

GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Le arti del Duecento a Gubbio: il mito di Oderisi da Gubbio
tra miniatura e pittura

Elvio Lunghi

1. «Oderisi, l'onore d'Agobbio»

Gubbio occupa un ruolo di primo piano nel gran teatro dell'arte medievale. Non un cuore di pietra, che ha l'aspetto dei suoi monumenti, ma un cuore di carne, che parla la voce di un uomo reso protagonista da Dante di una cantica della *Commedia*, incontrato in una balza del Purgatorio «di marmo candido e addorno d'intagli sì, che non pur Policleteo ma la natura lì avrebbe scorno». L'uomo vi sconta il peccato di superbia portando una pesante pietra attorno. Vede Dante e lo chiama. Dante lo riconosce e gli parla: «Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi, l'onore d'Agobbio e l'onore di quell'arte ch'alluminar chiamata è in Parisi?». Oderisi torce il capo sotto il peso e risponde: «Frate», diss'egli, «più ridon le carte che pennelleggia Franco Bolognese; l'onore è tutto or suo, e mio in parte». Finisse qui, davanti alla tragedia di un uomo qualunque – «Oderisi chi?» – varrebbe la pena far la morale per l'invidia di una rana che si crede un bue? Ma Oderisi non si limita a parlare dei casi suoi. Prosegue e coinvolge la novità del momento, da uomo informato dei casi dell'arte: un Giotto che ha sconfitto Cimabue, lo Stil Novo dell'arte moderna che ha vinto il confronto con la vecchia maniera greca: «Credette Cimabue ne la pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido». Non basta. Coinvolge anche la voce dei poeti, che salgono e cadono precipitevolissimamente nello scorrere delle generazioni: «Così ha tolto l'uno all'altro Guido la gloria della lingua». Coinvolge lo stesso Dante che lo interroga: «e forse è nato chi l'uno e l'altro caccerà dal nido». Insomma Oderisi non è un uomo qualunque. Sarà nato a Gubbio, nella provincia umbra, ma è anche esperto nella maniera della decorazione libraria che piacque a Parigi. Ma è anche uno sconfitto negli ingranaggi di un processo che non si limita a riproporre iconografie consolidate dalla tradizione: cerca il nuovo, il non visto, nella tecnica e nell'invenzione. Insomma, Oderisi è il testimone veritiero di un cambiamento epocale, che porterà il vernacolo del sì a imporsi sul latino dei dotti, la natura imitata da Giotto sull'imitazione d'immagini attribuite al pennello di san Luca usuale nei pittori bizantini. Da qui deriva il duplice significato di cui si carica la citazione dantesca. Marco Collareta è tornato più volte sul valore assegnato al contesto ambientale descritto da Dante, dominato da grandi rilievi marmorei attribuiti alla natura piuttosto che alla mano di Policleteo. Questo «visibile parlare» non descrive un luogo visto e conosciuto, simile alla facciata di una cattedrale o alle vasche ornate da rilievi di una fontana, ma elenca immagini da meditare, sovraccariche di significati simbolici. Accostando una «Annunciazione dell'Incarnazione di Cristo, la Danza di David davanti all'Arca dell'Alleanza e la Giustizia resa da Traiano alla Vedovella (...) Dante si è comportato come un colto iconografo medievale che, sull'esempio di manuali quali il *Pictor in Carmine*, la *Biblia Pauperum* o lo *Speculum Humanae Salvationis*, miri a illustrare un importante episodio neotestamentario mediante l'accostamento a un episodio veterotestamentario e a uno tratto dalla storia profana. (...) Le sculture in marmo che Dante ci presenta non appartengono infatti propriamente all'arte figurativa, ma a una descrizione e dunque all'arte della parola»¹. Potrebbero, semmai, dar corso a un'invenzione iconografica, ma non dipendere da questa, come un racconto allegorico può aver ispirato una pala d'altare o il programma decorativo di un dipinto profano, ma non necessariamente dipendere da un precedente figurativo.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

È vero, ma questo non esclude l'eventualità che Dante possa aver coinvolto nel suo viaggio fantastico un repertorio di personaggi reali, uomini e donne con una storia alle spalle, chiamati a incarnare situazioni emblematiche. Di Umberto Aldobrandeschi e Provenzan Salvani parlano le battaglie che vinsero o persero²: cosa resta di «Oderisi, l'onore d'Agobbio»? Quale aspetto avevano le carte che alluminava? E quale aspetto avevano le carte che pennelleggiava Franco Bolognese?

Con molta spocchia Benvenuto da Imola, nel commento alla *Commedia*, stigmatizzò la caduta di stile di Dante, perché aveva osato accostare uno spirito *magnus et magnificus*, come il conte Umberto Aldobrandeschi, a uno spirito *parvus et plebeius*, qual era Oderisi da Gubbio, meravigliandosi come Dante avesse potuto dar voce a un personaggio sconosciuto e dedito a un'attività bassa e plebea. *Erat enim unus miniator librorum*, nonostante Oderisi godesse fama di essere *magnus miniator in civitate Bononie*³. In realtà la *Commedia* non dice altro di Oderisi, salvo indicarne la patria natale in Gubbio, collegarne i modelli di riferimento alla città di Parigi e il contesto cronologico alla vecchia maniera greca dei tempi di Cimabue: ne seguiranno una sequela d'interpretazioni contraddittorie da parte dei moderni esegeti. Qualcosa di più, e di profondamente differente, scriverà Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite*. «Oderigi d'Agobbio, eccellente miniatore in quei tempi» fu «molto amico di Giotto» nella città di Roma; per la quale città Oderisi avrebbe miniato «molti libri per la libreria di palazzo, che sono in gran parte oggi consumati dal tempo». Lo stesso Vasari ne farà incetta per un proprio «libro de' disegni antichi»⁴. Se la cosa si fosse fermata qui, la ricerca di Oderisi avrebbe dato corso alla gara tra diversi segugi lanciati in direzioni diverse: chi verso Gubbio, chi verso Parigi, chi verso Roma, chi sulle piste della diaspora internazionale del libro antico seguita alla riforma liturgica tridentina. Naturalmente senza riuscire a trovare un consenso nel coro dissonante delle opinioni. Carlo Cesare Malvasia si limiterà a rammentare Oderisi insieme a Franco⁵. Filippo Baldinucci respingerà come fantasiosa la notizia di Vasari: Oderisi non poteva aver incontrato Giotto a Roma, essendo morto prima del 1300; al contrario, era molto probabile che egli fosse stato allievo di Cimabue a Firenze⁶. Luigi Lanzi collocherà Oderisi nella scuola bolognese, «probabilmente come allievo, sicuramente come maestro»⁷. Nel frattempo gli archivi di Bologna cominceranno a restituire documenti sulla presenza di Oderisi in città. Nel 1864 uscì il secondo volume dell'edizione originaria in lingua inglese della *Storia della pittura in Italia* di Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, che dette conto, nel capitolo dedicato «alla scuola umbra e ai pittori di Gubbio, Fabriano e delle Marche», di un documento rinvenuto da Oretti e Zani nell'Archivio Ercolani di Bologna, grazie al quale era possibile fissare i tempi di attività del miniatore nel 1268 a Bologna. Altre carte su Oderisi erano riemerse nel Fondo Armanni della Biblioteca Sperelliana di Gubbio, a riprova della presenza in città di un «M. Oderigus Bonajunctê» nel 1264 e di un «Oderigus Bonajuntae» nel 1265. Grazie a questi documenti, Cavalcaselle e Crowe disegnarono un percorso di Oderisi: a Gubbio nel 1264, a Bologna nel 1268 e a Roma nel 1295, dove avrebbe incontrato la morte nel 1299⁸.

Nel 1873 il *Giornale di Erudizione Artistica*, mensile d'arte edito a Perugia, pubblicò un documento rinvenuto a Bologna e datato 11 marzo 1271, che presentava un «Magister Odericus q. Guidonis de Gubio», con il socio Paolo di Iacopino Advocati, impegnarsi a «miniare de pennello de bono azurro» un antifonario su richiesta di un Azzone dei Lambertazzi.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

La scoperta confermava l'attendibilità del poema dantesco e dava un nome al padre del miniatore⁹. Pressoché immediatamente Cavalcaselle e Crowe, nell'edizione in lingua italiana della *Storia della pittura in Italia*, aggiornarono le notizie già fornite nell'edizione inglese del libro ed escluderanno qualsivoglia legame tra il *Magister Odericus quondam Guidonis de Gubio*, ricordato nel contratto bolognese del 1271, e l'«Oderisio Bonajuncte» attestato a Gubbio nel 1264¹⁰. Altri documenti sull'attività di Oderisi a Bologna verranno alla luce nei decenni successivi. Saranno infine raccolti in un volume di registi documentari sui miniatori e i pittori di Bologna nei secoli XIII e XIV, dato alle stampe da Francesco Filippini e Guido Zucchini nel 1947¹¹.

I documenti sulla presenza di Oderisi a Bologna occupano appena quattro anni, dal 1268 al 1271. Il 29 agosto 1268 un *magister Hodericus miniator* era teste alla sottoscrizione di un mutuo, in compagnia di un *Guido Petri pictor* e di un *dominus Canavixius scriptor*. Esattamente un anno dopo, il 19 luglio 1269, Oderisi fu chiamato ancora una volta a far da teste in un atto di cambio, fatto da tre scolari francesi, maestro Giovanni da Manduno (Jean de Meun, autore del *Roman de la Rose*), maestro Giovanni da Buyaco, maestro Reginardo da Buisaco, per il trasporto a Parigi di un cospicuo numero di libri legali, fra i quali il Digesto Novo¹². Nel documento, il nome di *Oderisius* si accompagna al patronimico *Guidonis*: ne risulta che il Guido pittore rammentato nel contratto dell'agosto 1268 è il padre del miniatore. Tra i vari testimoni intervenuti alla stipula del contratto è ricordato un *Paulus Iacobini Advocati*, che in altri documenti bolognesi risulterà essere miniatore e pittore. Esattamente un mese dopo, il 26 agosto 1269, *Magister Oderisius filius Guidonis et Paulus filius Iacopini Advocati*, fecero garanzia che lo scrittore Domenico di Michele avrebbe scritto e glossato un Digesto Novo con l'apparato di Accursio per Enrico, canonico della chiesa di San Tommaso di Argentina, l'odierna Strasburgo in Alsazia, al prezzo di 26 soldi a quaderno¹³. Il coinvolgimento di Oderisi e di Paolo non doveva essere casuale e tutto lascia pensare che dai due miniatori ci si attendesse che decorassero i quaderni man mano che se ne completava la scrittura. Poco meno di due anni dopo c'imbatteremo nella situazione simmetrica: uno scrivano che fa da garante perché due miniatori eseguano il loro lavoro. L'11 marzo 1271 Oderisi, figlio del defunto Guido da Gubbio, e Paolo di Iacopino dell'Avvocato – *Magister Odericus quondam Guidonis de Gubio et Paulus, filius Iacopini Advocati* – erano di nuovo soci per decorare 82 fogli di un antifonario notturno, che si erano impegnati a «miniare de pennello de bono azurro» su incarico di Azzone dei Lambertazzi, entro il termine del mese di luglio venturo per il prezzo di 300 soldi bolognesi. I fogli dell'antifonario erano già stati loro consegnati, e per essi ser Pietro del fu ser Tenzi s'impegnò perché i predetti Oderisi e Paolo rispettassero i patti. Alla stipula del contratto figurò come teste un «Cecogna miniatore»¹⁴.

Dietro i nomi e i ruoli che emergono da queste carte s'intuisce una collaudata gestione nella produzione del libro manoscritto, destinato alle chiese o allo Studium di Bologna, o per essere commercializzato nelle più diverse destinazioni. Non ci fosse l'interesse sollevato dal ricordo che ne fece Dante, cosa avremmo ricavato su Oderisi da queste notizie? Intanto che era figlio di un pittore originario di Gubbio trasferitosi a Bologna prima del 1268 e già morto nell'agosto 1271. Che a Bologna esercitò la professione di miniatore, accanto al padre pittore e ad altri miniatori, come quel Paolo di Iacopino dell'Avvocato che altri documenti rammentano in veste di notaio, miniatore di libri e pittore¹⁵.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Pure miniatore e pittore fu il Cicogna chiamato a testimoniare l'11 marzo 1271, altrove identificato per un *Antolinus qui dicitur Ciconia q. Rolandi* o anche per *Magister Antonius, qui dicitur Cicogna, pictor*¹⁶.

La ricerca di Oderisi cominciò nel 1864 con la proposta di Cavalcaselle e Crowe di ravvisarne la maniera nel «Codice di San Giorgio» della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Arch. Cap. S. Pietro, C. 129): capolavoro assoluto della miniatura medievale italiana, segnalato da Filippo Baldinucci come opera di Giotto, ma nel quale Cavalcaselle e Crowe individuarono le caratteristiche della scuola di Gubbio, tirandone poi le conseguenze: «It may therefore be presumed, though it cannot be affirmed, that these Roman miniatures were by Oderisio, whose influence at Bologna may be noticed a little later»¹⁷. Una volta provata la residenza di Oderisi a Bologna, fu a Bologna che se ne cercò l'attività. Il problema sarebbe stato facilmente risolvibile se si fosse conservato l'antifonario richiesto a Oderisi da Azzone dei Lambertazzi. «Si trattava, dunque, di illustrare uno di quei grandi Corali, che certo dovevano servire per i canonici della Metropolitana di S. Pietro in Bologna, perché Azzone de' Lambertazzi (...) era appunto **canonico della cattedrale di S. Pietro**»¹⁸. Perso quel codice, in mancanza di opere firmate, l'identikit di Oderisi è stato ricostruito partendo dall'esegesi del canto XI del *Purgatorio* e tenendo a mente le tre fasi della miniatura bolognese come saranno elencate nel *Medioevo* di Pietro Tosca: «Nella fase primitiva, quasi dimenticata l'antecedente conoscenza dei modi bizantini, i riflessi di questi sono incerti nell'iconografia e nel disegno; la fattura è rozza, a colorito acquoso, senza fusione, con lumeggiature filiformi. Segue un periodo di più intiera comprensione dei modelli bizantini, e insieme di elaborazione originale. Il colorito, più a corpo, è condotto sulle formule bizantineggianti nel modellato e nelle luci, ma ha le sue proprie tinte – di lilla, di rosato –, e tende ad accentuare i distacchi di luce e di ombra che i bizantini avevano derivato dall'impressionismo classico; il disegno ha qualche tratto gotico e l'iconografia sue particolarità. (...) Poi, in un'ultima fase, che dovette iniziarsi al termine del Duecento, perché si ritrova commista alla precedente in qualche codice, la miniatura bolognese senza sciogliersi del tutto dai canoni bizantineggianti ebbe un rinnovamento in maggiore ricerca di plasticità, in violente scomposizioni di ombre e di luci (...) e si potrebbe supporre esser stata così modificata dall'ignoto Franco Bolognese che Dante ricordò quasi rinnovatore di fronte a Oderisi da Gubbio – forse seguace di più vecchi modi bizantineggianti –, come Giotto rapporto a Cimabue»¹⁹. Chi lo collegò a un gruppo di codici bolognesi, soprattutto legali²⁰. Chi lo identificò in quel che restava nelle biblioteche locali risalente agli anni Sessanta del Duecento²¹. Chi negò decisamente una sua influenza sui miniatori bolognesi²². Chi sostenne che fosse a capo «di tutta quella importante corrente francesizzante, che nella seconda metà del secolo XIII si riscontra nel campo della miniatura fiorita a Bologna», indicandone un esempio nel *Decretum Gratiani* della Biblioteca Laurenziana a Firenze (ms. Edili 97)²³. Chi ne sottolineò i legami con la produzione «neoellenistica» bolognese un tempo spiegata in chiave cimabuesca, trovandone una corrispondenza in corali francescani come il ms. 17 del Museo Civico di Bologna, ora riferiti al Maestro della Bibbia di Gerona²⁴. Chi lo riconobbe semplicemente nei codici più belli eseguiti a Bologna alla fine del Duecento, come la Bibbia Lat. 18 della Bibliothèque nationale de France a Parigi²⁵.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Restò fuori dal coro Roberto Longhi, che dall'alto della sua autorità preferì fondarsi «sulla certezza, non sempre riconosciuta, che Dante scegliesse i suoi eroi al sommo della scala dei valori», sostenendo «che Dante giudicasse Oderisi il primo protagonista della miniatura duecentesca, e non soltanto italiana». A giudizio di Longhi, il vertice assoluto nella miniatura italiana apparteneva alla «Bibbia di Corradino» della Walters Art Gallery di Baltimora, legata al nome dell'ultimo sfortunato erede della casata Sveva, morto decapitato a Napoli nel 1268. Longhi trovò nelle sue splendide miniature sensibili affinità con la tavola della Santa Chiara nell'omonima chiesa di Assisi (1283) e con le miniature più antiche dei corali di San Domenico di Perugia, proponendo un'origine umbra del miniatore e una conseguente identificazione con Oderisi²⁶. Dopo un'iniziale accoglienza, la spiazzante soluzione di Longhi si è venuta complicando con la scoperta di numerosi altri manoscritti dovuti allo stesso miniatore, a Trento, a Pisa, a Volterra, a Palermo, in varie biblioteche francesi e inglesi, ma nessuno in Umbria o a Bologna, dove invece ci si sarebbe aspettato di trovarli. Di conseguenza si è parlato di un miniatore di origine meridionale, probabilmente siciliano²⁷. Se ne è vista l'origine nell'ambiente veneto dal quale sortì l'Epistolario di Giovanni di Gaibana, collegato al Regno Latino di Gerusalemme²⁸. Lo si è fatto toscano, probabilmente pisano, dove avrebbe svolto anche un'attività come frescante²⁹. Lo si è visto come un maestro «senza casa», spaziando senza soluzione di continuità dalle signorie ghibelline del nord-est della penisola alla Napoli manfrediana³⁰. Lo si è collegato all'ambiente romano di metà secolo³¹. Non è mancato chi ne ha suggerito la ricerca con gli inizi della seconda maniera della miniatura bolognese³². Piuttosto che risolvere il problema, la proposta di Longhi ne ha allontanato la soluzione³³. Si spiega così la prudente conclusione della voce dedicata a Oderisi nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: «La critica, infatti, continua a ritenere che al momento non sia possibile riferire con certezza alcuna opera ad Oderisi, pur continuando ad assegnargli, sulla scia di Dante, un ruolo da protagonista nella miniatura bolognese»³⁴. Come un tormentone si è ripetuto che soltanto la scoperta di un'opera firmata potrebbe restituirci il vero aspetto di Oderisi. In realtà il nome «Oderis[us]» è stato letto in una Bibbia della collezione Chester Beatty di Dublino passata a Londra in un'asta di Sotheby's il 24 giugno 1969. Nella scheda di catalogo è riferita la notizia dell'origine italiana del codice e del suo passaggio in Germania nel XV secolo, quando entrò in possesso di un «Fratris Pet[ri] de p[ru]ssia» documentato nel convento dei domenicani a Colonia. La decorazione fu eseguita da due maestri differenti. Il primo, dai marcati caratteri francesi, è autore di undici iniziali istoriate e di una sola iniziale decorata nella prima parte del codice (cc. 3-93). Al secondo appartiene la restante decorazione (cc. 102-327): sessanta iniziali a pennello con motivi vegetali spesso ravvivati da piccoli draghi. Nessuna delle iniziali è istoriata, salvo gli incipit dei Vangeli di Luca e di Giovanni, dove compaiono figure umane con teste taurine e aquiline. Tra la coda bifida di un drago, a c. 156, si legge il nome Oderisi accanto a un marchio notarile³⁵. Nonostante la firma, la decorazione della Bibbia Chester Beatty non è stata ritenuta all'altezza del ruolo assegnato a Oderisi nella *Commedia* dantesca³⁶. Non aiuta nemmeno lo studio delle caratteristiche stilistiche di queste miniature, che somigliano, ma non più di tanto, a manoscritti del primo stile della miniatura bolognese. Addirittura, nel catalogo dei manoscritti italiani del XIII secolo della Bibliothèque nationale di Parigi, se ne è confrontata la decorazione con una Bibbia data per veneziana (Latin 13146), senza neppure rammentare il presunto autore³⁷.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Si conosce invece un lavoro documentato di Paolo di Iacopino dell'Avvocato, attivo accanto a Oderisi nel 1269 e nel 1271. È un disegno a penna assai modesto che compare nel libro di Memoriali del Comune di Bologna per il semestre che va dal luglio 1288 al gennaio 1289, quando questo ufficio fu ricoperto da Paolo di Iacopino dell'Avvocato. Il disegno riproduce la figura di un vinaio mentre beve da un fiasco di vino. Massimo Medica lo ha paragonato alle figurine che compaiono nei fregi «in molte opere uscite dalla bottega del 'Maestro della Bibbia di Gerona' (...) senza tuttavia dovere ricorrere ad una possibile identità di mano». Per poi lasciare aperta l'eventualità di riconoscere Paolo di Iacopino dell'Avvocato, oppure Oderisi da Gubbio, o anche Antolino di Rolando detto il Cicogna, in manoscritti bolognesi di secondo stile come la Bibbia di Gerona o la Bibbia Lat. 18 di Parigi, come aveva a suo tempo proposto Decio Gioseffi³⁸.

2. Codici miniati a Gubbio nei secoli XIII e XIV

Naturalmente la ricerca di eventuali opere di Oderisi non ha trascurato la sua città natale, benché gli archivi e le biblioteche di Gubbio abbiano conservato pochissimi libri liturgici risalenti all'età medievale e nessun testo giuridico. È banale dire: si è perso tanto, si è perso tutto, se poi non possiamo calcolare quanto si è perso sapendo quanto c'era. In questo è di grande aiuto un articolo uscito nel 1886 nell'*Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*. Giuseppe Mazzatinti vi rese noti alcuni inventari degli arredi e della biblioteca del monastero di Sant'Agostino di Gubbio compilati negli anni 1341-1374³⁹. Il primo inventario, datato 1341, segnalò in sacrestia, tra oggetti di oreficeria e paramenti sacri, una serie di libri utilizzati per l'ufficio liturgico, e cioè:

- Item unum antiphonarium de die in duobus voluminibus.
- Item unum antiphonarium de nocte in quinque voluminibus.
- Item unum lectionarium in duobus voluminibus.
- Item duo psalteria magna in quibus notatum est ymnarium.
- Item duo psalteria vetera.
- Item unum ordinarium ordinatum ad chorum.
- Item unum librum in quo notatum est ymnarium invictoria venite et mandatum.
- Item unum missale completum.
- Item unum missale.
- Item unum missale cum guarnello rubeo.
- Item duo epistolaria, unum vetus et alium novum.
- Item unum breviarium cum catenis fissum in finestra sacristie.
- Item unum antiphonarium anticum noturnale.
- Item unum comune sanctorum notatum parvi voluminis.
- Item ordinarium sancti Clementis.
- Item librum ad esequias defectorum deputatum.
- Item manualia ad dicendum missas.
- Item quatuor quaterni deputati ad processiones...⁴⁰.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

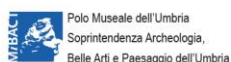
GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Nel 1369 fu compilato un secondo inventario contenente l'elenco dei libri conservati in un armadio e in una cassa in sacrestia, appartenuti a un tale fra Simone «marfe» e da questi ceduti a un certo Martino di Gubbio. Erano in tutto una cinquantina di volumi, tra i quali una Bibbia e una seconda Bibbia figurata, numerosi Sermonari, Salteri e Vangeli. Negli anni seguenti la sacrestia si arricchì con l'acquisto di nuovi libri, come si può constatare facendo il confronto tra i diversi inventari. Di questo cospicuo materiale – annotò Mazzatinti – non è rimasto nulla. Al tempo della soppressione ecclesiastica seguita all'Unità d'Italia, i frati Agostiniani tagliarono le miniature e le vendettero al marchese Francesco Ranghiasi, noto collezionista di dipinti di pittori primitivi. Alla morte di Ranghiasi gli eredi ne dispersero la collezione:

Nella biblioteca comunale di Gubbio, che consta delle riunite biblioteche dei monasteri soppressi, non trovano alcuno dei manoscritti ricordati in quest'inventari, che, secondo l'affermazione di qualche eugubino, esistevano in S. Agostino; è fuor di dubbio che subirono la stessa sorte dei manoscritti delle altre biblioteche eugubine che i frati dispersero o vendettero, senza conoscerne il merito e il valore, a vilissimo prezzo; sì che oggi non giunge strano il caso di trovare a Gubbio presso qualche privato o compratore di carte inutili un ms. o un frammento ms. delle librerie dei conventi. Nell'archivio comunale – proseguiva Mazzatinti – conservasi una ventina di libri corali, membr., in fol. gr., rileg. in asse cop. di cuoio impr. con borchie e fregi metallici; ridevano un giorno quelle carte pennelleggiate da frate Filippo e frate Francesco da Firenze, da Sinibaldo da Gubbio, da frate Giovanni da Montepulciano, da Maestro Littì, da frate Giovan Francesco, da Don Agostino, da frate Felice, da frate Giovan Maria e da frate Tommaso: oggi quei volumi, malconci e mutili, trovansi senza i frontespizi e le grandi lettere iniziali adorne di splendide miniature che si prolungavano ne' margini e nello spazio fra le due colonne scritte. Abbandonati frettolosamente i propri monasteri, i frati tagliarono dalle pagine le iniziali, o quelle pagg. quasi per intero occupate da una miniatura stracciarono via e le vendettero: molte, al prezzo di sedici soldi l'una, ne comprò il marchese F.^o Ranghiasi che gelosamente e con intelletto d'amore le custodì nel proprio museo. Ma, lui morto, gli eredi misero in vendita il museo, ed il municipio di Gubbio non si curò, o non volle, per la restaurazione di quei corali comprarne le miniature⁴¹.

