

MIKLÒS BOSKOVITS

PITTURA UMBRA E MARCHIGIANA  
FRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

*Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*

EDITRICE EDAM - FIRENZE

riore gli affreschi nell'Eremo di Santa Maria a Belverde presso Cetona, resi noti di recente dal CARLI (*Affreschi trecenteschi umbri in territorio senese*, in 'Storia e arte in Umbria nell'età comunale. Atti del VI Convegno di Studi Umbri', 1968, Perugia, 1971, pp. 101-113). Il Prof. Carli, che aveva letta la sua comunicazione su questo assai importante ciclo prima ancora della recente pulitura, attribuì a Cola Petruccioli la maggior parte delle scene, ma notava la presenza di Andrea nella storia dell'Arresto di Cristo e della Discesa al limbo. A mio avviso la collaborazione di Andrea di Giovanni era più estesa e includeva anche l'Orazione nell'Orto e alcune storie di Maria Maddalena (cfr. le figure 28-30 dell'articolo citato); credo d'altronde che una parte considerevole degli affreschi, soprattutto quelli che decorano l'Oratorio inferiore, spettò a Piero di Puccio il quale dovette essere alla guida dell'équipe dei decoratori.

<sup>113)</sup> G. PREVITALI, *Affreschi di Cola Petruccioli*, in 'Paragone', n. 193, 1966, pp. 33-43. La restituzione di questo ciclo, già riferito al « Quattrocento inoltrato » (cfr. M. SALMI, *Un ciclo di affreschi umbri nella Galleria Nazionale di Budapest*, in 'Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria', LI, 1954) a un artista orvietano del '300 è di grande importanza per la conoscenza della pittura umbra della fine di quel secolo; mi sembra però che nell'impresa abbia avuto una parte non trascurabile anche Andrea di Giovanni. Questi, già operoso nella zona nel 1371, oltre a essere il più anziano dovette avere ormai — siamo all'inizio del nono decennio — un esercizio ben avviato che gli permetteva di stare, pur essendo meno dotato, a capo della bottega. Che fosse veramente così va ancora dimostrato, ma l'ipotesi è convalidata dall'influsso veramente notevole di Andrea su opere giovanili di Cola quali la tavoletta della collezione Cini a Venezia e il dittico del Museo di Spello.

<sup>114)</sup> Cfr. GNOLI, *Pittura e miniatura...*, 1923, 85 sg. L'affresco dell'ex-chiesa di San Lorenzo, già riferito a Cola Petruccioli dallo Gnoli, fu di recente illustrato e commentato dal DONATI (*Inediti orvietani del Trecento*, in 'Paragone', n. 229, 1969, pp. 9 sgg).

<sup>115)</sup> Cfr. DONATI, *op. cit.* p. 9 sg.

<sup>116)</sup> Oltre il ciclo citato sopra proviene da Perugia anche un altro affresco distaccato del Museo di Budapest che rappresenta l'Annunciazione (fig. 57), riconosciuto a Cola Petruccioli dal PREVITALI (1966, pp. 40 sg.).

<sup>117)</sup> Questo affresco fu ritrovato di recente da FRANCESCO SANTI che lo pubblicò (*Restauro di opere ombre inedite...*, 1959, 175 sg. e figg. 10-13) come opera di un anonimo non lontano da Ottaviano Nelli, sottolineandone opportunamente l'alta qualità.

<sup>118)</sup> R. LONGHI, *Tracciato orvietano*, in 'Paragone', n. 149, 1962, pp. 8 sg. Il Longhi suggerì che Cola fosse nato verso la metà del Trecento, ma la data potrebbe essere posticipata anche verso il 1360 circa.

<sup>119)</sup> La sequenza cronologica delle opere di Cola, nonostante l'esistenza di alcuni dipinti datati, è ancora assai incerta. Chi scrive crede che all'inizio degli anni '80 andranno situati, oltre agli affreschi di Budapest anche la tavoletta della Collezione Cini e verso la metà del decennio gli affreschi di Santa Maria a Belverde e il dittico di Spello (della cui data si legge ora soltanto 138... e non 1385 come generalmente si crede). Sempre nel nono decennio dovrebbe essere eseguito anche l'affresco con Cristo crocifisso in San Giovenale ad Orvieto (cfr. DONATI, *Inediti orvietani*, 1969, p. 11 e fig. 16b).

