Periodico semestrale: numero doppio Euro 50,00 - estero Euro 60,00 ISSN 1721-6745

12·13
2008
2009

Confronto

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea

Documento
Roberto Longhi

Saggi
Ferdinando Bologna
Francesco Negri Arnoldi
Pierluigi Leone de Castris
Maria Calì

Contributi
Pierluigi Leone de Castris
Enrico Santangelo

Paparo Edizioni

numero 12·13 Paparo Edizioni *2008-2009*

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea

Paparo Edizioni

Confronto

Studi e ricerche di storia dell'arte europea
numero doppio 12·13 anno 2009

Direttore responsabile
Ferdinando Bologna

Comitato di redazione
Maria Calì, Daniela del Pesco,
Andrea Emiliani, Stefano Gallo,
Francesco Gandolfo, Pierluigi Leone de Castris,
Francesco Negri Arnoldi,
Mariantonietta Picone Petrusa,
Giovanni Romano

Comitato scientifico
Daniele Benati, Caroline Bruzelius,
Enrico Castelnuovo, Stefano Causa,
Marina Causa Picone, Joseph Connors,
Federico De Melis, Arturo Fittipaldi,
Michel Laclotte, José Milicua, Mary Newcome,
Alessandra Perriccioli Saggese,
Antonella Putaturo Murano, Eric Schleier,
Nicola Spinosa, Joan Sureda y Pons,
Dominique Thiébaut

Direzione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Facoltà di Lettere,
Piazzetta Santa Caterina da Siena 4
80135 Napoli

Redazione
Paparo Edizioni

Grafica
Luciano Striani

Paparo Edizioni srl
Via Vannella Gaetani, 27
80121 Napoli Italia
tel 081 2474639 - fax 081 2455968
paparoed@tin.it - www.paparoedizioni.it

Autorizzazione del tribunale di Napoli n. 5299
del 7 maggio 2002
Garante per l'editoria
iscrizione ROC: 13162

Copyright Paparo Edizioni srl

ISSN 1721-6745

Patrocinio

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Napoli

La Casa editrice ringrazia gli studiosi tutti che con il proprio lavoro scientifico hanno collaborato gratuitamente alla realizzazione di questo numero, fornendo anche il materiale iconografico, e si dichiara disponibile al riconoscimento di eventuali diritti fotografici.

Sommario

Documento

5 Roberto Longhi — Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana

Saggi

20 Ferdinando Bologna — Piero della Francesca, Antonello da Messina e Giambellino. A proposito delle mostre di Antonello e del Bellini alle Scuderie del Quirinale *(parte prima)*

56 Francesco Negri Arnoldi — Antonello da Messina, Giovanni Bellini e la sperimentazione del moderno restauro scientifico

64 Pierluigi Leone de Castris — Domenico Gagini a Cava dei Tirreni

76 Maria Calì — L. Cambiaso, G.B. Castello e la cultura romana

Contributi

124 Pierluigi Leone de Castris — Un affresco di Pietro di Domenico da Montepulciano a Napoli

136 Enrico Santangelo — Due affreschi in Sant'Onofrio presso Sulmona: Antonio da Atri

160 Francesco Negri Arnoldi — Per Citti Siracusano

Enrico Santangelo

Due affreschi in Sant'Onofrio presso Sulmona: Antonio da Atri

Nell'eremo di Sant'Onofrio fuori Sulmona, dove nell'ultimo tempo del proprio romitaggio ancora si ritirava Pietro da Morrone prima della chiamata al soglio pontificio come Celestino V, sono presenti vari affreschi, risalenti al XIII e al XIV secolo, alcuni dei quali sufficientemente noti (e dove una *Crocifissione* è ricondotta concordemente dagli studiosi, ma chissà davvero quanto fondatamente, alla mano dell'unica figura di pittore del Duecento abruzzese conosciuta col suo nome storico, il Maestro Gentile da Rocca[1]).

A seguito dei restauri che hanno risarcito a suo tempo la chiesa dai bombardamenti dell'ultima guerra – alterandone per altro l'impianto architettonico originario – sono emersi due affreschi più tardi, che tuttavia anche gli studi più aggiornati sembrano avere pressoché ignorato[2]; la circostanza sorprende a dispetto di una articolata letteratura critica sulla produzione pittorica sulmonese (neppure la recente ricapitolazione di Anna Colangelo ne ha fatto cenno[3]), sicché la loro attuale conoscenza non si spinge oltre la semplice citazione da parte della colta divulgazione: Ezio Mattiocco – che nel 1990, menzionandoli appena, ne pubblicava la parziale riproduzione fotografica, epperò facendo nella relativa didascalia per refuso ancora riferimento agli affreschi duecenteschi del «*Magister Gentilis*» – solo nel 1997 li rubricava come «resti di affreschi quattrocenteschi»[4].

