

Copyright © 2022 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855535533

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Prima edizione, aprile 2022

Ristampa

5 4 3 2 1 0 2026 2025 2024 2023 2022

Volume pubblicato con il contributo di

 GIUNTA CENTRALE PER GLI STUDI STORICI

e con la collaborazione di



In copertina: Archivio di Stato di Bologna, Matricola della Società dei Toschi, 1459-1671, miniatura di Nicolò di Giacomo del 1375 circa, Codici miniati n. 42, c. 2r

PÀTRON Editore - Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)
Tel. 051.767003
e-mail: info@patroneditore.com
sito: www.patroneditore.com



DTP: Linosprint - Bologna
Stampa: DigitalTeam, Fano (PU), per conto della Pàtron editore

DOCUMENTI E STUDI DELLA DEPUTAZIONE
DI STORIA PATRIA PER LE PROVINCE DI ROMAGNA

XLIV

**LE DINAMICHE DEL CONFINE
FRA ROMAGNA,
TOSCANA E UMBRIA**

Società locali, circolazione di uomini e merci,
scambi culturali (secoli XIII-XVI)

a cura di
PAOLA FOSCHI

PÀTRON EDITORE
Bologna 2022

INDICE

Premessa	pag. 7
1. In continuo divenire. Alcune considerazioni sulle dinamiche di scambio e circolazione delle terre di confine - FRANCESCA ROVERSI MONACO	» 11
2. Società ed economia dei centri dell'Appennino romagnolo (secoli XIV-XVI): qualche considerazione e alcuni esempi - GIULIANO PINTO	» 23
3. La circolazione dei culti nelle aree di confine nell'Appennino toscoromagnolo - ANNA BENVENUTI	» 41
4. Comunità monastiche in un contesto di confine. Camaldolesi e Vallombrosani fra Toscana e Romagna (secoli XI-XIII) - FRANCESCO SALVESTRINI	» 61
5. Banchieri e mercanti toscani a Bologna nel Duecento - MASSIMO GIANSANTE	» 87
6. La circolazione di stipendiati e connestabili durante la guerra tra Bologna e il Marchese Azzo d'Este (1296-1306) - DANIELE BORTOLUZZI	» 99
7. Gli ebrei dell'Umbria attraverso i confini dello Stato pontificio - LUCIANA BRUNELLI	» 119
8. La presenza ebraica nella Romagna fiorentina tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'Età Moderna - MAFALDA TONIAZZI	» 135
9. Lucchesi e garfagnini a Bologna nel mondo della seta (secoli XIII-XV) - PAOLA FOSCHI	» 141

10. Jacopo della Quercia e Domenico di Bartolomeo Pardini maestri di pietra su e giù per l'Appennino tosco-emiliano - PAOLO COVA	pag. 163
11. Circolazione di immagini, circolazione di beni: il caso dei tessuti riprodotti nelle croci dipinte umbro-toscane del XIII secolo - SILVIA BATTISTINI	» 179
12. Testimonianze medievali nell'Appennino imolese tra antiche carte e monumenti. Documenti medievali tra pievi e castelli nell'Imo- lese - STEFANO DEGLI ESPOSTI	» 199
13. Testimonianze medievali nell'Appennino imolese tra antiche carte e monumenti. Edilizia sacra e materiali lapidei medievali nel terri- torio imolese: ricerche sulla città e il territorio - PAOLA PORTA	» 217
14. Scambi reciproci tra i pittori nelle terre di confine: alcuni esempi - ELVIO LUNGHİ	» 239
15. I confini linguistici e letterari a Bologna. La prima generazione nata nel sec. XII - ARMANDO ANTONELLI	» 251
Considerazioni conclusive - ENRICO ANGIOLINI	» 291

SCAMBI RECIPROCI TRA I PITTORI NELLE TERRE DI CONFINE: ALCUNI ESEMPI¹

ELVIO LUNGI

L'Umbria come terra di confine non esiste, è un intreccio di valli fluviali separate da dolci catene montuose che confluiscono nel corso superiore del fiume Tevere, attraversate dalla via consolare che il console Gaio Flaminio costruì nel 220 a.C. tra Roma e la colonia di Fano sulle sponde dell'Adriatico. Lungo il percorso della via Flaminia e sui fianchi di queste colline s'incontrano un gran numero di piccole città, la gran parte fondate da popolazione umbre, etrusche, o dai conquistatori romani, ma che presentano generalmente un aspetto medievale per essere state quasi integralmente ricostruite nel millennio che seguì la caduta di Roma. Essendo l'Umbria una terra di transito, nelle chiese, nei palazzi pubblici, nei musei locali che conservano opere del passato, può accadere d'incontrare sia immagini dovute a pittori del luogo, sia immagini dovute a pittori forestieri: come distinguere le une dalle altre? Cosa giustifica questa incessante circolazione di opere e di uomini?

