di Cola e aiuto di Ugolino di Prete Ilario negli affreschi della cappella del Corporale a Orvieto, che si vorrebbe autore della Maestà di Magione, di un *Noli me Tangere* nel convento di Sant'Agostino a Città della Pieve e di un San Lorenzo nella chiesa di San Lorenzo de Arari a Orvieto²⁰.

¹⁸ C. FRATINI, *La cultura figurativa (secoli XIV-XV)*, in *La storia illustrata delle città dell'Umbria, n. 10: Perugia*, Milano 1993, p. 311.

¹⁹ M. SANTANICCHIA, *Pittura nell'area del lago Trasimeno tra Medioevo e Rinascimento*, in F. PIAGNANI – M. SANTANICCHIA, *Storie di Pittori tra Perugia e il suo Lago*, Morbio Inferiore 2008, pp. 37, 39.

²⁰ G. ERMINI, *La chiesa del Salvatore, 'Sancta Sanctorum' dell'eremo di Santa Maria di Belvedere: proposte per Pietro di Puccio e la pittura orvietana del secondo*



Fig. 3. Bartolo di Fredi, *Madonna col Bambino e santi*, Cortona, San Francesco.



Fig. 4. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Incoronazione della Vergine e storie di santa Lucia*, Cortona, San Francesco.

Il secolo si è aperto con due importanti studi, di Alessandra Tiroli e di Anne Dunlop, dedicati al programma iconografico e al significato iconologico della Maestà di Magione e indifferenti alla stanca liturgia dell'attribuzionismo, seguendo un percorso che ha spodestato, nei paesi anglosassoni, la *connoisseurship* di Bernard Berenson in favore della *Kunstwissenschaft* di Erwin Panofsky. Alessandra Tiroli ha studiato l'iconografia del dipinto nella prospettiva di lunga durata di un santuario pagano rimasto in uso fino al I secolo a. C. sulla collina soprastante Magione, e che per essere dedicato "al culto della salute dei fanciulli e della fertilità della donna" costituisce un precedente alla scelta di dedicare il santuario cristiano "al culto della Madonna del latte e della Madonna partoriente"²¹. Anne Dunlop ha pro-

Trecento, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. DE MARCHI, Livorno 2008, pp. 199-224.

²¹ A. TIROLI, *Incarnazione e redenzione nella più antica iconografia mariana*, in "Archivio Perugino-Pievese", IV, n. 1 (2001), pp. 91-100.

posto una nuova lettura dell'iscrizione – A.D. MCCCLXXI QUESTA VUOPE[R]A FECE FARE M. FRANCESCO SIGNIO[R]JE GENERALE D[I] CORTONA – che gli ha consentito di identificare la figura del donatore in Francesco Casali, signore di Cortona dal 1363 al 1375, al posto del Francesco Donati da Perugia a suo tempo proposto da Ettore Ricci; identità confermata dallo stemma e dalla divisa araldica dei Casali presenti nel cimiero dell'armato. Poiché la villa di Magione non rientrava nei confini del contado di Cortona, Anne Dunlop ha proposto due soluzioni alternative per l'esecuzione della Maestà: un manifesto dell'adesione di Francesco Casali agli ideali di “Masculinity, Crusading, and the Ideals of Christian Chivalry”, che lo videro coinvolto nella crociata bandita da Urbano V contro la città di Perugia; oppure un ex voto per lo scampato pericolo da un attentato subito nel giugno 1371²².

Benché siano approdate a conclusioni diametralmente opposte – l'una in chiave antropologica, l'altra in chiave storica – e nonostante la conclamata indifferenza al gioco delle attribuzioni, non potrà sfuggire la via di fuga aperta dalle due studiose: Anne Dunlop che si limita a segnalare le proposte in favore o contro Andrea di Giovanni, ma riconosce nel donatore il signore di Cortona Francesco Casali; Alessandra Tiroli che respinge l'identificazione del donatore nel perugino Francesco Donati, e riguardo all'autore del dipinto lancia una proposta in favore di un “oriundo toscano, apertosi agli stimoli della nuova patria, non dimentico degli insegnamenti e delle esperienze passate”. Mettendo insieme le due affermazioni, sarà giocoforza spostare l'interesse verso la sponda toscana del Trasimeno e concentrare l'attenzione sulle preferenze di Francesco Casali e sulle imprese artistiche da lui sostenute in patria.

Girolamo Mancini, nella sua storia di *Cortona nel Medioevo*, fu prodigo di notizie su entrambi i fronti: narrò diffusamente gli

²² A. DUNLOP, *Masculinity, Crusading, and Devotion: Francesco Casali's Fresco in the Trecento Perugia Contado*, in “Speculum”, LXXVI (2001), 2, pp. 315-336.