Nel 1360 anche i frati del convento di San Francesco compilarono un accurato inventario della biblioteca del convento, per un totale di 234 libri, tra i quali cinque Bibbie, un Cantico dei Cantici *de minio*, un Cantico *cum litteris aureis*, due *Legenda beati Francisci maior*, una *minor*, una *Legenda beate Clare*. Non vi troviamo elencati Antifonari, Graduali e Messali, probabilmente conservati negli armadi della sagrestia. Era questa una vera biblioteca conventuale, con i nomi dei frati che avevano lasciato in dono libri e dei frati che li avevano in disponibilità. Anche di questa biblioteca non resta apparentemente traccia⁴². A discolpa degli amministratori di Gubbio è necessario rammentare che i comuni dell'Italia unita avevano ben altro di cui occuparsi che della reintegrazione di manoscritti medievali a seguito delle soppressioni ecclesiastiche postunitarie. Nei decenni seguiti all'unità nazionale avvenne il naufragio di un patrimonio storico e artistico accumulato dalla Chiesa nell'arco di oltre un millennio, con gli edifici religiosi trasformati in caserme, carceri, ospedali, scuole e officine,

mostra promossa da



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

quando non furono abbattuti al suolo, mentre preti e frati si affannavano a nascondere dipinti e suppellettili sacre destinati a confluire nelle raccolte municipali, spesso vendendoli a privati o ad antiquari senza scrupoli, intenti a soddisfare la domanda di dipinti o di sculture di maestri «primitivi», richieste sia da collezionisti locali sia dal collezionismo internazionale di opere d'arte⁴³.

Venendo ai manoscritti superstiti, quasi nulla è rimasto più antico del XIII secolo, salvo un Lezionario e un Omeliario di formato atlantico conservati presso l'Archivio Diocesano di Gubbio (fig. 1), dove compaiono le solite iniziali geometriche con decorazioni a nastro contro un fondo blu e rosso comuni nella miniatura romanica dei secoli XI-XII nelle regioni centrali della penisola⁴⁴. Della stessa epoca è uno smilzo fascicolo conservato nel Fondo Armani della Sezione di Archivio di Stato, come pure pochissimi fogli riutilizzati per foderare protocolli notarili di notai attivi nei primi decenni del XVII secolo. Tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo si datano due cicli di antifonari conservati nella locale Sezione di Archivio di Stato: l'uno appartenuto ai frati Predicatori della chiesa di San Martino, l'altro ai monaci Olivetani della chiesa abbaziale di San Pietro. Per entrambi è stato speso il nome di Oderisi da Gubbio. Cominciò nel 1929 Giorgio Castelfranco col proporre il nome di Oderisi per una serie di 11 grandi libri da coro che erano stati rinvenuti pochi anni prima in un ambiente dell'ex convento dei frati Predicatori di Gubbio (fig. 2)⁴⁵. Una nota segnata nel piatto interno di uno dei volume segnalava l'appartenenza dei corali alla chiesa di San Martino. Castelfranco ne collocò l'esecuzione tra il 1287, anno di consacrazione della chiesa, e il 1311, per l'assenza nel testo originario dell'ufficio del Corpus Domini. In realtà, San Martino fu consacrata sì nel 1287, ma secondo Oderigi Lucarelli fu concessa ai domenicani soltanto nel 1304⁴⁶: sembrava ovvio che fosse questo il termine *post quem* per la commissione dei libri corali. Castelfranco ne divise la decorazione tra un maestro principale e numerosi collaboratori distinguibili per la modestia dei risultati. Nonostante la cronologia ritardata, lo stile delle iniziali era ancora in debito da soluzioni comuni nella prima fase della miniatura bolognese, «la più lontana da intenti plastici, la più estranea all'arte bizantina», e trovava una corrispondenza a Bologna con lo Statuto della Compagnia di Santa Maria della Vita del 1260, lo Statuto dei Drappieri del 1284, lo Statuto degli Spadai del 1285 e lo Statuto dei Falegnami del 1298. Assai somigliante era anche la decorazione di due corali del Museo Civico di Bologna, provenienti dal monastero femminile domenicano di Santa Maria Maddalena di Val di Pietra. Argomenti in favore di Oderisi erano l'origine eugubina del miniatore e la sua presenza documentata a Bologna negli anni Sessanta del Duecento, ai tempi della prima fase della miniatura bolognese. Essendo databili alla fine del Duecento, o ai primi del Trecento, i corali avevano un aspetto decisamente antiquato rispetto alla miniatura in voga ai tempi di Dante; argomento utilizzato da Castelfranco come prova in favore di Oderisi: nulla più. Più o meno gli stessi argomenti furono portati da monsignor Giovanni Fallani per riconoscere Oderisi in un gruppo di sei corali provenienti dal monastero benedettino di San Pietro, con la differenza che questi erano posti a confronto con i capolavori della miniatura bolognese di secondo stile, come la Bibbia Vat. Lat. n. 20 o il Salterio 346 della Biblioteca Universitaria di Bologna: la più vicina ai modelli bizantini e allo stile di Cimabue (fig. 3)⁴⁷. Ancora una volta il nome di Oderisi usciva dal cappello della collocazione eugubina di questi corali: null'altro che un'attribuzione ambientale.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Naturalmente entrambe le proposte sono state rapidamente dimenticate. La prima perché i corali di San Martino, benché bolognesi, non sembrano all'altezza dell'elogio dantesco ed è molto probabile che siano stati eseguiti quando Oderisi era già morto. I corali di Santa Maria Maddalena di Val di Pietra – confronto proposto da Castelfranco – vengono datati anch'essi intorno al 1300 circa, ma, invece di appartenere a «un continuatore di modi elaborati in una fase a lui precedente», sono piuttosto di «un volgarizzatore della temperatura formale più alta che si aveva in città in quel momento»⁴⁸. Per i corali di San Pietro il nome di Oderisi è caduto quando se ne è cercato l'autore nell'ambiente umbro. Uno, o meglio due autori ben distinti. Il primo un «Miniaturista umbro con influenze cimabuesche e romane», il secondo un «Miniaturista umbro con influenze bolognesi»⁴⁹. Opportunamente Enrica Neri Lusanna ha messo in rilievo come «La presenza di due gruppi di manoscritti così omogenei al loro interno, ma tanto diversi culturalmente tra loro, non può non infirmare l'ipotesi dell'esistenza a Gubbio di *scriptoria* affermati e qualificati, sembrandoci pressoché impossibile che nello stesso giro di anni, da fissarsi tra il 1280 e il 1290, si operasse nello stesso centro seguendo binari culturali così privi di contatti»⁵⁰. È un modo elegante per escludere la presenza a Gubbio di botteghe professionali specializzate nella scrittura e nella decorazione di codici manoscritti, al contrario di Perugia, dove l'esistenza di una matricola dei miniatori è documentata nel 1323, ma dove già nel 1310 i membri dell'Arte potevano vantare un loro rappresentante nel neoeletto maggior consiglio cittadino⁵¹. Ma è anche un modo per avviare in direzioni diverse la ricerca dei miniatori coinvolti, tenendo conto che le due comunità di religiosi potevano avvalersi per la trascrizione dei libri liturgici di amanuensi legati all'Ordine ma residenti in sedi differenti: pratica corrente nei secoli precedenti e ancora in uso nel XIII secolo, nonostante lo sviluppo delle sedi universitarie e la crescita vertiginosa della domanda di libri avesse diffuso questa attività anche tra i laici. Ancora sul finire del XV secolo la nuova serie di libri corali per il monastero di San Benedetto fu scritta a Gubbio da un fra Filippo da Firenze. I fascicoli, man mano che li si completava, erano inviati in luoghi diversi per essere decorati: parte a Gubbio da un «Sinibaldo miniaturista da Gubbio», parte a Perugia da un «Francesco miniatore fiorentino», parte a Fabriano «per lo priore de Fabriano», parte a Firenze «pagato a Bocardino miniaturista da Fiorenza» (Giovanni Boccardi), parte a Siena «pagato a Litti miniaturista» (Littifredi Corbizi), parte da un frate Giovanni Francesco miniaturista, da don Agostino, da un frate Felice, da un frate Giovanni Maria e da un frate Tommaso⁵². I corali superstiti a Gubbio conservano una sola iniziale, con una consueta immagine del Buon Pastore attribuibile a Giovanni di Giuliano Boccardi⁵³. Così per i corali di San Pietro si è proposto in un primo tempo il confronto con dipinti umbri, come l'icona con la Santa Chiara nella chiesa omonima di Assisi, datata 1283, o gli affreschi nell'abbazia di Montelabate nei pressi di Perugia, databili intorno al 1285, o se ne è trovato un precedente nell'opera del Maestro del Messale di Deruta⁵⁴. È stata la scoperta di altri manoscritti dovuti a questo maestro, o a stretti sodali, grazie alle ricerche di Luiz Marques⁵⁵, Cristina De Benedictis ed Enrica Neri Lusanna⁵⁶, a indirizzare la ricerca verso Roma, confermando una proposta di Valentino Pace, secondo il quale la novità emergente dell'apporto umbro sulla miniatura del Duecento a Roma era «ben spiegabile con l'asse Roma-Assisi che strettamente connette i due centri lungo l'arco del Duecento, per via delle vicende artistiche incentrate sul S. Francesco»⁵⁷, ma anche per la mobilità della corte pontificia tra Roma, Rieti, Viterbo, Orvieto, Perugia, che imponeva di volta in volta la verifica della localizzazione degli *scriptoria* utilizzati dai cardinali di Curia.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Da qui la difficoltà a spiegare l'origine del primo Maestro dei Corali di San Pietro. Se cioè si tratti di un miniatore umbro oppure romano. Se ci troviamo di fronte a un pittore umbro che si è aggiornato sui pittori romani e toscani coinvolti nel claristorio della navata superiore di Assisi alla partenza di Jacopo Torriti, come lascerebbe pensare la citazione dalle celebri *Storie d'Isacco* in un'iniziale nel ms. R di San Pietro; o se ci troviamo davanti a un compagno di strada di Torriti e Cavallini. Nel suo piccolo, vi si ripropone il problema della cultura «romanizing» o toscana delle *Storie della vita di san Francesco* nella chiesa di Assisi: se cioè questi affreschi sono opera di un pittore fiorentino, dai più identificato in Giotto⁵⁸; o di un maestro romano, per il quale è stato speso il nome di Pietro Cavallini⁵⁹. Comunque siano andate le cose, va detto che alcune iniziali di questi corali – come la bellissima immagine degli Ebrei in lacrime sulle sponde del fiume di Babilonia (fig. 4), stabilmente riprodotta nel web sotto il nome di Oderisi –, hanno la monumentalità di un affresco, nell'accordo armonioso tra figura umana, il paesaggio, le architetture che spiccano sotto un cielo azzurro: oltre che nella miniatura, si dovranno cercare le tracce di questo maestro nel campo della pittura monumentale. Pur con tutte le differenze del caso, c'è un'aria di famiglia con il catalogo del Maestro della Croce di Gubbio, laddove questo dimostra un coinvolgimento nel cantiere della chiesa superiore di Assisi. Semmai c'è da chiedersi chi dei due abbia influenzato chi.

Guido di Pietro pittore

Nei documenti bolognesi Oderisi compare accanto al padre Guido, con la differenza che Oderisi si dichiara miniatore e Guido pittore; di Oderisi non viene detto il luogo di nascita, mentre Guido risulta «de Gubio». La differenza non è stata opportunamente sottolineata nella letteratura su Oderisi e la cosa è perfettamente comprensibile: non bastano i versi di Dante? Ma se Dante non avesse scritto di Oderisi, come spiegheremmo la differenza indicata nei documenti? Lasciatemi ripetere quanto scrissi alcuni anni fa, quando mi posi per la prima volta il problema: «Dante, a parte, sulla base di queste notizie credo che ben difficilmente si troverebbe oggi uno studioso disposto a scommettere un centesimo su un'attività di Oderisi diversa da quella di un miniatore di iniziali calligrafiche a penna o di lettere azzurre a pennello, laddove è probabile che l'eventuale presenza di iniziali figurate o istoriate nei libri che Oderisi commerciava tra l'Italia e la Francia richiedesse l'intervento di un pittore, probabilmente lo stesso padre Guido. (...) Se così fosse, il personaggio da cercare diventerebbe Guido da Gubbio, solo se si potesse disporre di notizie più precise sulla sua attività come pittore»⁶⁰.

L'identificazione di Oderisi è resa incerta dalla gran quantità di codici miniati che si sono conservati a Bologna, o che sono dispersi in tutte le biblioteche del mondo. Se poi osserviamo la pittura monumentale, su muro e su tavola, ancora presente in chiese e musei di Bologna, quali dipinti potrebbero essere assegnati a Guido di Pietro se non si avesse il conforto di un paragone esterno? Più volte è stata evidenziata un'aria umbra in dipinti dell'Emilia e della Romagna che hanno l'apparenza di guardare al cantiere di Assisi e alla generazione dei pittori umbri cresciuti all'ombra di Giunta Pisano e prima dell'arrivo di Cimabue: pittori toscani anch'essi presenti con opere a Bologna.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

L'anno 2000, in un saggio nel catalogo di una magnifica mostra dedicata all'arte del Duecento a Bologna, Daniele Benati scrisse come «la situazione bolognese sia monopolizzata, negli anni centrali del secolo, dagli apporti umbro-toscani», avendo in mente dipinti che segnano «uno scarto molto forte rispetto alla produzione delle botteghe locali non solo sul piano della rielaborazione dei modelli ma anche su quello esecutivo, laddove lo sfoggio tecnico messo in atto nelle croci citate viene a costituire un modello ben difficilmente alla portata degli artisti locali»⁶¹. Il pittore che aveva attirato queste lodi, condivise con Giunta e Cimabue, era stato individuato per primo da Oswald Sirén mentre cercava l'autore di due frammenti in suo possesso tagliati dalle tabelle di un Crocifisso – ora nella National Gallery di Washington –, chiamandolo con lo pseudonimo di Meister der Franziskaner Kruzifixe per la provenienza da chiese di quest'Ordine di una croce bifacciale conservata ad Assisi (fig. 5) e di due Crocifissi presenti a Bologna⁶². In seguito, il catalogo del pittore è stato accresciuto con altre opere – a Bologna, a Faenza, a Camerino ma in origine a Fabriano, a Colonia ma proveniente da Assisi, in collezioni private fiorentine e in musei americani – e lo si è chiamato Maestro del Crocifisso di Borgo, Blue Crucifix Master, oppure Maestro dei Crocifissi blu e infine Maestro dei Crocifissi francescani. Filippo Todini più di trent'anni fa vi segnalò le caratteristiche di un «pittore di temperamento molto raffinato, che stabilisce un punto di contatto tra l'Umbria e l'Emilia negli anni in cui il grande Oderisi da Gubbio è operoso a Bologna [e *che rappresenta*] un indubbio parallelo della corrente più intensamente bizantineggiante della miniatura emiliana»⁶³. Angelo Tartuferi lo reputò «uno dei pittori più affascinanti e raffinati del Duecento italiano», o anche «protagonista di primo piano della pittura duecentesca», prima dell'ingresso in campo di Cimabue⁶⁴. Miklós Boskovits sospettò potesse essere stato un frate per la sua attività al servizio di comunità francescane di differenti province, nel momento in cui ne riuniva le spoglie divise tra Bologna, l'Umbria e le Marche, per riconoscerci «un unico artista di notevole spicco, che diffonde con grande eleganza formale i potenti valori espressivi introdotti nella pittura italiana da Giunta», fissandone l'attività «negli anni intorno al terzo quarto del secolo XIII»⁶⁵. Insomma: chi sarà mai questo pittore attivo tra Assisi, le Marche e Bologna in anni prossimi al soggiorno bolognese di Oderisi?

Se passiamo a Gubbio, San Francesco è la sola chiesa in città che abbia conservato pochi malconci affreschi che vanno dai tempi di Oderisi ai tempi di Ottaviano Nelli, passando per il Maestro della Croce di Gubbio, il Maestro Espressionista di Santa Chiara, Mello: vi s'incontrano tutti i pittori esposti in questa mostra. Fino agli anni Venti del Novecento l'interno della chiesa aveva l'aspetto che le era stato donato nel corso di un integrale ripensamento barocco eseguito al tempo del vescovo Cingari, su progetto dell'architetto romano Berardi, nei decenni centrali del XVIII secolo⁶⁶. La sola parte antica in vista era una cappella alla base del campanile nell'absidiola meridionale, decorata da consunti affreschi trecenteschi segnalati da Oderigi Lucarelli nella sua guida di Gubbio; così come dallo stesso fu segnalata la presenza di affreschi antichi sopra le volte della chiesa: «Salendo sulla nuova volta possono vedersi parte delle antiche pareti decorate di affreschi di scuola giottesca»⁶⁷. Fu per questa ragione che si cominciò nel 1928 a grattare gli intonaci settecenteschi, per riportare alla luce prima le storie della Vergine di Ottaviano Nelli nell'abside della navata settentrionale, e poi, dieci anni dopo, le pareti della tribuna centrale e nella parte alta dell'abside della navata meridionale⁶⁸.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Il ripristino neomedioevale della chiesa si è fermato qui, salvando gli altari ornati da stucchi che occupano ancora le pareti delle navate laterali, diversamente da quanto è accaduto all'interno del duomo di Gubbio, dall'aspetto assai triste con le pale d'altare della chiesa tridentina appese nel vuoto delle pareti insieme a brani di affreschi trecenteschi.

Il ripristino neomedievale di San Francesco ha portato alla luce l'originaria copertura con capriate lignee a gradinate nella prima campata della navata. Una volta abbattuti gli stucchi che rivestivano le pareti, nella tribuna pentagonale centrale sono state liberate tre finestre a lancetta. Le cinque lunette che chiudono in alto il pentagono sono decorate con dipinti murali che raffigurano il Redentore in trono al centro, san Pietro e san Francesco *a cornu evangelii*, san Paolo e sant'Antonio *a cornu epistolae* (fig. 6). Il pilastro divisorio tra la tribuna centrale e l'abside della navata meridionale è occupato da due figure sovrapposte, in basso il Cristo, in alto un apostolo. La metà superiore dell'abside meridionale è decorata da due episodi della vita di san Francesco: la restituzione dei beni paterni e il sogno d'Innocenzo III (fig. 7). La volta a spicchi sovrastante è dipinta con un fondo azzurro, salvo i costoloni colorati e la chiave della crociera decorata a mosaico. Tutta la decorazione è estesamente ridipinta e molto difficilmente, nello stato in cui si trova, troverà un accordo sull'identità del pittore e sulla città di provenienza. Lo studio più completo dedicato a questi dipinti è di Dieter Blume, in un volume intitolato *Wandmalerei als Ordenspropaganda*, cioè ai programmi decorativi dei cori delle chiese francescane fino al secolo XIV. Secondo Blume l'iconografia dell'abside centrale è ispirata al mosaico che decorava l'abside della Basilica Vaticana a Roma, eseguito al tempo d'Innocenzo III, che ritraeva il Redentore in trono tra i santi Pietro e Paolo. Ma poiché è strano che una chiesa di una città fuori mano potesse seguire un prototipo romano, Blume ipotizzò che il modello imitato a Gubbio fosse in realtà un dipinto eseguito dal Maestro di San Francesco nell'abside della chiesa inferiore di Assisi, a sua volta ispirato al mosaico romano. A sostegno di questa ipotesi furono portate le strettissime affinità esistenti tra i volti dei due santi francescani di Gubbio e il volto del san Francesco nella Predica agli uccelli di Assisi. Anche i due episodi della vita di san Francesco copiavano il ciclo nella navata inferiore di Assisi, che, per essere stati eseguiti dopo il capitolo di Parigi del 1266, fissavano un termine *post quem* anche per i dipinti di Gubbio⁶⁹. La gran parte della letteratura artistica si è limitata a rapidissimi cenni sul loro presunto autore, identificato da Miklós Boskovits nel Maestro del Trittico di Perugia; opinione confermata da Filippo Todini, Corrado Fratini, William Cook e – apparentemente – da Emanuele Zappasodi⁷⁰.

Ho già proposto di riconoscere in questi dipinti un esempio dell'attività di Guido di Pietro da Gubbio nella sua città natale e il possibile tramite per identificare il padre di Oderisi nel Maestro dei Crocifissi francescani⁷¹. La prova è affidata al confronto con la decorazione della navata nella chiesa inferiore di Assisi, usualmente assegnata a un solo pittore, noto sotto lo pseudonimo di Maestro di San Francesco per una tavola con l'icona di San Francesco conservata nel Museo della Porziuncola presso Assisi⁷², ma al cui interno sono a mio parere riconoscibili almeno due pittori: il Maestro di San Francesco nelle storie della vita di san Francesco sulle pareti meridionali (fig. 8), il Maestro dei Crocifissi francescani nelle storie della passione di Cristo sulle pareti settentrionali (fig. 9). Entrambi i pittori parteciparono con altre opere al cantiere della basilica di Assisi: il Maestro di San Francesco vi eseguì alcune vetrate per le finestre della chiesa superiore;

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

il Maestro dei Crocifissi francescani vi dipinse due Crocifissi, uno nel Museo del Tesoro e l'altro finito in Germania, nel Museo di Colonia. Comune tra Gubbio e Assisi è la forma dei nimbi a cerchi concentrici – quello interno decorato con racemi vegetali, quello esterno da un filo di gemme preziose – che compaiono intorno al capo di Maria nelle storie della passione di Assisi e in tutti i capi nimbatati nei dipinti di Gubbio (figg. 10-11). Il Maestro di San Francesco nelle storie di san Francesco fa i nimbi differenti, come pure differenti sono i nimbi del Maestro del Trittico di Perugia. Rispetto ad Assisi, i due episodi francescani di Gubbio ne copiano la composizione riflessa, come se il pittore volesse in qualche modo distinguersi dall'originale. Un altro elemento che lega Gubbio ad Assisi è la chiave di volta ornata da mosaici nell'abside meridionale, che ricorda la chiave della volta degli Evangelisti della chiesa superiore, prima che fossero eseguiti gli affreschi di Cimabue. C'è un'altra cosa che distingue gli affreschi di Gubbio da Assisi: la soluzione dei personaggi nella tribuna centrale, che non rammenta l'aspetto di un catino absidale, ma piuttosto le vetrate di una cattedrale gotica. Nel 1260 il capitolo di Narbona volle discutere l'aspetto delle chiese francescane e, nel paragrafo dedicato all'osservanza della povertà, vietò l'uso nelle chiese di coperture con volte in muratura, eccetto sopra l'altare maggiore. Erano inoltre da evitare curiosità eccessive consistenti in dipinti, sculture, vetrate e colonne, mentre per lunghezza, larghezza e altezza le chiese dovevano rispettare le consuetudini del luogo. L'unico ornamento consentito era l'uso di finestroni figurati nel coro, che potevano raffigurare il Cristo crocifisso, Maria Vergine, l'apostolo Giovanni e i santi Francesco e Antonio⁷³. A Gubbio non è raffigurato il Crocifisso e non c'è Maria dolente né san Giovanni, ma le cinque figure somigliano egualmente a una vetrata figurata, adattando al caso italiano le consuetudini del gotico transalpino. È in pratica la stessa soluzione che sarà attuata ad Assisi con il coinvolgimento di un «Maestro Oltremontano» sulla testata del transetto settentrionale nella chiesa superiore di San Francesco, nella primavera del 1266. La testata del transetto è forata da una quadrifora gotica, ma sembra forata anche da nicchie illusionistiche occupate dai profeti Isaia e David, che reiterano il profilo delle cornici architettoniche di sostegno alle vetrate. Gli archivolti delle lunette sono evidenziati da una cornice dipinta dove è ripetuto con insistenza il motivo di un giglio inserito entro una losanga. Un giglio compare nello stemma della casa d'Angiò, ma in questo caso esso allude all'insegna di Clemente IV, originario della cittadina di Saint-Gilles-sur-Rhône in Provenza⁷⁴. Una data poco dopo il 1260 per i dipinti di Gubbio non è contraddetta dai tempi costruttivi della chiesa, che era già officiata nel luglio 1256, quando Alessandro IV concedette all'ordine dei Minori cento giorni d'indulgenza per quanti si fossero recati a pregare nella loro chiesa di Gubbio per le feste dei beati Francesco, Antonio e Chiara⁷⁵.

Che il Maestro dei Crocifissi francescani dipingesse iniziali in libri manoscritti lo si vede in un Messale della Biblioteca del Sacro Convento di Assisi (ms. 262), la cui decorazione consiste in una sola iniziale figurata con una minuscola Crocifissione (fig. 12)⁷⁶. A ingrandire l'immagine si riconosce la medesima fattura dei suoi grandi Crocifissi: l'anatomia del Cristo è perfetta, il sangue stilla realisticamente dalle ferite, le aureole danno l'illusione di uno spazio tridimensionale, i due dolenti hanno nel dolore un'espressione dolce come i dolenti del Crocifisso di Assisi. Il calendario liturgico rammenta i santi patroni delle città di Perugia, Spoleto e Orvieto, ma non quelli di Assisi. Vi sono commemorate le feste di san Francesco, sant'Antonio di Padova, santa Elisabetta d'Ungheria e san Pietro Martire, ma non quella di santa Chiara d'Assisi.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Poiché san Pietro da Verona fu canonizzato nel 1253 e santa Chiara nel 1255, ne segue la data 1254. È un punto di riferimento preciso per l'attività del Maestro dei Crocifissi francescani, e conferma – a mio parere – l'identificazione con il Guido di Pietro, padre di Oderisi «l'onor d'Agobbio».

¹ Collareta 2005, p. 61.

² Per entrambi i personaggi si rimanda alle voci curate per l'*Enciclopedia Dantesca* da Varanini 1970, pp. 114-115, e Puppo 1973, pp. 1089-1090.

³ Benvenuto da Imola 1887, pp. 308-309.

⁴ Vasari 1568, I, pp. 384-385.

⁵ Malvasia 1678, I, p. 14.

⁶ Baldinucci 1681, pp. 113-147.

⁷ Lanzi 1815, pp. 8-10.

⁸ Crowe, Cavalcaselle 1864, pp. 182-184.

⁹ Contratto 1873, pp. 3-4.

¹⁰ Cavalcaselle, Crowe 1887, pp. 2-5.

¹¹ Filippini, Zucchini 1947, pp. 183-185. Per una nuova edizione vedi Rossi 2016, pp. 66-69.

¹² Malaguzzi Valeri 1896, p. 249.

¹³ Zaccagnini 1914, p. 20.

¹⁴ Contratto 1873, pp. 3-4.

¹⁵ Filippini, Zucchini 1947, pp. 187-188, 257-259.

¹⁶ Ivi, pp. 48-52.

¹⁷ Crowe, Cavalcaselle 1864, pp. 184-185. Nell'edizione in lingua italiana della *Storia della pittura in Italia*, queste pregevoli miniature «potrebbero così credersi lavoro di Oderisi come di Franco Bolognese, che in arte fu un seguace suo»; Cavalcaselle, Crowe 1887, IV, p. 4

¹⁸ Filippini 1933, p. 3.

¹⁹ Toesca 1927, pp. 1089-1091.