[1] Nel confrontare l'affresco in questione con quelli del cantiere di Santa Maria ad Cryptas presso Fossa, si ha motivo di credere, sia per via stilistica, sia rilevando una serie di incertezze nei documenti, che il pittore non possa essere il Gentile da Rocca che firma al 1283 la nota tavola della *Madonna del latte*. Sulla questione, che attende di essere approfondita ma su cui già Ferdinando Bologna si era pronunciato nel 1986 escludendo *en passant* l'intervento del Maestro Gentile (F. Bologna, *Santa Maria di Propezzano. La Madonna del «Crognale»*, in *La valle del medio e basso Vomano, Documenti dell'Abruzzo Teramano II, 1*, Roma 1986, p. 411 nota 17), si veda per ora E. Santangelo, *Per la Crocifissione di Sant'Onofrio presso Sulmona: un'ipotesi*, in «Quaderno degli Incontri dei Soci n. XIII», Colledimezzo 7 maggio 2006, Supplemento del «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», pp. 23-30.

[2] Tali affreschi, emersi nei restauri post-bellici, non potevano pertanto essere noti né a Pietro Piccirilli (P. Piccirilli, *L'abbazia di S. Spirito di Sulmona e l'eremo di Celestino sul monte Morrone*, Lanciano 1900; Idem, *Luoghi romiti: la Badia Morronese e la cella di Celestino V*, in «Emporium», XXXI, 1910, pp. 305-314), né ad Antonio De Nino (A. De Nino, *Opere artistiche nella cappella di San Pier Celestino in Sant'Onofrio del Morrone*, in «Abruzzo Cattolico», IV, 1896, I, pp. 43-44). Il De Nino, che nel 1891 li fece dichiarare «parte monumentale dell'Eremo», ci informa degli affreschi 'visibili' a fine Ottocento: «Cristo sulla Croce con ai lati due donne che piangono [*sic*, scambiando la Vergine e san Giovanni Evangelista] e, superiormente, la Madonna col Bambino. Di qua e di là dalla Madonna, è raffigurato il Sole e la Luna. Nel lato opposto, si vedono le effigie di San Marco, di San Benedetto, di Sant'Antonio Abate e di Sant'Onofrio. Nella parete del lato destro, l'immagine di San Pietro Celestino è dipinta con arte finissima, da ricordare la scuola giottesca, verso la fine del 1300». I restauri dell'eremo furono ultimati nel 1947, come risulta da una lapide posta a terra, in corrispondenza dell'ingresso della cappelletta duecentesca: «A S. CELESTINO V PM / QUESTO SUO VENERATO OSPIZIO / DAL NEMICO EMPIAMENTE DISTRUTTO / GOVERNO E POPOLO RIEDIFICARONO / MCMXLIII-MCMXLVII».

[3] A. Colangelo, *Pintori e frescanti*, in *Sulmona città d'arte*, Pescara 1996, pp. 102-119. Così già in R. Torlontano, *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987², pp. 437-445. Nessun accenno agli affreschi in discorso compare ugualmente in alcuni recentissimi contributi sulla pittura sulmonese a cavallo tra Trecento e Quattrocento: R. Torlontano, *Affreschi quattrocenteschi del Museo Civico di Sulmona*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati e A. Tomei, Chieti 2005, pp. 225-235; P. Nardecchia, *Hoc opus pinsit. Pittura, conservazione e restauro nella storia del Museo Civico di Sulmona*, Raiano 2006.

[4] E. Mattiocco, *Eremi e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone*, Pescara 1990, p. 144 (fotografia a p. 148); Idem, *Sulmona. Guida storico-artistica alla città e ai dintorni*, Pescara 2000², p. 103.

Che si tratti di «resti» è da sottoscrivere solo in parte poiché, di un programma figurativo con ogni probabilità più vasto, sopravvivono due riquadri che in sé risultano quasi del tutto integri – a parte la menomazione, in uno, dei lembi inferiori – e dotati per giunta di un leggibilissimo apparato decorativo a molteplici motivi geometrici. Il Mattiocco si premurava altresì di ricordare che si tratta di «*Cristo re* e il *Battista*».

Va osservato a tutta prima come tematicamente la figura intera, al di là di una generale attinenza col "Cristo re" dell'Apocalisse, rinvii alla più puntuale e rara iconografia altomedievale del Cristo "*triumphans*", fissata per altro nella celebre scultura lignea del "Volto Santo" di Lucca, che il De Francovich ha inteso quale rifacimento, ai primissimi del Duecento, di un prototipo dell'VIII secolo proveniente dalla Siria o dalla Spagna[5]. Oltre alla singolare rappresentazione del "*colobium*", ovvero la tunica che copre dalla testa ai piedi il Cristo sulla Croce, rimanda inequivocabilmente alla statua lucchese – per lo meno nella sua "apparecchiatura" devozionale – la sorta di stola a semi arco, e trilobata ai capi, che incornicia la figura[6].

Alla tradizione più antica, incentrata sulla "Leggenda di Leboino" ("*De intentione revelatione ac traslatione Sanctissimi Vultus*") secondo la quale una statua del Crocifisso proveniente dalla Palestina e ritenuta scolpita da Nicodemo[7] sarebbe stata trasportata nel 742 (per altri 782) a Luni vicino La Spezia e da qui portata a Lucca dal vescovo Giovanni, si aggiungono – nelle rielaborazioni popolari dell'XI e XII secolo legate ai pellegrinaggi – varie altre leggende sugli eventi miracolosi del Volto Santo, tra cui quella di un povero giullare francese che imbattendosi in quel trasporto, e non avendo altro da offrire al Cristo, lo allietò con la sua musica; Cristo per ricompensa gli avrebbe donato un calzare d'argento che però il giullare per devozione restituirà (il nesso tra il calzare d'argento ed il faticoso percorso dei pellegrini è, per giunta, evidente)[8].