stretti legami intercorsi tra il Comune di Siena e i Casali di Cortona; attinse le notizie da un epistolario inedito conservato nell'Archivio di Stato di Siena con lettere di Francesco Casali; dette voce alle proteste dei perugini contro gli accordi presi tra i due; riferì le parole di lode spese da un cronista in favore di Francesco Casali – “bello cavaliere et savio, fecesi amare a ogni persona che lo conosceva. La magnificenza sua era ricordata per tutta Italia...” –; descrisse un calice nella chiesa di Santa Margherita di Cortona con il nome di Francesco e lo stemma Casali, ornato con rilievi e smalti dal senese Michele di Tommaso; infine scrisse che “a tempo di m. Francesco il cugino di lui Lodovico Casali vescovo di Pozzuolo con altri due vescovi consacrò la nostra chiesa di s. Francesco”²³. Le tavole e gli affreschi di Pietro Lorenzetti provenienti dalla chiesa di Santa Margherita conservati nel Museo Diocesano di Cortona dimostrano ampiamente il primato esercitato dai pittori senesi sulle imprese artistiche ufficiali realizzate a Cortona nella prima metà del Trecento²⁴. Alle pareti della chiesa di San Francesco, sotto gli intonaci e gli altari tridentini, sono stati trovati alcuni affreschi frammentari e due nicchie decorate che incarnano il gusto dominante a Cortona nei decenni centrali del Trecento, al tempo della signoria di Francesco Casali: nella controfacciata una Crocifissione frammentaria con i dolenti, sant’Onofrio e santa Margherita, che fu attribuita a Jacopo di Mino del Pellicciaio da Luciano Bellosi²⁵; una Madonna col Bambino angeli e santi Caterina d’Alessandria, Antonio Abate, Giovanni Battista e Nicola, attribuita dallo stesso Luciano Bellosi all’attività giovanile di Bartolo di Fredi²⁶; una nicchia

²³ G. MANCINI, *Cortona nel Medioevo*, Firenze 1897, pp. 212-221.

²⁴ J. CANNON - A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona e i Lorenzetti*, Roma 2000.

²⁵ L. BELLOSI, *Iacopo di Mino del Pellicciaio*, in “Bollettino d’Arte”, VI, LVII (1972), pp. 73-77; ripubblicato in L. BELLOSI, “*I vivi parean vivi*”: *scritti di storia dell’arte italiana del Duecento e del Trecento*, in “Prospettiva”, 121/124 (2006), pp. 304-313.

²⁶ L. BELLOSI, *Per l’attività giovanile di Bartolo di Fredi*, in “Antichità viva”,

che ritrae l'Incoronazione della Vergine e storie di santa Lucia, attribuita a Jacopo di Mino del Pellicciaio da Paola Refice²⁷.

I pittori senesi Bartolo di Fredi e Jacopo di Mino del Pellicciaio sono i principali indiziati per l'esecuzione dell'ex voto monumentale che Francesco Casali fece dipingere nella villa di Magione: li nomino entrambi, perché nel marzo 1368 Bartolo di Fredi e Jacopo di Mino si unirono in una compagnia per dipingere insieme la cappella di Sant'Ansano nel duomo di Siena²⁸. Benché sia fortemente sciupata, la Maestà di Magione ha caratteristiche che tornano nella produzione dell'uno o dell'altro pittore, ma che a fatica potrebbero essere giustificate nella produzione di un solo dei due. Per intenderci: il volto dall'espressione spiritata di Eva è sovrapponibile allo sguardo di Maria nel trittico di Bartolo di Fredi della Pinacoteca di Perugia, ma lo stesso confronto non è proponibile per il gruppo della Madonna che allatta il Bambino; il quale, a sua volta, è pressoché identico a una Madonna del latte tra quattro angeli della Pinacoteca di Pisa (inv. n. 4897), variamente contesa tra un anonimo 'Maestro della Visione di sant'Orsola' e il pisano Cecco di Pietro²⁹, ma che va restituita al 'Maestro degli Ordini', cioè al

XXIV (1985), nn. 1-3, pp. 21-26; ripubblicato in L. BELLOSI, "I vivi parean vivi", *cit.*, pp. 304-313. L'attribuzione a Bartolo di Fredi non è stata accolta nella monografia sul pittore senese di G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini: ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Desertina Verlag 1994.

²⁷ P. REFICE, *Al di là e al di qua dell'Appennino: Valdichiana e ValTiberina, senesi e romagnoli*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Trecento*, a cura di A. GALLI e P. REFICE, Firenze 2005, pp. 84-85.

²⁸ G. FREULER, *Bartolo di Fredi* *cit.*, pp. 417-418.

²⁹ G. VIGNI, *Pittura Pisana del Due e Trecento*, Palermo 1950, p. 102, n. 89, come Pittore pisano della seconda metà del Trecento, autore della tavola con la visione di Sant'Orsola nella Pinacoteca di Pisa; E. CARLI, *Pittura Pisana del Trecento. La seconda metà del secolo*, Milano 1961, pp. 73-74, come 'Maestro della Sant'Orsola'; M. BOSKOVITS, *Cecco di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, pp. 274-275, come Cecco di Pietro; A. CALECA, *Cecco di Pietro*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* *cit.*, II, pp. 563-564, come Cecco di Pietro; M. G. BURRESI, *Il Politico di Agnano nel percorso di Cecco di Pietro*, in R.P. CIARDI - A. CALECA - M.G. BURRESI, *Il Politico di Agnano: Cecco di Pietro e la pittura pisana del '300*, Pisa 1986, p. 93, n. 39, come seguace pisano di Cecco di Pietro.



Fig. 5. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna del Latte*, Magione, Madonna delle Grazie.