²⁰ Venturi 1904, pp. 457-466; Venturi 1906, pp. 1003-1007.

²¹ Baldani 1909, p. 389, collegò a Oderisi gli Statuti di Santa Maria della Vita a Bologna, datati 1260.

²² Gerevich 1909, p. 196.

²³ D'Ancona 1921, pp. 89-100.

²⁴ Filippini 1933, pp. 3-12; Bottari 1967, pp. 53-59.

²⁵ Gioseffi 1987, pp. 83-92.

²⁶ Longhi 1966, pp. 3-17.

²⁷ Daneu Lattanzi 1965, pp. 58-61; Corrie 1994, pp. 17-39.

²⁸ Bologna 1969, p. 51.

²⁹ Caleca 1979, pp. 207-221; Caleca 1986, II, p. 602.

³⁰ Pace 1995, p. 110; Russo 1995-1996, pp. 262-265.

³¹ Toubert 1979, pp. 729-784.

³² Conti 1979, pp. 29-30; Conti 1981, pp. 28-54.

³³ Una sintesi recente in Valagussa 2004, pp. 518-520.

³⁴ Perriccioli Saggese 2013, pp. 139-142. Vedi anche Maddalo 1997, pp. 790-791; e soprattutto Medica 2004, pp. 836-837, con ulteriore bibliografia.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

- ³⁵ Sotheby 1969, pp. 48-51.
³⁶ Padovani 1983, p. 190.
³⁷ Avril, Gousset 1984, pp. 8-9, in rapporto alla Bibbia Latin 13146 della Bibliothèque nationale de France, pubblicata con l'ipotetico riferimento a Venezia, terzo quarto del XIII secolo.
³⁸ Medica 2000, pp. 330-331.
³⁹ Mazzatinti 1886, pp. 568-590.
⁴⁰ Mazzatinti 1886, p. 571.
⁴¹ Ivi, pp. 568-570.
⁴² Faloci Pulignani 1902, pp. 156-163.
⁴³ Belardi 2012, pp. 243-264; Mambelli 2012, pp. 265-300.
⁴⁴ Per uno sguardo d'insieme sulle Bibbie Atlantiche in Umbria, cfr. Togni 2013, pp. 157-170.
⁴⁵ Castelfranco 1929, pp. 529-555.
⁴⁶ Lucarelli 1888, p. 600.
⁴⁷ Fallani 1971, pp. 137-151.
⁴⁸ Lollini 2000, pp. 377-379.
⁴⁹ Todini 1989, I, p. 378.
⁵⁰ Neri Lusanna 1982, p. 180.
⁵¹ Rossi 1873, pp. 305-327, 350.
⁵² Mazzatinti 1886, pp. 41-47.
⁵³ Lunghi 1984, p. 184, fig. 23. Presso il Kupferstichkabinett di Berlino è presente una miniatura con una Trinità e angeli di Littifredi Corbizi, riconosciuta da Irene Hueck grazie a un disegno di Johann Anton Ramboux eseguito quando i corali di San Benedetto erano stati trasferiti in San Pietro; Hueck 1980, p. 9.
⁵⁴ Morozzi 1980; Neri Lusanna 1982.
⁵⁵ Marques 1987, pp. 173, 288-289.
⁵⁶ De Benedictis, Neri Lusanna 1991, pp. 12-15.
⁵⁷ Pace 1985, p. 214.
⁵⁸ Bellosi 1985.
⁵⁹ Zanardi 2002.
⁶⁰ Lunghi 2006, pp. 128-129.
⁶¹ Benati 2000, pp. 92, 94.
⁶² Sirén 1922, pp. 219-225.
⁶³ Todini 1986, p. 376.
⁶⁴ Tartuferi 1991, pp. 27-28; Tartuferi 2015, pp. 151-152.
⁶⁵ Boskovits 2000, p. 186.
⁶⁶ Curuni 1982, pp. 102-103; Quinterio 2010, pp. 186-188, 251.
⁶⁷ Lucarelli 1888, p. 586.
⁶⁸ Rosati 1983, p. 27.
⁶⁹ Blume 1983, pp. 23-25, 32-36, 150-158. Vedi anche Lisner 1999, p. 19.
⁷⁰ Boskovits 1981, p. 17; Todini 1989, I, p. 203; Fratini 1998, p. 35; Cook 1999, pp. 115-117; Fratini 2011, p. 289; Zappasodi 2012, pp. 155-157.
⁷¹ Lunghi 2006, p. 129; Lunghi 2014, pp. 94-96.
⁷² Bonsanti 2002, pp. 117-120; Monciatti 2002, pp. 324-332, 338-340, con riepilogo della letteratura critica.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

⁷³ Bihl 1941, p. 48.

⁷⁴ Lunghi 1995, pp. 240-242.

⁷⁵ Monacchia 2007, pp. 42-43.

⁷⁶ Lunghi 2012, pp. 183-184; Lunghi 2014, pp. 264-265. Per un diverso parere, cfr. Zappasodi 2012, pp. 156-157; Tartuferi 2015, p. 151.

Gubbio e il cantiere di Assisi. Il Maestro della Croce di Gubbio e il Maestro Espressionista di Santa Chiara

Giordana Benazzi

«Ben più che una bottega di pittori umbri...»

Nel fervido clima dell'erudizione artistica promossa dalla Regia Commissione conservatrice di Belle Arti all'indomani dell'Unità d'Italia, anche a Gubbio la storiografia locale si adoprò per rivendicare alla città un ruolo di eccellenza nella fondazione di una "scuola artistica", così da creare, tra le persone colte, un motivato apprezzamento del proprio passato medievale e tale da conferire all'amata piccola patria un più alto grado di dignità storica nel contesto delle diverse realtà locali. Il primo a impegnarsi in quest'opera fu Luigi Bonfatti, cui dobbiamo l'avvio delle ricerche archivistiche e la pubblicazione dei primi importanti documenti sugli artisti eugubini del Medioevo. Subito dopo il 1884, anno della sua morte, utilizzando i manoscritti da lui lasciati in dotazione alla Biblioteca Sperelliana, Giuseppe Mazzatinti, che fu tra i fondatori dell'*Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, e l'avvocato Oderigi Lucarelli ne continuarono l'opera. Nel 1886 veniva pubblicata la *Guida storica di Gubbio* del Lucarelli e poco dopo il Mazzatinti la recensiva sul fascicolo appena andato in stampa dell'*Archivio Storico*, in cui esprimeva una malcelata riprovazione per avere esagerato, il dotto avvocato eugubino, nell'incensare i pittori di Gubbio come fondatori di una scuola da cui sarebbe sortita tutta l'arte umbra, destinata ovviamente a raggiungere la sua massima perfezione negli «splendidissimi» affreschi del Perugino e poi nelle opere del «divino» Raffaello. Interessante è la risposta del Lucarelli che, tacciato di essere stato «ardito e inopportuno», si difese chiamando in causa un professionista della storia dell'arte come Cavalcaselle, e cioè uno che non badava tanto ai documenti, ma formava il suo giudizio guardando alle opere. Di fatto l'esordio sull'arte umbra nel IV volume dell'edizione italiana della *Storia della Pittura in Italia* suona così: «I pittori dell'Umbria incominciarono dunque colla scuola dei miniatori fondata da Oderisio e la loro maniera di colorire, chiara, gaia e trasparente, morbida e ricca di tinte ben fuse fra loro, n'è la riprova». Forse il Cavalcaselle, con questa affermazione, stava formulando l'involontario riconoscimento della primogenitura di Gubbio, luogo sia geograficamente che idealmente collegato con Assisi, nella creazione del nuovo linguaggio pittorico che, maturato sulle pareti della chiesa francescana, andava mutandosi radicalmente «di greco in latino» tanto da assumere un valore fondante dell'intera arte occidentale¹.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Nel saggio che precede, Elvio Lunghi, compiendo un riesame delle scene della Passione che corrono di fronte a quelle della vita di san Francesco sulla parete destra della chiesa inferiore, ipotizza che il maestro responsabile di quelle cinque storie possa essere Guido di Pietro da Gubbio, il padre di Oderisi, pensando che in lui possa essere identificato il bellissimo e ancora per molti versi misterioso Maestro dei Crocifissi francescani². La vicenda critica di questo notevole pittore giuntesco è alquanto complessa, ma a onta del fatto che alcuni studiosi lo hanno ritenuto bolognese per il fatto che molti suoi Crocifissi sono presenti in chiese e conventi francescani della Romagna e di Bologna, Miklós Boskovits, in una bella sintesi degli studi precedenti, ne ha ricondotto la formazione culturale in ambito umbro ribadendone la «cuginanza» con il Maestro di San Francesco e anche una certa aria di famiglia con un altro seguace umbro di Giunta Pisano, lo spoletino Maestro di San Felice di Giano, autore di una bellissima Croce conservata nel Museo Nazionale del Ducato a Spoleto. Dunque una formazione umbra e un approdo a Bologna soltanto dopo Assisi e dopo le tappe marchigiane e romagnole³ (cat. n. **e**). C'è da pensare che Guido, o forse meglio Guidone, avesse esercitato la pittura murale anche nella sua città d'origine e sempre per i francescani, se è vero, come propone Lunghi, che a lui possono essere attribuiti gli affreschi, purtroppo pesantemente ridipinti, nella tribuna di San Francesco a Gubbio⁴.

Se fosse sua una parte degli affreschi della chiesa inferiore, sinora riferiti indistintamente al Maestro di San Francesco, si verrebbe a sancire la presenza, in questi cicli murali, di più esecutori, come già aveva ipotizzato il Thode, e soprattutto verrebbe confermata l'inclusione di diversi pittori umbri rintracciati sulla direttrice Assisi-Perugia-Gubbio nella prima *équipe* operante in Basilica, formata da maestri locali che lavoravano fianco a fianco con gli oltremontani chiamati per realizzare il primo gruppo di vetrate⁵. Se poi si potesse riconoscere l'intervento del Maestro dei Crocifissi francescani anche nelle vetrate della chiesa superiore, insieme al Maestro di San Francesco, potremmo sostenere con una buona dose di certezza che a due pittori di estrazione locale, formati con ogni probabilità nelle botteghe dell'Umbria del nord, aggiornati sulle novità giuntesche e impraticati anche nell'arte vetraria si deve, prima dell'arrivo di Cimabue, il ruolo più importante nella decorazione della Basilica, tra sesto e settimo decennio del Duecento. Già da questo momento in Basilica si sarebbe formata dunque una *koinè* con caratteri linguistici sovranazionali, in cui gli artisti locali si trovarono nella condizione di poter convalidare gli elementi della loro cultura di tradizione romanica e occidentale mettendo a frutto la lezione di Giunta e, al tempo stesso, traendo spunto dalle componenti "gotiche" importate dai maestri d'oltralpe. C'è da chiedersi perché i committenti, e cioè la curia pontificia, alla ricerca di maestranze cui assegnare un compito così vasto e multiforme, non si fossero indirizzati piuttosto verso Spoleto e il contesto artistico dell'Umbria meridionale, dove l'indiscussa notorietà guadagnata fin dal XII secolo dai pittori spoletini fa supporre la presenza, in quella città, di attive botteghe d'alto rango, spesso di tradizione familiare, tanto da avere alimentato, anche in studi recentissimi, la denominazione di «Scuola di Spoleto»⁶. Forse giocò a favore di Gubbio e dell'Umbria del nord il fatto che la capitale del Ducato non doveva incontrare il gradimento papale in quanto territorio tradizionalmente soggetto all'influenza imperiale, tanto più che Alessandro IV (1254-1261) era ancora impegnato nelle lotte contro Manfredi e Corradino.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Dunque, se il Ducato veniva visto come un'emanazione della politica sveva, meglio era servirsi di artisti provenienti da città che davano maggiori garanzie di fedeltà al papato e all'ideologia romana, come Perugia, che in quel tempo era città papale a tutti gli effetti, o come Gubbio stessa, dove, a partire dal 1263, aveva cominciato a prevalere la parte guelfa. Oltre al fatto, ovviamente, che per un'operazione così profondamente innovativa, oggi diremmo sperimentale, come quella di Assisi, che avrebbe convogliato sugli stessi ponteggi squadre poliglote di artisti delle provenienze più varie, c'era più possibilità di adattamento per quei pittori che non fossero troppo saldamente radicati in una propria secolare tradizione.

La diffusione delle Croci francescane eseguite da Guido di Pietro da Gubbio in numerosi conventi dell'Italia centrale, oltre alla fama di suo figlio Oderisi attestata da Dante e guadagnata probabilmente sul campo a Bologna nell'ambito della produzione libraria, sta a indicare che Gubbio dovette avere, almeno a partire dalla metà del Duecento, una vivacissima attività artistica e un peso non indifferente nell'ambito della miniatura, tanto che Dante, al confronto tra i fiorentini Cimabue e Giotto, illustri nel campo della pittura, contrapponeva il confronto tra due miniatori di cui uno era di Gubbio e l'altro di Bologna. Peccato che sia dell'eugubino che del bolognese praticamente nulla si sia conservato e tuttavia possiamo stare certi che pittori e miniatori dell'Umbria del nord dovettero essere i primi ad avere larga parte in quella situazione assolutamente innovativa e destinata a consacrare la nascita di un modo del tutto nuovo di dipingere messa in movimento dal cantiere della Basilica di Assisi, dove le novità provenienti dalla Toscana e da Roma attraverso Giunta, Cimabue, Torriti, Giotto e i senesi vennero a incrociarsi e a fondersi con i sedimenti della cultura locale, con il superamento delle regole codificate e diffuse da Bisanzio, peraltro già tradotte in linguaggio occidentale, con i saperi delle maestranze venute d'oltralpe. Le botteghe spoletine, forse tagliate fuori in un primo momento da questa grande occasione, si mantennero per qualche tempo più salde nella propria tradizione e quindi per molti aspetti più arcaiche e meno investite dal nuovo corso di Assisi, affacciandosi solo un po' più tardi alle innovazioni giottesche⁷.

Dunque la chiesa inferiore vide all'opera, probabilmente a partire dal 1260, diversi esecutori la cui tecnica di realizzazione dei dipinti murali, stesi a "pontate", garantiva una fondamentale unitarietà del risultato, ed è importante rilevare come anche qui i pittori che dovevano operare congiuntamente «erano ben più che una bottega di pittori umbri ripetitivamente giunteschi»⁸, manifestando invece qualità individuali già ben connotate, un saldo radicamento nella tradizione pittorica locale e, al tempo stesso, una straordinaria apertura tanto verso le novità introdotte da Giunta e dalla possibile presenza di prodotti elaborati nei regni crociati, quanto verso i modi "gotici" introdotti dagli artisti del nord.

Completata questa prima fase, nell'ultimo quarto del secolo l'impegno maggiore venne profuso nella decorazione della chiesa superiore (fig. 1), dove più complessa, ma probabilmente caratterizzata da criteri non molto diversi, doveva essere la composizione delle squadre che lavorarono sulle vastissime superfici da affrescare. Senza volere entrare nella vicenda attributiva e nel dibattito sulla cronologia dei cicli testamentari e francescano che ha contrapposto per oltre un secolo schiere di studiosi impigliati nell'inestricabile "questione assisiata", tenteremo di mettere a fuoco il possibile coinvolgimento di alcuni pittori eugubini nella realizzazione degli affreschi che occupano le pareti della navata della chiesa superiore, sia le Storie testamentarie che la *Leggenda francescana*, dove

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

sicuramente furono presenti maestri e collaboratori estratti dal contesto umbro mescolati ad altri di origine romana e toscana. L'impatto con Giotto e con la rivoluzione artistica e mentale da lui attuata su quello straordinario palcoscenico dovette riverberarsi anche nelle ampie distanze e con effetti variegati, giungendo nei territori del Ducato e travalicando l'Appennino. Tuttavia la prontezza ricettiva fu più immediata in alcuni pittori che, per ovvi motivi di vicinanza, furono probabilmente i primi a essere reclutati per comporre le squadre che dovevano operare in Basilica a fianco dei maestri forestieri, e dunque i pittori di Assisi, Gubbio, Perugia e del territorio folignate dovettero essere in anticipo sugli altri nel recepire il nuovo linguaggio⁹.

Con l'avvicinarsi del nuovo secolo e con l'inizio della decorazione nelle nuove cappelle aperte lungo il perimetro della chiesa inferiore, si fece poi ancora più consistente la presenza di pittori locali, rintracciabili a partire dalle cappelle di San Nicola e della Maddalena, dove risulta evidente il grado di autonomia raggiunto dagli aiuti umbri di Giotto in anni che dovrebbero precedere di poco il celebre documento di Bevagna del 1309, nel quale entra finalmente in campo il nome di un compagno di Giotto, Palmerino, con ogni probabilità identificabile con il «mastro Palmerino di mastro Guido» citato in diversi documenti eugubini. Di suo figlio Guiduccio e della frequentazione di quest'ultimo con Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro della chiesa inferiore torna a occuparsi, nel saggio qui a seguire, Enrica Neri Lusanna, che in anni passati ne aveva ricostruito la personalità artistica¹⁰. Riguardo a un altro nome tramandato dai documenti, quello di Angeletto o Angioletto o Angelo di Pietro da Gubbio, di cui è documentata l'attività di mosaicista e vetratista nel duomo di Orvieto in collaborazione con l'assisano Giovanni di Bonino, ci sarebbe da fare qualche ulteriore considerazione, ma allo stato attuale degli studi non sembra ci siano elementi sufficienti per riconoscere la sua attività nella chiesa inferiore, come in passato si è cercato di fare¹¹.

Resta il fatto che la Basilica di Assisi rivestì in quel tempo il ruolo di una straordinaria cassa di risonanza per la diffusione delle nuove idee, più di qualunque altro edificio, compresi San Pietro e le basiliche romane, ed è determinante capire che l'operato di Giotto ad Assisi, anche grazie alla presenza di molti pittori attivi al suo fianco, ebbe una forza di irradiazione assolutamente superiore a quella esercitata dalla sua successiva presenza a Rimini o a Padova. Se Roma e la classicità erano state fondamentali per la formazione di quell'"umanesimo" giottesco che, messo in atto sui palchi di Assisi, ebbe la capacità di rivoluzionare il linguaggio dell'arte italiana, fu poi nella stessa Roma che ben presto si risentì degli esiti della pittura assisiata, tanto che nel ciclo di affreschi di soggetto enciclopedico dell'abbazia delle Tre Fontane, Carlo Bertelli, che al tempo ne dirigeva i restauri, volle riconoscere una stringente vicinanza con i modi di un pittore umbro, con ogni probabilità eugubino, formatosi nella chiesa superiore di Assisi, il Maestro della Croce di Gubbio. Segno dell'esistenza di un comune denominatore "giottesco" che, diramandosi da Assisi, aveva pervaso in un breve volgere di anni le manifestazioni artistiche romane al pari di quelle fiorentine, senesi o dell'Italia del Nord¹².

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Un problema di identità: il Maestro della Croce di Gubbio

Questo periodo della pittura umbra, ma si può dire dell'intera arte italiana, ci fa incontrare quasi sempre pittori senza una precisa identità anagrafica. Roberto Longhi proponeva di rinverdire per loro il «Genio degli Anonimi», facendoli tornare persone vive e operanti, e metteva in guardia dal ritenerli artisti di grado modesto. Tuttavia si dovrà adottare molta prudenza nell'attribuire un nome a quei numerosi anonimi collaboratori che furono coinvolti nel grande cantiere di Assisi e si dovrà cercare di riconoscerli e di metterne a fuoco i caratteri stilistici attraverso il confronto con altre opere presenti in Umbria, seguendo soprattutto i percorsi della committenza francescana che, nei primi tempi della vita dell'Ordine, ebbe quasi sempre la tendenza a rivolgersi a pittori già sperimentati nel cantiere assisiato. Non si può che condividere l'espressione di buon senso con cui lo stesso Roberto Longhi, in conclusione del *Giudizio sul Duecento*, osservava che Giotto dovette ammettere molte «sgrammaticature» dei suoi collaboratori esclusivamente per motivi economici e cioè, in pratica, perché era pressato dall'esigenza di reclutare pittori disponibili sul posto per il bisogno di concludere il lavoro in tempi stretti¹³.

Già nell'Ottocento l'accorto esame del Cavalcaselle e gli studi del giovane Thode non poterono esimersi dall'osservare nelle scene della *Leggenda francescana* una pluralità di esiti qualitativamente diversi, anche se coerenti con l'idea unitaria del ciclo e con lo spirito che era alla sua base tanto che, fin da quei primi studi, nessuno poté escludere che Giotto si fosse circondato di un discreto numero di collaboratori. Quando nel 1967, con la pubblicazione della monografia di Giovanni Previtali, Giotto ha cominciato a uscire dal suo glorioso isolamento e ha iniziato a prendere corpo l'idea di una «bottega» costantemente presente al suo fianco, tanto più necessaria quanto maggiore era la vastità del lavoro, è apparsa ovvia la constatazione che gli aiuti ingaggiati dal maestro dovevano essere in buona parte attinti dal contesto locale, per evidenti ragioni di comodità e per motivi di opportunità imprenditoriale, così come usano fare ancora oggi le imprese di edilizia e di restauro¹⁴. Operando la sostituzione del fiorentino Maestro della Santa Cecilia, che era stato proposto come collaboratore di Giotto nell'esecuzione delle ultime scene francescane, con il Maestro del Crocifisso di Montefalco, Previtali osservava: «perché mai, verrebbe da chiedersi, avrebbe dovuto Giotto cercare a Firenze il «Maestro della Santa Cecilia» quando si era tirato su, ad Assisi stessa, una specie di sosia, che da lui aveva imparato dell'arte ogni segreto?». Negli stessi anni Luciano Bellosi divulgava l'identità tra il Maestro del Crocifisso di Montefalco, il sosia di Giotto secondo Previtali, e quel pittore dal sapore «agrodolce», secondo il giudizio longhiano, che è l'Espressionista di Santa Chiara, che da quel momento divenne il più emblematico collaboratore umbro di Giotto in possesso di quei requisiti di espressività e di patetismo, con caratteri spesso addirittura grotteschi e deformanti, che Longhi, nel suo celebre corso del 1953-1954, aveva indicato come caratteristica peculiare della pittura medievale di questa regione¹⁵.

Se dunque è vero che nella densa stagione di studi degli anni Sessanta e Settanta del Novecento ha preso sempre più piede la tendenza a riconoscere tra le schiere dei collaboratori di Giotto gli aiuti umbri maggiormente caratterizzati da una vocazione patetica e sentimentale, tanto più si rende ora necessario distinguere tra le diverse tendenze e le numerose varianti che, a partire dalla fondamentale esperienza di Assisi, presero corpo in diversi artisti umbri, i quali non sempre approdarono a esiti di marca espressionistica, ma, trovando alimento nella lezione impartita dal giovane Giotto, svilupparono al contrario una corrente di impareggiabile inflessione classica.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

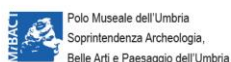
TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Ciò che si è fatto più evidente negli studi dell'ultimo trentennio è, in buona parte, frutto di una migliore conoscenza degli accadimenti artistici romani del Duecento, confluiti nell'ultimo quarto del secolo nel cantiere di Assisi. La documentata presenza di Cimabue a Roma nel 1272, lo studio degli affreschi del Sancta Sanctorum consentito dal loro restauro, l'ipotesi più che plausibile che Giotto stesso possedesse già, nel momento in cui giungeva ad Assisi, un «pensiero pittorico non ignaro dell'antico», come più volte ribadito da Serena Romano, e quindi formato su precedenti esperienze romane, hanno provocato una riconsiderazione dell'intera vicenda decorativa della Basilica e ciò non può rimanere privo di riflessi anche nella valutazione del ruolo che vi ebbero gli umbri. Questa rinascita della classicità, simile a quella operata in scultura da Arnolfo, trovò in Giotto il suo interprete più attrezzato e geniale e soprattutto vide, attraverso la sua opera, la fusione di questo straordinario recupero antiquariale con l'espressione di una spiritualità, di un sentire religioso e più in generale di un atteggiamento mentale del tutto nuovi e moderni, generati dall'esperienza francescana. Diversi pittori umbri, forse coetanei di Giotto, ma in alcuni casi più vecchi di lui, grazie all'esperienza del cantiere di Assisi ebbero questo battesimo di romanità e continuarono a divulgare in diversi luoghi della regione un linguaggio decisamente influenzato dalla classicità¹⁶.

Il fatto che Longhi, nel celebre corso universitario del 1953-1954, ponesse l'accento sull'espressionismo mimico, patetico e caricaturale degli umbri adottato come mezzo per attuare il superamento dello schematismo bizantino, ha rischiato di ricacciare in secondo piano il fondamentale fattore di rinnovamento determinato dal magistero di Cimabue per un verso e dal lucido naturalismo rivolto all'osservazione dell'antichità classica per un altro, elementi di rinnovamento forse anche più precoci rispetto a quello espressionistico. Diversi pittori umbri ne furono largamente partecipi, sia nell'Umbria del nord che in area spoletina, dove operarono artisti come il Maestro delle Palazze e il Maestro dei Reliquiari di Sant'Alò, toccati dalla lezione di Cimabue, ma anche incamminati verso un robusto plasticismo di gusto antichizzante¹⁷. Tutta la pittura umbra tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento sembra attraversata da un filone "classico", o, se vogliamo dirla con il Garrison, «romanizing», che proprio in un pittore con ogni probabilità originario di Gubbio trova il suo campione e l'esponente di maggior spicco. Garrison gli aveva dato il nome di *Processional Cross Master* per averlo riconosciuto autore di due crocifissi portatili opistografi, uno nella Galleria Nazionale dell'Umbria e l'altro a New Haven, nelle collezioni dell'Università di Yale (fig. 2). Grazie alla fondamentale integrazione del suo esiguo catalogo proposta dal Volpe con l'aggiunta della Croce della Pinacoteca di Gubbio (cat. n.***) il suo nome si è trasformato in Maestro della Croce di Gubbio¹⁸. Ma chi era questo pittore, di qualità così ragguardevole da meritare l'attribuzione, sia pure dubitativa, di alcune tra le più straordinarie espressioni della pittura umbra d'influsso giottesco? La croce processionale della Galleria di Perugia (cat. n.***), ovvero l'opera intorno a cui si è formato il suo catalogo, presa in esame anche di recente in occasione della mostra *Francesco e la Croce dipinta* (2016-2017), ha avuto una lunga e complessa vicenda critica in cui si è vista definire «cimabuesca», «romana», «romano-cimabuesca», «umbro-cimabuesca», «umbro-romana»¹⁹. Ciò che a tutti è parso in ogni caso fuori di dubbio è che il suo travagliato, eclettico, anonimo autore fosse vicinissimo alla cultura che andava maturando negli affreschi della chiesa superiore, tra Cimabue e i maestri romani attivi nei registri alti della navata.

mostra promossa da



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Tratteggiando, parecchi anni fa, il panorama della pittura umbra tra Due e Trecento, Miklós Boskovits, colpito dall'ambigua origine di questo pittore capace di «formulazioni classicamente misurate che lasciano sospettare una sua educazione romana» data la croce della Galleria tra il 1285 e il 1295 «quando gli ideali stilistici di Giotto non si erano ancora diffusi in territorio umbro», ma guardando poi alla Croce della Pinacoteca di Gubbio e vedendola fortemente influenzata dalla cultura delle *Storie francescane* e dalle nuove soluzioni giottesche sul tema della Croce, poneva l'esecuzione di quest'ultima nel lustro successivo, tra 1295 e 1300. Osservava poi, con buone ragioni: «Una cultura di doppia radice come la sua determinava in Assisi l'attività del cosiddetto Maestro della Cattura e si potrebbe congetturare che l'anonimo autore delle tre croci si fosse formato proprio in questo ambiente»²⁰.