Sono abbastanza rari in pittura esempi del genere – perlomeno in area centro-italiana e in tempi convenienti al nostro caso –, ed è risultato molto stimolante in questo senso il recente trovamento di un affresco ad Aquila nella chiesa di San Silvestro, da Ferdinando Bologna assegnato con sicurezza ad Antonio da Atri e dallo stesso collocato agli inizi del XV secolo: la raffigurazione aquilana per altro si arricchisce, rispetto alla nostra, di una «mensa di un altare in tralice» su cui il Cristo "danza" «al suono del violino di un santo musico in farsetto»[9].

In merito, va aggiunto al *Cristo col colobium* di San Silvestro almeno un altro confronto iconografico con un analogo soggetto in San Domenico a Foligno, dipinto, per giunta nello stesso torno di anni, dal cosiddetto "Maestro dell'abside destra di San Francesco a Montefalco", rispetto al quale la ripresa, nell'esempio aquilano, dell'altare di scorcio (fino nel cromatismo) e

[5] G. De Francovich, *Il Volto Santo di Lucca*, in «Bollettino Storico Lucchese», 8, 1936, pp. 3-29; Idem, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, pp. 17-18. Tutte le raffigurazioni del Cristo Tunicato si richiamano, come spesso anche quelle del Crocifisso *patiens*, alla visione dell'Apocalisse di Giovanni in cui Cristo è *rex regum et dominus dominantium* (17, 14), ma qui l'allusione alla tradizione altomedievale dei Volti Santi è sicuramente più vincolante.

[6] Va osservato come la stola, che non possiamo dire se facesse parte dell'apparato scultoreo originario del Volto Santo ma che pare ugualmente cosa molto antica, si ritrovi in tutte le sue rappresentazioni tardo medievali, tanto miniate quanto pittoriche, almeno dalla metà del Trecento (si vedano gli esempi citati più avanti, alla nota 10), a riprova dell'esistenza *ab antiquo* dell'addobbo (come rievocato anche nell'affresco lucchese primo-cinquecentesco del *Trasporto del Volto Santo da Luni a Lucca* di Amico Aspertini, in San Frediano). In una miniatura medievale in cui è raffigurato Nicodemo che 'scolpisce' la statua, questa ha già l'arco polilobato. Tale elemento, spesso interpretato come 'omega', o come la mandorla entro la quale Cristo è 'in maestà', richiama piuttosto il motivo della stola sacerdotale, che ad esempio nel Volto Santo di San Sepolcro (vedi nota 12) risulta direttamente scolpita e dipinta sulla tunica.

[7] Più precisamente sarebbe stata intagliata dagli angeli su intenzione di Nicodemo (la scultura è ascrivibile alle cosiddette opere ἀχειροποίεται).

[8] Del miracolo della pantofola, o del giullare, il più noto della serie aggiunta alla leggenda di Leboino (o Leobino?), sono pervenute due versioni, una in latino allegata alla leggenda *maior* (nell'appendice dei miracoli), ed una in francese, in un codice di fine XIII secolo (cfr. C. Frugoni, *Una proposta per il volto santo*, in C. Baracchini, M. T. Filieri, *Il Volto Santo, Storia e culto*, catalogo della mostra di Lucca, Lucca 1982, pp. 45-48).

[9] F. Bologna, *Aggiunte ad Antonio da Atri*, in *Dalla Valle del Piomba alla Valle del basso Pescara, Documenti dell'Abruzzo Teramano V, 1*, Teramo 2001, p. 229.

l'abbinamento delle figure laterali (il pellegrino-giullare e la santa Caterina d'Alessandria) sembrano andare molto al di là di una coincidenza figurativa o devozionale[10].

È ora urgente sottolineare l'eccezionalità di una replica così ravvicinata di una già inconsueta iconografia, e l'equazione si stringe ulteriormente quando si osservi che nei lembi incompleti dell'affresco – per l'apertura successiva, sulla parete, di una nicchia che ne ha distrutto la parte inferiore – alcuni indizi danno la prova della presenza anche qui degli elementi che completavano l'episodio aquilano, come l'accenno di piano marmoreo bianco che può configurare appunto una mensa, o il volto monco di un figurante, in basso a sinistra, il quale, piuttosto che rappresentare scontatamente un committente o un adorante, verrebbe così a replicare il musicante, sembrando anzi qui precisato nell'evidenza della materializzazione del "canto" emesso dalla voce[11] (la scritta che fuoriesce dalla bocca del giullare, posta su due righe, non risulta purtroppo più leggibile al di là di poche lettere).