Fig. 6. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Madonna col Bambino e santi*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

tempo pisano di Jacopo di Mino del Pellicciaio³⁰. A sua volta, il tipo fisionomico di Maria è confrontabile con la Vergine di un trittichetto della Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. n. 58), già attribuito a Bartolo di Fredi ma restituito da Luciano Bellosi a Jacopo di Mino del Pellicciaio³¹. È ovvio che i confronti tra la *Maestà* di Magione e la produzione di Bartolo di Fredi e Jacopo

³⁰ Fu Roberto Longhi a riunire gli affreschi di una cappella nel coro di San Francesco di Pisa con un affresco frammentario nel Museo Diocesano di San Miniato al Tedesco e il polittico n. 58 della Pinacoteca di Siena; vedi R. LONGHI, *Il Maestro degli Ordini*, in "Paragone", 65 (1955), pp. 32-36. Il gruppo fu ampliato da Pierpaolo Donati con due Crocifissioni presenti in chiese di Città della Pieve, nell'oratorio di San Bartolomeo e nella chiesa di Santa Maria Maddalena; vedi P. P. DONATI, *Aggiunte al "Maestro degli Ordini"*, in "Paragone", 19 (1968), 219, pp. 67-70. Il riconoscimento del pittore nel senese Jacopo di Mino del Pellicciaio è di L. BELLOSI, *Jacopo di Mino del Pellicciaio* cit., pp. 73-77.

³¹ L. BELLOSI, *Jacopo di Mino del Pellicciaio* cit., p. 308.

di Mino del Pellicciaio non si limitano a soluzioni iconografiche comuni, che hanno una comune origine – la Madonna del Latte, la figura di Eva – nell’attività di Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Mi limito a segnalare i cartigli con le invocazioni mariane stretti in mano dagli angeli nell’affresco di Magione, che tornano identici nel cartiglio sventolato dal san Giovanni Battista nella Maestà di Cortona attribuita a Bartolo di Fredi; o il drappo ornato da ricami nella spalliera del trono e l’horror vacui che ha spinto Jacopo di Mino a eccedere negli ornamenti delle vesti e dei drappi nell’Incoronazione della Vergine della stessa chiesa cortonese. Una volta individuata la pista giusta, i confronti potranno moltiplicarsi all’infinito, specialmente in direzione di Jacopo di Mino, del quale è nota una notevole familiarità con le città e i castelli che si affacciano sul lago di Perugia: a Cortona, a Montepulciano, a Città della Pieve, a Perugia.

La Maestà di Magione è l’anello mancante di una catena che circonda il perimetro del lago, che si voleva rompere nella speranza che “dallo studio dell’affresco ne potesse venir dimostrata l’appartenenza a pittore umbro”³². In questo caso l’identificazione del donatore ha fornito la spinta decisiva per risalire a due pittori entrambi presenti in una chiesa di Cortona storicamente collegata a Francesco Casali; in entrambi le sedi – Cortona e Magione – attivi fuori contesto rispetto alla patria senese, ma dei quali era già nota un’attività per edifici della Val di Chiana e del Perugino. È chiaro che una risposta a un quesito di *connoisseurship* non potrà venire che da una indagine filologica. Eppure la soluzione senese è tardata a affermarsi, nonostante che da tempo si fosse rivelata impraticabile la soluzione orvietana proposta da Gnoli e Van Marle per l’affresco di Magione, in alternativa al contesto senese paventato da Ricci: per l’incoerenza tra la data 1371 che vi si legge e i tempi noti

³² FRATE LUPO, *Note e notizie cit.*, p. 15.



Fig. 7. Seguace aretino di Buffalmacco?, *Crocifissione*,
Monte del Lago, San Michele.

dell'attività di Andrea di Giovanni (1378-1424)³³ o di Petrucciolo di Marco (1357-1362)³⁴; o per le sensibili differenze rispetto alla produzione nota del primo e l'assenza di certezze nel catalogo del secondo. L'assenza di Siena tra le soluzioni proposte è anche una conseguenza collaterale dell'”apertura sui trecentisti umbri” promossa nella seconda metà del Novecento da Roberto Longhi; il quale dedicò ai pittori umbri del primo Trecento un corso universitario fiorentino negli anni 1953-54³⁵ e alcuni articoli nella rivista *Paragone*, che provocarono una fioritura di studi a firma di allievi e di epigoni, impegnati per oltre due decenni a riscoprire i caratteri originali, ‘agrodolci’ e ‘espressionisti’, dei dipinti primitivi presenti nelle chiese e nei musei dell’Umbria. Riepilogando gli studi fioriti a partire dal primo Ottocento e per tutta la prima metà del Novecento sull’arte nella regione, Longhi aveva senza mezzi termini affermato che “sfortuna volle che, proprio a quei giorni, si riscoprisse nei documenti il nome di Meo da Siena, pittore assai debole ma che, per aver monopolizzato dal ’20 in poi, e per qualche decennio, la produzione dei polittici perugini, non poté che svogliare dalla ricerca di strade diverse per il reperimento della pittura umbra”³⁶. Di conseguenza fu messa la sordina sull’attività svolta da pittori senesi in varie città dell’Italia centrale all’esterno del cantiere di Assisi – salvo alcuni sporadici interventi di Carlo Volpe³⁷, Miklos Boskovits³⁸, Luciano

³³ M. SANTANICCHIA, *Pittura nell’area del lago* cit., p. 39.

³⁴ G. ERMINI, *La chiesa del Salvatore* cit., p. 211.

³⁵ R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense del corso 1953/54 di Roberto Longhi redatte da Mina Gregori*, in “*Paragone*”, 281/283 (1973), pp. 3-44.