Questo ambiente, o meglio questo frangente determinato dal complesso svolgimento dei lavori nella chiesa superiore al momento dell'allontanamento del Torriti e dell'insorgere della cosiddetta «crisi protogiottesca», divenne terreno di coltura per diversi pittori umbri, e non solo, perché lo stesso fenomeno investì anche i primi compagni fiorentini di Giotto, quei giotteschi *in fieri* come il Maestro di San Gaggio che il Garrison chiamò «romanizing florentine masters». Molti di questi pittori fecero un percorso affine e arrivarono a risultati tanto simili da rendere molto difficile il riconoscimento delle loro singole personalità. A questo punto, si può ricordare che Raymond van Marle, nella sua monumentale opera sull'arte italiana, cercando di definire l'autore della Croce processionale a due facce della Galleria di Perugia, ce lo descrive come un eclettico che, iniziando da una collaborazione con Cimabue, seppe raccogliere in seguito gli spunti forniti dal Torriti e dai pittori romani per aggiornarli poi velocemente alle novità giottesche e, capendo che tale processo formativo poteva essere maturato soltanto sui muri della Basilica di Assisi, lo immedesimava con l'autore di alcune delle storie neotestamentarie, in particolare la *Natività* e il *Tradimento di Giuda*, venendo così a identificarlo con il Maestro della Cattura²¹. La fusione delle identità di questi due maestri, entrambi enigmatici e sfuggenti, proposta quasi cent'anni fa dallo studioso olandese, potrebbe essere adottata come ipotesi di lavoro alla luce degli studi compiuti da allora a oggi e soprattutto avendo una visione dei dipinti della chiesa di Assisi agevolata dai restauri compiuti durante la campagna di interventi conservativi condotta dall'allora Istituto Centrale per il Restauro. Del resto, non è stato sottolineato anche di recente lo stretto legame tra il Maestro della Cattura e diversi pittori umbri tra cui, *in primis*, il Maestro del Farneto, che del Maestro della Croce di Gubbio sembra essere quasi un *alter ego*? E non potrebbe dunque essere che tutti e tre i pittori – il Maestro della Cattura, il Maestro della Croce di Gubbio e il Maestro del Farneto – siano in realtà una stessa persona, rappresentando tre fasi diverse di una lunga e complessa carriera?²² Insomma, un vero e proprio *rebus* storico artistico dovuto al fatto che in Umbria, vale a dire nelle più immediate vicinanze dell'irradiazione assisiate, venne a crearsi una cultura coerente e omogenea, per dirla con Bellosi «una koinè giottesca all'interno della quale si hanno dei risultati estremamente affini, tanto che si può rischiare di mettere insieme ciò che insieme non può stare»²³.

Si tratta di pittori umbri con radici affondate nell'esperienza del Duecento rappresentato ad Assisi dal Maestro di San Francesco, dal Maestro dei Crocifissi francescani *alias* Guido da Gubbio, dal Maestro di Santa Chiara, che successivamente virano verso Cimabue senza

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

però assorbirne fino in fondo la corrusca maniera di dipingere e aderiscono piuttosto al pacato classicismo diffuso dalle maestranze romane per poi farsi sedurre da Giotto e seguirlo verso la maturazione di un comune linguaggio che implica una stretta frequentazione con lui. Il problematico Maestro della Cattura che incontriamo sulla parete sinistra della chiesa superiore in corrispondenza della terza campata, proprio di fronte al "dittico" di Isacco, è caratterizzato da una netta propensione per la pittura romana, pur avendo quasi certamente iniziato la sua attività in Basilica come collaboratore di Cimabue. Partito il Torriti per Roma, si dovettero decidere velocemente in cantiere i nuovi assetti lavorativi che prevedevano sostanzialmente l'attribuzione a diversi gruppi di pittori delle scene del Vecchio e del Nuovo Testamento da dipingere nei registri alti delle due pareti a partire dalla terza campata. Ed è così che, mentre sulla parete nord aveva luogo lo straordinario *exploit* del Maestro di Isacco, che in molti sono propensi a identificare con il giovane Giotto ma che potrebbe anche essere un dotato allievo romano del Torriti, sulla parete sud, nelle scene della *Natività*, della *Presentazione al Tempio*, della *Cattura di Cristo* e, in parte, dell'*Andata al Calvario* faceva la sua apparizione la figura molto controversa e mai ben definita del Maestro della Cattura, un pittore ragguardevole ma di statura non sempre ugualmente alta, ritenuto a volte romano, altre volte umbro e talvolta toscano²⁴.

Ci si è sempre meravigliati del forte impatto esercitato da questo pittore su parecchi artisti operosi in Umbria nell'ultimo decennio del Duecento e nel primo Trecento, nei confronti dei quali dovette rivestire un ruolo esemplare di interprete delle esperienze cimabuesca e torritiana e di traduttore della nuova lingua giottesca. Miklós Boskovits, tentando ancora una volta una plausibile spiegazione, osservava: «il Maestro della Cattura con il suo dipingere asciutto ed energico e con la tacita potenza del suo racconto ... sembra particolarmente in sintonia con gli orientamenti dell'arte locale e sono convinto che il suo influsso si diffondesse tra i pittori umbri non solo tramite la decorazione della Basilica di Assisi»²⁵. Riconsiderando le osservazioni di Boskovits e ripensando alla proposta di van Marle, si potrebbe allora ritenere il Maestro della Cattura un pittore umbro, magari di Gubbio e forse già allenato nella bottega di Guido di Pietro, attivo nella chiesa superiore praticamente per tutta la durata dei lavori? Lì avrebbe potuto maturare, da un'iniziale collaborazione con Cimabue, una progressiva e totale adesione ai modi di Giotto, mettendo successivamente a frutto questa sua eclettica formazione tramite una diffusa operatività in territorio umbro tra Gubbio, Perugia e diversi luoghi della Valle Spoleтана non lontani da Assisi, come Spello e Foligno, quasi sempre in lavori di committenza francescana.

Ipotizzando che la Croce bifacciale della Galleria Nazionale di Perugia appartenga a un momento precoce della sua attività, coevo con l'esecuzione degli affreschi di Assisi e parallelo con l'avvicinamento a Giotto, le altre sue opere dovrebbero distribuirsi negli anni successivi seguendo le diverse fasi di una più matura e convinta adesione alle innovazioni giottesche. Nella Croce della Galleria, la piccola folla di giudei e soldati con a capo Longino e il centurione vestiti all'antica intorno a Gesù crocifisso rimanda a quella che compare in Basilica nella scena eponima, e cioè la *Cattura*, e anche la figura del *Redentore*, nel disco che sovrasta la Croce della Pinacoteca di Gubbio, può essere messa in relazione con le immagini di Gesù nelle scene della Passione che sono state riferite al Maestro della Cattura (figg. 3-3a e 4-4a).

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

La personalità di questo maestro, che con ogni probabilità dopo la partecipazione all'esecuzione del ciclo neotestamentario continuò a lavorare insieme a Giotto nelle prime scene della parete sud accettandone in un certo senso il ruolo di capocantiere, verrebbe così a confluire nella personalità del Maestro della Croce di Gubbio, un pittore caratterizzato da una certa discontinuità, ma spesso di temperatura molto alta. E se non dovesse essere possibile identificarlo in una seconda fase del Maestro della Cattura, il Maestro della Croce di Gubbio sarebbe comunque un suo strettissimo collaboratore, in qualche caso veramente un sosia²⁶.

A lui, credo, si possano riferire i begli affreschi realizzati nell'antica chiesetta di San Matteo a Foligno, una struttura inglobata nella chiesa dei francescani, sorta nel 1255 per volontà di papa Alessandro IV sui muri del *Palatium* imperiale di Federico II. Qui furono all'opera due pittori, ma nella bellissima scena della *Crocifissione* (figg. 5 e 6), nelle figure di due apostoli e nell'angelo entro un quadrilobo riportato in luce durante i restauri del 1983-1984 nell'imbotte di una finestra (fig. 7), si riconosce la mano del Maestro della Croce di Gubbio, che ripropone ancora una volta la stessa tipologia del Cristo crocifisso raggiungendo, come nella Croce di Spello, i risultati più alti del movimento classicista umbro. Questi affreschi sono stati pubblicati per la prima volta nel 1977 da Filippo Todini, che li datava verso la fine del primo decennio del Trecento, datazione che credo si possa anticipare al 1300 circa, ritenendoli collegati con un privilegio emanato da Napoleone Orsini a favore di quella chiesa²⁷. Osservando poi, nello stesso complesso di affreschi, il brano di una scena incorniciata da colonnine tortili simili a quelle che si vedono in Santa Chiara, vi si può riconoscere la mano di un secondo pittore molto affine all'Espressionista di Santa Chiara, il Palmerino da Gubbio di cui si è detto, che potrebbe avere lavorato qui in veste di collaboratore del più maturo maestro suo concittadino (fig. 8). Una società, quella tra i due pittori, che potrebbe essersi proposta, verso lo scadere del secolo e quindi poco dopo la conclusione dei lavori nella chiesa superiore, per un'importante commissione civica a Perugia, e cioè per gli affreschi della Sala dei Notari²⁸.

Per la spettacolare tempera dei francescani di Spello – purtroppo assente dalla mostra per le difficoltà opposte al prestito da parte dei parrocchiani, gratificata in passato di un'attribuzione a Giotto stesso e paragonata per l'altezza del risultato alle Storie di Isacco – è stata avanzata, dopo una proposta di aggregarla al catalogo del Maestro del Farneto avanzata da Boskovits e condivisa anche da altri studiosi, l'ipotesi di includerla nel filone più alto del movimento classicista umbro, venendo così a creare figure alternative come il "Maestro di Spello" o il "Maestro delle Maestà di Gubbio", sotto i cui nomi sono state poste diverse opere estrapolate dal *corpus* del Maestro della Croce di Gubbio²⁹. È ben vero che si deve evitare di mettere insieme ciò che insieme non può stare, ma è vero anche che risulterebbe un po' forzato volere ingabbiare connotazioni di stile e *modus operandi* dei pittori, pur sempre passibili di varianti e di evoluzioni, in criteri di giudizio troppo restrittivi. Enrica Neri Lusanna, confrontando le croci di Gubbio e di Spello, ne ha ben rilevato le diversità: uno stile più «scultoreo» nella Croce di Spello, un modo più «pittoricamente chiaroscurato» nella Croce di Gubbio. Tuttavia, nonostante la diversità delle soluzioni adottate nella resa anatomica dei due *Crocifissi* di Gubbio e di Spello, molti elementi mi inducono a ritenerli opera di uno stesso pittore, che, proprio sul tema della *Crocifissione*, dovette svolgere un percorso accidentato e complesso, per alcuni aspetti analogo a quello compiuto da Giotto (fig. 9).

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Se può apparire arduo il riferimento del capolavoro di Spello al Maestro della Croce di Gubbio e se potranno sembrare valide le contrastanti opinioni di chi preferisce vedervi le forme robuste e solenni del Maestro del Farneto oppure di chi invoca per la sua esecuzione un geniale ignoto pittore giottesco forse neppure umbro, certo è che la bellissima Croce francescana di Spello può essere utilmente confrontata con le altre attribuite all'anonimo maestro eugubino: le due croci processionali di Perugia e di New Haven, che vanno poste alle estremità iniziale e finale del suo percorso, quella eponima della Pinacoteca di Gubbio, che, sia pure con esiti differenti, sicuramente le è molto affine nel modo di chiaroscurare nel volto e nel corpo del Cristo, la *Crocifissione* ad affresco nel refettorio dei canonici del duomo di Gubbio (cat. n.***) e quella dipinta nel contesto del piccolo ciclo pittorico della chiesa di San Francesco a Foligno, compromesse dai danni patiti dalle murature, ma con caratteri inequivocabilmente analoghi. Tutte queste croci denunciano, compatibilmente con la diversità della materia e con il diverso stato di conservazione, le stesse soluzioni nella resa della capigliatura, che è in tutti i cinque casi una calotta spartita in ciocche che sembrano fatte con la sgorbia e terminanti in riccioli bifidi, e dell'anatomia del Cristo, più volumetricamente possente a Spello e più filiforme nel refettorio e nella croce di New Haven, ma sempre con effetti di sfumature bronzee, nell'articolazione delle mani e dei piedi, nella resa dei fiotti di sangue. Il San Francesco ai piedi del Crocifisso spellano ha poi uno stretto parente nella piccola figura di fra Corrado da Offida ritratto ai piedi della Vergine nella tavola di San Damiano (cat. n.***) e nel San Francesco dei frammentari affreschi del Monte Frumentario di Assisi, anch'essi riferiti in passato al Maestro del Farneto, ma da includere con ogni probabilità nel catalogo del nostro Maestro.

Questo pittore dovette essere a capo di una fiorente bottega con sede a Gubbio, in cui operavano certamente diversi collaboratori (forse tra questi c'era il Maestro del Farneto) gratificata anche della commissione pubblica di una grande *Maestà*, ora molto deteriorata e ridotta a frammento, nel duecentesco *Palatium Communis*, inglobato nel XV secolo nel Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro (cat. n.***) e di alcune altre *Maestà* affrescate per i francescani e per i canonici del duomo. Le *Madonne in trono con il Bambino benedicente* atteggiato all'antica, come fosse un piccolo imperatore, sembrano essere un'altra specialità di questa bottega: ne resta un esempio, oltre che nella tavola di San Damiano, ora nel Museo della Porziuncola a Santa Maria degli Angeli, di cui si è già detto, in una tavola cuspidata (cat. n.***) e in un affresco visibile sulla parete destra della cattedrale dei santi Mariano e Giacomo (cat. n.***). Lo stile di questo pittore è stato più volte messo in relazione con la produzione miniatoria di quei fondamentali anni dell'ultimo decennio del secolo in cui la penetrazione della cultura romana divulgata da Assisi determinò una mutazione stilistica destinata a caratterizzare tutta la successiva miniatura umbra del Trecento attraverso l'acquisizione di una vocazione classica tratta dalle scene neotestamentarie della chiesa superiore e soprattutto originata dalla conversione ai modi del giovane Giotto. Verrebbe così a confermarsi quel nesso molto stretto tra la pittura monumentale e la miniatura che è stato più volte sottolineato come caratteristica tipicamente umbra, inducendoci a pensare che Gubbio potesse essere stata la sede privilegiata di botteghe politecniche in cui si esercitava tanto la pittura di grande formato quanto la miniatura.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Così il caso di Guido, padre di Oderisi, potrebbe aver trovato un seguito nell'attività del Maestro della Croce di Gubbio, pittore sui muri e sulle tavole e, al tempo stesso, responsabile di decorazioni librerie realizzate probabilmente, se non da lui, sotto il suo controllo³⁰. Gubbio non ha conservato purtroppo codici miniati che ci possano provare l'esistenza di una folta produzione libraria tale da coinvolgere le botteghe familiari attive in città e tuttavia nella Croce della Pinacoteca eugubina, che ora si sta restaurando, l'insolito perizoma rosa delicatamente decorato in oro denuncia nel morbido pannello reso con un colore liquido e trasparente un'evidente affinità con i modi dei miniatori che negli stessi anni mettevano in atto sui messali istoriati di Perugia e di Gubbio la stessa cultura romano-assisiata che circolava nel cantiere della chiesa superiore di Assisi. In particolare vi si può ravvisare una relazione di gusto e di stile con le miniature che ornano gli antifonari di San Pietro, specialmente con la bellissima immagine degli Ebrei in lacrime sul fiume di Babilonia (cat. n**).

Maestro Espressionista di Santa Chiara (Palmerino di Guido?)

Il Maestro della Croce di Gubbio ha sofferto di alcuni fraintendimenti dovuti a una certa confusione che si è creata tra la sua identità e quella di un altro pittore, probabilmente di diversi anni più giovane, suo conterraneo e forse in qualche caso, come ho già ipotizzato, suo collaboratore, ma di tutt'altra tempra e indirizzo, sia pure anch'esso giottesco della prim'ora: il Maestro di Santa Chiara già riconosciuto da Thode e ribattezzato, dopo le puntualizzazioni longhiane, "Espressionista di Santa Chiara", identificato da Previtali con il Maestro della Croce di Montefalco e incarnato successivamente, su proposta di Enrica Neri Lusanna, nel pittore Palmerino di incerta patria³¹. Sulla cronologia e sul catalogo di questo maestro, di cui si sono occupati tutti i più accreditati studiosi (Longhi, Previtali, Bellosi, Scarpellini, Boskovits, Zeri, Neri, Todini, Fratini, Lunghi, Tomei, Marcelli, Santanicchia ecc.) facendone uno dei maggiori pittori giotteschi dell'Umbria, vale la pena tentare di chiarire qualche aspetto ancora piuttosto oscuro relativo alla sua sfuggente identità costruita su documenti distribuiti tra Assisi e Gubbio in cui viene nominato un Palmerino talvolta detto *de Senis*, talaltra *de Asisio* e altre volte ancora *de Eugubio*, generando così il sospetto di possibili omonimie, come è già stato più volte ventilato³². Tralasciando per ora l'esame dei documenti, che coprono un arco temporale che va dagli ultimi anni del Duecento al quarto decennio del Trecento, resta il fatto che le caratteristiche di stile che connotano la sua opera eponima, gli affreschi del transetto destro e della crociera di Santa Chiara ad Assisi, sono riconoscibili in diversi luoghi di Gubbio collegati dai documenti al nome di un *magister Palmerutius Guidi*. Da ciò l'identificazione con il Palmerino che a nome di *locto Bondoni de Florentia* estingue un debito con il mercante di Assisi Iolo Giuntarelli nel 1309, come si evince dal celebre documento bevanate pubblicato nel 1973, l'unico che tramandi il nome di Giotto in Umbria. Questo maestro compare nella Basilica di Assisi probabilmente non prima dei lavori di decorazione delle cappelle della chiesa inferiore, in particolare di quella di San Nicola, come segnalava per la prima volta Miklós Boskovits in uno studio interamente dedicato alla ricostruzione di questo bizzarro pittore «giottesco contro voglia»³³. Poiché le date della costruzione della cappella di San Nicola e della sua decorazione sono state anticipate con valide argomentazioni agli anni tra il 1296 e il 1297, dobbiamo supporre che l'Espressionista-Palmerino abbia esordito in Basilica prima della fine del secolo e comunque prima che Giotto si allontanasse da Assisi per altri incarichi³⁴.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Lì è già ben riconoscibile, ma ancora nella fase embrionale, il suo stile caratterizzato da figure con colli lunghi, orecchie grandi, nasi pronunciati e sottolineature disegnative eseguite con un colore bruno, insomma le stesse connotazioni stilistiche che si ritroveranno, ormai libere dai canoni giotteschi e del tutto orientate verso una narrativa vivace e popolare, negli affreschi di Santa Chiara³⁵.

Non a caso Giorgio Bonsanti ha indicato nella Cappella di San Nicola il luogo in cui, meglio che altrove, è possibile «riconoscere una situazione di alto interesse proprio ai fini della comprensione dei rapporti tra maestro e collaboratori» e ha supposto che l'impresa voluta da Napoleone Orsini corrisponda a una commissione affidata direttamente a Giotto, ora dobbiamo supporre in assoluta contiguità con il completamento delle *Storie francescane* e prima della chiamata del grande pittore fiorentino a Roma³⁶. In questa cappella Giotto dovette essere responsabile della progettazione e dell'impostazione dell'intero complesso di affreschi, compresa forse la materiale esecuzione delle sinopie e la realizzazione di alcune figure di santi negli sguanci delle finestre. Da lì si sarebbe sviluppata l'attività dei collaboratori locali, tra cui Palmerino, fedele al maestro ma già incamminato verso un progressivo distacco dall'ideale giottesco di eleganza e nobiltà classica, che lo porterà a recuperare un linguaggio più cordiale e vernacolare, e un'interpretazione del magistero di Giotto in senso più marcatamente gotico con inflessioni patetiche e sentimentali.

Alla luce dell'attento e ben documentato restauro realizzato tra il 2010 e il 2012, Elvio Lunghi ha potuto rilevare, anche in base all'andamento delle giornate, che l'intervento diretto di Giotto fu in realtà assai più ampio di quanto si era precedentemente ipotizzato e che si era concentrato soprattutto nelle parti meglio illuminate, mentre più in ombra operarono i suoi collaboratori, tra cui il pittore identificato in Palmerino di Guido. A lui si devono gli episodi delle *Fanciulle soccorse da San Nicola* (fig. 10), della *Resurrezione del giovane strangolato dal demonio* e alcune figure di santi³⁷. Dunque il presumibile sodalizio andrà datato a partire dagli anni della cappella di San Nicola e potrà essersi protratto nel primo decennio del Trecento, riproponendosi, dopo l'esperienza padovana di Giotto e dopo un suo breve soggiorno a Firenze, nella cappella della Maddalena, che dovrebbe essere stata dipinta tra il 1306 e il 1308, a testimonianza, se ve ne fosse bisogno, del diretto coinvolgimento del maestro fiorentino, dopo la realizzazione degli affreschi di Padova, nella decorazione della Basilica inferiore insieme ad aiuti che godevano di un buon grado di autonomia (fig. 11). Non mi sembra sia da escludere che Palmerino potesse affiancare Giotto anche nella sua ultima stagione di Assisi, quella degli affreschi del transetto destro della chiesa inferiore, da cui il pittore umbro desunse il nuovo modello di *Crocifissione* per proporlo in una bellissima croce destinata alle monache agostiniane di Montefalco (figg. 12 e 12a).

Palmerino, in virtù di queste collaborazioni, dovrebbe essersi accreditato con successo presso i francescani, tanto da ottenere più volte l'affidamento dei lavori di frescante nella chiesa sepolcrale di Chiara, forse già a partire da una partecipazione alle scene veterotestamentarie del transetto sinistro. Questi affreschi, resi finalmente leggibili grazie al restauro del 1999-2001, insieme a quelli realizzati successivamente nel transetto destro costituiscono il suo lavoro più impegnativo negli anni intermedi tra le collaborazioni con Giotto nelle cappelle della Basilica inferiore³⁸.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Per gli affreschi di Santa Chiara, ovviamente, le *Storie francescane* della chiesa superiore dovevano rappresentare un *corpus* normativo da osservare rigorosamente, quanto meno dal punto di vista iconografico, pur senza implicare necessariamente che il pittore prescelto dovesse essere stato partecipe della realizzazione della *Leggenda francescana*. Le ultime storie di questa (la *Guarigione del ferito di Lerida*, la *Confessione della donna di Benevento*, la *Liberazione dell'eretico*), che presentano un sovrappioppamento di figure, uno stravolgimento delle proporzioni in senso goticizzante, un'evidente ricerca di tipizzazione fisionomica, possono benissimo essere state eseguite da altri tra i numerosi collaboratori di Giotto. Si era pensato al Maestro della Santa Cecilia, ma, dopo le osservazioni sviluppate da Previtali, da Bellosi e da quanti altri hanno saputo riportare l'attenzione sui collaboratori umbri di Giotto, vi si potrà riconoscere un pittore umbro, quasi certamente l'autore del Crocifisso di Montefalco, che è però persona diversa dal Maestro espressionista di Santa Chiara³⁹. È Palmerino il vero «agrodolce espressionista» che colpì l'immaginazione di Roberto Longhi: lo possiamo riconoscere in diverse opere presenti a Gubbio, negli affreschi della cappella Sforzolini in San Francesco, nella decorazione della cassa di sant'Ubaldo (figg. 13, 13a, 13b; cat. n.**), nella *Maestà* dipinta entro una nicchia sulla facciata della chiesa dei Bianchi, ora staccata e ospitata nel Museo Diocesano (cat. n.**), nei frammentari affreschi di San Secondo (cat. n.**), tutte opere che potrebbero datarsi tra la prima e la seconda fase dei lavori in Santa Chiara, ma anche andare oltre nel tempo, ormai verso la fine del quarto decennio del Trecento e forse oltre. In questo tempo avanzato della sua carriera pittorica, cessate le commissioni assisiati e convogliata su Gubbio la sua attività, Palmerino si dovette assumere impegni di non poco conto, come quello di realizzare un polittico a sette scomparti ora nelle raccolte comunali (cat. n.**), riferito in passato, sulla base di una segnalazione di Volpe accettata da Boskovits, a un modesto pittore perugino denominato Maestro di San Francesco al Prato⁴⁰. Di questo ragguardevole polittico, che sta rivelando nel corso del restauro caratteristiche esecutive che prima non si potevano apprezzare, si ignora la provenienza: è stata ipotizzata una sua originaria collocazione nella perduta chiesa di San Bartolomeo, un tempo dipendente dai canonici della cattedrale. Ai lati della Vergine, dall'incarnato pallido e dal lungo collo (fig. 14) che la fanno somigliare a una statua d'avorio francese, sfilano i santi che Boskovits descriveva «burberi e deformi», del tutto simili agli evangelisti dipinti nella volta della Cappella Sforzolini (figg. 15, e 15a). In alcune parti del polittico il pittore sembra cercare una stilizzata eleganza che tuttavia deve fare i conti con un'esecuzione a volte incerta e grossolana (da riferire forse a una seconda mano, magari a quella del figlio Guiduccio?) caratterizzata dal tentativo di ottenere, attraverso un iperdecorativismo un po' ingenuo, le ricercatezze gotiche che avevano avuto successo attraverso la diffusione delle opere dei senesi⁴¹. Dovrebbe essere questo il Palmerino di Guido da Gubbio reso noto nell'Ottocento dal Mazzatinti come padre di Guiduccio Palmerucci e dovrebbe essere lui il Palmerino incaricato nel 1321 dal Consiglio del Popolo di Gubbio di affrescare una *Maestà* con i santi patroni *in salecta dominorum consolum*. Un deteriorato e frammentario affresco ora nel Palazzo Ducale in cui compaiono due angeli dal naso puntuto ai lati di un trono cuspidato, staccato da un ambiente del primo Palazzo del Popolo, potrebbe essere quanto rimane di quella commissione civica, ma il suo stato di conservazione decisamente larvale suggerisce molta prudenza nel valutare se possa trattarsi davvero del dipinto nominato nel mandato di pagamento a Palmerino (cat. n.**).