Restando aperto il quesito di quale istanza culturale abbia determinato un vero e proprio *revival* di un così antico tema iconografico (che però può avere a che fare con un intensificarsi dei pellegrinaggi in vista – o a ridosso? – dell'anno giubilare "edizione" 1400, e dove non sfuggirà nemmeno il significativo precedente di una replica, a Pisa e presumibilmente attorno al 1370, della statua di Lucca, nota oggi come "Volto Santo di San Rocco"[12]), la coincidenza geo-storica

[10] L'affresco fulignate, restaurato, è stato pubblicato ultimamente in *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e Botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra di Foligno, a cura di G. Benazzi-E. Lunghi, Foligno 2004, p. 425. Di recente Mario Sensi ha raccolto altri esempi analoghi, diffusi tra le Marche e l'Umbria nei secoli XIV e XV: a partire da un affresco di primo Trecento a Pale di Foligno, passando per i casi di Spoleto (in Santa Maria della Misericordia), di Eggi (in San Michele Arcangelo, dove accanto ad una versione del Volto Santo datata 1480 ne compare un'altra più antica ma quasi illeggibile), di Monteleone di Spoleto (in San Francesco), di Montefalco (in San Francesco, versione molto lacunosa, realizzata intorno al 1415 da Giovanni di Corraduccio) (cfr. M. Sensi, *Il culto del volto santo tra Marche e Umbria, lungo le vie dei pellegrini, alla fine del Medioevo*, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, a cura di G. Rossetti, Pisa 2002, pp. 172-183, con riproduzioni fotografiche). A questa serie occorre aggiungere un'edizione pittorica campana, nell'abside della chiesa di San Francesco a Benevento: il frammentario affresco (riprodotto in *Storia e civiltà della Campania, I, Il Medioevo*, Napoli 1992, p. 249, figura in alto a destra) ripropone chiaramente il tema iconografico in discorso, come mi fa osservare Ferdinando Bologna, nonostante l'illustrazione non abbia riferimenti col testo e ad onta della genericità della relativa didascalia, che lo descrive come «affresco con donatore inginocchiato davanti a Cristo (XV secolo)» (così replica anche l'edizione aggiornata al 2005 della Guida Rossa TCI della Campania, a p. 333); per giunta la sua datazione, rispetto ad una collocazione al XV secolo indicata nella didascalia, è da far rientrare nel Trecento. Infine, ancora in Abruzzo, nel Museo Diocesano di Ortona (Ch), troviamo una più tarda versione su tavola del Volto Santo, databile sugli anni '60 del Quattrocento (per la quale si rimanda a E. Santangelo, *Aspetti iconografici e artistici del "Volto Santo" al Museo Diocesano*, in Idem, *Ortona. Guida storico-artistica alla città e dintorni*, Pescara 2010, pp. 91-94).

[11] Introdotto il collegamento tra l'affresco sulmonese e quello aquilano studiato dal Bologna, occorre segnalare come il nesso iconografico sia stato rilevato – seppure di passata, e trascurando le connessioni ulteriori che il presente contributo invece vorrà approfondire – in un saggio del 2010 di Stefania Paone (*Un Volto Santo di Lucca all'Aquila*, in «Studi medievali e moderni – arte letteratura storia», anno XIV, fasc. 2, n. 28, 2010, pp. 233-245), che così rubrica il dipinto di Sant'Onofrio: «Al murale (*leggi: l'affresco di San Silvestro*) sono infatti accostabili una versione più corsiva a fresco nell'Eremo di Sant'Onofrio al Morrone dei primi decenni del Quattrocento e un dipinto conservato presso il Museo Diocesano di Lanciano databile alla seconda metà dello stesso secolo». La notizia è desunta da M. C. Ferrari, scheda VI.8 de Il *Volto di Cristo*, in *Il Volto santo in Europa: culto e immagini del crocifisso nel medioevo*, Atti del convegno internazionale (Engelberg, 13-16 settembre 2000) a c. di M.C. Ferrari-A. Meyer, Lucca, 2005, pp. 273-274; tuttavia va precisato che il secondo dipinto citato non è conservato nel Museo Diocesano di Lanciano (Ch), bensì in quello, sempre diocesano, di Ortona (Ch), se ci riferisce ad una versione su tavola del Volto Santo databile sugli anni '60 del XV secolo, della quale chi scrive ha dato ampiamente conto sempre nel 2010, e già facendo un primo accenno – ma in termini esclusivamente iconografici – al caso di Sant'Onofrio qui trattato (E. Santangelo, *Aspetti iconografici e artistici del "Volto Santo" al Museo Diocesano*, in Idem, *Ortona. Guida storico-artistica* cit., pp. 91-94). Si chiarisce inoltre, a scanso di equivoci, che del presente contributo, nonostante esca nel 2012, era attesa da chi scrive l'uscita al 2009, seguendo la numerazione della rivista.