³⁶ R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri*, in “*Paragone*” 191 (1966), pp. 3-17, riedito in R. LONGHI, *‘Giudizio sul Duecento’ e ricerche sul Trecento nell’Italia centrale*, Firenze 1974, pp. 147-158 (149).

³⁷ C. VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunture fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*, in “*Paragone*”, 13 (1951), pp. 40-52 (51-52); IDEM, *Precisazioni sul ‘Barna’ e sul ‘Maestro di Palazzo Venezia’*, in “*Arte Antica e Moderna*”, 111 (1960), pp. 149-158 (156).

³⁸ M. BOSKOVITS, *La pittura umbra e marchigiana* cit.; IDEM, *Su Niccolò di*



Fig. 7. Seguace aretino di Buffalmacco?, *Crocifissione*,
Monte del Lago, San Michele.



Fig. 8. Seguace aretino di Buffalmacco?,
Crocifissione, Arezzo, San Domenico.

Bellosi³⁹ – e l'evidenza posta sulle differenze fece calare un cono d'ombra sulle affinità e gli scambi reciproci.

Ora che l'interesse verso i pittori umbri del secolo di Giotto è vistosamente in declino, per mancanza di novità e di stimoli, ma anche per l'inevitabile ricambio generazionale degli studiosi, sarà forse necessario ripianare il dare e l'avere tra i pittori di Perugia o di Assisi o di Spoleto e la circolazione di opere o di uomini da Firenze e da Siena, o da altre città della Toscana come Arezzo o Pisa, per verificare se la "Passione degli Umbri" evocata da Longhi fosse un frutto nutrito dal solo ceppo umbro o ricevesse nuova forza da innesti forestieri. È in pratica la situazione che ho potuto constatare occupandomi degli scritti e delle 'vite' di alcuni mistici umbri: Angela da Foligno, Giacomo da Bevagna, Margherita da Cortona, Vanna da Orvieto; che identificarono l'immagine di Cristo in Crocifissi riconducibili alla tradizione iconografica del "Crocifisso gotico doloroso" realizzati da scultori provenienti da paesi transalpini⁴⁰. Franco Sacchetti, nel *Trecentonovelle*, riferisce un gustoso episodio ambientato a Perugia, protagonista Bonamico Buffalmacco, lo scanzonato pittore fiorentino immortalato nel *Decamerone* di Giovanni Boccaccio. Buffalmacco fu chiamato a Perugia per dipingervi una immagine di sant'Ercolano nella piazza maggiore della città, ma stanco per l'insistenza dei perugini finì per coronare il capo al santo con una ghirlanda di lasche: il pesce del lago! Il dipinto contestato non si è conservato; epperò l'intenso realismo e le deformazioni fisiognomiche che caratterizzano le figure riconosciute a Buffalmacco da Luciano Bellosi⁴¹, fondandosi sul confronto con i brutti ceffi dei santi che accompagnano una Madonna nel duomo di Arezzo, compaiono in

Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento, in "Paragone", 359/361 (1980), pp. 3-22.

³⁹ L. BELLOSI, *Iacopo di Mino del Pellicciaio* cit.

⁴⁰ E. LUNGI, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000.

⁴¹ L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974.



Fig. 8. Jacopo di Mino del Pellicciaio, *Crocifissione*, Città della Pieve, Convento di San Francesco.

Umbria in un dipinto murale nella chiesa di Sant'Andrea a Monte del Lago, sulle sponde del lago Trasimeno a ridosso di Magione. Una grande Crocifissione scoperta da Pietro Scarpellini, che si disse sconcertato “dalla violenza delle immagini, dalla loro esasperazione. Il corpo di Cristo è uno straccio di carne appiccicato alla croce. Le facce sono deformate da un dolore incontenibile, da smorfie paurose, grottesche. La forma emerge da un chiaroscuro aggressivo, sommario, che si impasta come per grandi ditate entro i colori lividi, terrosi, una gamma di toni bassi, dall’ocra al mattone, dal grigio sporco fino al verde spento”. Per poi concludere. “Siamo insomma dinanzi ad un espressionismo radicale, estremo, da non trovare quasi paralleli persino in questa terra di espressionisti”⁴². Se non fosse

⁴² P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento. III. Il Maestro di Monte del Lago*, in “Esercizi”, 4 (1981), pp. 45-58 (45-46).

– alla luce del recente restauro – che le caratteristiche dell’afresco di Magione non compaiono in alcuna chiesa di Perugia ma tornano identiche nel San Domenico di Arezzo, le cui pareti conservano tre storie frammentarie della passione di Cristo che manifestano la stessa amalgama di eleganti citazioni da Pietro Lorenzetti mescolate alle maschere sarcastiche di Bonamico Buffalmacco⁴³. Ma più vicino al secondo che al primo. Una linea realistica ‘aristocratica’ che trovò una sponda nella scultura di Giovanni Pisano, decisamente indigesta per “la povera ecclesia locale, composta di pescatori, di contadini”, nella quale Scarpellini indicò il “pubblico, o come si dice oggi con brutta parola, ai fruitori” committenti dell’opera, immaginando di sentirne ancora i versi delle laude della passione che davanti a questa cruda immagine si cantavano⁴⁴.

Non escludo che la pista aretina indicata dalle caratteristiche stilistiche del pittore possa un giorno condurre a individuare la committenza aristocratica del dipinto.