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

L'abnorme vastità del catalogo di questo pittore è già stata segnalata da Pietro Scarpellini, che in uno dei suoi ultimi scritti invitava a riconoscere diverse personalità responsabili della diffusione di una "corrente" rappresentativa di un'evoluzione degli umbri in senso gotico, con accenti patetici e sentimentali in risposta alle esigenze devozionali espresse dalla spiritualità francescana. Se esaminato nel suo insieme, il raggruppamento di opere passato sotto il nome unificato di Espressionista-Maestro della Croce di Montefalco-Palmerino di Guido consente di seguire l'evoluzione di un percorso segnato dalle diverse tappe della presenza di Giotto in Basilica, sino agli aggiornamenti avvenuti nel secondo decennio del Trecento, quando vengono affrescati il transetto destro e le vele della chiesa inferiore. Verso quegli anni viene inaugurato dagli Umbri un modo di rappresentare più tenero e struggente, delicato e aulico al tempo stesso, come è quello che caratterizza le opere dell'assisano Puccio Capanna (lo Stefano del Vasari dalla maniera dolcissima e tanto unita), ma che è comune anche ad altri pittori. A queste modalità di stile si accosta con risultati straordinariamente alti la bellissima Croce delle Agostiniane di Montefalco, che ha come modello la monumentale *Crocifissione* realizzata da Giotto e dalla sua *équipe* nel transetto destro. Rintracciata all'inizio degli anni Settanta del Novecento in pessime condizioni e con estesi rifacimenti, Scarpellini la inserì subito nel catalogo dell'Espressionista, per avere poi un ripensamento dopo il suo restauro. Quel pallido Cristo dall'incarnato trasparente e dai capelli rossastri fatti di fili ondulati gli parve troppo elegante per appartenere alla sgangherata famiglia di figure allampanate e un po' deformi tipiche dell'Espressionista. Eppure credo che il capolavoro del monastero montefalchese rappresenti al meglio la fase gotica cui l'Espressionista-Palmerino aderì nel suo ultimo tempo⁴². Si potrebbe forse pensare a una doppia sede della sua bottega, in Assisi e a Gubbio, e in questa bottega familiare andrà sicuramente cercata la formazione di Guiduccio, suo figlio, il maggiore interprete della lezione lorenzettiana impartita dal transetto sinistro nella chiesa inferiore⁴³.

Sarebbe importante affrontare una volta per tutte il problema delle numerose croci monumentali e delle molte immagini di crocifissione in piccolo formato che in passato sono andate a formare una parte consistente del catalogo di Palmerino. Forse si è ritenuto che un pittore "espressionista" dovesse risultare particolarmente incline a rappresentare la *pasion de Cristo depinta*, un'iconografia destinata a indurre la partecipazione commossa e appassionata al sacrificio di Cristo, come voleva Francesco e come si praticava nell'ordine da lui fondato. Forse il forte mutamento tipologico intervenuto nella rappresentazione di Gesù in croce dopo che Giotto osò rappresentare «un uomo vero crocifisso» ha indotto a scambiare l'uso di un modello comune largamente diffuso in tutta l'Umbria settentrionale per l'identità stilistica di un solo esecutore. A un accorto esame le diverse croci di Montefalco, Spello, Gubbio, Assisi, Palazzo Venezia... presentano caratteri stilistici a volte molto diversi fra loro, anche se vi coincidono il modo di rappresentare i piedi confitti con un solo chiodo, la curvatura delle dita delle mani, l'annodatura del perizoma. Il fatto che un simile modo di rappresentare la Crocifissione compaia nella miniatura di un Messale francescano antecedente al 1297 (cat. n.***) ha offerto un buon motivo per ritenere che crocifissi di quel tipo venissero abitualmente realizzati nell'Umbria del nord già prima di quella data⁴⁴. Perché allora non tenere conto di un'osservazione proposta qualche tempo fa da Elvio Lunghi che, in merito alla precoce diffusione in Umbria di questa iconografia, ha cercato giustamente di ribaltare il primato giottesco sostenendo che non furono tanto i pittori umbri a seguire Giotto, guardando con ogni probabilità a un prototipo perduto di

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

croce realizzato per la chiesa superiore di Assisi, quanto fu invece Giotto a poter vedere in Umbria questa iconografia già adottata dai pittori locali probabilmente su richiesta della curia papale frequentemente presente in quel tempo nella regione⁴⁵.

In ogni caso, seguendo un consiglio lasciato in eredità da Pietro Scarpellini ai «baldanzosi giovani» cui spetta il compito di «spodestare i vecchi», ci sarà da rivedere diverse opinioni date sinora per acquisite. Scarpellini fa un esplicito e sincero *mea culpa* avendo proprio come obiettivo lo smantellamento della figura onnicomprensiva dell'Espressionista di Santa Chiara, un pittore che aveva preso corpo dopo l'«apertura» di Longhi del 1966 «nella convinzione che la pittura umbra nascesse soprattutto da una radice solecistica, popolare, in contrapposizione con le forme dotte, colte, provenienti dai grandi centri toscani, o da Roma, o dal settentrione». Continua così Scarpellini: «Questo personaggio, cui si è voluto assegnare talvolta il nome di Palmerino, ha preso via via un'importanza sempre maggiore, e secondo me, abnorme, nel panorama della pittura locale tra la fine del Duecento e la metà circa del secolo successivo». Proponendo il doveroso ridimensionamento della «troppa roba» accollata all'Espressionista e distinguendo finalmente tra l'autore della Croce di Spello e quello della Croce di Montefalco, Scarpellini ritiene di potere individuare, all'interno di un'opera di straordinario interesse come il trittico delle clarisse di Assisi, che per la prima volta viene esposto (cat. n.**), due distinti pittori, l'uno responsabile dei laterali caratterizzati dalle figure frontali «goffe e imbambolate» tipiche dell'Espressionista e l'altro autore della *Crocifissione* dello scomparto centrale, assai più fine e caratterizzata dall'immagine «esile ed elegante» del Cristo. Forse, proponendo questo «sdoppiamento», lo studioso manifestava la resistenza a riconoscere nell'opera dell'Espressionista le modalità che connotano la sua attività più avanzata, quando vengono adottate, specie nei dipinti su tavola, eleganze che sembrano emulare quelle dei più raffinati lavori di statuaria gotica⁴⁶ (fig. 16).

Mi ha colpito il fatto che nel suo ultimo intervento pubblico, risalente al 2009, lo stesso Scarpellini abbia voluto toccare ancora qualche tema assisiense estraendolo dalla sua quarantennale attività di studioso dedicata in buona parte alla chiesa di San Francesco e ai suoi affreschi. Tenendo una conferenza presso il Sacro Convento in concomitanza con l'apertura della mostra romana *Giotto e il Trecento. 'Il più sovrano maestro stato in dipintura'* nel marzo del 2009 e mostrandosi, come era suo costume, nemico delle posizioni troppo radicali e dei giudizi *tranchant* espressi da alcuni studiosi circa l'autografia giottesca degli affreschi di Assisi e la loro datazione (pensava soprattutto a Zeri e a Zanardi), Scarpellini puntualizzava alcuni aspetti della questione della chiesa di Assisi⁴⁷. Il tema da lui maggiormente toccato è quello della relazione tra il ciclo della *Leggenda francescana* e gli affreschi della Sala dei Notari, realizzati tra il 1298 e il 1300, il più straordinario ciclo politico duecentesco esistente in Umbria, lasciato purtroppo incompleto e integrato con uno stemmario di gusto neogotico da Matteo Tassi nel 1884-1885. Quegli affreschi di difficile interpretazione e oltretutto di difficile osservazione sembrano «emulare i freschi della basilica di Assisi», come ebbe a osservare nell'Ottocento l'acuto bibliotecario perugino Adamo Rossi⁴⁸. Per quell'impresa pittorica sono stati proposti diversi nomi: il Maestro del Farneto e l'Espressionista (Boskovits 1981), Marino (Bellosi 1977 e 1985), Rubeo e Corraduccio di Vinolo (Lunghi 1994), ma a me sembra che alcune delle parti meglio leggibili sui grandi arconi della sala, oltre che essere palesemente confrontabili con gli affreschi nella chiesa superiore di Assisi e in particolare con le prime scene della parete

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

sud, ad esempio la *Morte del Cavaliere di Celano*, siano con molta evidenza assai vicine alla frammentaria *Maestà* in San Francesco a Gubbio e agli affreschi della cappella di San Matteo nella chiesa francescana di Foligno (figg. 17 e 18). Non mi sembra dunque da scartare l'ipotesi che la maggiore commissione civica della fine del Duecento a Perugia venisse affidata a una compagnia di pittori eugubini formata dal Maestro della Croce di Gubbio e da Palmerino di Guido. Ma questo è argomento spinoso e impegnativo sul quale si dovrà ritornare con un apposito studio⁴⁹.

Sembrerebbe dunque, benché i margini di certezza siano ancora piuttosto labili e ci si debba dunque muovere nei campi minati delle congetture, che la presenza di pittori di Gubbio nella grande impresa della decorazione pittorica della chiesa francescana di Assisi sia stata assidua, significativa e soprattutto di lunga durata, poiché ha coinvolto almeno tre generazioni di artisti, protraendosi per quasi un secolo. Resta da ricordare che il pittore che conclude a Gubbio la lunga stagione del Medioevo affacciandosi alle soglie del Rinascimento con il ruolo di pittore di corte dei Montefeltro, Ottaviano Nelli, dipinse ad Assisi in diversi luoghi della città tra cui l'atrio della Basilica, quasi ad attestare un legame artistico mai spento degli eugubini con la città di Francesco e con la grande Basilica papale.

¹ Cavalcaselle 1900, IV, p. 2.

² Lunghi 2012, scheda n. 7; Lunghi 2014, schede n. 6 e n. 77.

³ Boskovits 2000, p. 186 e schede n. 49-50.

⁴ Lunghi 2012, p. 183.

⁵ Thode ed. 1993, p. 180. Sugli affreschi duecenteschi della Basilica inferiore si vedano Romano 1982, pp. 63-82 e, più di recente, Monciatti 2002, pp. 286-626 con bibliografia precedente.

⁶ *La scuola di Spoleto* è il titolo di una recente pubblicazione di Alessandro Delpriori (2015), frutto di un impegnativo studio svolto in occasione della sua tesi di dottorato. Andrea De Marchi, nella prefazione, afferma: «Spoleto fu sede di una vera e propria scuola, come Rimini». Vorrei richiamare l'osservazione più volte espressa da Bruno Toscano, cui si devono importanti studi sull'arte medievale a Spoleto, secondo cui «vari centri della regione disponevano di provette botteghe, alle quali corrispondeva una notevole varietà di tipi, segno di una produzione fiorente e differenziata», per sottolineare poi giustamente che, se negli studi si tende a ritenere alcuni territori più dotati e più produttivi rispetto ad altri, spesso è semplicemente perché questi hanno saputo conservare più e meglio.

⁷ Fratini 1995, p. 23; Fratini 1998, p. 40. Tuttavia sono stati proposti, anche di recente, possibili rapporti diretti tra i pittori del Ducato e Giotto, in particolare il Maestro di Cesi, che potrebbe avere avuto parte nei lavori della Basilica (De Marchi 2013, p. 99), così come non deve essere scartata l'ipotesi di collaborazioni e scambi tra maestri dell'Umbria del nord e maestri spoletini, come nel caso del Maestro di San Ponziano, per il quale è stato ipotizzato un passaggio per la bottega dell'Espressionista di Santa Chiara (Delpriori 2015, pp. 162-163).

⁸ Romano 2001, p. 31.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

⁹ Un aggiornamento degli studi su Giotto e i pittori giotteschi è venuto di recente dai cataloghi delle mostre di Firenze (2000), Roma (2009), Parigi (2013) e Milano (2015), cui si rimanda per la vastissima bibliografia. Un'efficace sintesi degli effetti prodotti sulla pittura umbra dalla diffusione delle innovazioni giottesche è in Neri Lusanna 2009, pp. 51-61.

¹⁰ Neri Lusanna 1977, pp. 10-39; Neri Lusanna 1985, pp. 36-45.

¹¹ Gnoli 1923 (1980), pp. 27-28; Todini 1986, p. 395. Todini, basandosi sulla testimonianza dell'erudito assisano Francesco Antonio Frondini (1821) secondo cui Angeletto sarebbe l'autore delle vetrate della cappella di San Ludovico, che dal punto di vista stilistico risentono del Maestro di Figline e del Maestro Espressionista, ipotizza che gli affreschi con le virtù francescane nella crociera della chiesa inferiore possano appartenere allo stesso pittore. Viene così avanzata l'ipotesi che Angeletto da Gubbio possa essere identificato con il cosiddetto Maestro delle Vele.

¹² Bertelli 1970, pp. 12-25 e Bertelli 1972, pp. 10-13. Un *excursus* sulla centralità e sulla forza di irradiazione della decorazione ad affresco della chiesa superiore di Assisi è in Bellosi 1985, pp. 128-138. Le componenti assisiati nella pittura romana a partire dagli anni del pontificato del francescano Niccolò IV, sono ampiamente prese in esame nel recente volume curato da Serena Romano, dedicato alle ultime manifestazioni artistiche del Duecento romano.

¹³ Longhi 1938-1947 (ed. 1974), p. 48.

¹⁴ Sulla bottega di Giotto, dopo il lavoro di Ragionieri 1998, si vedano le considerazioni di Bonsanti 2000, pp. 55-75.

¹⁵ Previtali 1967 (ed. 1974), pp. 59-62 e Bellosi 1966, unificando la figura del Maestro della Croce di Montefalco e quella del Maestro espressionista di Santa Chiara, hanno dato luogo alla creazione di una personalità rappresentativa dell'inclinazione patetica e sentimentale dei trecentisti umbri. Nell'ambito di questa innegabile corrente della pittura umbra vanno tuttavia fatti parecchi distinguo.

¹⁶ Romano 2008, pp. 33-127; Tomei 2009, pp. 31-49.

¹⁷ Toscano 1953, pp. 99-106; Toscano 1974, pp. 3-23; Toscano 2012, pp. 209-224. La presenza dell'influenza romana e classicistica in area spoletina è diffusamente individuata anche da Delpriori 2015, *passim*.

¹⁸ Volpe 1968-1969, pp. 58-59.

¹⁹ Sagini 2016, pp. 140-151.

²⁰ Boskovits 1973, pp. 11-12.

²¹ van Marle 1923, I, p. 491.

²² Volpe 1969, p. 38; Marques 1987, p. 205; Tartuferi 1988, p. 442; Delpriori 2014, pp. 217-219; Delpriori 2015, pp. 74-75 e 91-94.

²³ Bellosi 1985, p. 133.

²⁴ Per la bibliografia sul Maestro della Cattura, cfr. Tomei *ad vocem* 2001. Carlo Volpe lo riteneva «un toscano della più bell'acqua» (Volpe 1969, p. 36), Boskovits 1981, pp. 12-13 gli riferiva una Croce dipinta nella Pinacoteca di Trevi, proveniente dalla chiesa di San Pietro a Pettine, sulla quale è tornato più di recente Delpriori 2015, p. 50. Toscano 1974 (ed. 2011), p. 219 ne sottolineava il forte influsso nell'area spoletina rivelato dai reliquiari di Sant'Alò, sui quali si veda anche il recente contributo di Maria Falcone (Falcone 2016, pp. 164-175). Sono di grande interesse le osservazioni che ha potuto fare Romano 1989, pp. 233-237 in occasione della mostra *Fragmenta picta*, sulle sinopie della *Cattura* e della

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Presentazione al Tempio, dove sembra avvenire un cambiamento di programma e una mutazione nel ruolo svolto dal Maestro della Cattura. Anche Bellosi 2000, p. 34 è propenso a riconoscere il passaggio di diversi pittori, attivi prima con Cimabue, poi nelle scene testamentarie, sotto la guida di Giotto, dal Maestro della Cattura al Maestro dell'*Andata al Calvario* al cosiddetto Terzo Maestro.

²⁵ Boskovits 1981, p. 12.

²⁶ Lunghi 1984, p. 52 rilevava nelle stesse scene della *Leggenda francescana* un'affinità di stile con la frammentaria *Maestà* nella chiesa di San Francesco a Gubbio, successivamente attribuita al Maestro della Croce di Gubbio.

²⁷ Todini 1977, pp. 69-75 ; Benazzi 1985, pp. 68-70 e Benazzi 2004, pp. 105-106. L'anticipazione della datazione degli affreschi folignati al 1300 e il loro inserimento nel catalogo del Maestro della Croce di Gubbio è stato proposto già da Picchiarelli 2012-2013, p. 28.

²⁸ Sulla problematica attribuzione degli affreschi della Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori di Perugia cfr. Boskovits 1981, pp. 1-42; Bellosi 1977, pp. 22-25; Bellosi 1985, pp. 14-17; Lunghi 1994, pp. 95-96; Scarpellini 1997, pp. 211-233.

²⁹ Boskovits 1981, p. 4; Lunghi 1984, pp. 51-56; Fratini 1985, p. 36, n. 15; Fratini 1998, pp. 38-40; Santanicchia 1998, pp. 72-74.

³⁰ Conti 1981, p. 71, n. 37 rilevando nelle miniature dell'*Aspiciens a longe* e dell'*Ad te levavi* dei corali perugini, segnalati da Longhi come opera del Primo miniatore perugino, un impasto più da pittore che da miniatore, fu indotto a leggerci un'estrema vicinanza con i modi del Maestro della Croce di Gubbio al tempo della Croce processionale della Galleria di Perugia, ipotesi corretta successivamente da Todini in *Francesco d'Assisi* 1982, p. 218, che avvicina invece il maestro eugubino ai modi del Secondo miniatore. Sulla relazione tra pittori e miniatori nell'Umbria del nord tra fine Duecento e Trecento cfr. i diversi contributi di Marina Subbioni, tra cui, con bibliografia precedente, Subbioni 2006, pp. 339-354. Una recente sintesi sul rapporto tra pittori e codici miniati nella Perugia di fine Due e primo Trecento è in Neri Lusanna 2009, pp. 58-59.

³¹ Per una sintesi della vicenda critica dell'Espressionista si veda Morozzi *ad vocem* 2001 e Neri Lusanna 2009, pp. 52-56. Sul Crocifisso di Montefalco lo studio più recente è in Nessi 2015. Nel catalogo *Francesco e la Croce dipinta* 2016, pp. 176-185, Linda Pisani non avanza dubbi circa l'identificazione dell'Espressionista con il pittore del Crocifisso di Montefalco proposta a suo tempo dal Previtali e accettata dalla più parte della critica successiva. Anche la Croce di Spello viene mantenuta nel catalogo dell'Espressionista senza tenere conto delle opinioni diverse e contrastanti espresse in merito (cfr. la nota 27).

³² Manuali 1982, p. 11; Angelini 1988, pp. 81-89; Lunghi 2003, pp. 533-534.

³³ Boskovits 1971, pp. 115-130. Il documento di Bevagna, la cui scoperta si deve a Mario Sensi, è pubblicato in Martinelli 1973, pp. 193-208. L'identificazione con il Palmerino di Guido da Gubbio è proposta da Neri Lusanna 1977, pp. 12 e n. 7.

³⁴ Per le diverse proposte di datazione della cappella di San Nicola si vedano Hueck 1983, pp. 187-193 e Romano 2010, pp. 584-596.

³⁵ Per gli affreschi in Santa Chiara cfr. Lunghi 1994, pp. 195-230; Tomei 2002, pp. 59-77; Lunghi 2012, pp. 363-391.

³⁶ Bonsanti 1983, pp. 199-209; Bonsanti 2000, pp. 61-63. È opinione di Giorgio Bonsanti che la collaborazione tra Giotto e i pittori che lavorarono con lui nella Cappella di San

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Nicola, tra cui l'Espressionista, fosse iniziata già nel cantiere delle *Storie francescane* poiché sarebbe a suo avviso «impensabile che questi potessero aderire con tanta prossimità allo stile di Giotto». Mi permetto di dissentire vedendo nelle ultime *Storie francescane* la mano di un pittore molto prossimo al Maestro della Croce di Montefalco, ma diverso dall'Espressionista di Santa Chiara, che, a mio avviso, è persona da lui distinta.

³⁷ Lunghi 2012, pp. 19-34.

³⁸ Tomei 2002, pp. 63-71. Viene notata da Tomei la relazione, e quindi la plausibile vicinanza cronologica, tra alcune delle scene veterotestamentarie del transetto sinistro di Santa Chiara e le scene bibliche dipinte nella Sala dei Notari di Perugia, secondo Boskovits in parte dell'Espressionista, in parte del Maestro del Farneto. Anche Elvio Lunghi nota la stringente vicinanza degli affreschi del transetto sinistro di Santa Chiara con quelli della Sala dei Notari, e vi riconosce la presenza del Maestro del Farneto (Lunghi 2012, pp. 363-391). Non è da escludere che anche qui possa trattarsi della solita compagnia di eugubini, attivi sotto l'egida del Maestro della Croce di Gubbio.

³⁹ La distinzione tra le personalità artistiche del Maestro della Croce di Montefalco e dell'Espressionista di Santa Chiara, già sostenuta da Donati 1974, p. 17 è stata riaffermata di recente da Nessi 2015, p. 36.

⁴⁰ Boskovits 1973, p. 16. Manuali 1982, p. 17 lo riconduceva invece all'attività dell'Espressionista.

⁴¹ Del polittico, piuttosto compromesso ma reso finalmente leggibile dal restauro, si sono occupati anche Marcelli 1998, pp. 23-24 e Santanicchia 1998, p. 76-77.

⁴² Scarpellini 1973, pp. 3-31; Scarpellini 2003, pp. 5-16.

⁴³ Neri Lusanna 1977, pp. 10-39; Neri Lusanna 1985, pp. 36-45.

⁴⁴ Bellosi 2001, pp. 261-270.

⁴⁵ Lunghi 2001, pp. 414-415.

⁴⁶ Scarpellini 2003, pp. 5-16.

⁴⁷ Pubblicato sul «Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria», 2009 (II), 3, pp. 9-22, il testo della conferenza è ora tra gli scritti raccolti in Scarpellini 2015, pp. 459-491.

⁴⁸ Rossi 1864, p. 5.

⁴⁹ Dopo l'articolo di Boskovits (Boskovits 1981, pp. 1-41) e dopo un aggiornamento di Scarpellini (Scarpellini 1997, pp. 211-233), all'importantissimo ciclo pittorico della Sala dei Notari non sono più stati dedicati altri studi. Sull'iconografia di questa bellissima decorazione pittorica si possono vedere Riess 1981, pp. 43-58 e Hueck 2009, pp. 23-26. Appare del tutto straordinario, e meriterebbe una particolare attenzione, il fatto che, nell'arco di cinquant'anni e nel raggio di cinquanta metri, si siano concentrate, a Perugia, le tre maggiori espressioni dell'ideologia politica e della cultura artistica del medioevo cittadino: la Fontana maggiore, gli affreschi della Sala dei Notari e il portale del Palazzo dei Priori, rappresentazioni allegoriche del «Buon governo» dense di risvolti etici e civili [che meriterebbero ulteriori studi.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Le arti a Gubbio nel Trecento, dal cantiere di Assisi
al lungo dialogo con Siena: personaggi e interpreti
Enrica Neri Lusanna

L'identità artistica di Gubbio è stata affidata nei secoli a un'immagine fortemente icastica racchiusa nella splendida scelta urbanistica che, creando una platea proiettata su un ampio orizzonte, ha unito in un'unica soluzione visiva due palazzi trecenteschi eretti a segno del potere civico (fig. 1). A tanta singolarità nella costruzione di architetture e spazi, a fronte cioè dell'icona Gubbio ben riassunta anche nel suo sigillo (cat. ***), le arti figurative nel Trecento non sembrano aver risposto con pari originalità o attrattiva, almeno a giudicare da una sorta di sfortuna che la pittura ha accusato soprattutto in tempi più recenti. Specialmente dopo che Roberto Longhi, pur riconoscendone il valore intrinseco, ha sancito che «per la zona eugubina, una volta identificati i caratteri fondamentali della poetica umbra, non si tarderà ad accorgersi, viceversa, che essa rappresenta una deviazione dalla grande cultura umbra che si estendeva da Perugia a Montefalco, Bevagna, Spello e Spoleto»¹. La cultura figurativa dell'area a sud di Perugia, alla quale Longhi aveva riconosciuto come caratteri peculiari «delicata violenza, dolcezza caricaturale, ardore di fede inestinguibile», fino a farne una corrente, è oggi il soggetto delle esposizioni allestite in varie sedi parallelamente alla mostra di Gubbio. In realtà questa città nel Trecento, come la mostra tende a provare, ha svolto un ruolo più articolato di quanto suggerisca la definizione di «provincia senese»², spesa per lungo tempo, dal momento che le arti a Gubbio hanno accolto una forte componente lorenzettiana, ma avvertita già a partire dal cantiere assisiense, ovvero da quel polo di riferimento imprescindibile anche per i maestri eugubini del secolo precedente e di primo Trecento che in quella palestra hanno maturato frequentazioni e scambi.

Oltre all'ombra lunga gettata sulla temperie artistica dalla città da Siena, il cui effetto pervasivo è stato messo a fuoco e valorizzato specialmente tra Ottocento e Novecento, nel clima della riscoperta dei primitivi, altre componenti sono emerse con forza per rivendicare a Gubbio nel Trecento familiarità con la pittura di Giotto. Dopo il Maestro del Crocifisso di Gubbio (cat. ***) a continuare nella tendenza assisiense sarà il Maestro Espressionista di Santa Chiara, quell'anonimo "agrodolce" che ben si inserisce nella tradizione più propriamente umbra per formazione giottesca, forse occasionale, e umoralità di sentimenti e che, pur in maniera ancora ipotetica, sembra il miglior candidato a proporsi per un nome di cittadinanza eugubina, quale quello di Palmerino di Guido³: uno tra i rari artisti non anonimi insieme a Mello da Gubbio, il quale, soltanto in virtù di una firma⁴, ha eclissato il meglio documentato Guiduccio Palmerucci, pittore però senza opere sicure⁵.