[12] Un'altra edizione scultorea del Volto Santo, custodita nella cattedrale di San Sepolcro di Arezzo, è invece oggetto di un acceso dibattito sulla datazione. Per quest'opera, restaurata negli anni '80 ed esposta in mostra ad Arezzo nel 2002, Anna Maria Maetzke ha proposto un'anticipazione addirittura alla metà del IX secolo individuandola pertanto come il «più antico Crocifisso monumentale dell'Occidente». Le ragioni addotte, che tuttavia per sua stessa ammissione non hanno incontrato grande favore presso gli studiosi, si fondavano *in primis* sull'esibizione di un atto (pubblicato, ma della cui autenticità molti dubitano) che attesterebbe il passaggio di un crocifisso tunicato da Lucca ai frati di Borgo San Sepolcro.

dei due esempi abruzzesi (ricadenti anzi nell'ambito di una relativamente circoscritta pertinenza aquilana), può valere quale primo argomento per collegare tra loro anche taluni fatti artistici. Va ricordato per inciso, in ogni caso, che alle prime edizioni della leggenda del giullare (secc. XII-XIII) ne seguirono molte altre miniate, tra cui si possono citare almeno due esemplari più prossimi al nostro contesto, una *Relatio* in latino e volgare della seconda metà del XIV secolo, ed una versione francese degli anni 1410-1415 circa (entrambe conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana)[13].

Ma prima di venire ad aspetti squisitamente stilistico-pittorici, vale la pena di chiedersi se non sussistano ulteriori legami, sul piano ora della rievocazione storica, tra i luoghi incontrati: l'eremo di Sant'Onofrio presso Sulmona da un lato, la città di Aquila *tout court* dall'altro.

A ben riflettere infatti, le commemorazioni condotte a L'Aquila, sullo scorcio del Trecento, dei "fatti" celestiniani risalenti ad un secolo prima, e che porteranno all'affrescatura della lunetta della Porta Santa nella Basilica di Collemaggio (commissionata com'è noto nel 1397 da tale Simone da Cocullo) da parte di Antonio da Atri (manco a ripeterlo, l'autore del "Cristo col *colobium*" appena menzionato), sono del tutto travasabili in quest'altro "luogo" di Celestino V, appunto l'eremo di Sant'Onofrio: qui, nell'estate del 1294, Pietro da Morrone fu raggiunto dal corteo dei dignitari di Carlo II lo Zoppo che gli annunziavano l'elezione al papato, e ancora qui, dopo aver deciso il "rifiuto", Celestino ridivenuto Pietro era tornato a rifugiarsi; sicché esso, al di là di un più preciso pretesto evocativo, poteva configurarsi come il luogo simbolico che meglio avrebbe potuto interpretare, dopo un secolo, quel rinnovamento pauperistico che nuove istanze, nell'auspicio di una ricomposizione dello strappo scismatico, andavano giusto a rinsaldare (aspetti che il Bologna ha significativamente ricostruito)[14]. In questo senso i due riquadri di affreschi (e il *Battista* non a caso resta l'antesignano dell'eremitaggio *tout court*, collegandosi per giunta alla tradizione della Perdonanza, che fu promulgata il 29 agosto giorno della sua decolla-

Senza voler entrare più di tanto nel vivo della questione, per altro molto convincentemente risolta da Francesco Gandolfo in un recentissimo contributo (F. Gandolfo, *Due questioni aretine*, in «Confronto» n. 3-4, giugno-dicembre 2004, ma giugno 2005, pp. 100-112), si noterà in aggiunta come la data del documento, il 1179, laddove pure risultasse attendibile, porrebbe eventualmente un *terminus post quem non* (fino a concedere, al limite, di invertire il rapporto prototipo-copia tra le due sculture) ma non sia dimostrativo, come si pretende, di una retrodatazione di ben tre secoli e semmai avvalorerebbe il contrario, ovvero una più plausibile collocazione alla fine del XII secolo. Al di là delle considerazioni sulla policromia (che per la Maetzke attesterebbe una completa ridipintura nel XII secolo), l'impianto figurativo caratterizzato dalla grande testa 'protesa' e dalla massa dei capelli ripartita in 'bande ondulate' ci continua a richiamare i profili dei quattro Evangelisti nel leggio di Freudenstadt, databile alla metà del XII e pubblicato dal De Francovich (1943, cit., p. 20 e tav. 50). Sul problema del prototipo è poi intervenuta Francesca Pertusi Pucci la quale – pur sottoscrivendo come «dato accertato» la datazione antica del Volto Santo di San Sepolcro, ma in realtà in questo non interpretando affatto un orientamento condiviso dalla comunità scientifica – ha spostato l'asse del contendere verso un'altra delle statue abitualmente ritenute copie di Lucca, l'esemplare custodito nel Monastero del Corvo a Bocca di Magra in provincia di La Spezia: tale opera avrebbe maggiormente spiccati i tratti e le acconciature orientali (ad esempio nella barba bipartita) e sarebbe dunque essa a replicare con maggior precisione il volto sindonico. Tra le date fornite dalla Pertusi Pucci c'è quella del 1176, relativa a una donazione per la costruzione del Monastero del Corvo: per quanto la studiosa si affretti a ricordare l'esistenza di un precedente luogo di culto dedicato alla Santa Croce, tale collocazione temporale torna di fatto a confermare un fermento, sul finire del XII secolo, nella produzione di oggetti legati al culto del Volto Santo (il dotarsi di un Crocifisso tunicato, da parte del Monastero, sarebbe così verosimilmente successivo al 1176, quindi in linea col 1179 – e oltre – di San Sepolcro); del resto la stessa insisteva più volte sulla «diffusione del culto del Crocifisso in abiti regali e sacerdotali nei secoli XI e XII». Sul problema si vedano: *Il Volto Santo, Storia e Culto*, a cura di C. Baracchini-M. T. Filieri, catalogo della mostra di Lucca, Lucca 1982; A. M. Maetzke, *Il Volto Santo di Sansepolcro*, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra di Arezzo, Arezzo 2002, pp. 1-13 (con bibliografia); Eadem, *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, in «Kermes», XV, 2002, n. 48, pp. 29-33; per la pubblicazione del restauro, Eadem (a cura di), *Il Volto Santo di Sansepolcro*, Milano 1994; F. Pertusi Pucci, *I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla origine e diffusione di un culto*, in *Santa Croce e Santo Volto* cit., pp. 87-118.