⁴³ R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d’Arezzo* cit., pp. 11-40 (18-20); I. DROANDI, *Pittori “forestieri” ad Arezzo*, *ibidem*, pp. 41-56 (56); con precedente bibliografia.

⁴⁴ P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento* cit, p. 45.

I restauri nella chiesa della Madonna delle Grazie
a Magione

Carla Mancini



Negli ultimi anni si sono realizzati importanti operazioni di recupero e restauro delle opere d'arte contenute all'interno della chiesa della Madonna delle Grazie a Magione grazie alla sensibilità della comunità parrocchiale, a sponsor attenti come la Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, il Lion's Club e il Comune di Magione, alla professionalità ed esperienza dei restauratori della Coop. "KYANOS-Restauri Beni Culturali"¹.

Questi interventi, che analizzeremo in modo approfondito, riguardano la zona absidale e la prima nota che vogliamo evidenziare è che proprio a questa zona, negli anni '70, è stato addossato un nuovo edificio, più basso del corpo absidale, che tanto ha influenzato lo stato di conservazione degli affreschi, delle decorazioni murali, degli stucchi e dei manufatti lignei di questa parte della chiesa.

Il solaio del sottotetto del nuovo edificio arriva a circa la metà della finestra posta in cima all'altare e questa particolare collocazione dell'apertura, sicuramente voluta originariamente per garantire luce naturale alla zona dell'altare, ha causato nel tempo diversi danni. La diversità di quota fra il solaio e la finestra e l'inefficace schermatura con rete del sottotetto aperto, hanno portato da una parte all'infiltrazione di acqua piovana e dall'altra allo stanziamento di piccioni. Si è così verificato che il guano è percolato all'interno dell'abside veicolato dalle infiltrazioni di acqua e ha fortemente compromesso le superfici decorate.

Nel 2006, fu realizzato l'intervento di restauro dell'affresco della *Madonna delle Grazie* (XIV-XV sec.) posto all'interno dell'Altare Maggiore.

¹ Direttore tecnico, Coop. KYANOS-Restauro Beni Culturali.

Nel 2007, è stato realizzato il completo restauro dell'Altare Maggiore con i suoi ornati in stucco, i finti marmi e la preziosa cimasa lignea intagliata e dorata risalenti probabilmente al 1639.

Nei primi mesi del 2008 c'è stato il recupero degli affreschi e degli stucchi dorati e dipinti delle pareti dell'abside.

Tra il 2008 e il 2009 il restauro degli stucchi e delle decorazioni murali dell'Arco Maggiore.

Il restauro dell'affresco

Il primo intervento eseguito riguardava l'affresco della “Madonna delle Grazie” che si presentava in un stato di conservazione particolarmente compromesso. L'affresco ha seguito attraverso i secoli l'edificio che lo contiene e le sue disavventure, infatti diverse furono le modifiche, gli ampliamenti e i danni intervenuti. La pellicola pittorica dell'affresco apparve subito fortemente alterata, oltre che a causa di una spessa “patina” che ricopriva l'intera superficie, anche per l'effetto dannoso dei sali (tipo nitrati) che interessavano una vasta area, provocati dall'ingente infiltrazione di acqua piovana che penetrava dall'apertura posta sopra l'altare. Tali effetti dannosi si evidenziavano soprattutto nell'annullamento delle trasparenze, ottenute in origine con delle pennellate di colore stese “a velatura”; nell'alterazione cromatica del dipinto, tale da negare la percezione del trono in cui la vergine siede, elemento fondamentale per la costruzione prospettica del dipinto; nella perdita dei particolari eseguiti “a secco” dall'artista per sottolineare il contrasto tra le luci e le ombre.

Il restauro dell'affresco, eseguito sotto la supervisione della Soprintendenza per i Beni Architettonici, il Paesaggio, il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico dell'Umbria, ha avuto inizio con la realizzazione di saggi di pulitura finalizzati alla individuazione dei vari strati incoerenti che vi si sono depositati nei secoli.

In base a tale indagine conoscitiva abbiamo potuto constatare che, tolto il primo strato di polveri facilmente rimovibili, in ordine stratigrafico eravamo alla presenza di uno spesso strato di olio di lino, il quale aveva conferito all'affresco, un colore bruno-giallastro che impediva la percezione dei colori vivaci utilizzati in origine dall'artista.

Una volta rimossa tale "patina" con impacchi veloci di carbonato d'ammonio applicati con carta giapponese, si sono messi in evidenza, sia i ritocchi eseguiti ad acrilico risultati irreversibili, sia le vaste stuccature in gesso eseguite durante un precedente restauro forse risalente agli anni 50-60 dello scorso secolo.

Prima della rimozione delle suddette stuccature, abbiamo proceduto al consolidamento delle ampie zone di affresco completamente distaccate dal supporto murario, impiegando una malta riempitiva legata con resina acrilica in emulsione.

Dopo consolidato e messo in sicurezza, l'affresco è stato liberato dalle stuccature in gesso particolarmente dannose per la conservazione a causa della fosfatazione, reazione chimica del gesso in presenza di acqua o umidità responsabile della migrazione dei sali sulla superficie pittorica. Le vecchie stuccature sono state sostituite con delle nuove composte con malta di sabbia fine di fiume e grassello di calce.

La rimozione delle stuccature inoltre ha messo in evidenza un travetto di contenimento, elemento di sostegno che si associava spesso in passato allo "stacco a massello", ovvero alla complessa operazione di trasferimento di un affresco, con pella-pella pittorica, intonachino, ariccio e muratura, da una parete ad un'altra. Questo elemento dà ulteriore corpo all'ipotesi di una diversa collocazione iniziale del dipinto.