Queste istanze filologiche sono state riconsiderate in occasione della mostra alla luce di recenti e mirati restauri, ma anche con l'intenzione di riportare dipinti, sculture, oreficeria al contesto della città che, di fatto, è la protagonista dell'esposizione, con i suoi attori comprimari: maestri, per lo più anonimi, pittori noti ma senza opere, *corpora* senza paternità; e poi santi e beati del culto locale, sant'Ubaldo *in primis*, uomini di Chiesa e di governo usciti dalle famiglie nobili e inseriti nella politica nazionale, in particolare i Gabrielli; letterati dantisti, quali Bosone, per i quali si rimanda anche agli approfondimenti.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Il profilo delle arti che si tenta di delineare poggia, però, su un numero ridotto di persistenze integre. Cospicua ne è stata la dispersione, che costituisce uno dei primi e più intensi capitoli della storia della fortuna/sfortuna dei primitivi, ancora in parte da scrivere seguendo i destini della collezione assemblata dalla nobile famiglia Ranghiasi. Iniziata tra Settecento e Ottocento dal colto e singolare erudito-restauratore d'arte Sebastiano, fu continuata dai suoi congiunti, Giacomo e Francesco, nello storico palazzo che affaccia sulla Piazza Grande⁶. Cospicua dispersione, abbiamo detto, se pensiamo a quello che dovette essere l'arredo della cattedrale, delle chiese mendicanti sorte nel secondo Duecento ai bordi della città, ma anche delle abbazie ed enclavi eremitiche vicine, come San Pietro o Sant'Ambrogio, o edificate nella diocesi⁷, anche sotto la filiazione di Fonte Avellana. Chiese, tutte, realizzate in dimensioni imponenti, che figurano all'esterno come castoni nella natura o quinte prismatiche di scenografie urbane, che la bianca pietra calcarea, imbevendosi di luce, rende cristalline; mentre all'interno si aprivano, e tuttora alcune si aprono, nell'ampiezza cromatica di un vasto corredo di dipinti murali e suppellettili mobili, come ci legittima a ipotizzare la chiesa di San Francesco, dopo quella di Assisi forse la prima per importanza con l'omonima perugina, legata ai segni più popolarmente toccanti della leggenda francescana.

Dell'arredo di chiese e palazzi rimangono tuttavia molti lacerti di affreschi o frammenti di tavole accertate di provenienza locale che ci autorizzano a prospettare, utilizzando sussidi virtuali e riproposizioni grafiche, uno scenario che dovette presentarsi sia ricco di opere civiche, per destinazione e per risvolti ideologici, sia di imponenti e mirate suppellettili devote, quali la grande cassa di sant'Ubaldo⁸ (cat. ***), o, per contrapposto, la cassetta, proveniente da San Francesco (cat. ***), decorata con un collage di dipinti miniaturistici in tecniche varie. In scultura, poi, è documentata una Vergine lignea con il figlio in braccio e due angeli, ora scomparsa, che quattro scultori offrirono solennemente alla chiesa della loro confraternita di Santa Maria dei Laici nel 1338⁹. Come testimonianza restano oggi soltanto le statue di due diaconi, i santi Mariano e Giacomo (cat. ***), provenienti da un monumento funebre della cattedrale che, per rivelare tangenze con la scultura assiate e orvietana-perugina di primo Trecento, non permettono l'ipotesi di restituzione a uno dei sepolcri dei vescovi Gabrielli. Quanto ai polittici, ne furono approntati in numero cospicuo per chiese *intra moenia* o per monasteri vicini, che contemplavano macchine d'altare fino a sette scomparti; mentre di cicli decorativi profani per residenze private, tipologia di rara sopravvivenza in tutta Italia, Gubbio vanta ancora i lacerti leggibili in un palazzo che fu dei Gabrielli.

Del resto, l'influenza dei membri di questa famiglia sulle scelte artistiche locali dovette essere di primo piano, in parte per le esperienze sovracittadine da essi maturate nel circuito guelfo dell'Italia centrale¹⁰, poi per essere riconosciuti tra i maggiori committenti di cappelle e monumenti funebri (cattedrale)¹¹ (fig. 2), o addirittura legati in forma privilegiata ad alcune abbazie (San Bartolomeo di Camporeggiano), di cui in seguito ne sarà millantata addirittura la fondazione; e infine per la loro partecipazione, attraverso i vescovi emanati dal loro lignaggio, alla messa a punto significativa del pantheon eugubino. Un pantheon che nel primo Trecento, con il concorso delle istituzioni ecclesiastiche, articola l'iconografia dei polittici con varianti non casuali a formulazione dei fondamenti religiosi e simbolici della città.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

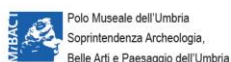
A Gubbio il senso dell'arte figurativa come espressione dell'identità civica si percepisce entro un progetto orientato, di cui fu probabile interprete per quasi un ventennio il vescovo Pietro Gabrielli, presule dal 1327 al 1344, in grado di assommare e temperare nella sua persona le esigenze della parte ecclesiastica e di quella comunale in una prospettiva di "larghe intese" e con il consapevole volere di papa Giovanni XXII¹².

Lo stallo della storiografia artistica tra questioni di nomi e di opere

In questo quadro di fervida spinta religiosa e di affermazione dell'orgoglio civico – garantito per altro da una mirabile pace interna – che in seguito troverà sbocco nell'intenso folclore culturale della città, gli artisti, come attesta l'antico spoglio documentario del Mazzatinti, furono in numero ragguardevole, ma i documenti non portano maggiore chiarezza nell'impossibilità di legare nomi e opere. Infatti la pittura a Gubbio, prima di Ottaviano Nelli che è la più vantata gloria locale, a lungo è stata identificata soltanto con Guiduccio Palmerucci. Il suo nome, prima ancora di catalizzare un *corpus* di opere nutrito e coerente, aveva fatto capolino come esponente dell'arte eugubina già alla fine del Settecento. Quasi contemporaneamente, sulla scorta delle informazioni fornite da Sebastiano Ranghiasi, il cui elenco dei pittori era stato inserito nel commento alle *Vite* vasariane di Guglielmo della Valle¹³, veniva annoverato, sia da questo illustre erudito sia da Luigi Lanzi, come il protagonista della locale "scuola". Lanzi, addirittura, citandolo come autore di deperiti affreschi nel Palazzo del Popolo, elabora una congettura analoga a quella che rimprovera al Baldinucci allorché lucidamente ne evidenzia l'entimema secondo cui Giotto, Oderigi e Dante sapendo di disegno ed essendo amici non potevano che discendere da Cimabue; da cui Oderigi avrebbe attinto uno stile cimabuesco in miniatura. Ma l'abate marchigiano crea a sua volta lo stesso sillogismo retorico, ovvero che il Palmerucci «che non cedeva ai migliori giotteschi» e che aveva lavorato nel Palazzo pubblico, era l'autore di altri affreschi dei palazzi civici eugubini: assunto di grande fortuna, che, come ebbi occasione di affermare, era «in attesa di verifiche o smentite documentarie»¹⁴. E queste ultime giunsero infatti in occasione di un restauro del 1979 con la scoperta della firma *Mellus de Eugubio* nella pala proveniente dalla chiesa di Agnano, nei dintorni di Gubbio, che ha poi permesso a gran parte della storiografia di spostare un intero *corpus* di opere dalla figura di Guiduccio Palmerucci a quella di Mello, con conseguente vanificazione dell'entità artistica del primo¹⁵.

Da qui si è generato il nodo critico che purtroppo ancora non si riesce a sciogliere per aspirare a delineare una storia artistica eugubina non soltanto di opere ma anche di persone. Al poco che sapevamo fino agli anni Ottanta del Novecento non si è aggiunto di recente nessun altro documento che ci restituisca qualche punto fermo sulla vera identità artistica del primo maestro e sulla cronologia del secondo¹⁶. Per sintetizzare, dobbiamo ancora affidarci alla consueta esegesi dell'intreccio dei documenti riguardanti Palmerino di Guido, Guiduccio Palmerucci e Mello, per poi partire dall'unica opera firmata di quest'ultimo (cat. ***) nel tentativo di decidere se sia stata corretta ed esaustiva l'operazione di spostamento totale, voluta da Francesco Santi con largo seguito, del *corpus* dei lavori del Palmerucci sotto il nome di Mello¹⁷; se abbia un senso criticamente compiuto etichettare ancora oggi le opere, residuo di mellesca scrematura, sotto la denominazione Pseudo-Palmerucci, come ha proposto Filippo Todini¹⁸; se infine dovremo arrenderci ad annotare quanto le differenze e le analogie all'interno del *corpus* siano di peso equivalente, sì da riassorbire la questione nei contorni di una bottega a più voci,

mostra promossa da



organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

come ebbi già al tempo occasione di prospettare, ovvero una grande impresa più cittadina che familiare, più eugubina che palmerucciana o mellesca, nata sulla cultura vasta e anche costantemente aggiornata e sull'alto grado di artigianalità proprie del Maestro Espressionista.

Sicuro traino alla costruzione della figura di Guiduccio è stato il documento della revoca dell'esilio, decretato al tempo del podestà Pannocchia da Volterra, revoca per la quale il pittore si impegnava a dipingere nella sala superiore del Palazzo dei Consoli. Dal testo di quel famoso bando, steso con la colorita efficacia dei particolari¹⁹ di un articolo di "nera" medievale, risalta il carattere riottoso del pittore, capace di aggredire a botte e a sassate il malcapitato avversario, tanto da essere perciò esiliato verosimilmente tra il 1336 e il 1342. Le altre date che ne riguardano la biografia in una fase precedente, come l'iscrizione in un elenco di fuoriusciti ghibellini nel 1315²⁰ o la sua attività per Santa Maria dei Laici prima del 1337²¹, si basano su documenti perduti e non ritrovati in occasione dell'indagine archivistica condotta per la mostra. Ammessa comunque la veridicità delle due notizie, al momento del ritorno a Gubbio, quando si è ritenuto a torto che dipingesse la Madonna con quattro santi in affresco nella cappella del Palazzo dei Consoli (cat. ***), il pittore doveva avere tra i cinquanta e i sessanta anni e la sua attività è comprovata da lavori di minore importanza per la Confraternita di Santa Maria dei Laici²², mentre crescevano incombenze di carattere pubblico, di cui l'ultima del 1350, affidatagli dal comune di Gubbio, lo attesta risiedere a Perugia²³. Figura intemperante, sicuramente la sua vicenda richiama alla mente quelle di Ramo di Paganello a Siena, bandito per condotta eccipibile, o di Salerno di Coppo a Pistoia, incarcerato; poi riabilitati entrambi con un incarico di prestigio, inteso come parte del risarcimento dovuto. Sorte che toccava evidentemente a maestri con problemi con la giustizia, ma non di scarso spessore. Restano aperti, però, due interrogativi: se Guiduccio Palmerucci si sia impegnato a portare a compimento un'*Annunciazione* di cui aveva già disegnata la sinopia, proprio in quel frangente o precedentemente, oppure se si sia reso disponibile a concludere l'opera di un altro. Ipotesi che rimanderebbe alla presenza di una bottega allargata cui potevano afferire vari pittori. È lo stesso quesito che ho sollevato riconsiderando nel San Francesco di Cagli²⁴, dove è stato di recente scoperto un ciclo a fresco di Mello, la presenza del Palmerucci, ricordata da Cavalcaselle, grazie a un'iscrizione letta da Michelangelo Boni e Luigi Rossi con una data dubbia MCCC[...]III e in una posizione (sotto due affreschi di primo Quattrocento) altrettanto dubbia, ma contenente comunque un fondo di verità. Tali osservazioni e memorie, ancorché imprecise proprio perché scritte fuori dell'ambito di Gubbio e quindi fuori dal processo di costruzione della gloria palmerucciana²⁵, contribuiscono a mantenere articolato il panorama artistico eugubino sia per numero di personalità sia per la validità del tramando tra padre e figlio.

Quanto a Gubbio ci si sia adoprati alla costruzione di un mito, che, iniziato con gli storiografi settecenteschi, tocca il suo apice nel primo quarto del Novecento, lo mostra anche il piccolo frammento di pergamena incollato sul retro della tavola nel cui fronte è raffigurata la *Vergine con il figlio* del Museo Civico (cat. ***) nel quale si legge con difficoltà il nome *palmeria*²⁶, che nulla potrebbe significare dal punto di vista documentario. Importante appare, invece, se pensiamo di assegnare a questo ritrovamento, emerso durante il recente restauro, il peso di una *trouvaille* degna di attenzione sul piano della storia del collezionismo, in quanto tentativo attributivo maturato in clima di erudizione storicistica.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Di riflesso, la sfuggente ma complessa biografia del Palmerucci potrebbe ripercuotersi sull'Espressionista e anche da lui trarre spunti chiarificatori. L'identità di questi con Palmerino di Guido, che avevo proposto nel lontano 1977, appare ancora l'ipotesi più probabile, per le note ragioni: prima di tutto per essere stato egli procuratore di Giotto ad Assisi nel pagamento di un debito nel 1309, data prossima ai tempi in cui il maestro aveva dipinto nella cappella di san Nicola e, soprattutto, in quella della Maddalena; poi, per aver affrescato lo stesso pittore a Gubbio una Madonna (cat. ***) nella Confraternita dei Laici, Compagnia a cui Palmerino risultava essersi iscritto tra il 1316 e il 1337²⁷. Tutti indizi, ma di gran lunga più credibili dell'ipotesi che tende a identificarlo con il Maestro della Croce di Gubbio, associato da Manuali con un affresco (cat. ***) che egli ritiene essere la pittura murale eseguita da Palmerino nel 1321²⁸: ipotesi peregrina, in primo luogo perché l'affresco dipinto nel 1321 era destinato a una saletta²⁹ dell'antico Palazzo comunale che mal avrebbe contenuto un dipinto di 540 centimetri per 400 centimetri circa; in secondo luogo, perché, pur attribuibile al Maestro della Croce di Gubbio, esso appare di almeno due decenni precedente tale data (cat. ***). Infine, perché nel terzo decennio del Trecento il linguaggio figurativo che improntava le più rilevanti testimonianze pittoriche eseguite per la città era quello icastico nella sua solennità e umoralità del Maestro Espressionista. Dalla decorazione della cappella Sforzolini in San Francesco (fig. 3), di elaborata iconografia³⁰, alla cassa di sant'Ubaldo (il più forte segno della devozione culturale e identitaria della città) (cat. ***), all'affresco di Santa Maria dei Laici (cat. ***), le importanti realizzazioni vengono affidate al pittore capace di declinare, nel più autonomo e originale linguaggio, gli impulsi dell'arte di Giotto.

A questo stadio delle ricerche, per sciogliere il nodo dell'identità dei pittori eugubini, dovremo rimeditare sulla difficoltà di fondo di stabilire una stretta connessione artistica tra le opere attribuite al padre e quelle credute pertinenti al vasto *corpus* riunito sotto il nome del figlio. All'ipotesi ragionata di Lunghi, che proponeva di individuare il Palmerucci nella fase tarda dell'Espressionista, potremmo replicare che troppo a lungo padre e figlio potrebbero aver operato insieme per cogliere nettamente due mani e articolare la scansione dei tempi. Quest'ultimo, ovvero Guiduccio, sarebbe ravvisabile pertanto in Santa Chiara ad Assisi, ma non ne sarebbe rimasta traccia a Gubbio³¹. A meno di non voler accogliere la stimolante proposta avanzata da Mirko Santanicchia di individuare il probabile Palmerucci in un dipinto quale il polittico a sette scomparti del Museo Civico³², ora restaurato (cat. ***), che presenta, pur nella sua carpenteria complessa, come mai si trova a Gubbio, affinità con la pittura locale sia per i dati tecnici (la ricchezza di puntature con cui vengono animate le superfici e la scelta del repertorio decorativo delle stoffe) sia per l'impaginazione a figure intere. Esse appaiono di una voluta solennità che sembra mediare tra le immagini del polittico dello stesso Museo (cat. xx.), o del pentittico della Fondazione Magnani Rocca (cat. xx.), e le opere del Maestro Espressionista per le espressioni agrodolci e la grazia elegante e rurale, teneramente accompagnate da ricerca lineare più insistita, che richiamano anche i busti della cassa di sant'Ubaldo.

Più dirimente è invece verificare se il passaggio di tutte le opere prima attribuite a Guiduccio possa avvenire senza scosse nell'orbita sicura di Mello. Sul pittore di una firma la verifica documentaria a tappeto, condotta sui molti omonimi eugubini vissuti entro il 1360, non ha fornito non dico uno spunto per tracciarne un profilo biografico, ma neppure una minima attestazione di esistenza.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Avanziamo, pertanto, i soliti ragionamenti di buon senso per proporlo a capo di una progenie di artisti: da Mattiolo a Martino, ai figli di costui, Ottaviano e Tommaso Nelli, in virtù del patronimico³³. La consistenza delle sue opere, ora molto copiosa, frutto anche di incursioni marchigiane³⁴, ha come aspetto di fondo uno stile colto che si alimenta ai modelli senesi da sempre conosciuti a Gubbio e anche rivisitati a distanza di tempo, reinterzato di modellato plastico attinto agli affreschi della chiesa inferiore di Assisi. Non è tuttavia da credere che il dominio lorenzettiano nella cittadina possa essere demandato soltanto all'apprendistato occasionale di un giovane pittore eugubino, magari figlio di artista giottesco quale avrebbe potuto essere il figlio di Palmerino di Guido, messo a bottega da Pietro Lorenzetti, protagonista nello scenario artistico tra Assisi, Arezzo e Cortona³⁵.

Oggi, in virtù dei restauri e delle nuove scoperte venute alla luce con la mostra, si comprende che la consuetudine non fu soltanto quella instaurata da un eugubino con il Lorenzetti, perché fu anche Pietro, da parte sua, a inserire Gubbio nella sua frequentazione di quella fetta di terra di confine tra Umbria e Toscana. E tale si è mostrata l'impronta lorenzettiana che è stato possibile ricostruire il plausibile profilo di un *corpus* di opere, pur sotto il nome di comodo dell'inafferrabile Palmerucci, prendendo spesso come punti di riferimento – gli unici tra l'altro disponibili – proprio i percorsi e i dati cronologici di Pietro, di Ambrogio e della loro bottega³⁶.

Gubbio e Pietro Lorenzetti

Si apre qui un capitolo di incondizionata centralità, introdotto dalla riconsiderazione accordata in mostra al trittico ora nel Palazzo Ducale (cat. ***), ma a inizio secolo già nel Museo del Palazzo dei Consoli (inv. 18). Di provenienza ignota, sebbene forse in origine destinato a una cappella del San Pietro a Gubbio, nella scheda relativa in catalogo Giorgio Bonsanti ne offre l'esegesi sia in forza della sua convinzione su base stilistica, da me totalmente condivisa, che di opera autografa di Pietro si tratti, sia anche grazie alla sua competenza in tema di conservazione e di restauro. Nonostante le figure dei santi siano purtroppo pallide ombre di cui si intravedono ancora i contorni, ne affiora la tenera e trasparente ricchezza cromatica, a larghe campiture, e la monumentale impostazione che si fa tanto più spazialmente costruttiva negli angeli dalle ali possenti delle cuspidi, le quali, messa da parte l'ambiguità tra verosimiglianza e cifra presente ancora nel polittico di Arezzo, qui hanno l'impatto di avvolgenti scudi piumati (fig. 4); risultati di grande tenuta suffragati dalla lettura ancora chiara che offrono le monumentali chiavi che le mani di Pietro aprono come un ventaglio, saggiando lo spazio con un effetto ancor più accentuato di quello che tale attributo mostra nel polittico di San Giusto ora nella Pinacoteca di Siena³⁷.

Un simile esemplare non sarebbe stato, tuttavia, sufficiente a indirizzare il corso della pittura a Gubbio, salvo per le affinità di struttura impaginativa che, come mette in risalto anche Giorgio Bonsanti, richiamano addirittura una tra le prime opere di Pietro, vale a dire il trittico del Seattle Art Museum, per Volpe anteriore agli anni Venti³⁸ e prossimo per cronologia alla Croce più antica di Cortona. Confronti che assicurano l'esecuzione della tavola eugubina nella fase ancora giovanile del pittore, anche se la monumentalità delle figure, specialmente del san Pietro, reclamerebbe la concezione più complessa nell'articolazione dei panneggi e nell'ampiezza del modellato che si riscontra nel Lorenzetti all'altezza del polittico del Carmine, sempre comunque a monte della più intensa stagione

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

pittorica ascrivibile al *corpus* dei dipinti di Mello. Il percorso di questo pittore, infatti, meglio si comprende a fronte di altre opere lorenzettiane più tarde quali la tavola ricomponibile Firenze-La Spezia-Assisi-New York, Fontainebleau³⁹, di cui si espone a confronto la potente immagine del *San Paolo* del Museo Amedeo Lia di La Spezia (cat. ***). La dimensione monumentale delle figure, la scelta compositiva ma anche la profonda, meditata invenzione iconografica, il senso distillato dell'ornamentazione ricca, che sarà meno filtrato in verità da Mello, sono aspetti presenti nel polittico lorenzettiano che segnano la pittura eugubina del quinto decennio e ne dichiarano almeno l'intelligente aggiornamento.

Il trittico del Palazzo Ducale di Pietro non dovette rimanere isolato per molto tempo a Gubbio. La prima testimonianza a seguire è un affresco con la *Crocifissione* (fig. 5) purtroppo giuntoci fortemente frammentario per la sopravvivenza delle sole teste dei *dolenti* e del grembo del Cristo. Offre ragione di questa mutilazione la collocazione stessa del dipinto, posto sotto l'attuale livello del pavimento di Santa Maria dei Laici, e per questo tagliato all'altezza del busto del Cristo, con la parte inferiore dei corpi che doveva proseguire in corrispondenza dello spazio occupato ora dalla cripta. Affrescato su un muro orientato verso l'attuale zona presbiteriale, è probabile (ma mancano rilievi adeguati) che appartenesse a un primo edificio della Confraternita, la cui origine risale al 1313; edificio che venne probabilmente inglobato quando si dette avvio alla chiesa, la cui costruzione fu autorizzata dal Comune nel 1325⁴⁰. Che l'affresco esistesse già a quella data lo rivelano i caratteri stilistici tutti indirizzati verso le *Storie della Passione* del transetto sinistro della chiesa inferiore di Assisi, che Pietro Lorenzetti eseguì e diresse a un livello altissimo di autografia, concedendo spazio ai collaboratori soltanto in alcune delle teste delle fasce decorative che in gran parte dipinse con originalità di soluzioni formali e illustrative, specialmente nelle figure dei profeti. Sulle altre l'acribia di Carlo Volpe ha operato convincenti distinguo tanto che, confrontando le teste dei *dolenti* di Santa Maria dei Laici con alcune di quelle attribuite al maestro direttamente o ad «aiuto di Pietro Lorenzetti» o a «Pietro e aiuto»⁴¹, possiamo ipotizzare che la *Crocifissione* fu dipinta da un collaboratore assiate di Pietro. Nell'affresco, infatti, lorenzettiane sono le scelte formali e decorative che costruiscono plasticamente il volto contratto del san Giovanni e ne segnano col forte chiaroscuro i contorni del volto e l'andamento dello scollo; lorenzettiano è l'afflato della Vergine, per tipologia confrontabile con l'esagono della *Santa Chiara*, che, seminascosta dal manto, manifesta il dolore con la forzatura esasperata delle mani intrecciate: idea bellissima, ma qui non risolta con la felice scioltezza che apprezziamo nell'autografo profeta canuto e barbuto, a mani giunte⁴²; bensì con lo stesso impaccio che è proprio di un angelo entro rombo (fig. 6), anch'esso nelle fasce decorative del transetto sinistro del San Francesco di Assisi.

Se nel dipinto confraternale alto è comunque il grado qualitativo che reclama il magistero di Pietro, nella *Crocifissione* di Sant'Ambrogio (fig. 7) il rapporto risulta ormai allentato nonostante la capacità di riproporre, nel san Giovanni e in quel che resta dei personaggi a destra del Cristo, le formule illustrative e la gamma dei sentimenti intensi visti nel transetto sinistro, filtrati però in un tono più intimo, da dialetto locale.

Dall'esame di queste opere, rapportate al patrimonio pittorico della città del primo Trecento, discendono due considerazioni di peso: da un lato, l'inserimento di Gubbio nella sfera di diretta azione lorenzettiana tra Assisi, Cortona e Arezzo, fiorita entro il primo quarto del secolo, testimoniata in mostra dalla *Maestà di Cortona* e dalla bella tavola

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

inedita del Museo statale d'arte medievale ad Arezzo, che viene proposta come opera di Pietro (cat. ***); quindi il dettato di Pietro osservato e fatto proprio dai pittori eugubini, le cui opere, tutte prive di cronologia, ad eccezione del *Crocifisso* del ponte marmoreo, e prive di paternità documentata, fatta salva la pala d'Agnano di Mello, si possono scagliare, giovi ribadirlo, in un percorso la cui coerenza trae plausibilità dall'essere esemplato sul profilo di Pietro, per sconfinare più tardi su quello di Ambrogio. E tuttavia la giustezza cronologica non sempre può essere garantita a causa dei ripetuti attingimenti a modelli lorenzettiani, anche più antichi, entrati nell'uso delle botteghe di Gubbio, come vedremo avanti. Con la conseguenza che il legame pittori eugubini-bottega del Lorenzetti dovette proseguire al di là del momento iniziale per essersi instaurato un rapporto di filiazione che rende un filone della pittura locale strenuo settatore delle opere dei fratelli senesi almeno per un trentennio, nell'ipotesi di una frequentazione rinnovata nel tempo, secondo Skaug confermata addirittura dai dati tecnici dell'ornamentazione a punzone in opere di pieno quinto decennio⁴³.