Un caso esemplare, più volte studiato, è offerto dalla c.d. "isola toscana" nella zona montuosa tra Spoleto e L'Aquila, non lontano dalla quale passava un tempo il confine tra l'antico Ducato di Spoleto e il Regno di Napoli, e dove fino a qualche anno fa si potevano ancora vedere numerosi dipinti su tavola del '400-'500, ma anche statue lignee scolpite da maestri fiorentini: oggi chi a Perugia nelle sale della Galleria Nazionale dell'Umbria, chi a Spoleto nelle sale del Museo Diocesano o nel deposito di Santo Chiodo in seguito al sisma del 2016. Di questa presenza apparentemente anomala dette per primo notizia don Ansano Fabbi nelle note di un articolo

¹ Per il perdurare dell'epidemia in corso, e l'impossibilità di consultare archivi e biblioteche, e nemmeno di poter vedere e fotografare opere in chiese e musei all'esterno del mio comune di residenza, ho deciso di riprendere in queste pagine alcuni studi recenti, editi o inediti, e di limitare le citazioni bibliografiche ai libri e agli articoli al cui interno li ho pubblicati. Comunque è quello che avrei voluto dire, anche se non ci fossero state le odierne limitazioni alla libertà di movimento.

uscito su «Rivista d'Arte» e dedicato agli «artisti fiorentini nel territorio di Norcia»:

Fra Todiano di Preci, dove si trova la tavola di Filippino Lippi di cui subito diremo, e Firenze, negli ultimi secoli v'erano relazioni particolari dovute all'immigrazione in Firenze dei facchini della Dogana. Nel Secolo XVIII il Granduca, in premio dell'opera prestata in Firenze da naturali di Abeto e di Todiano durante i casi di peste, donò all'Università, o corporazione dei Doganieri, dei beni immobili in via San Gallo. I doganieri costituirono con questi beni l'Opera Pia di San Giovanni Decollato, a sollievo dei bisognosi e disoccupati dei castelli di origine e a dotazione delle zitelle di ottimi costumi che ogni anno si involavano a nozze. Era una grande risorsa per le due frazioni sperdute nell'Appennino².

La notizia fornita da Fabbi sarà ripresa da Giorgio Falcidia e da Bruno Toscano nel saggio introduttivo al primo volume di una ricerca sulla pittura del Seicento e del Settecento in Umbria, dedicato alle diocesi dell'Umbria meridionale. Osservando la presenza apparentemente inspiegabile, in una terra che guardava decisamente a Roma, di alcune tele di pittori fiorentini – Matteo Rosselli, Jacopo Confortini, Matteo Bonechi – tra Abeto, Poggio di Croce e Todiano, i due studiosi ne sottolinearono la continuità con un comportamento che aveva portato «ad Abeto opere del 'Maestro della Madonna Straus', di Neri di Bicci, di Piero di Cosimo; a Todiano, di Filippino Lippi; a Preci, di Mariotto di Cristofano; a Ancarani, una scultura di Simone Ferrucci», spiegandone la ragione che «all'origine di questo fenomeno non c'è il gusto personale di un influente personaggio, ma una secolare consuetudine di rapporti economici che con la capitale toscana avevano istituito intere comunità della zona»³. All'origine vi erano lavoratori stagionali che lasciavano i centri montani innevati della Valnerina, dove era tutto fermo nei mesi invernali, per trasferirsi a Firenze e cercare lavoro come facchini della dogana. Quando occorreva un quadro o una statua per le chiese dei loro villaggi di partenza, è a Firenze che questi emigrati temporanei facevano i loro acquisti, magari scegliendo quadri meno innovativi, più tradizionali e più adatti alle loro parrocchie di montagna. In pratica ci troviamo di fronte all'attività di una o più confraternite, associazioni religiose tra i residenti di un comune rurale che dovendo acquistare

² A. FABBI, *Artisti fiorentini nel territorio di Norcia*, «Rivista d'Arte», XXXIV, 1959, p. 112.

³ G. FALCIDIA, B. TOSCANO, *Attività artistica, storia del territorio*, in *Pittura del Seicento e del Settecento: Ricerche in Umbria, 1*, a cura di V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1976, pp. 34-35.

una immagine sacra, piuttosto di avvalersi di un pittore di Spoleto o di Norcia, traevano profitto da queste momentanee trasferte a Firenze. Una committenza dal basso: se i lavoratori stagionali di Abeto o di Todiano non fossero stati costretti nei mesi invernali a cercare altrove lavoro, per arrotondare le loro magre finanze, probabilmente avremmo trovato in queste chiese di montagna uno o più tavole dipinte o sculture lignee di pittori spoletini o aquilani, simili a quelle che Alessandro Delpriori ha illustrato e commentato nel suo splendido libro sulla «Scuola di Spoleto»⁴, purché in precedenza i parroci non le avessero bruciate contro la volontà dei parrocchiani, per assecondare le prescrizioni imposte da un vescovo in visita per attuare la riforma tridentina nelle chiese della diocesi⁵.