Una volta terminata l'operazione di rimozione delle sovrapposizioni e delle integrazioni non idonee, ci siamo dedicati alla ripresentazione estetica del dipinto che ci ha permesso di ridare l'unità di lettura dell'immagine, ricostruendo le lacune di piccola entità e trattando con velature di colore ad acquerello le ampie zone delle nuove stuccature.

L'intervento di restauro durato complessivamente tre mesi si è concluso alla fine del mese di maggio del 2006.

Il restauro dell'altare

Intorno all' affresco del XIV sec. della "Madonna delle Grazie" fu progettato l'altare Maggiore in stucco dorato e decorato probabilmente intorno al 1639 anno in cui tutta la chiesa fu ampliata e restaurata. L'Altare esprime nella sua struttura e nelle sue decorazione tutte le caratteristiche dello stile barocco. Sopra la mensa dalle linee compatte e bombate poggiano due slanciate colonne in finto marmo che sorreggono una trabeazione curvilinea spezzata, adornata con cartiglio e una cimasa lignea dorata e intagliata e con colomba centrale sospesa in una cornice di cherubini in gloria.

Dopo aver completato il restauro dell'affresco quattrocentesco si è fatta un'indagine, attraverso saggi di pulitura, sulle superfici della macchina d'altare per risalire alla loro condizione originale. L'opera aveva subito negli anni varie ridipinture e manomissioni che ne avevano alterato l'aspetto: era infatti, scurito ed appesantito in maniera uniforme da vari trattamenti che oltretutto, appiattivano il suo disegno plastico.

L'altare si presentava ad una prima analisi visiva molto deteriorato, soprattutto a causa delle vistose cadute di colore nella parte alta centrale, e delle numerose ridipinture date nel tempo che avevano alterato la luminosità dell'oro e le cromie originali. Le decorazioni in oro avevano subito infatti una corposa ridipinture con mecca rossa che le aveva completamente omogeneizzate con le altre parti dell'altare ridipinte con vernice rossa. Saggi di pulitura eseguiti nella parte inferiore dell'altare avevano messo in luce il colore originale dello stucco, attualmente coperto da uno smalto rosso carminio. Le parti ove l'oro e l'argento non erano stati dipinti con mecca rossa risultavano coperti da uno strato di polveri concrezionate e nero fumo.

Successive indagini, effettuate nel gennaio 2007, per una più puntuale valutazione dei danni e delle operazioni necessarie al restauro, misero in luce il livello originario della finitura dello stucco.

Tutti i trattamenti aggiunti nel corso del tempo furono rimossi e tornarono alla luce i colori originali sia degli stucchi che dei finti marmi. Sono tornate alla luce anche delle rifiniture in argento trattato a mecca che non si leggevano ormai più.

La rimozione delle ridipinture dalla mensa d'altare ha ulteriormente evidenziato la presenza di parti danneggiate da urti e scalfitture e soprattutto gli stucchi sono stati oggetto di una accurata ricostruzione sia nella zona dell'altare che negli elaborati capitelli e nelle cornici.

Per quanto riguarda la porzione di intonaco che funge da cornice e da raccordo tra l'affresco e l'altare, dopo che l'esecuzione di saggi di scopritura ha rilevato che non c'erano tracce di decorazione sottostanti si è proceduto, su indicazione della D. L. ad una opportuna revisione cromatica dell'intonaco di raccordo.

L'intervento di restauro della macchina d'altare in stucco ha messo quindi in campo diversi interventi coordinati e finalizzati al recupero e alla conservazione dell'opera.

Sono stati eseguiti, sulla base delle indicazioni risultate dai saggi, interventi di rimozione delle materie soprammesse e delle stuccature ritenute non idonee. Sono stati consolidati e resi coesi gli strati costitutivi degli stucchi e delle superfici dorate. Sono state risarcite le lesioni e ricostruiti i bordi e le modanature. Infine l'opera di ripresentazione estetica con la reintegrazione pittorica delle lacune e delle nuove stuccature.

Cimasa lignea

Fu possibile prendere visione delle reali condizioni della cimasa in legno raffigurante lo *Spirito Santo in gloria tra i cherubini* solo dopo il montaggio del ponteggio. L'opera, pur se

ricoperta da uno spesso strato di polveri e sporco di vario genere, risultava in discreto stato di conservazione, ma l'ancoraggio della gloria lignea era molto precario, eseguito con chiodi infissi nella parete retrostante a cui si allacciavano dei fili di ferro. L'opera risultava composta di più parti di cui almeno quella centrale in basso sembrava provenire da un'altra opera e utilizzata come raccordo tra la cimasa e il timpano dell'altare. Il sistema di assemblaggio delle parti necessitava di una verifica della tenuta e di un intervento di rettifica degli incastri e dei perni di montaggio.

In quella fase fu accertato lo stato di precarietà e inadeguatezza dell'infisso posto alle spalle dalla cimasa. Esso era di fattura artigianale molto elementare con una lastra di vetro sottile di dimensioni inferiori a quella del telaio che lasciava ai lati delle fessure di alcuni centimetri. Come già detto fortunatamente l'apertura non affaccia direttamente sull'esterno ma all'interno di un sottotetto con aperture schermate da reti metalliche che assicurano la fonte luminosa ma non ostacolano le infiltrazioni di acqua piovana che comunque sono avvenute e hanno determinato i danni visibili sul cartiglio in stucco posto subito sotto l'infisso.