Tra "Guiduccio Palmerucci" e Mello

A questo proposito possiamo addurre quale esempio la *Pala di Agnano* (cat. xx), firmata, che, nello spirito arcaizzante con preludi di decorativismo tardogotico, si affianca a modelli quali quelli forniti dagli esiti della bottega dei Lorenzetti con Niccolò di Ser Sozzo intorno al 1340, ma declinandone l'aspetto di raffinato preziosismo cromatico in conquiste coloristiche altrettanto rutilanti che puntano maggiormente a una coinvolgente illustratività: la figura si fa frontale, il manto della Vergine diviene un sontuoso drappo fiorito dal decoro virtuosisticamente minuto senza relazioni con l'anatomia; mentre i tratti della Madonna, pur di fronte a una concezione tanto sacrale che sembra richiamare le grandi maestà fiorentine, assumono un aspetto accostante, buono da ostendere in una solenne cerimonia liturgica paesana. Caratteri che, pur più contenuti, si ritrovano nel trittico già Nevin⁴⁴ (fig. 8) e nella *Madonna dei Consoli* (cat. xx): l'affresco che, ritenuto da sempre il punto di riferimento per il Palmerucci, mostra nelle forme larghe e avvolgenti e nella sericità delle vesti del Bambino i modi sicuri dello stile di Mello, che per l'occasione si sarà ispirato, per diretta visione o per adozione di modelli, al dipinto senese di Pietro Lorenzetti in San Domenico⁴⁵.

Eppure il *corpus* delle opere di Mello, oggi divenuto cospicuo per la tendenza dei recenti studi specialistici a non operare distinzioni, soprattutto nella cerchia di produzione più strettamente eugubina, presenta, all'interno di questi riferimenti e di queste linee di fondo, declinazioni stilistiche che non sempre sembrano apparire coerenti con la cronologia sedimentata, estesa dalla seconda metà del terzo fino al sesto decennio del Trecento. Un esempio per tutti è rappresentato dalle *Croci*. Nel tentativo di fornire una sistemazione del *corpus* palmerucciano, ho a suo tempo giustificato con la differenza temporale varianti che rendono difficilmente accostabili cronologicamente i due *Crocifissi* di Pergola (cat. xx e xx): quello di San Francesco, in quanto sintesi originale di conoscenze senesi e riminesi dichiarate apertamente nella carpenteria, nella monumentalità e nello scrutinio cromatico; quello del Duomo, come decantazione di questa *summa* culturale in un'immagine più ridotta e coinvolgente, in cui traspare il tratto devotamente quotidiano ed empatico di Mello, reso dal modellato stordante e, mi sia consentito, veristicamente livido. Sì che una collocazione del primo verso il 1330 e del secondo negli anni Quaranta appare ancora la più probabile⁴⁶.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

La Croce di San Francesco, nonostante la cronologia alta, rivela tuttavia, specialmente nel Redentore, quel misto di toni affocati e chiarezze alabastrine (cat. xx) che torneranno come tratto distintivo anche in opere tarde quali il polittico Serristori-Forlì (cat. xx), che è ormai del sesto decennio, pronto a cedere inoltre a suggestioni illustrative della moda del momento.

Da questa osservazione si può desumere che Mello già nei secondi anni Venti era operante con quei caratteri peculiari che si sono resi caratterizzanti specialmente della fase tarda, ma che, nel frattempo, erano intercalati con opere sia di timbro illustrativo più sostenuto, sia di impegno stilistico volto a raggiungere esiti di grande originalità, in scala minore e maggiore, come cogliamo, da un lato, nelle tre formelle di Nancy (cat. xx) e, dall'altro, nel ciclo di Cagli. In questo percorso è proprio l'impresa a fresco eseguita fuori patria a consacrarlo pittore capace di affrontare registri impegnativi per articolare un'iconografia più complessa e adattata sapientemente alle rigide partizioni dell'architettura che la ospita, ma di ispirazione anche autoctona per i richiami a quella già esperita dal Maestro Espressionista nel suo quasi perduto ciclo di San Secondo con il *Giudizio universale* (cat. xx).

In questo nucleo, poi, si inseriscono altri scomparti di opere scompagnate, dal *San Giacomo* o *Mariano* di ubicazione ignota (fig. 9) che si lega alle formelle di Nancy (cat. xx), come parte probabilmente di uno stesso polittico di grande impegno formale, alla *Madonna col Bambino* di collezione van Gelder a Bruxelles, che per la tecnica decorativa si associa alla *Santa Caterina* di collezione privata fiorentina. Tutte mostrano una scelta figurativa che fissa il tipo d'immagine dall'aspetto dolcemente composto, con il volto ben costruito e giustamente scorciato, e sbalza i lineamenti ammorbidendoli di un tenero chiaroscuro, specialmente sotto il leggero doppio mento. La loro struttura che dialoga sicura con lo spazio, fino a suggerirlo, è dovuta a una plasticità che si modella consapevolmente alla luce, come nel *San Mariano* (?), o a una volumetria che si risolve tutta nel colore e nel decoro, come nella *santa Caterina* (fig. 10); questa volta, a differenza della *Vergine d'Agnano*, ricercato con cognizione della forma e dell'anatomia e reso prezioso dai piccoli bottoni d'oro che si pongono come centro di un fiore. Aggettanti grazie alla tecnica che li realizza con l'oro a missione come nello scomparto centrale del polittico del Nuzi ora nel Museo Bruno Molaioli di Fabriano.

Fin qui nessun dubbio che le opere tarde del *corpus* che fu di Palmerucci possano transitare sotto il nome di Mello. Una volta messo a fuoco questo altalenante registro mellesco, che vede porsi vicino alla *Madonna di Agnano* anche l'*Angelo* dalla sontuosa capigliatura della collezione Hyde a Glens Falls (fig. 11), registrato nel Museo ancora con un'attribuzione a Niccolò di ser Sozzo, altri interrogativi nascono quando accostiamo la *Madonna* del Museo Bonnefanten di Maastricht (cat. xx), in linea con i caratteri delle opere più tarde finora esaminate, e il pannello con lo stesso soggetto del Fogg Art Museum a Cambridge (Kress Collection) (fig. 12). Se il taglio impaginativo, a tre quarti della figura, e il dialogo con il fedele sono improntati a uno stesso modello, individuato nella *Madonna* di Rapolano (cat. xx) e soprattutto in quella degli Uffizi, proveniente da San Procolo, di Ambrogio Lorenzetti, la *Madonna* di Cambridge si mostra più elegantemente affine alle tavole senesi nel segno sottile e definitorio⁴⁷.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Caratteri che richiamano dipinti quali il polittico smembrato (cat. xx) tra il tondo con la *Vergine* del Museo Civico, l'*Annunciazione* del Palazzo Ducale di Gubbio e il *San Romualdo* del Metropolitan Museum di New York (fig. 21, cat. XX), con i quali condivide il bel motivo della decorazione a larghe foglie delle aureole, eseguite a mano libera, e una risoluzione stilistica che adotta un'intonazione più elegante dal modellato meno calcato; non coerente, si direbbe, con gli esiti del primo *Crocifisso* di Pergola che abbiamo esaminato. Si può quindi supporre l'esistenza di un'altra mano, rispetto a quella di Mello, tale da avvalorare netti "distinguo" in seno al filone "Palmerucci"/Mello che coincidono in parte con la divisione che proposi già nel 1985 e con quella, troppo estensiva però, che ha avanzato Filippo Todini creando la figura dello Pseudo-Palmerucci. Riallacciandosi a un'ipotesi avanzata da Salmi⁴⁸ quasi un secolo fa per giustificare varianti formali all'interno del polittico ora nella Fondazione Magnani Rocca (cat. xx), è possibile inferire che più pittori, fors'anche all'interno della stessa bottega, tendessero a uniformarsi a uno stesso registro stilistico nato dal gruppo di opere che inaugurano il copioso filone della pittura lorenzettiana a Gubbio, ovvero il ricordato polittico smembrato Gubbio-New York (cat. xx), quello del Palazzo dei Consoli (cat. xx) e un terzo, andato disperso, che in questa occasione si risarcisce della sua predella (fig. 13, cat. xx).

Sulle tracce dei polittici delle chiese di Gubbio

Passando ora all'esame delle singole opere più monumentali, di cui soltanto una parte esposta in mostra, colpisce il prevalere di una tipologia semplificata, che non aspira mai ai vertici gotici affermatasi specialmente ad Assisi nel secondo decennio con Simone Martini e, prima ancora, nell'impaginazione della finta tavola a fresco dell'altare lorenzettiano della cappella Orsini del transetto sinistro. Fa eccezione il pentittico del Museo Comunale, con i pannelli ad arco trilobato (cat. xx), che è l'opera con maggiore significato civico e valenza araldica di tutto il patrimonio eugubino, per la presenza di una carpenteria che nella modulazione sembra richiamare lo stemma della città (fig. 1, cat. xx), come ebbe a notare anche il van Marle⁴⁹. In tutte le tavole, però, sia con terminazione ad arco a pieno centro, sia ogivale, sopra cui insiste una cornice rettangolare sovrastata a sua volta da tavolette di forma triangolare, si valorizza l'ornamentazione cromatica della carpenteria dei pennacchi e si dà evidenza alla rappresentazione dei *Santi* a figura intera. Scelta rara nei primi decenni del Trecento, esperita da Giotto con il polittico di Santa Reparata a Firenze e da Pietro Lorenzetti con la tavola del Carmine, verso il 1328, dal cui *San Giovanni Battista* discende anche il *Precursore* della tavola del Palazzo dei Consoli (figg. 14-15), ambientato in un paesaggio naturale. Questa scelta spinge a ritenere il polittico del Museo Civico forse più tardo di quanto sembri a un primo impatto, proprio per la solennità arcaizzante e l'eleganza severa meglio orientata verso l'altare smembrato Gubbio-New York che verso il *corpus* di Mello⁵⁰, come pare confermare anche la *Crocifissione* nella cuspide dall'iperbolico braccio superiore della croce (fig. 16). Recuperata alla lettura dal restauro attuale, richiama da vicino la struttura ancora cifrata del corpo del *Cristo* del Museo Diocesano di Cortona (fig. 17) più che il segno costruttivo e le asprezze del piccolo *Crocifisso* dipinto a fresco sotto il grande Calvario di Assisi o la complessione del Cristo della tavoletta del Museo Fogg a Cambridge⁵¹.

Di questo polittico è replica abbastanza fedele, dal punto di vista della costruzione e dell'impaginazione del manufatto, l'imponente e coloratissimo pentittico da poco riemerso dai depositi del Museo Pushkin (fig. 18), messo a fuoco da Victoria Markova nell'ambito di Mello⁵².

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

In esso le figure della Vergine e del Bambino, ispirate a quelle del modello con qualche variante iconografica, risultano appiattite dall'insistente decorazione, e le altre indurite nei tratti fino a perdere naturalezza. Siamo di fronte all'opera di un terzo pittore che, proprio in virtù delle tangenze e delle distanze dai due maestri che abbiamo enucleato, ovvero Mello e quel che resta del "Palmerucci", aiuta a capire come si articolasse questo filone del panorama pittorico eugubino nel secondo quarto del Trecento, specialmente se del polittico possiamo precisare la posizione cronologica. Offre spunto all'argomentazione un atto testamentario del 3 agosto 1343 con il quale veniva devoluto un contributo alla realizzazione di una tavola per l'altar maggiore della chiesa eugubina titolata a Santa Lucia⁵³, la martire che è rappresentata a figura intera nell'ultimo scomparto a destra della tavola moscovita. La destinazione del polittico per quella sede, piuttosto che per l'importante abbazia petriana, cui dal canto loro indirizzerebbero anche i pannelli laterali interni con san Pietro e san Paolo, sarebbe legittimata inoltre dalla presenza di un'altra santa, vedova o monaca, nel lato opposto. Esse suggeriscono la committenza dell'opera per un monastero femminile, quale era Santa Lucia, anche se in epoca più tarda documentato pertinente all'ordine domenicano. Tuttavia anche nelle cuspidi della tavola non compare il fondatore dei Predicatori, bensì sant'Antonio abate.

Ma quanto, anche in questo caso, l'autore del polittico partecipi della stessa cerchia lorenzettiana e possa disporre di quei modelli che hanno pervaso la pittura di Gubbio lo dimostra la cornucopia della santa, da cui fuoriescono fiamme. Esempio su una tipologia adottata da Pietro Lorenzetti nel pannello con santa Chiara (Athens Museum of Art, Kress Collection) del quinto decennio del Trecento e alla fine del secolo proposto anche da Angelo Puccinelli per la Santa Lucia del trittico di Varano (Pinacoteca Nazionale di Villa Guinigi, Lucca)⁵⁴, l'attributo reso in questa foggia originale è la declinazione cristiana delle cornucopie classiche che sorreggono i putti dipinti da Pietro a mo' di statue sopra il coronamento dell'edificio dell'*Ultima cena* del transetto sinistro della chiesa inferiore di Assisi (fig. 19), tratte plausibilmente dal repertorio dei sarcofagi antichi. Una soluzione che implica, giova ribadirlo, un'intensa e continua frequentazione del formulario illustrativo ed espressivo lorenzettiano che soltanto un praticante del cantiere assisiense avrebbe potuto captare nella valenza di modelli di bottega e portare e diffondere a Gubbio.

Alle opere menzionate va aggiunto, oltre al polittico della Fondazione Magnani Rocca, passato per la collezione Lanckoronski di Vienna (cat. xx), quel che resta di tre pannelli ricomposti a trittico, un tempo anch'essi nella stessa raccolta austriaca (fig. 13). Oggi di ubicazione ignota, se ne conosce l'immagine attraverso la documentazione conservata in Germania, in cui le tre ante, con terminazione ad arco a pieno centro, figurano come opera requisita da Hitler al collezionista polacco⁵⁵. La raffigurazione in esse di due santi vescovi, di cui uno manifestamente san Biagio, permette di collegarli alle formelle, parte di predella con storie del santo, ricomposte ora in collezione privata spagnola (cat. xx), e supporre i tre scomparti provenire forse da un eremo dei dintorni di Gubbio per la presenza di un santo eremita, con il suo bastone a tau. Se ne offre pertanto un grafico che fissa la ricostruzione a questo grado di ipotesi (cat. xx), ma che non ci esime dall'andare oltre con le congetture. Il registro stilistico, infatti, risolto nelle ampie campiture cromatiche dei manti e delle vesti dei tre santi e in una definizione sintetica e costruttiva dei profili dei volti (fig. 22-a, b, c), si accompagna a una carica illustrativa di sentimenti pacati, miti, sorvegliati, espressi dai piccoli occhi penetranti, dalle bocche corrucciate e dal portamento dimesso;

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

lo stesso che connota la Vergine e l'elegiaco *San Romualdo* del Metropolitan Museum (figg. 20-21). Stesso spirito pervade le scene del *Martirio di san Biagio* (cat. xx) nella predella di collezione spagnola, con l'eccezione della figura della donna che porta in dono al santo carcerato la testa del suo maiale; immagine che ha un'imponenza simile a quella dell'Angelo della tavoletta dell'*Annunciazione* del Palazzo Ducale eugubino. Se è lecito il confronto, si può affermare che anche a Gubbio questo pittore persegue con grande suggestione e felicità di resa esiti miniaturistici soprattutto in scene di piccolo formato, che sembrano ricordare nell'impaginazione delle storielle anche il momento più narrativo della cappella di San Nicola (cat. xx).

L'accostamento tra le tavole di questi due complessi ricostruiti (cat. xx, xx) va oltre il dato stilistico, come suggeriscono i bei motivi delle aureole tracciati per lo più a mano e puntinate (figg. 20-22-a, b, c), ma anche la craquelure, fortemente accentuata, al punto che si sarebbe tentati di proporre il tondo con la *Vergine e il Bambino*, insieme all'*Annunciazione* e al *San Romualdo*, come ciò che resta del pannello centrale e laterale destro del pentittico sopra ricostruito, che parrebbe così destinato a un edificio di filiazione avellanita. Militano, però, contro questa ipotesi le misure in larghezza, che non possono essere verificate sui tre pannelli ex Lanckoronski, e gli studi pubblicati sullo scomparto newyorkese che lo dichiarano appena resecato in basso, escludendone un originario assetto a figura intera (fig. 21, cat. xx).

L'importanza di queste tre tavole già Lanckoronski consiste anche nell'instaurare un legame con il polittico moscovita che, come si è detto, presenta una risoluzione formale più corviva sia rispetto a Mello sia al gruppo "Palmerucci". La decorazione dell'aureola della Vergine del Museo Pushkin (fig. 23), infatti, adotta lo stesso motivo di quelle del *San Biagio* (fig. 22-c) e del *Sant'Ubaldo* del pentittico del Museo Civico di Gubbio (fig. 24), a dimostrazione della frequentazione da parte del suo autore della bottega che abbiamo enucleato e che pare essere altra rispetto a quella di Mello.

Ben cinque polittici, di cui quattro a figura intera, dunque, che si possono scaglionare tra la fine degli anni Venti e gli anni Quaranta, concepiti con una struttura abbastanza contenuta, modulata in scomparti con arco a pieno centro inglobati entro un andamento rettangolare, sormontato da cuspidi con le figure di santi a mezzo busto, sono i testimoni rimasti di una tendenza, omogenea sul piano della tipologia e della richiesta, che si verifica a Gubbio in una particolare temperie politica e culturale tra il 1327 e il 1344. In questo lasso di tempo si insedia nella cattedra vescovile Pietro Gabrielli, già presule di Fossombrone, la cui investitura è in grado di temperare i ruoli sia del Comune che della Chiesa, come si conviene a un uomo di clero e a un membro della famiglia che influisce in maniera determinante sulla politica cittadina, sì che porterà a una pace conveniente almeno fino alla sua morte intorno al 1344. Attribuendo al Gabrielli, anche sul piano delle arti figurative, un ruolo orientativo nelle scelte culturali, possiamo allora argomentare la cronologia delle opere basandoci su qualche elemento in più. Intanto possiamo supporre che la presenza dei santi Mariano e Giacomo confermi la tradizione devozionale più antica, mai venuta meno, laddove sempre più, e ben lo dimostra Francesco Mariucci trattando della cassa di sant'Ubaldo, la figura del santo vescovo si afferma negli anni Trenta forte della legittimazione accordatagli dal *côté* episcopale e da quello comunale. Argomento che ci permette di ritenere il polittico civico del Palazzo dei Consoli realizzato a partire dal quarto decennio. L'appartenenza dei santi Mariano e Giacomo alla tradizione culturale appare comunque confermata ripetutamente nel tempo.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Chiesa Evangelica
Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Li troviamo figurati in scultura, quali statue di un già ricordato monumento funebre (cat. xx) che, destinato plausibilmente alla cattedrale, poteva ospitare le spoglie di un presule, forse il domenicano Giovanni Beraldi, morto nel 1313, data che appare congrua con la lettura stilistica orientata verso la cultura perugina, orvietana e assiate di inizi Trecento. Ma, se la nostra ipotesi di ricostruzione è valida (cat. xx), Mariano e Giacomo dovevano essere raffigurati anche in un polittico mellesco di grande impegno tecnico e formale, di cui sono rimasti soltanto lo scomparto con un diacono di ubicazione ignota (fig. 9) e le scene della predella (Nancy, Musée des Beaux-Arts) con il loro martirio (cat. xx); polittico che avrebbe potuto trovare la sua destinazione privilegiata sull'altar maggiore della cattedrale eugubina.

Nel pantheon della città, particolare attenzione è rivolta anche ai santi Pietro e Paolo, che oltre a incarnare, in termini ecclesiologici, la *traditio legis*, appaiono quali protettori di Gubbio nel tipario (cat. xx), per il ruolo loro assegnato di vegliare dalle porte urbane sui cinque colli. A san Pietro poi è intitolato un importante monastero benedettino, a una cappella del quale sarà stato destinato il trittico di Pietro Lorenzetti. È possibile, invece, come sopra ho accennato, che il pentittico del Museo Pushkin, in cui pure i due santi sono contemplati ai lati della Vergine, fosse commissionato per un monastero femminile, quale quello di Santa Lucia, per la presenza alle estremità di due sante. A conferma di quanto l'ipotizzata impronta vescovile volesse consolidare il proprio *status*, si richiamano le ripetute rappresentazioni di san Biagio vescovo e poi degli apostoli, primo fra tutti sant'Andrea, fratello di Pietro, insieme a Bartolomeo, alla cui chiesa in Gubbio, ora distrutta, poteva essere destinato il polittico a sette scomparti dell'ambito dell'Espressionista⁵⁶. Sebbene quest'ultimo santo risponda anche alla dedizione di una fondazione benedettina importante – quella di San Bartolomeo a Camporeggiano – che i Gabrielli nel corso dei secoli rivendicano a loro merito, non possiamo far leva su tale dato per instaurare un rapporto diretto tra la famiglia nobile e il culto dell'apostolo nel Trecento, dal momento che non sappiamo con esattezza quando si iniziò a costruire la “leggenda” dei Gabrielli fondatori di detta abbazia⁵⁷.

Da questo esame comparativo emerge l'opera di due maestri principali, forse addirittura operanti in una stessa bottega che, nonostante variazioni illustrative e di tenuta stilistica, procede attraverso i decenni ispirata da modelli lorenzettiani tenuti su differenti registri. Poche le testimonianze pervenute che attestano una cultura alternativa, segnatamente umbra. Tra queste la *Madonna in trono* (Gubbio, Museo Civico) che proviene da San Benedetto, in affresco staccato a massello, e un trittico del Maestro del 1343, per ora unica opera di questo pittore, che lo stemma della famiglia Pamphili lega a Gubbio⁵⁸. È possibile che tuttora ci sfugga una chiave di lettura importante per giustificare quasi quarant'anni di polarizzazione di un centro artistico verso una sola famiglia di pittori, pur riconoscendo quanto il cantiere della chiesa inferiore di Assisi possa essere stato fonte di attrazione e propulsione. Al di là di queste opzioni d'opportunità i vari maestri dovettero trovare nella committenza una condivisione di scelte artistiche e di trend figurativi. Del resto un pittore che, come Pietro Lorenzetti, era stato a lungo prescelto dal vescovo Tarlati non poteva non esercitare interesse anche su Pietro Gabrielli, il presule eugubino eletto per bilanciare lo stesso Guido Tarlati in ogni sua mira⁵⁹: compito che il Gabrielli svolse egregiamente.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Chiesa e Letteratura
Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Il Maestro di Figline a Gubbio: un'avventura tarda?

Che le aperture di Gubbio non si limitassero a scelte figurative polarizzate in una sola direzione, quella di Siena, è stato già da Volpe confermato attraverso le tangenze filtrate nei territori della Marca con l'arte riminese, presenti nei *Crocifissi* di Pergola, ora attribuiti a Mello⁶⁰. Più recentemente, motivate argomentazioni hanno fatto aleggiare sulla città la suggestiva, quanto dibattuta, ipotesi che uno dei polittici più importanti realizzati in Italia entro la metà del Trecento, per essere destinato plausibilmente a una chiesa francescana, sia stato commissionato proprio per il San Francesco di Gubbio. Quest'opera, in linea con la lacunosa documentazione storica che caratterizza gli archivi eugubini, non si sottrae all'indeterminatezza di essere il capolavoro sfuggente di un altrettanto sfuggente Maestro, nella rosa dei più grandi contemporanei di Giotto, pari per levatura a Maso di Banco, e, per originalità senza un vero seguito, a Puccio Capanna. Che il Maestro di Figline, perché di lui si parla, potesse aver eseguito negli anni Quaranta quanto si conosceva allora del polittico che oggi è diviso tra vari musei e collezioni (Worcester, Art Museum; Roma, collezione privata; Cambridge, Harvard University Art Museums; Londra, Courtauld Gallery; Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca; 's-Heerenbergh, collezione H. van Heek⁶¹), è stata un'ipotesi lanciata da Offner⁶², che per primo aveva colto la posizione preminente ma eterodossa del pittore nella costellazione di Giotto. Sono stati in seguito prima Alberto Graziani e poi Carlo Volpe⁶³ a tentar di spiegarne la forte originalità in senso toscano, deprecando giustamente, nell'ambito della storiografia del tempo, l'esigenza di voler forzatamente accedere a una classificazione definitiva nel senso di scuole o ambiti regionali; per arrivare comunque, al di là di una visione culturale senza steccati, a definirlo di cultura toscana o toscaneggiante, al pari di un effrastico Lippo di Benivieni, nonostante l'ammissione che potesse chiamarsi Giovanni di Bonino, fosse quindi un maestro vetraio umbro, provenisse da Assisi e là si fosse formato⁶⁴, come legittima a credere il sempre pertinente e suggestivo confronto tra il pannello con la Pietà Fogg e il *Compianto* in affresco della chiesa superiore di San Francesco. Pannello che per lungo tempo ha rappresentato l'opera eponima, sebbene parte di un grandioso complesso la cui ricostruzione di massima è stata precisata sempre da Carlo Volpe⁶⁵.

Ma proprio all'analisi tecnica, condotta da Norman E. Muller⁶⁶ sugli scomparti del Worcester Art Museum, con san Francesco e san Filippo, pertinenti a questo imponente polittico, si devono osservazioni, di carattere tecnico e non dirimente, in grado tuttavia di riaccendere il dibattito sui legami culturali e la cronologia dell'opera, riesaminate oggi da un gruppo di lavoro internazionale che da anni conduce una ricerca partendo dagli aspetti materiali della tavola, di cui Joanna Cannon ha già in parte comunicato l'avanzamento delle conoscenze, proponendo, però, in prima istanza una datazione ancora alta, intorno al 1325⁶⁷.

Alla datazione più avanzata si era giunti, invece, per i riscontrati elementi tecnici ravvisabili non tanto nelle opere di Ambrogio Lorenzetti, come avevano già proposto Coletti e Offner⁶⁸, quanto per l'ornamentazione a granitura che si rinviene nella *Madonna* di Pietro Lorenzetti dal San Francesco di Pistoia, ora nella Galleria degli Uffizi, che si può con una certa sicurezza fissare al 1340⁶⁹. Nel frattempo, anche la rivendicata destinazione fiorentina del polittico per la cappella degli apostoli in Santa Croce, mirabilmente argomentata da Carlo Volpe in forza delle scelte iconografiche, offriva il

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Chiesa di Figline
Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

fianco a qualche dubbio per la supposizione avanzata da Boskovits⁷⁰ che il pannello Fogg appartenesse a un'opera destinata a una chiesa francescana umbra, di Assisi o di Gubbio. Ne sarebbe valido motivo la presenza della tavoletta nella storica collezione Ranghiasci, presenza che si può inferire sia ragionando sul documento grafico del Ramboux (fig. 25) sia perché da essa, è stato di recente appurato, provenivano oltre alla *Pietà* anche gli altri pannelli del polittico, poi confluiti nella collezione del Reverendo Robert Nevin, e da lì passati a quella Ferroni, dispersa in un'asta tenutasi a Roma nel 1909⁷¹.