È la presenza di questi quadri antichi ancora in loco a dare importanza al caso della «Valle Oblita», come è chiamata quest'area montana sui monti Sibillini. Per località meno isolate, o meno attente alla conservazione del proprio passato, non è possibile dire altrettanto, non è possibile constatare la presenza di un doppio binario tra produzione locale e circolazione di artisti o opere «forestiere», per il fortissimo depauperamento di questi territori intervenuto nei secoli più recenti. È quanto è accaduto in particolare nei confini della diocesi di Perugia, dove oltre ai furti napoleonici si deve lamentare per tutto il secolo XIX una sistematica perlustrazione delle campagne alla ricerca di dipinti o sculture da immettere nel mercato internazionale di opere d'arte. Da una indagine effettuata in anni recenti ho avuto modo di costatare come il principale responsabile di questa capillare spoliatura fu lo stesso vescovo di Perugia Vincenzo Gioacchino Pecci, futuro Leone XIII, che promuovendo nella seconda metà dell'Ottocento un sistematico rinnovamento delle chiese parrocchiali della sua diocesi – le cosiddette «chiese Leonine» – favorì la vendita delle immagini presenti all'interno degli edifici abbattuti, salvo trattenere pochi dipinti antichi destinati ad abbellire le pareti della sua cattedrale di San Lorenzo, in occasione del restauro neogotico attuato negli anni immediatamente precedenti la conquista sabauda⁶. Nei primi anni del Novecento grazie

⁴ A. DELPRIORI, *La Scuola di Spoleto: Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, Quattroemme, 2015.

⁵ E. LUNGI, *La scultura lignea in Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di E. Menestò, Spoleto, CISAM, 2011, pp. 299-331.

⁶ E. LUNGI, *Un affresco nel Museo della Cattedrale di Perugia proveniente da San Martino in Colle*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CXII, tomo primo, Perugia, 2015, pp. 133-152; ID., *La provenienza di un dipinto del museo della Cattedrale di Perugia: Papiano, chiesa di Santa Maria*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», CXIV, tomo primo, Perugia, 2017, pp. 223-248.

alle opere d'arte antiche presenti all'interno della cattedrale fu allestito un piccolo museo, ma salvo alcune non è nota la loro provenienza originaria. Non so dunque dove fossero in origine tre dipinti su tavola di pittori toscani del XIV secolo presenti all'interno del museo: un trittico di Meo da Siena, una *Madonna* di Andrea Vanni e un trittico della cerchia di Agnolo Gaddi⁷. Di Meo da Siena si conosce una significativa produzione sia per chiese di Perugia che per località del contado, e non è dunque escluso che il trittico sia stato rimosso da una chiesa del contado. Il museo di Francoforte conserva due paliotti di Meo da Siena provenienti dalla chiesa di San Pietro di Perugia⁸. Era questa una abbazia che seguiva la regola di san Benedetto e che vantò cospicue proprietà terriere sulla valle del Tevere con un gran numero di chiese dipendenti: non fa dunque una grande differenza sapere se il trittico del duomo era in una chiesa di città o in una chiesa rurale collegata a San Pietro, rientrando nelle prerogative dell'abate saper scegliere e consigliare sull'aspetto delle immagini destinate alle chiese dipendenti dalla sede centrale. Resta comunque innegabile la sensibile presenza di dipinti di pittori senesi nelle sale della Galleria Nazionale dell'Umbria, nonostante Roberto Longhi in un suo famoso corso tenuto presso l'Università di Firenze nel 1953-54 considerasse una vera sfortuna la scoperta del nome di Meo da Siena in dipinti della Pinacoteca perugina, a tutto danno dei pittori locali ampiamente attestati nella documentazione d'archivio⁹. Ora, tra un Giovambattista Cavalcaselle che considerò l'Umbria una provincia senese e un Roberto Longhi che restituì dignità ai pittori umbri del Trecento, il rischio è quello di aver creato confini artificiali: prima tutto senese, poi tutto umbro. Fatto sta che Pietro Scarpellini scoprì un ciclo di affreschi di Meo da Siena in una minuscola chiesa accanto al castello di Monticelli nei dintorni di Castiglion della Valle¹⁰: di conseguenza Meo da Siena non fu una presenza effimera nella Perugia del tempo. Non si trattò nemmeno di una presenza isolata, come stanno a dimostrare le numerose tavole di pittori senesi ancora presenti in città, nelle sale della Galleria Nazionale dell'Umbria, a confronto con l'esiguo numero di tavole riconducibili a pittori perugini: il paliotto fir-

⁷ M. G. BERNARDINI, *Museo della Cattedrale di Perugia. Dipinti, sculture e arredi dei secoli XIII-XIX*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, *passim*.

⁸ J. GARDNER, *The altarpiece by Meo da Siena for S. Pietro at Perugia. Tradition versus innovation*, «Städel-Jahrbuch», XVI, 1997, pp. 7-34.

⁹ R. LONGHI, *I trecentisti umbri*, «Paragone», 191, 1966, pp. 3-17; IDEM, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, Firenze, Sansoni, 1973.