[13] Rispettivamente Reg. Lat. 487, c. 1 r; Pal. Lat. 1988.

[14] Per la ricostruzione del contesto storico-politico-religioso, oltre che della vicenda artistica, collegato con le celebrazioni 'celestiniane' di fine Trecento, F. Bologna, *La Perdonanza di Celestino V nelle arti figurative e la Porta Santa del 1397 a Collemaggio*, in F. Bologna, A. Clementi, G. Marinangeli, *La Perdonanza Celestiniana all'Aquila*, L'Aquila 1983.

zione) si legano a più di una commemorazione, come potrebbero essere l'anno 1393 (la costruzione della chiesa), il 1394 (anno della chiamata al soglio pontificio ma anche, s'è detto, quello del contestuale "rifiuto"), il 1395 (il rifugio di Celestino nuovamente a Sant'Onofrio prima della definitiva reclusione di Fumone), fino al 1400 (il ricorrente nuovo Anno Santo).

In tema di rimandi simbolici, non è poi da sottovalutare il fatto che il Cristo in affresco non è coronato (allontanandosi così ancor più un generico riferimento al "Cristo re") ma ha la tiara papale (per giunta nella foggia inaugurata da Celestino V)[15], e la circostanza torna ancora come argomento utile a collegare l'esecuzione pittorica con la rievocazione della "rinuncia" di Celestino, a significare qui, però, che «Celestino papa» nel ritornare «Pietro confessore», ovvero l'eremita della Majella, conservava ciò non ostante tutta l'autorità del vicario di Cristo; e a dimostrare quindi, ma per opposto, che se c'era un messaggio di cui caricare la figura del papa-eremita, nell'accesissimo clima scismatico di fine Trecento e al contempo di strenui tentativi di ricomposizione delle chiese di Roma e di Avignone, poteva essere proprio quello di sottintendervi un'aspirazione pauperistica che papa e antipapa avrebbero dovuto tenere rinunciando alla propria tiara, come proponeva l'Università di Parigi e così come aveva fatto cent'anni prima Pietro Angelerio (di qui la metafora di "Cristo-Celestino" che si estrinseca, a Sant'Onofrio, secondo le articolazioni di un fenomeno legato al mondo umile dei pellegrinaggi). Per esprimere tutto questo, la tiara doveva essere sì presente, ma indirettamente: bene, quindi, sul capo del Salvatore venerato dai pellegrini.

A rafforzare le possibili implicazioni sulmonesi nelle vicende scismatiche, non dovranno sfuggire due circostanze: uno, che l'umanista sulmonese Giovanni Quatrario fu segretario personale, dal 1383 al 1402, dei due papi romani maggiormente coinvolti, Urbano VI e Bonifacio IX; due, che il successore di quest'ultimo, ovvero Innocenzo VII al secolo Cosmato Gentile de Melioràti (1336-1406) eletto papa nel 1404, era di Sulmona[16].

A questo punto interviene, come la rilettura del citato saggio di Bologna sulla ricostruzione dei fatti storico-artistici aquilani del 1397 continua a suggerirci, la presenza del Battista a lato del nostro Cristo "*triumphans*": egli è il Santo di Celestino, da questi assunto a garante della Bolla della Perdonanza e qui nella conveniente posizione di chi indica, anzi "addita" Cristo (come aveva già fatto per papa Celestino nella lunetta della Porta Santa di Collemaggio)[17].

Senza escludere gli ulteriori nessi – di committenza, ad esempio – che su questa falsariga i documenti potrebbero venire a chiarire, e riguardando ora gli affreschi di Sant'Onofrio da un punto di vista meramente stilistico, è tempo di fare i conti con i modi dell'artista che li realizzò – e dobbiamo credere, alla luce di quanto esposto, sul crinale tra XIV e XV secolo –, i quali non sembrano affatto alieni dall'ambito dell'Antonio da Atri all'altezza di un particolare punto di snodo della sua evoluzione artistica, allorché cioè egli andava aggiornando su risoluzioni neosenesi le prime caratterizzazioni di marca emiliano-marchigiana influenzate dalla conoscenza dell'Andrea da Bologna "di Deolao de' Bruni" attraverso il polittico di Fermo del 1369[18].