Si rese necessario quindi contestualmente al restauro provvedere alla sostituzione dell'infisso con uno nuovo che assolvesse al compito di far filtrare la luce – necessaria a mettere in risalto la colomba lignea che raffigura lo Spirito Santo e che si trova al centro della raggiera – e di riparare dagli agenti atmosferici. Il nuovo infisso venne montato intervenendo dal sottotetto, e fu realizzato con un vetro camera di cui la faccia interna è in alabastro in modo da ottenere una luce diffusa e opalescente più adatta ad illuminare la cimasa lignea.

Particolare impegno ha richiesto il restauro della gloria in legno. Fu necessario rimuoverla dalla sua posizione, sia per lavorare in modo più agevole, sia per permettere la sistemazione della finestra retrostante. La gloria smontata fu sistemata all'interno della chiesa evitando così che cambiamenti di tem-

peratura e di umidità provocassero dei “movimenti” nel legno ed è stata oggetto di una accurata pulitura. L'ultimo restauro era stato realizzato coprendo la superficie originale trattata ad oro zecchino con nuove stuccature che nascondevano gli intagli originali e, soprattutto una nuova gessatura con trattamento ad argentone che dava un aspetto falso. È stato rimosso l'argento e le analisi, fatte con adeguati strumenti hanno rivelato che l'oro sottostante, anche se molto consumato e brunito era oro zecchino. La rimozione delle vecchie stuccature hanno alleggerito il disegno di tutto l'insieme. Tutto l'ovale della struttura è stato consolidato e fissato sia da un punto di vista superficiale che costruttivo.

La collocazione a terra della gloria in posizione orizzontale ha permesso di intervenire sulla faccia posteriore e successivamente su quella anteriore; sono state eseguite operazioni di consolidamento e disinfestazione del manufatto ligneo e sono stati verificati gli incastri dei perni di montaggio che tengono unite le varie parti dell'opera. Si è dato poi corso all'opera di pulitura e fissaggio della pellicola dorata, stuccatura delle lacune e risanamento del supporto ligneo e ripristino delle superfici dorate.

Si è elaborato infine una idonea soluzione per ricontestualizzare la presenza della colomba restituendo così unità visiva all'opera, concordando detta soluzione con i funzionari della Soprintendenza.

Il restauro dei dipinti e degli stucchi dell'abside

Nel corso del restauro dell'Altare Maggiore furono eseguiti dei saggi stratigrafici mirati a ritrovare la colorazione e la decorazione originaria dell'abside al fine di comprendere per intero il contesto decorativo nel quale si inseriva l'altare e di verificare l'esistenza e la consistenza di decorazioni pittoriche sotto l'attuale strato di tinteggiatura anche lungo le pareti della chiesa.

I saggi furono eseguiti nelle aree dove tradizionalmente è più probabile la presenza di un apparato decorativo murario e in quelle dove, cadute di colore accidentali aveva già messo in luce tracce che andavano indagate meglio.

L'area che ha rivelato le sorprese migliori, fu quella del catino absidale. Fu accertato che gli stucchi modellati erano dipinti così come le cornici delle porte, tutte le superfici a stucco erano in origine decorati a finto marmo, dipinti e dorati.

Nell'abside la superficie dei riquadri all'interno delle cornici a stucco ricoperte con campiture piatte hanno rivelato la presenza di affreschi cinquecenteschi di notevole fattura. Questi affreschi, erano stati delimitati dagli stucchi nella sistemazione settecentesca con cornici ricche di disegni, colori ed argento trattato a mecca. In tempi più recenti era poi stato tutto nascosto con tinte più o meno uniformi. Ciò testimonia ulteriormente la stratificazione di interventi che la Chiesa ha subito negli anni.

I dipinti raccontano la vita di Maria scandita in sette parti di cui una priva di immagini per lo strappo dell'affresco. Gli altri sei riquadri rappresentano altrettante scene, si possono individuare partendo dal basso a sinistra dell'altare: la nascita di Maria, l'Annunciazione, l'Ascensione, il Matrimonio, la salita al Tempio, l'Immacolata Concezione.

Gli affreschi, riportati alla luce, erano in cattivo stato di conservazione soprattutto sulla volta. Risultavano essere molto distaccati dal supporto murario quindi l'opera di pulitura si è svolta contestualmente al consolidamento per evitare che la materia alquanto decoesa potesse subire ulteriori cadute.

Dopo aver messo in luce gli affreschi e gran parte degli stucchi, abbiamo constatato la ricchezza della decorazione: gli stucchi della volta, liberati dallo strato di tempera bianca, risultavano avere un trattamento cromatico con oro e finti marmi sui lati e decorazioni plastiche sulla sommità.

La lettura delle immagini era purtroppo fortemente compromessa oltre che dalle cadute di colore anche da numerosi strappi subiti in passato. Possiamo identificare gli strappi perché

sono mancanze di forma regolare all'interno di alcune scene e sono focalizzati sulle figure più significative. Durante le ultime guerre, lo strappo di affreschi, era una forma di saccheggio accompagnate ad azioni di sfregio perpetrate sui visi dei Santi.