¹⁰ P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento, I, Il Maestro di Paciano*, «Esercizi», I, 1978, 1, pp. 41-43.

mato da Vigoroso da Siena dal monastero femminile di Santa Giuliana, la Madonna col Bambino di Duccio di Boninsegna un tempo sopra l'altare maggiore nel San Domenico vecchio, il grande trittico di Bartolo di Fredi della chiesa del Carmine, Lippo Vanni, Iacopo di Mino del Pellicciaio, fino al grandioso polittico bifacciale di Taddeo di Bartolo da San Francesco al Prato e all'altra tavola dello stesso pittore da Sant'Agostino¹¹. Ma non mancarono i pittori che non si limitarono a inviare opere da altrove, come dimostra il caso di Benedetto di Bindo che morì a Perugia nel 1417 e vi lasciò affreschi nelle cappelle di San Domenico e nel chiostro di Santa Giuliana, oltre che in altre città della Valle Umbra¹².

Il caso più vistoso di maestri forestieri a Perugia è offerto dalla Fontana Maggiore, nei cui rilievi leggiamo i nomi di tre scultori: *Rubeus* e l'anno 1277 nel capitello della tazza in bronzo, Nicola Pisano e il figlio Giovanni sulla cornice della vasca mediana, senza data scritta ma del 1278, quando furono in carica i magistrati Matteo da Correggio e Ermanno di Sassoferato che vi compaiono in figura. Se non ci fossero questi nomi scritti sotto, probabilmente tutti direbbero la fontana opera di Arnolfo di Cambio, perché a questa fontana si riferisce uno scambio epistolare che intercorse nel settembre 1277 tra l'architetto fra Bevignate e re Carlo d'Angiò, con la richiesta da parte del Comune di poter avere Arnolfo di Cambio a Perugia per la fonte di piazza e di poter acquistare a Roma i marmi necessari alla sua esecuzione. Alla quale richiesta re Carlo rispose il 10 settembre con una celebre lettera che concedeva quanto auspicato dai perugini conoscendone i meriti e la devozione¹³. La vicenda ebbe un epilogo inaspettato con l'elezione a pontefice di Niccolò III Orsini nell'ottobre 1277, che tolse a re Carlo il titolo di senatore di Roma rivendicandolo per sé. Di conseguenza i perugini non si servirono per la fonte di piazza dello scultore di re Carlo, cioè Arnolfo di Cambio, ma chiamarono da Pisa Nicola Pisano e il figlio Giovanni, che realizzarono le statue in marmo delle vasche inferiori, mentre per il bacino superiore fu utilizzata la tazza in bronzo firmata da *Rubeus* e datata 1277. Alla morte di Niccolò III, avvenuta nel 1280, fu eletto papa Martino IV, che restituì a Carlo d'Angiò il titolo di senatore di Roma, ma questa volta a vita. A loro volta i perugini cambiarono di nuovo idea e

¹¹ V. GARIBALDI, *Galleria Nazionale dell'Umbria: Catalogo generale: 1. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo*, Perugia, Quattroemme, 2015, *passim*. Su Taddeo di Bartolo a Perugia vedi ora *Taddeo di Bartolo*, a cura di G. E. Solberg, Milano, Silvana Editoriale, 2020.

¹² M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, «Paragone», XXXI, 1980, 359-361, pp. 3-22.

¹³ I documenti in G. NICCO FASOLA, *La Fontana di Perugia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1951, pp. 55-63.

coinvolsero Arnolfo di Cambio per eseguire una nuova fontana destinata al piede della piazza, ancor oggi conservata in frammenti all'interno della Galleria Nazionale dell'Umbria¹⁴. È un ottimo esempio del ruolo che la grande politica poteva esercitare nelle scelte figurative dei Comuni medievali: non ci fosse stata di mezzo la riconoscenza verso Carlo d'Angiò per la vittoria sul re svevo Manfredi a Benevento, o l'alleanza in corso tra Perugia e la Chiesa romana – e una buona dose d'ipocrisia – probabilmente l'architetto capo del Comune, il silvestrino fra Bevignate, avrebbe utilizzato per il completamento della fontana lo stesso *Rubeus* che aveva firmato nel 1277 il piede e la vasca superiore in bronzo, prima che fosse introdotta la novità di una decorazione scultorea figurata per i bacini inferiori della fonte. Negli anni successivi fra Bevignate si servirà di *Rubeus* per un architrave in bronzo anch'esso firmato destinato al duomo di Orvieto¹⁵.