[15] Tale variante è concessa nella tradizione iconografica del tema, dove il copricapo poteva ispirarsi, a seconda delle esigenze, «ai gran sacerdoti, altri ai pontifici, altri infine agli imperatori, in particolare agli Ottoni» (M. Sensi, *Il culto del volto santo* cit., p. 177, dove si cita anche: P. Twining, *A History of the Crown of Europe*, London 1960; Idem, *European Regalia*, London 1966).

[16] Su queste figure si veda: G. Pansa, *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402). Contributo alla storia dell'umanesimo*, Sulmona 1912 (già pubblicato in «Rassegna Abruzzese di Storia e Arte», in due parti: n. 6, 1898, pp. 220-237 e n. 7, 1899, pp. 31-5); L. Ciccone, *Giovanni Quatrario da Sulmona*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. Russo, E. Tiboni, Pescara 2003, pp. 785-792; G. Bolino, *Papa Innocenzo VII*, Ibidem, pp. 779-784.

[17] Cfr. F. Bologna, *La perdonanza* cit.

[18] Sui problemi della pittura di Antonio da Atri, oltre ai vari saggi già citati (1983, 2001) di Ferdinando Bologna, cui si deve anche la ricostruzione del catalogo, si veda F. Bologna, *Crocifissione di Antonio da Atri e altri affreschi. Chiesa di Sant'Agostino. Penne*, in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara, Documenti dell'Abruzzo Teramano VI,1*, Teramo 2003, pp. 485-489. Ma sul catalogo del maestro occorre segnalare altri recentissimi contributi: uno di Pierluigi Leone

Un insieme di assonanze, non ultime quelle tra il *Battista* di Sant'Onofrio e le altre raffigurazioni del medesimo, autorizza anzi a chiamare in causa direttamente il maestro atriano. Altresì, sembrano pertinenti alcuni richiami espressivi con la grande *Crocifissione* in Sant'Agostino a Penne, che il Bologna colloca «fra la testa fortemente accentata del Battista riemersa sulla controfacciata di Collemaggio all'Aquila, da ritenere l'opera più tarda fra quelle eseguite dal maestro in quella città, e la figura anch'essa del Battista, e anche più fosca, che sta su d'un pilastro della navata della Cattedrale di Atri»[19].

Licenziato insomma l'affresco in discorso come una nuova opera autografa da aggiungere al catalogo di Antonio da Atri, ma sottoscritto in parte anche – anzi, *pour cause* – un debito stilistico con il clima tutt'altro che estraneo del Maestro della Tribuna di San Silvestro, la portata "sulmonese" della circostanza torna utile per chiarire altre connessioni e riannodare ulteriormente i fili di una matassa che intreccia, sul debutto del XV secolo, taluni svolgimenti artistici dell'entroterra abruzzese.

Per giunta, tali accostamenti valutati dal Bologna vengono a precisarsi qui in ambito sulmonese, se si rileva che il dittico su tavola del Maestro di San Silvestro con *Sant'Onofrio* e la *Maddalena*[20], attualmente esposto al Museo Civico di Sulmona, proviene con ogni probabilità proprio dal piccolo romitorio morronese di Sant'Onofrio e si colloca cronologicamente nello stesso torno di anni, subito dopo l'esperienza del cantiere aquilano[21].

de Castris, che propone come «possibile opera precoce» vicina al dittico di Manoppello la lunetta con la *Madonna, il Bambino e due santi* nel portale laterale della parrocchiale di Fossa e ravvisa «tracce della diffusione dei modi maturi di Antonio» nelle chiese di Santa Maria Maggiore a Pianella e di Sant'Andrea a Stiffe (P. Leone de Castris, *Appendice. Pittura del Trecento nell'Abruzzo teramano*, in *Teramo e la valle del Tordino, Documenti dell'Abruzzo Teramano VII, 1*, Teramo 2007, pp. 440-453, a p. 453 nota 58); uno più specifico di Cristiana Pasqualetti (C. Pasqualetti, *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, in «Prospettiva» n. 133, gennaio 2009, pp. 46-68), nel quale oltre all'aggiunta in catalogo del ciclo di affreschi annunciato nel titolo si attribuisce la *Maddalena* 'Sarti' al Maestro di Beffi e non si ritiene di Antonio la *Crocifissione* di Penne. Una 'revisione' del catalogo di Antonio è stata proposta anche da Stefania Paone (S. Paone, *Un Volto Santo di Lucca all'Aquila*, cit.) la quale ne ha di fatto ricusato in toto il *corpus operum*, limitandosi al riconoscimento della sola opera firmata («la *Madonna con il Bambino* nell'Abbazia di Santa Maria d'Arabona a Manoppello»), pertanto – dovremmo credere – espungendo persino il secondo tabellone, con la *Crocifissione*, che le fa pendant nel coro della chiesa cistercense di Arabona. Eppure la studiosa torna a raggruppare attorno al *Volto Santo* di San Silvestro – e non appare chiaro sotto quale nuovo comun denominatore che non sia l'Antonio da Atri proposto dal Bologna e confermato pressoché unanimemente dalla critica – varie sue opere aquilane (le lunette di Santa Lucia e di Sant'Amico), aggiungendo persino con presunzione di inedito – ma con un anno di ritardo! – il ciclo di affreschi di San Domenico già assegnati nel 2009 ad Antonio dalla Pasqualetti (*Ascendenze emiliano-adriatiche* cit.). Nei fatti, e basandosi sempre «sul nesso stilistico» – né poteva essere altrimenti –, la Paone finisce cioè suo malgrado per ricostruire il catalogo delle opere 'aquilane' di Antonio da Atri (seppure lasciandole senza autore); epperò non compiendo il passo successivo, ma che non era difficile, di collegare per via diretta le peculiarità stilistico-fisiognomiche del gruppo di affreschi aquilani ora agli esempi atriani, ora alla testa di serie di Arabona; un'operazione che ha compiuto invece, puntualmente, la Pasqualetti, incrociando una serie di accostamenti in taluni casi sovrapponibili: come nel raffronto tra la Madonna della lunetta di Sant'Amico e la Santa Caterina del duomo di Atri, o tra la testa del Sant'Agostino nella stessa lunetta aquilana e la testa del San Nicola ancora nel dittico atriano, o infine – e soprattutto – nel riscontro tra la Vergine della *Crocifissione* del 1373 e l'Addolorata raffigurata in uno dei clipei della lunetta di Sant'Amico, circostanze che fanno tutt'uno col dichiarare per l'intero *corpus* la paternità certa di Antonio da Atri.