<sup>120)</sup> Questo affresco fu giudicato della maniera di Cola Petruccioli dal SALMI (*Gli affreschi ricordati dal Vasari in San Domenico a Perugia*, in 'Bollettino d'Arte', Ser. II, I, 1921-22, p. 421 e fig. 32) e l'attribuzione venne confermata di recente anche dal PREVITALI (*Affreschi di Cola Petruccioli*, 1966, p. 41 sg.); il quale ha notato però che « i due Santi hanno qualcosa della impostazione tetragona di Piero di Puccio ». Dell'avvicinamento stilistico di Cola a Piero di Puccio dà testimonianza anche un affresco datato 1399 nella chiesa di San Giovenale ad Orvieto, riferito dal SALMI (*op. cit.*, p. 424, fig. 35) a Cola Petruccioli e restituito poi al collega più anziano di questi dal PREVITALI (*Affreschi di Cola Petruccioli*, 1966, p. 33 sg.).

<sup>121)</sup> E. B. GARRISON, *Italian Romanesque...*, 1949, p. 224, nn. 613-614. Lo studioso, che ritiene queste tavole, pur con qualche dubbio, opere veneziane, osserva che i pannelli Bacri facevano parte probabilmente di un dossale, mentre quello di Perugia forse apparteneva a un complesso simile. Ma il suggerimento (verbale) dello Zeri che si tratti invece di elementi dello stesso complesso mi pare più convincente. Infatti, a parte la stretta parentela stilistica, i pannelli di Parigi e Perugia sono collegati anche da rapporti iconografici e le loro dimensioni sembrano ulteriormente confermare l'ipotesi della loro appartenenza a un unico dossale-polittico. In origine il pannello di Perugia (m. 1,38 x 0,43) dovette stare al centro del complesso, mentre le tavole della collezione Bacri (San Giovanni davanti ad Erode; San Giovanni in carcere; Danza di Salomè; Decapitazione di San Giovanni; La presentazione della testa a Erode; Tumultuazione del Santo; m. 1,26 x 0,94 nell'insieme) ne costituivano, in due ordini, il lato destro. Queste ultime, pervenute in seguito alla Galleria Levi di Milano, sono state pubblicate da M. CINOTTI (*Maestri*

della pittura dal '300 al '700. Milano, 1964, p. 10 sg.) come opere di un « anonimo veneziano-bizantino del primo Trecento ».

<sup>122)</sup> Cfr. GARRISON, *op. cit.* p. 11: « The nucleus derives stylistically directly from the Venetian school of the late 13th and early 14th centuries. One might think of the Balkans, but none of the group has been found there. More and more are, on the other hand, coming to light in Dalmatia, Cyprus, Malta and Sicily. This makes it almost certain the Adriatic littoral produced them ».

<sup>123)</sup> I due dipinti firmati di Guglielmo (Piove di Sacco, già nella chiesa di San Nicola e ora in San Martino; Recanati, già Santa Maria di Castelnuovo e ora Museo Diocesano) erano già noti al CROWE e CAVALCASELLE (*Storia della pittura...*, 1887, IV, p. 324), i quali però escludevano che essi potessero appartenere alla stessa persona e i loro dubbi furono condivisi anche da gran parte della critica successiva. Solo di recente il PALLUCCHINI (*La pittura veneziana del Trecento*. Venezia-Roma, 1964, pp. 188 sgg.), ribadendo la paternità comune dei due dipinti, tentò di allargare il catalogo di Guglielmo. Le sue proposte non mi sembrano però convincenti: la Madonna di una raccolta privata fiorentina con il suo disegno pedantesco e con la sua abbondante decorazione farebbe pensare piuttosto a una derivazione da Stefano di Sant'Agnese, mentre il polittico di Salò, ora attribuito a Guglielmo anche dal MURARO (*Paolo da Venezia*, 1969, p. 135) appare di fattura più arcaica delle opere note dell'artista. Mi pare invece opera di Guglielmo la Madonna già appartenente alla collezione Chiesa di Milano (cfr. sotto la nota 126), già pubblicata come appartenente a quest'artista nel catalogo di vendita, ma sfuggita agli studiosi che ulteriormente si occuparono di Guglielmo.