Arnolfo di Cambio era di Colle val d'Elsa, Nicola Pisano "de Apulia", Giovanni era di Pisa, *Rubeus* verosimilmente transalpino. Sono i più importanti scultori attivi in Italia centrale nel XIII secolo, il loro coinvolgimento per la Fontana Maggiore è un chiaro indizio del rilievo internazionale che Perugia stava svolgendo nel secondo Duecento. Da cosa dipendesse questo rilievo è facilmente comprensibile: per tutto il XIII secolo Perugia fu meta frequente della corte pontificia, con il predominio di papi e cardinali di origine francese. Innocenzo III nel 1216, Urbano IV nel 1264, Martino IV nel 1285, Benedetto XI nel 1304: saranno ben quattro i pontefici che incontreranno la morte a Perugia e ai quali sarà dedicato un monumento funebre, tre all'interno del cattedrale di San Lorenzo, il quarto nella chiesa di San Domenico, il solo conservato. Oltre che nelle due fonti, *Rubeus*, Arnolfo e Giovanni Pisano saranno coinvolti in importanti commissioni pubbliche. A mio parere *Rubeus* nel 1274 fu l'autore delle due statue bronzee di un *Grifo* e di un *Leone* che si portavano in processione per la festa di sant'Ercolano e che nel 1281 andranno a decorare la "fonte degli assetati" di Arnolfo. Sempre a mio parere, Arnolfo di Cambio è l'autore del monumento funebre di Urbano IV del quale restano due piccole teste nel Museo della Cattedrale e una statua isolata nella chiesa di San Prospero¹⁶. Un frammento del perduto monumento funebre di Martino IV

¹⁴ *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Milano, Silvana Editoriale, 2005.

¹⁵ E. LUNGH, "Rubeus me fecit": scultura in Umbria alla fine del Duecento, «Storia dell'Arte», 2, 1992, pp. 9-32.

¹⁶ La testa di chierico nel Museo della Cattedrale e la statua di *San Prospero* in San Prospero di Perugia sono state pubblicate come Arnolfo di Cambio e Aiuto romano di Arnolfo da V. MARTINELLI, *Arnolfo a Perugia*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*,

può essere a mio parere ravvisato in una piccola mensola con il volto di un angelo nel Museo della Cattedrale, già attribuito a Giovanni Pisano da Valentino Martinelli¹⁷. Nonostante la proposta di Giovanni Previtali di riconoscere nel monumento funebre di Benedetto XI uno scultore perugino, sono sempre dell'avviso che lo si possa attribuire a uno scultore senese da identificare in Ambrogio Maitani, fratello del più celebre Lorenzo, capomastro nel 1310 del duomo di Orvieto, e lungamente presente a Perugia come architetto capo del Comune tra il 1317 e il 1346, negli anni in cui furono realizzate altre statue dello stesso autore del monumento di Benedetto XI¹⁸. È sufficiente uno sguardo al cuore della città per farsi una idea della grande attenzione che fu dedicata in quel tempo al rinnovamento monumentale dei palazzi del governo, coinvolgendo i maggiori scultori e architetti del tempo. Non che Perugia mancasse allora di pittori e scultori locali; semplicemente non furono ritenuti all'altezza per questi compiti, o più semplicemente si trattò di scultori lignei non particolarmente versati nella scultura lapidea, salvo per le parti ornamentali dei palazzi. Prova ne sia che quando fu commissionato un polittico per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico, si cercò il pittore a Siena nella persona di Duccio di Boninsegna, il maggiore pittore presente sulla piazza prima della comparsa della "maniera moderna" di Giotto¹⁹.

Per trovare Giotto lo si dovrà cercare ad Assisi, all'interno della chiesa di San Francesco, cioè nel più importante monumento gotico della regione, o meglio ancora dell'intera penisola. La chiesa conserva gran parte della decorazione ad affresco dei secoli XIII-XIV, ma cosa sappiamo delle immagini che si trovavano un tempo sopra gli altari? Il Museo del Tesoro o i saloni del Sacro Convento conservano numerosi dipinti di età rinascimentale o di gusto barocco, che furono rimossi dagli altari con il ripristino neogotico realizzato nella seconda metà dell'Ottocento da Giovanni Battista Cavalca-

atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), I, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1971, pp. 1-42; ho riprodotto la testa di *Redentore* in marmo come "Aiuto di Arnolfo di Cambio" nel Museo della Cattedrale in E. LUNGH, *La cattedrale di S. Lorenzo*, Perugia, Quattroemme, 1994, p. 24.

¹⁷ V. MARTINELLI, *Una testa sconosciuta di Giovanni Pisano a Perugia*, in *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 27-37.

¹⁸ G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 17-35; E. LUNGH, 28. "Ambrogio Maitani", *San Lorenzo, Sant'Ercolano, San Costanzo*, in *Galleria Nazionale dell'Umbria: Dipinti sculture e ceramiche: studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze, Arnaud, 1994, pp. 139-142.