Gli affreschi più grandi nei riquadri ai lati dell'altare, sono più completi a parte una vistosa caduta orizzontale nella parte centrale che probabilmente testimonia una partizione cinquecentesca diversa.

Scendendo fino al piano di calpestio intorno all'altare si affacciano quattro aperture, tutte rifinite dalle ricche cornici in stucco che il restauro ha riportato a come erano in origine: dipinte con finti marmi e decorazioni in argento meccato. Le due porte ai lati dell'altare che corrispondevano alla vecchia sagrestia sono ora chiuse perché gli ambienti retrostanti sono ora di altra proprietà. La porta a destra dell'altare si affaccia sull'attuale sagrestia. L'ingresso che un tempo era a sinistra dell'altare è stata chiuso definitivamente con un muro e per ovviare a questa asimmetria di aperture è stata dipinta una finta porta.

Sulla parete di fondo ai lati dell'altare sono tornate alla luce due nicchie cinquecentesche probabilmente adibite ad ospitare immagini sacre, con una decorazione a tempera sul fondo con un drappo molto fresca ed immediata.

Il recupero degli affreschi e degli stucchi dorati e dipinti ha permesso di completare l'opera di restauro conservativo dell'intera area absidale restituendogli un'immagine e un fascino di cui non si conservava più la memoria.

Il restauro dell'arco maggiore

L'intervento di restauro svolto su tutta la superficie dell'abside ci ha condotto fino all'imponente arco trionfale che è stato oggetto di saggi che hanno evidenziato la presenza di decorazioni pittoriche sotto lo strato di tempera che aveva uniformato

tutta la superficie. Più precisamente il sottarco ha rivelato una decorazione sui toni dei grigi con girali fiorati che è stato possibile, nell'ultimo intervento in ordine cronologico svoltosi nel 2009, riproporre ricostruendo il modulo decorativo dai frammenti rimasti. Da tutta la superficie sia a stucco che muraria dell'arco maggiore sono stati rimossi i depositi soprammessi e le scialbature e la superficie di fondo ha rivelato dei particolari geometrici dipinti, che da una prima indagine effettuata, proseguono anche sul resto della volta della chiesa lasciando immaginare su tutta la volta la presenza di un apparato decorativo ricco e articolato sotto la tinta neutra che vediamo attualmente.

Gli strati d'intonaco e di stucco originali dell'arco sono stati fissati al supporto murario e sono state effettuate le stuccature delle lacune. Le numerose stracce pittoriche emerse sotto le tinteggiature, sono state recuperate con la ripresa pittorica degli elementi decorativi ripetitivi e la ricostruzione, ove possibile, delle parti mancanti, ciò ha restituito un elemento architettonico omogeneo e armoniosamente collegato alla zona absidale già restaurata. Di notevole impatto è il recupero della decorazione cinquecentesca del sottarco e molto interessanti sono anche le decorazioni a tempera dai colori delicati che decorano le pareti adiacenti all'arco che contengono due nicchie: una attualmente ospita una lapide e l'altra rimane a testimonianza del ricovero delle spoglie di San Clemente Papa patrono del comune di Magione. L'urna in legno contenente le spoglie del Santo fu traslata sotto l'altare maggiore della chiesa Parrocchiale molti anni prima del attuale restauro. Un cartiglio dipinto tornato alla luce in cima al pilastro di destra indica la data della decorazione pittorica il 1665.

Le prospettive

La chiesa della Madonna delle Grazie, posta proprio nel cuore antico di Magione, riveste per la sua posizione, per la sua

storia e per le opere d'arte contenute, in particolare per la presenza del ciclo Mariano uno dei pochi nella nostra regione, un enorme importanza per tutti i fedeli ed è al contempo un'importante attrattiva per i turisti in visita in Umbria. Per questi motivi gli interventi di restauro che hanno visto coinvolti e protagonisti istituzioni pubbliche e private (la Parrocchia di San Giovanni Battista di Magione, il Comune di Magione, il Lion's Club, La Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia, la Pro Loco di Magione) sono stati accolti sempre con grande favore dagli abitanti di Magione che hanno aspettato pazientemente l'ultimazione dei lavori per il restauro dell'abside. Tutte queste componenti aspettano ora che si rendano possibili altre sinergie per realizzare le importanti opere ancora mancanti, il restauro della volta, delle pareti e degli altari laterali. Le indagini effettuate fin'ora lasciano intendere che la decorazione seicentesca che contorna l'arco maggiore prosegua lungo tutta la volta così come sulle pareti le tracce rinvenute evidenziano un apparato decorativo particolarmente ricco. Solo con il proseguimento dei restauri queste testimonianze artistiche potranno essere riportate alla luce ed essere così completata l'opera di risanamento e conservazione delle testimonianze.



Altare maggiore, prima e dopo il restauro.



Madonna delle Grazie, affresco, altare maggiore, prima e dopo il restauro.





Angelo con cartiglio, affresco, altare maggiore, prima e dopo il restauro.





Eva, affresco, altare maggiore, prima e dopo il restauro.





Fronte d'altare, prima e dopo il restauro.





Nascita di Maria, affresco, abside, prima e dopo il restauro.





Arco trionfale, prima e dopo il restauro.





Lo sposalizio della Vergine, affresco, abside, prima e dopo il restauro. Madonna delle Grazie, affresco, dopo il restauro.

novembre 2011





ISBN 978-88-96591-65-5



9 788896 591659 >

€ 20,00