<sup>124)</sup> Nella sua scheda relativa alla pala di Recanati il DANIA (*Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardo Gotico*. Catalogo di mostra. Macerata, 1971, p. 72) afferma che l'ancona di Piove di Sacco è datata 1353; non si sa da dove tale informazione venga ricavata. Le date relative a « Guilelmus pictor » (sia questo o no il Guglielmo responsabile delle opere qui raggruppate) sono le seguenti: 1352, 1359, 1364 e 1367 (cfr. TESTI, *La storia della pittura veneziana*. Bergamo, 1909, pp. 174 sgg.). Un Crocifisso firmato da Guglielmo che il LANZI (*Storia pittorica dell'Italia*. Milano, 1823, III, p. 3) vide ancora in una collezione privata veneziana era datato 1368.

<sup>125)</sup> La tavoletta della Galleria dell'Accademia di Ravenna (m. 0,29 x 0,39) raffigura i Santi Domenico, Francesco e un altro Santo; essa è stata pubblicata da A. MARTINI (*La Galleria dell'Accademia a Ravenna*. Venezia, 1959, pp. 31 sgg.), come opera di scuola bolognese del XIV secolo. La pala firmata di Recanati fu pubblicata dal COLASANTI (*Per la storia dell'arte nelle Marche*, in 'L'Arte', X, 1907, pp. 409 sg.). Il trittico di Fano (Madonna col Bambino fra quattro angeli e i Santi Michele e Paolo), citato come opera di un seguace di Andrea da Bologna dal SERRA (*L'arte nelle Marche*. Pesaro, 1929, p. 299) è, per quanto mi risulta, inedito (ma cfr. la foto del Gabinetto Fotogr. Naz. a Roma, n. E-11937).

<sup>126)</sup> Come la tavoletta raffigurante la Madonna dell'Umiltà, la Crocifissione e Santi (m. 0,58 x 0,41) già a Genova Nervi; cfr. il catalogo di vendita della casa Finarte (14-15 ottobre, 1966, n. 132) dove essa è pubblicata come opera di « scuola toscana del XV secolo ». Sempre di Guglielmo sono la Madonna già nella collezione Chiesa (cfr. il catalogo di vendita *The Achillito Chiesa Collection*, Part IV, American Art Galleries, New York, 22-23 novembre, 1927, n. 118, dove la tavola si trova riprodotta come opera di Guglielmo), la tavoletta del Museo Bardini (Collezione Corsi; Cristo benedicente e Sant'Orsola con le compagne; Sant'Agnese; Sant'Anna Metterza e Santa Caterina; i Santi Domenico, Giorgio, Severino e Lorenzo, fig. 71) e un trittichetto con l'Incoronazione della Vergine e Santi nel Museo di Pavia (n. 190; cfr. V. BICCHI, *La Pinacoteca Civica di Pavia*. Milano, 1958, p. 18 dove è riprodotto col nome di Giovanni da Bologna).

<sup>127)</sup> Cfr. G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*. Venezia, 1957, pp. 162 sg.; la tavola (n. 656) qui è classificata come opera di un anonimo veneto del XIV secolo. Alla stessa fase dell'artista appartiene anche un trittichetto della Galleria Estense (n. 255) con la Madonna col Bambino e Santi (Cfr. PALLUCCHINI, 1964, fig. 653 come opera del Maestro di Torre di Palme).

<sup>128)</sup> Cfr. W. BOMBE, *Geschichte...*, 1912, p. 76. Fra i numerosi dipinti anonimi della Galleria di Perugia potrebbe spettare a questo piccolo maestro una Madonna col Bambino, citato sotto il n. 95 nel recente catalogo.

<sup>129)</sup> Sull'attribuzione degli affreschi della cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico a Perugia a Benedetto di Bindo, attivo a Perugia dal 1415 e morto ivi due anni più tardi cfr. C. BRANDI, *Quattrocentisti senesi*. Milano, 1949, pp. 29 sgg. e 177 n. 10-11.

<sup>130)</sup> La Madonna di Mariotto di Nardo (n. 105 del catalogo), le tavole di Rossello di Jacopo Franchi (n. 109) e di Bicci di Lorenzo (n. 107) sono opere già ben note agli specialisti del periodo. Per il soggiorno (o soggiorni) di Mariotto di Nardo a Perugia cfr. anche sopra la n. 93. Fra i dipinti fiorentini della Galleria che finora sono rimasti nell'anonimato andrebbe restituita a Cenni di Francesco di Ser Cenni una tavoletta con la Madonna col Bambino e quattro Santi (n. 110