¹⁹ E. LUNGH, 15. *Duccio di Boninsegna, Madonna col Bambino e sei angeli*, in *Galleria Nazionale dell'Umbria* (n. 18), pp. 99-102.

selle. Tavole e tele che avevano preso il posto delle immagini più antiche furono tolte dal loro posto lasciando gli altari spogli: cosa sappiamo dei quadri dei pittori primitivi che non potevano mancare sopra gli altari? Cosa è rimasto del XIII secolo? Si ha notizia di un Crocifisso che Giunta Pisano aveva dipinto nel 1236 su commissione del ministro generale fra Elia, ma perso quello il Museo del Tesoro conserva una icona con la figura di san Francesco e una croce del 'Maestro dei crocifissi francescani'; una seconda croce del 'Maestro dei crocifissi francescani' è nel Museo di Colonia. Cosa è rimasto in San Francesco del XIV secolo? Niente, zero assoluto.

Eppure sin dalla sua consacrazione per mano d'Innocenzo IV, numerosi pontefici romani si preoccuparono dell'aspetto materiale di questa chiesa, che per essere stata fondata nel 1228 da Gregorio IX, sopra un terreno a lui espressamente donato, e avendo accanto una residenza pontificia, ha tutte le caratteristiche per essere chiamata basilica papale. Innocenzo IV, che la consacrerà nel 1253, darà ai frati la possibilità di utilizzare le elemosine lasciate dai pellegrini per completare la costruzione e farla decorare. Sotto Alessandro IV, prima cardinale legato dell'ordine dei frati Minori e poi papa, saranno eseguite le storie di Cristo e di san Francesco nella navata inferiore da un anonimo pittore d'incerta provenienza, ma forse umbro, noto sotto lo pseudonimo di 'Maestro di San Francesco', qui attivo accanto a un 'Maestro dei crocifissi francescani' attivo tra Assisi, Gubbio, la Romagna e Bologna, nel quale ho proposto di riconoscere un Guido di Pietro da Gubbio, padre del più celebre Oderisi da Gubbio, documentato come pittore accanto al figlio miniatore nel 1268 a Bologna²⁰. Clemente IV fece iniziare a dipingere le pareti del transetto superiore da un pittore forse inglese o più probabilmente francese, che disseminò di gigli angioini tutte le cornici. Niccolò III fece completare l'opera del transetto a Cimabue lasciando il proprio stemma nelle vele della crociera. Niccolò IV affidò a Iacopo Torriti la decorazione della navata superiore, poi completata da pittori "giotteschi"²¹. Con il trasferimento della sede pontificia in Provenza, nei primi due decenni del Trecento si assisterà ad Assisi a una tacita competizione tra due potenti cardinali di curia, Gentile Partino da Montefiore e Napoleone Orsini, esponenti all'interno della curia delle due opposte

²⁰ E. LUNGHİ, *Le arti del Duecento a Gubbio: il mito di Oderisi tra miniatura e pittura, in Gubbio al tempo di Giotto: tesori d'arte nella terra di Oderisi*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2018, pp. 28-45.

²¹ D. COOPER - J. ROBSON, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Upper Basilica*, New Haven, Yale University Press, 2013; E. LUNGHİ, *La chiesa papale di San Francesco in Assisi*, in *Frate Francesco d'Assisi*, a cura di S. Brufani, E. Menestò, G. G. Merlo, Venezia, Scrinium, 2015, pp. 273-305.

fazioni che dividevano in quel tempo la scena politica della penisola tra Guelfi e Ghibellini, eredi di re Carlo Angiò ed eredi dell'imperatore Federico II di Svevia. Il francescano Gentile Partino da Montefiore, di ritorno da una ambasciata in Ungheria al servizio di Carlo II d'Angiò, acquisterà due cappelle affrontate all'inizio della navata della chiesa inferiore e le farà decorare con vetrate figurate e con affreschi di Simone Martini, dove il proprio ritratto figurava insieme a santi della dinastia Angioina e della casa reale di Francia. Anche Napoleone Orsini farà costruire due cappelle sulle testate opposte del transetto: l'una, intitolata a San Nicola, sarà decorata da Giotto di Bondone; l'altra, intitolata a San Giovanni Battista, sarà decorata da Pietro Lorenzetti. Una volta dipinta la cappella di San Nicola, Giotto si sposterà sotto le volte del transetto, dove dipingerà le storie dell'infanzia di Cristo e le virtù francescane sopra la tomba del santo, per poi interrompere il lavoro e fare spazio a Pietro Lorenzetti per completare le storie della passione di Cristo. Lo stesso Giotto dipingerà le pareti della cappella della Maddalena su commissione del vescovo di Assisi Teobaldo Pontano. Chi avesse visitato in quel tempo Assisi, e fosse stato informato delle vicende politiche contemporanee, nell'accostarsi alla tomba di Francesco avrebbe prima incontrato gli stemmi della casa reale d'Angiò alle pareti e sulle vetrate delle cappelle della navata, e poi gli stemmi di un legato papale in carica in odore di ghibellinismo sulle vetrate e alle pareti del transetto, che riproponevano nel piccolo di Assisi la contesa in corso tra Svevi e Angioini per il controllo del Regno di Sicilia esplosa con la guerra del Vespro. Anche la scelta dei pittori avrà la sua importanza nella corsa al primato tra i due contendenti, coinvolgendo i pittori più in vista del tempo e dunque amplificando il ruolo che i due cardinali si erano attribuiti nello scacchiere politico contemporaneo.