Queste nuove e più recenti acquisizioni, sia sul piano della provenienza sia su quello tecnico, insieme a considerazioni su una più avanzata cronologia, consentono di rilanciare l'ipotesi di Boskovits sull'appartenenza del complesso al San Francesco di Gubbio, motivato *in primis* dalla presenza del *San Francesco* (fig. 26). Ulteriore apporto a questa proposta potrebbe, infatti, fornire un documento relativo all'arredo della chiesa minoritica eugubina, la cui importanza ci spinge a vincere il timore di essere accusati di far regredire di mezzo secolo gli studi sul Maestro di Figline al fine di poter offrire l'occasione di una verifica ulteriore su un problema nodale per la storia dell'arte italiana del primo Trecento, non solo giottesca. Da un mandato testamentario del 24 febbraio 1345, che, citato più volte dalle cronache locali con letture di seconda mano, è stato ora rintracciato anche nella sua stesura originale, si apprende che Grello di Ugolino Marcoli di Gubbio, del quartiere di San Pietro, lascia una somma degna di considerazione, cento soldi di denari ravennati, ovvero circa tre fiorini, alla chiesa di San Francesco *pro adiutorio faciendi* una tavola dipinta da porre sull'altar maggiore⁷². Questa notizia non obbliga necessariamente a credere il polittico ancora allo stadio della committenza. È possibile che fosse già in esecuzione o addirittura finito, ma ancora da pagare in un momento in cui il vescovo Pietro Gabrielli era da poco scomparso e padre provinciale della provincia francescana eugubina risultava essere fra Giovanni Loli, eletto nel 1340 e morto (a Pisa) nel 1347, un assisano in precedenza frate e custode del Sacro Convento⁷³ che senz'altro aveva conosciuto in passato il Maestro di Figline. Come è ormai unanimemente accolto, il rapporto del pittore con la casa madre francescana risale al secondo decennio del secolo, quando fornì i cartoni per le vetrate di tre cappelle e dipinse la *Maestà* della sacrestia francescana. Varie voci, inoltre, hanno supposto uno *status* francescano per il pittore, le cui opere sono state per lo più destinate alle chiese dei minori di Assisi, Firenze, e forse in origine di Figline⁷⁴. Non è da escludere, dunque, che il pittore fosse un frate di grande sapienza tecnica e profonda cultura figurativa, che potrebbe aver seguito Giotto non soltanto a Firenze, ma anche a Roma al tempo del polittico Stefaneschi.

Al di là delle considerazioni di stile, elementi iconografici e agiografici possono concorrere sia a detrimento che a favore di questa opzione per la provenienza del polittico. Ad esempio, non troviamo una spiegazione contestualizzante in ambito eugubino la presenza di san Cosma, tra l'altro una delle rare rappresentazioni del soggetto nel Trecento; viceversa, accanto ai santi dei vari registri (cat. xx), tutti compatibili con il pantheon della città, gli apostoli Filippo e Giacomo, che per la prima volta troveremmo raffigurati in un'opera destinata a Gubbio, risultano qui venerati per le loro reliquie contenute con quelle di sant'Ubaldo nell'altare della cattedrale, come apprendiamo da una verifica del 1366⁷⁵ riportata in una cronaca secentesca.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Neppure la mancata influenza del Maestro di Figline sulla pittura della città ha un peso dirimente, perché il pittore non sembra aver lasciato tracce sui contemporanei neppure a Firenze o ad Assisi. La cronologia delle sue opere, infatti, è stata spesso compresa addirittura entro il primo quarto del secolo⁷⁶, negli anni delle vetrate assisiati e fiorentine per cui ha fornito i cartoni, dal momento che l'unico punto di riferimento, vaghi sembrando i rimandi al tesoro francese del Sacro Convento, e l'unica voce in grado di dialogare con lui è parso sempre e soltanto Giotto fino al periodo della cappella Bardi: il Giotto più solenne e all'antica, del polittico Stefaneschi soprattutto. E tuttavia la cruda resa al naturale dei personaggi dipinti dall'anonimo maestro può essere ben intesa come uno degli esiti più felici, e tra loro apparentemente contrastanti, di quella stessa temperie generata da Giotto che aveva prodotto a Firenze in Stefano una «scimmia della natura» e ad Assisi in Puccio Capanna una nuova visione di profonda penetrazione sentimentale con gli impasti finissimi di modellato attraverso il colore. Una natura, quella del maestro assisano, più gentile, soffusa, vibrante, restituita da una pittura «unita», a fronte dell'umanità altrimenti oggettiva nella sua solennità, indagata con spietato scrutinio visivo nei volti segnati dalla storia e dal tempo, fuori dagli schemi oleografici dell'iconografia culturale, che cogliamo nel polittico in esame quale ultimo raggiungimento del percorso del Maestro di Figline, mentalmente pari solo a quanto, a partire dalla metà del secolo, produrrà Giovanni da Milano⁷⁷.

Se poi consideriamo il dato tecnico dell'ampia granitura e della ricca ornamentazione delle tavole, che di proposito abbiamo lasciato per ultimo e a cui guardiamo come a un corollario, troveremo che una simile prassi decorativa è adottata a Gubbio anche nelle opere che abbiamo attribuito al «Palmerucci» e alla bottega. Giovi ricordare il polittico di San Biagio e quello del Museo Pushkin, in cui la Vergine dello scomparto centrale si staglia su uno sfondo dorato riquadrato da una cornice punzonata e granita.

Una considerazione è certa: rifiutare la data 1345, offerta dal documento quale indicazione cronologica della grande tavola francescana, non lascia spazio alcuno a ritenere l'opera eseguita per il San Francesco di Gubbio, a dispetto delle notizie sul percorso collezionistico – tutto umbro e specialmente eugubino – dei suoi elementi. Gli edifici probabili candidati per la provenienza del dipinto diverrebbero, pertanto, il San Francesco di Assisi o quello di Perugia.

Gubbio dopo la metà del Trecento

Alla metà del secolo o poco oltre si conclude la parte più vitale di un ciclo pittorico che dal van Marle fu riassunto nel titolo *Guido Palmerucci e la sua scuola a Gubbio*, all'insegna di un'autoreferenzialità protetta dallo scudo lorenzettiano. Come ha approfondito Mauro Minardi nel suo testo, molte furono tuttavia le connessioni in quest'ultima fase con i territori marchigiani limitrofi, con cui i pittori eugubini dialogarono in un rapporto di dare e avere intenso come appare da numerosi cicli di affreschi. Al di là della filologia attributiva, un'influenza significativa sembra potersi rilevare anche in quegli splendidi episodi di scultura che hanno creato nelle Marche affascinanti opere di complessa scenografia, quali i gruppi dei Magi di Fabriano. Infatti, a fronte della grazia, specialmente decorativa, con la quale Allegretto Nuzi a partire dalla metà del secolo impronta gli affreschi e le tavole per la sua terra, la nobile bellezza quotidiana della

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Chiesa di Gubbio
Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Vergine del gruppo fabrianese (ora Castello di Monselice)⁷⁸, trova nello stile di Mello e del suo seguito immediato un punto di riferimento, soprattutto in opere come la Madonna di Valdichiascio o l'Annunciata di Santa Maria Nuova (fig. 27), di ambito mellesco, ormai del terzo quarto del secolo, che svela un mondo intimo e quotidiano modulando in spente tonalità graduate e preziose il valore monocromatico che il pittore aveva già articolato nella Santa Maria Egiziaca del ciclo di Cagli. In mostra la *Madonna dei Magi* (cat. xx) si espone con il *san Giuseppe* dello stesso gruppo e della stessa tempera, a sua volta a confronto di un suo doppio, dalla cromia originale⁷⁹, per cogliere adeguatamente come a Gubbio si crearono le condizioni per avviare le premesse a una forma illustrativamente sorvegliata ma interiormente intensa di gotico internazionale, prontamente recepito nella vicina Marca.

In sintesi, nell'occasione della mostra di Gubbio l'esame delle arti, ma soprattutto della pittura, ha portato a individuare un centro che, specialmente nel secondo quarto del Trecento e poco oltre, sembra aver alacramente aggiornato l'arredo pittorico dei palazzi pubblici, degli altari e delle pareti delle chiese, delle edicole all'esterno delle confraternite, delle case private, forse sotto l'egida vescovile di un disegno orientato. Dopo il Maestro Espressionista di Santa Chiara, responsabili di questa fioritura, già raccolta nel *corpus* di opere che è andato a lungo sotto il nome di Guiduccio Palmerucci, appaiono due mani principali, di cui una si delinea come più teneramente arcaica, mentre l'altra, quella di Mello, si impone come protagonista per ampiezza e continuità di testimonianze pervenute e per capacità di interpretare con sensibili sfumature e declinazioni stilistiche aggiornate sulla pittura dei Lorenzetti i sentimenti e la religiosità del quotidiano, già espressi dalla tradizione pittorica eugubina.

Tuttavia, sia le opere di quello che abbiamo chiamato per convenzione, non omettendo le virgolette, "Guiduccio Palmerucci", sia di Mello hanno confermato quanto concreta fosse la presenza di Pietro Lorenzetti e della sua bottega con tavole e affreschi, anche se il suo apporto diretto, non potendo essere tanto pervasivo, è stato affiancato da altri canali di contatto con la bottega sua e del fratello Ambrogio in un ampio lasso temporale che interessa le loro "officine" di Siena e Firenze. La forza e la vivacità di questi scambi sempre aggiornati con Assisi e la Toscana ha rivelato l'interazione tra botteghe, documentata dall'uso di modelli e soluzioni esornative, che gli esperti di tecniche artistiche potranno maggiormente approfondire; specialmente dopo che un indizio documentario ha indotto a riflettere su quanto sia probabile la destinazione del polittico smembrato del Maestro di Figline per il San Francesco di Gubbio. Ipotesi che, se accolta con la conseguente datazione, impone una riconsiderazione cronologica di questo grande fiancheggiatore di Giotto, votato a rappresentare un'umanità fiera.

Come accade nelle società culturalmente e socialmente connotate, emerge sempre, però, quanto i fatti figurativi anche in Gubbio abbiano avuto la forza di segnare gli spazi di rappresentatività civica e culturale con un linguaggio identitario consegnato al secondo Trecento. Quello che è emerso è un panorama formale e sentimentale che manca del vigore tanto amato da Longhi nella pittura umbra a sud di Perugia, ma che, incanalato verso le rotte adriatiche, al di là delle creste dei monti, ha contribuito con la sua sapidità di sentimento ad arricchire la temperie che a sua volta un artista della vicina Fabriano, il Maestro dei Magi, trasferisce nei suoi coinvolgenti teatri epifanici; e con la sua varietà, in materia di tecnica ornamentale, ha potuto influenzare l'arte preziosa del tardogotico marchigiano, non sanguigno, ma umbratile, come lo poté essere, prima di Gentile e dei Salimbeni, Olivuccio di Ceccarello.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria



CIVITA
Mostre

partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Gubbio non è stata terra di conflitti estremi; il saggio di Maire Vigueur mostra quanto a Gubbio si sia sempre operato per comporli. La città è terra di passioni folcloriche e culturali, non di lotte tra fazioni e parti rivali. Ma, senza voler trarre conclusioni di causa ed effetto tra antropologia, sistemi sociali e arti figurative, sia consentito vedere l'intimo, urbano sentire, che ha sempre improntato e tenuto le fila della storia della città, riflettersi su una cultura figurativa delicata senza violenza e dolce senza troppa caricatura, e tuttavia come il resto dell'arte umbra «animata da un ardore di fede inestinguibile».

¹ Longhi 1973, pp. 5-6.

² Lo dimostra la difficoltà in cui si è imbattuta l'organizzazione della mostra non soltanto quando si è vista rifiutare il prestito delle opere di raccolte private o di mercato antiquario, che secondo i collezionisti sarebbero state declassate nel loro valore passando dall'attribuzione ai Lorenzetti a un'assegnazione a Mello da Gubbio, ma anche quando si è vista imporre l'obbligo di una didascalia tutta senese attraverso le clausole di pubblicazione della fotografia di un dipinto dello stesso pittore appartenente a un museo americano.

³ Per la prima ipotesi di identificazione, Neri Lusanna 1977.

⁴ Quella ritrovata durante il restauro del 1979, per cui Santi 1979, pp. 63-66; Garibaldi 1981¹, pp. 44-46; Neri Lusanna 1985, pp. 37, 38-39; Santanicchia 1998, p. 79; Donato 2006, p. 533.

⁵ Per la fortuna critica del Palmerucci dal Settecento ai primi anni Trenta del Novecento si veda oltre. Il punto nella storiografia moderna in Neri Lusanna 1977 e in Silvestrelli 2014.

⁶ Lucarelli, 1888, pp. 322-325; Toscano 1966, pp. 3-23; Mambelli 2010, pp. 89-103; Mambelli 2012, pp. 265-300; Santanicchia 2014, pp. 165-166; Mambelli 2014, pp. 166-169.

⁷ Alludo a Sant'Emiliano in Congiuntoli e a San Bartolomeo di Camporeggiano.

⁸ Mariucci 2014.

⁹ Lo attesta un documento (Mazzatinti 1886, pp. 4-5), che non cita l'artefice, ma non autorizza neppure a pensarla devota offerta di collaborazione tra i quattro scultori presenti alla cerimonia, tra cui Giovanni Danti.

¹⁰ E anche per i singoli incarichi istituzionali ottenuti presso le maggiori sedi del guelfismo centroitaliano, quali Firenze, Siena, Pisa. Sui Gabrielli e il circuito guelfo, cfr. Maire Vigueur 2000; Merli, Tiberini 2016, pp. 40-43; Luongo 2016, pp. 128-136.

¹¹ In cattedrale due i monumenti importanti, entrambi dei vescovi Gabrielli, Pietro (morto nel 1344) e Gabriele (morto nel 1383), oltre a una mensa d'altare smontata e ricoverata nel lapidario del Museo diocesano, proveniente, come dice l'iscrizione, dalla cappella dei Gabrielli.

¹² Luongo 2016, p. 442.

¹³ Vasari 1791-1794, IV, pp. 347-350.

¹⁴ Neri Lusanna 1977.

¹⁵ Todini 1989, I, alla voce *Pseudo Palmerucci*.

¹⁶ L'unico punto di riferimento che si può evincere riguarda il *Crocifisso* entro edicola del Ponte marmoreo, citato in un testamento del 1352, cui era stata data esecuzione nel 1357 (cfr. Neri Lusanna 1977, pp. 29-30 e il *Regesto* in catalogo). Dubbi può sollevare la somma esigua, che però non sarebbe sufficiente neppure per far dipingere un *Crocifisso* piccolo, magari nell'imbotte della *fenestra* menzionata nel documento.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria



FONDAZIONE
CASSA RISPARMIO PERUGIA



BCC UMBRIA
CREDITO COOPERATIVO



RADIO
MONTE
CARLO



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

Più semplicemente il lascito potrebbe intendersi quale contributo alla commissione. Per un caso analogo cfr., infatti, nota 61 e testo relativo.

¹⁷ Santi 1979.

¹⁸ Non conoscendo il Guiduccio vero, mal se ne determina il sosia artistico (Todini 1989).

¹⁹ Il documento fu pubblicato da Gualandi 1843, pp. 31-32.

²⁰ Riportato in Crowe, Cavalcaselle 1908, p. 168.

²¹ Ricordato da Gnoli 1923, p. 175.

²² Documento del 2 febbraio 1347, per cui si rimanda al *Regesto*.

²³ Si rimanda al *Regesto*.

²⁴ Marchi 2006, pp. 87-100.

²⁵ Cfr. Minardi 2007, pp. 146-147.

²⁶ Variante di forma iberica dal patronimico Palmerius. Ringrazio Gianfranco Breschi per la lettura paleografica e filologica del frammento.

²⁷ Neri Lusanna 1977, p. 32, nota 5. Cfr. il *Regesto*.

²⁸ Manuali 1982, p. 11.

²⁹ Sannipoli 2013, p. 21.

³⁰ Per cui si veda Marioli 2001, pp. 31-36.

³¹ Lunghi 1986, p. 647.

³² Santanicchia 1998, p. 84, nota 31.

³³ Cfr. nota 4.

³⁴ Il rimando è a Minardi in questo catalogo.

³⁵ È un dato che avevo rilevato già in Neri Lusanna 1977, nonostante che fino a qualche anno fa, ovvero fino alla scoperta di Mello, potesse essere proprio la riscontrata senesità a indurci a scartare la paternità palmerucciana del gruppo di opere prima assegnato a Guiduccio, dal momento che in esso non si rilevano manifeste tangenze di timbro illustrativo con il Maestro Espressionista di Santa Chiara/Palmerino di Guido.

³⁶ Neri Lusanna 1977; Neri Lusanna 1985.

³⁷ Volpe 1989, pp. 196-198.

³⁸ Volpe 1989, p. 119.

³⁹ Volpe 1989, pp. 186-191.

⁴⁰ Per Santa Maria dei Laici, cfr. Menichetti 1987, p. 43.

⁴¹ Volpe 1989, pp. 94-105.

⁴² Volpe 1989, p. 99.

⁴³ Skaug 1994, I, pp. 233-234. Chiama in causa specialmente, per tipi di punzoni condivisi con la bottega tarda di Pietro e di Ambrogio, la Santa Caterina Bellini e la tavola van Gelder, della fase tarda di Mello, ponendosi il problema se siano stati utilizzati prima o dopo il 1348.

⁴⁴ Del trittico non si conosce la collocazione attuale, che sarebbe importante scoprire per meglio leggere l'iscrizione che, come si vede nella foto del catalogo di vendita Nevin, termina con un *de Eugubio* chiarissimo, probabilmente riferito al committente, ma che potrebbe dare spunti d'indagine.

⁴⁵ Quindi più tarda di quanto da me inizialmente supposto in Neri Lusanna 1977, p. 25.

⁴⁶ Con adesione da parte di Marchi 2007.

⁴⁷ Shapley 1966, p. 55.

⁴⁸ Salmi 1923, pp. 38-42; ipotesi condivisa da Sgarbi 1984.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

⁴⁹ van Marle 1925, pp. 84-86.

⁵⁰ A cui dubitativamente l'avevo assegnato dopo la scoperta della firma nella pala d'Agnano (Neri Lusanna 1985).

⁵¹ Volpe 1989, pp. 115-116.

⁵² Markova 2014, pp. 28-31. Il polittico del Pushkin si compone nel registro principale della Madonna del latte, dei santi Pietro e Paolo, e di due sante, proposte dalla Markova come Caterina da Siena(?) e Margherita o Eutropia. Nel registro superiore: sant'Antonio Abate e santa Caterina d'Alessandria, san Ludovico, che andrà corretto in san Biagio, e sant'Andrea.

⁵³ SASG, Fondo Armani, n. 262, c. 55r (*Memorie Angelini*, XVIII secolo); «Rogito di Ser Francesco di Gobbo da Gubbio sotto li 3 Agosto 1343. Ranuccio de' Speni fa testamento e tra gl'altri legati pii ordina e comanda al suo erede che da esso si faccia accomodare la Chiesa di Santa Lucia e faccia il Quadro dell'Altar Maggiore». SASG, Fondo Armani, n. 368, p. 701 (*Memorie Angelini*, XVIII secolo).

⁵⁴ Per la *Santa Lucia*, cfr. Volpe 1989, fig. 136, p. 169. Per la tavola del Puccinelli cfr. Pisani 1998, pp. 173-174.

⁵⁵ Ringrazio Francesco Mariucci e Steffi Roettgen per il prezioso e competente aiuto nel rintracciare le immagini. Le tavole sono citate in Salmi 1923, che, pur ritenendole eugubine, non le assegnava al Palmerucci.

⁵⁶ Marcelli 1996, pp. 28-29, precisa che San Bartolomeo sorgeva vicino alla cattedrale ed era gestita dagli stessi canonici.

⁵⁷ Resta tuttavia da notare come tale figura di santo ritorni in posizione eminente nell'affresco della cappella del Palazzo dei Consoli, su cui ha gravitato la ricostruzione del *corpus* di opere del Palmerucci e che un'ipotesi del Sannipoli ha oggi rilanciato, confermando l'orientamento attributivo in virtù del legame che, stando a un'interpretazione dei documenti, avrebbe unito Guiduccio a Giovanni Gabrielli, ghibellino del ramo di Frontone, che con un colpo di mano si fece signore di Gubbio nel 1350 e che nell'affresco si riconoscerebbe nella figura istituzionale inginocchiata, presentata da san Bartolomeo. Proprio la presenza del santo non mi aveva permesso di accettare la pur accattivante proposta (Neri Lusanna 2012), dal momento che a tal personaggio più appropriato sarebbe sembrato accostare come protettore san Giovanni. Ma se già nel Trecento si fosse delineato o fosse stato rivendicato questo legame tra la famiglia gentilizia e l'apostolo, allora non è escluso che un cadetto in cerca di legittimazione avrebbe potuto farsi ritrarre in un affresco ufficiale presentato da una figura del pantheon della famiglia.

⁵⁸ Todini 1989, I, tav. XVII.

⁵⁹ Luongo 2016, p. 431.

⁶⁰ Volpe 1965, pp. 37, 60, nota 55. È stato Volpe infatti a inserire i *Crocifissi* pergolesi nel raggio d'influenza della pittura riminese.

⁶¹ Si sceglie di non accostare al complesso la cuspide con *Dio Padre* del Musée du Petit Palais ad Avignone, inserita dubitativamente nella ricostruzione da Volpe 1973.

⁶² Offner 1926.

⁶³ Graziani 1943, pp. 65-79; Volpe 1973, pp. 3-23.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

⁶⁴ L'ipotesi che Giovanni di Bonino, maestro vetraio, sia da identificare con il Maestro di Figline si deve a G. Marchini 1971. Il problema di Angeletto da Gubbio, aiuto di Giovanni di Bonino, mosaicista e vetraio, è un tema che potrà essere riaffrontato in relazione al Maestro di Figline; ma in quest'occasione la ricerca d'archivio non ha prodotto nuovi elementi degni di considerazione.

⁶⁵ Volpe 1973.

⁶⁶ Muller 1983.

⁶⁷ Cannon 2009, pp. 188-190, a cui si rimanda per il punto sulla situazione degli studi e per le aperture sulla possibile configurazione del polittico, sia a sette scomparti, sia opistografo. L'argomento forte addotto dalla Cannon per indirizzarsi verso una di queste ultime opzioni è rappresentato dalla figura del santo vescovo di collezione privata che, guardando verso destra, obbliga a un suo inserimento a sinistra della Vergine. In realtà il santo potrebbe posizionarsi anche sulla parte destra del polittico, poiché, pur guardando fuori di esso, indica con la mano destra la Vergine o la Pietà. È una soluzione figurativa rara ma non isolata, come conferma anche il pannello del polittico smembrato di Pietro Lorenzetti della Pinacoteca Nazionale di Siena (Volpe 1989, fig. 122).

⁶⁸ Offner 1926; Coletti 1937, pp. 63-66.

⁶⁹ Neri Lusanna 1993, p. 87.

⁷⁰ Boskovits 1984, pp. 60-66; 317-334. Boskovits 2012, pp. 5-12. Nel catalogo dei dipinti della collezione Ranghiasi, di cui fu fatta una prima asta nel 1882, catalogo riportato del Lucarelli 1888, pp. 529-547, alla Pietà Fogg potevano riconnettersi le «quattro tavole a tempera messe ad oro di Domenico di Cecco», attribuzione che segue il loro riconoscimento in san Lorenzo, san Damiano, sant'Ubaldo e san Domenico. Nella ricostruzione che è stata intrapresa del polittico, la figura di un san Domenico non soltanto obbligherebbe a ritenere il dipinto a sette scomparti, per la presenza ormai di cinque pannelli, ma non sarebbe in linea con la figura del san Francesco e con una destinazione francescana del dipinto. È probabile che si tratti di un *lapsus calami* dell'estensore del catalogo, dal momento che la menzione di Domenico di Cecco segue immediatamente quella della tavoletta con il fondatore dei Predicatori.

⁷¹ Mambelli 2010; Mambelli 2012; Mambelli 2014.

⁷² SASG, FC, *Pergamene della Congregazione di Carità*, b. 13, perg. R-19. Lo stesso dispone inoltre un lascito per una *Maestà* dipinta all'esterno della confraternita del Crocifisso del Mercato di Gubbio (*ibidem*). Citato di seconda mano in SASG, Fondo Lucarelli, reg. 52, c. 9rv (registri Angelini, 1744); ADG, *Fondo del Capitolo*, II.C.3, cc. 23v-24r (registri Angelini, XVII secolo), per cui cfr. più avanti il *Regesto*. Il tutto già ricordato in Rosati 1989, p. 63.

⁷³ Bartolomasi 1824.

⁷⁴ Tartuferi 2015, p. 216; Tartuferi 2016, pp. 191-206.

⁷⁵ Della consacrazione dell'altare maggiore della Cattedrale dedicato a san Mariano e Giacomo, compiuta il 25 aprile 1366 da fra Giovanni da Morliaco, fa menzione il canonico Tondi in occasione di un'ispezione compiuta il 10 settembre 1652 all'altare maggiore della Cattedrale (ADG, Fondo del Capitolo, II.B.10, fasc. 17). Cfr. inoltre il *Regesto*.

⁷⁶ *Il Maestro di Figline* 1980.

⁷⁷ Un'acuta lettura dei diversi esiti dei due pittori all'interno della cultura giottesca in Umbria resta quella di Pietro Scarpellini (Scarpellini 1969).

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di



main sponsor



sponsor tecnico



GUBBIO AL TEMPO DI GIOTTO

TESORI D'ARTE NELLA TERRA DI ODERISI

GUBBIO PALAZZO DEI CONSOLI MUSEO DIOCESANO PALAZZO DUCALE 7 LUGLIO 4 NOVEMBRE 2018

⁷⁸ Neri Lusanna 1992; Delpriori 2017.

⁷⁹ Il *San Giuseppe* è soltanto parzialmente inedito, dal momento che si può riconoscere in quello pubblicato da Neri Lusanna 1992, fig. 21, già a Firenze collezione Bruschi, quando era pesantemente ridipinto.

mostra promossa da



Polo Museale dell'Umbria
Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria



Regione Umbria

organizzata da



partner



con il sostegno di

FONDAZIONE
CASSA RISPARMIO PERUGIA

main sponsor



sponsor tecnico