Quale ruolo ebbero in questo contesto i frati del Sacro Convento di Assisi? Cosa ricavarono da questa competizione? Ne guadagnarono una splendida chiesa, la più bella dell'Occidente cristiano, fin quando con l'ascesa al potere ad Assisi di Muzio di Francesco s'incrinarono bruscamente i buoni rapporti che erano sino ad allora intercorsi tra i papi ad Avignone e i frati di Assisi. Per mantenere la propria fazione politica un avventuriero locale, tal Muzio di Francesco, s'impossesserà del tesoro papale conservato nella sagrestia di San Francesco, Giovanni XXII proclamerà da Avignone la crociata contro Assisi, Perugia ne approfitterà per conquistare la città rivale. Napoleone Orsini sarà il solo a riavere indietro quanto il "ghibellino" Muzio di Francesco gli aveva sottratto, però è ovvio che il rinnovamento da lui avviato sopra la tomba di san Francesco si arresterà bruscamente all'altezza della navata, dove restano ancora in vista le storie frammentarie

della passione di Cristo e della vita di san Francesco risalenti ai tempi di Alessandro IV. Nei decenni seguenti i soli dipinti che verranno eseguiti in San Francesco saranno le *Storie di San Stanislao* di Puccio Capanna nella cantoria della navata inferiore e la grande *Crocifissione* dello stesso pittore nella sala capitolare, affreschi eseguiti da un pittore locale per committenti locali: la grande storia era oramai distante da Assisi. Fu soltanto con la discesa in Italia del cardinale Egidio Albornoz, e la rimozione dell'interdetto pontificio ai danni di Assisi, che la chiesa di San Francesco recupererà la perduta visibilità, tanto che l'Albornoz vorrà essere sepolto nella cappella di Santa Caterina facendola affrescata dal bolognese Andrea de' Bartoli.

San Francesco in Assisi è un caso eccezionale in un contesto decisamente minore, però la stessa situazione, cioè un movimento di pittori al servizio della grande politica, la si può incontrare anche altrove. Alcuni anni fa mi occupai di un affresco decisamente minore nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Magione, castello rurale sulle colline della sponda orientale del Trasimeno. Nel 1921 don Ettore Ricci pubblicò questo affresco – una *Madonna del latte* con una lunga iscrizione che riferiva il nome del donatore e la data 1371 – augurandosi che dal suo studio «ne potesse venir dimostrata l'appartenenza a pittore umbro», nonostante che «un critico, guardando l'affresco, direbbe subito – Scuola Senese!»²². L'auspicio fu prontamente esaudito e fino a tempi recenti il dipinto è stato assegnato a un pittore orvietano prossimo ad Andrea di Giovanni. Se non fosse che Anna Dunlop, studiando attentamente l'iscrizione dipinta sotto l'immagine, vi ha letto il nome di Francesco Casali, signore di Cortona dal 1363 al 1375²³, e è stato facile riconoscere lo stesso pittore in alcuni affreschi nella chiesa di San Francesco di Cortona, contesi tra Bartolo di Fredi e Jacopo di Mino del Pellicciaio²⁴. Può bastare l'identificazione del donatore per risalire all'origine senese di un dipinto? Comunque resta sempre un buon argomento, soprattutto se gli stessi pittori senesi presenti in San Francesco di Cortona compaiono in altri castelli intorno al lago – nell'oratorio di San Bartolomeo a Città della Pieve – e a Perugia. Semmai va evidenziato l'auspicio di don Ettore Ricci di riconoscere nell'affresco di Magione un pittore umbro piuttosto che un pittore senese, come a voler alzare un confine tra

²² FRATE LUPO (E. RICCI), *Note e notizie. Un affresco del 1271, «Augusta Perugia»*, 1, 1906, p. 15.

²³ A. DUNLOP, *Masculinity, Crusading, and Devotion: Francesco Casali's Fresco in the Trecento Perugia Contado*, «Speculum», LXXVI, 2001, 2, pp. 315-336.

²⁴ E. LUNGH, *Pittori senesi sulla sponda orientale del lago: la Maestà di Magione*, in E. LUNGH, C. MANCINI, G. RIGANELLI, A. TIROLI, *La Maestà di Magione*, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2011, pp. 141-162.

Umbria e Toscana per puro campanilismo. In mancanza di confini fisici, sono stati questi confini mentali i più duri da essere superati nella ricerca accademica del secondo Novecento.

Nel corso dello stesso articolo sottolineai come una *Crocifissione* presente nella chiesa di Sant'Andrea di Monte del Lago, a due passi da Magione, nella quale Pietro Scarpellini aveva riconosciuto una forma di «espressionismo radicale, estremo, da non trovare quasi paralleli persino in questa terra di espressionisti»²⁵, poteva essere confrontata con alcuni affreschi nel San Domenico di Arezzo, che manifestavano «la stessa amalgama di eleganti citazioni da Pietro Lorenzetti mescolate alle maschere sarcastiche di Bonamico Buffalmacco»²⁶. L'affresco di Monte del Lago non è di un pittore “espressionista umbro”, come aveva sostenuto Pietro Scarpellini riunendo un piccolo gruppo di dipinti che ho poi diviso tra più pittori, ma di un pittore assai vicino a Bonamico Buffalmacco, che stante a Boccaccio fu il più espressivo dei pittori fiorentini nei tempi di Giotto, ma il cui aspetto è stato riconosciuto da Luciano Bellosi proprio partendo da un affresco nel duomo di Arezzo²⁷. Con questo, a mio parere, viene a cadere un'altra frontiera che fu alzata a suo tempo da Roberto Longhi, e cioè che i pittori umbri si distinsero dai fiorentini o senesi per la loro passione, per la forte espressività delle loro opere, che trovava un immediato riscontro nei laudari trecenteschi perugini e nella poesia di Iacopone da Todi. Sarà vero? In parte lo è, se guardiamo agli affreschi in Santa Chiara di Assisi del 'Maestro espressionista di Santa Chiara' – pittore originario di Assisi? di Gubbio? di Siena? – o sempre ad Assisi agli affreschi nella fraternita di San Rufino di Puccio Capanna – pittore originario di Assisi? di Firenze? –: ma perché negare che il realismo fu la cifra stilistica di Giovanni Pisano, il più importante scultoreo europeo del tempo?

Fu negli affreschi di Puccio Capanna per le confraternite di Assisi che Pietro Scarpellini indicò gli sfondi davanti ai quali i disciplinati umbri erano soliti cantare le loro laude della Passione, indicandovi l'ambiente ideale per legare poesia e arti figurative nel contesto religioso locale²⁸. È una proposta ancora ragionevole, se non fosse che in un mio libro non

²⁵ P. SCARPELLINI, *Per la pittura perugina del Trecento. III. Il Maestro di Monte del Lago*, «Esercizi», 4, 1981, pp. 45-58.

²⁶ LUNGI, *Pittori senesi*, n. 24, pp. 161-162.

²⁷ L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁸ P. SCARPELLINI, *Un capolavoro del Trecento umbro*, «Paragone», XXIV, 1973, 279, pp. 3-31; ID., *Echi della lauda nella pittura umbra del XIII e XIV secolo*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del V Convegno di Studio, Viterbo, 22-25 maggio 1980, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, pp. 165-185.

a caso intitolato *La Passione degli Umbri* sottolineai un altro aspetto – per diretta esperienza so bene che il mio maestro, Pietro Scarpellini, non ne fu affatto contento e me lo fece intendere – e cioè che le più appassionate tra le “mistiche ombre” di quei lontani secoli – Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Vanna da Orvieto, a Firenze la beata Giovanna, a Montepulciano la beata Agnese – erano solite pregare e ancor più piangere davanti a statue lignee di *Crocifissi* che non appartenevano alla linea locale dei *Crocifissi trionfanti*, ma a quella nordica dei “Crocifissi gotici dolorosi”²⁹. Questi ultimi sono collegabili a figure di predicatori dell’ordine dei frati Predicatori – è il caso del *Crocifisso doloroso* nella chiesa di San Domenico di Bevagna legato alla figura storica del beato Giacomo Bianconi – o anche dei frati Minori, che si erano imbattuti in questa particolare iconografia nel frequentare città nel nord Europa, chi studiando a Colonia, chi a Oxford, chi a Parigi: ne troviamo esempi a Firenze, a Cortona, a Bevagna, a Fabriano, a Orvieto, a Oristano, e via via di seguito, soprattutto in chiese appartenute a questi due ordini mendicanti. Di conseguenza possiamo sì parlare di una “passione degli umbri”, e mettere a confronto il canto delle laude dei Disciplinati umbri con la decorazione degli oratori di Assisi o di Perugia, ma dobbiamo anche tenere bene a mente che l’esecuzione di questi affreschi fu preceduta nel tempo dall’introduzione nelle regioni centrali della penisola di “Crocifissi gotici dolorosi” dovuti a scultori tedeschi o inglesi, davanti ai quali predicatori di una precedente generazione l’origine delle prime fraternite di Disciplinati avevano tenuto prediche appassionate, puntando sul loro aspetto terribilmente coinvolgente per rendere ancora più convincenti i loro aspri commenti della passione di Cristo, davanti a un pubblico entusiasta viste le reazioni che s’incontrano in ricordi legati ad Angela da Foligno o a Margherita da Cortona.

Un altro confine artefatto? Un quadro storico che non tenga conto della contemporaneità e interdipendenza tra manufatti scultorei e pittorici? Personalmente penso che proprio di questo si debba parlare: di confini creati ad arte, i più difficili da superare in una regione priva di confini naturali. E gli esempi si potrebbero moltiplicare.

²⁹ E. LUNGHİ, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Orfini Numeister, 2000.