[19] F. Bologna, *Crocifissione* cit., p. 488. Per il *Battista* di Collemaggio cfr. anche F. Bologna, *Aggiunte* cit., p. 229 (riproduzione a p. 228). Per gli affreschi della cattedrale di Atri, cfr. anche P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento* cit., pp. 215-225.

[20] Si veda F. Bologna, *Il Maestro di San Silvestro all'Aquila*, Calendario Tercas, Teramo 2002: «Dopo San Silvestro, il Maestro di San Silvestro e di Beffi si rincontra di persona al più elevato livello di qualità nel dittico del Museo Peligno di Sulmona all'Annunziata: con Sant'Onofrio, una Maddalena dai capelli sciolti paragonabile alle più poetiche Maddalene della tradizione martiniana, e la dedicante in preghiera, che fa conoscere un altro ritratto di committente senza nome, dopo i tre dello stesso autore incontrati in precedenza».

[21] Il dittico era arrivato a Sulmona nel 1884 per interessamento dell'allora ispettore per la tutela degli Scavi, dei Monumenti e degli Oggetti d'arte di Sulmona e l'alto Sangro Antonio De Nino, a seguito di un accordo tra la Curia vescovile ed il Municipio di Sulmona, e fu inserito nelle collezioni del Museo civico dell'Annunziata nel 1887; Paola Nardecchia lo identifica nella «bellissima e ben conservata tavola a trittico del XV secolo con le immagini di Sant'Onofrio e di S. Pietro Celestino» descritta dal De Nino in una lettera del 5 aprile 1884, giustificando la confusione dei santi da parte di De Nino per aver visto la tavola alcuni anni prima. (cfr. P. Nardecchia, *Hoc opus pinsit* cit., pp. 36 e 168, con riferimenti d'archivio

Se del resto, come osserva Bologna, l'affresco di Sant'Agostino dell'Atriano «dimostra la conoscenza ravvicinata e l'intelligenza proprio degli affreschi aquilani di S. Silvestro, persino in quelle parti (...) dov'è probabile che intervenisse anche il futuro "Maestro della Cappella Caldora" di Sulmona», sembra indubbio che, sullo scorcio di Trecento o probabilmente già all'albore del nuovo secolo, il nostro affresco abbia titolo di rivendicare la propria piena cittadinanza dentro questa trama di rapporti «vicendevoli», venendo per giunta ad introdurre un nesso sulmonese in una vicenda finora soltanto aquilana, ma che in realtà è votata a trovare presto proprio a Sulmona uno degli sviluppi più fecondi; se infatti la già individuata congiuntura "Antonio da Atri – Maestro di San Silvestro *alias* del trittico di Beffi"[22] (i cui stretti rapporti il cantiere di San Silvestro, «dieci o quindici anni prima del 1412»[23], ha finito di precisare) costituisce la premessa sicura per l'innesto, nel progredire del Quattrocento, di un Giovanni da Sulmona[24] e soprattutto del Maestro della Cappella Caldora (da ritenere entrambi originari del centro peligno, per quanto il secondo operasse anche a Celano giusto al tempo della prima formazione dell'astro nascente Andrea Delitio[25]), si può provare a supporre che il "testimone" sia passato anche per il Sant'Onofrio sulmonese, cantiere piccolo ma così originale per impianto figurativo e rilevante per i nessi evocativi messi in campo, e conseguentemente nell'ambito non solo del Maestro del trittico di Beffi al tempo della tribuna di San Silvestro, ma anche direttamente di una bottega *in loco* di Antonio da Atri.

Nel tentare una prima verifica di questa possibilità, come non notare ad esempio che nei dintorni della città peligna, nella chiesetta di San Michele Arcangelo a Vittorito, in un tabellone fine trecentesco con la *Madonna, il Bambino e un angelo*, sono replicati consapevolmente – seppure in controparte, ed angelo a parte – tanto l'impianto quanto il cromatismo (ma fino la tenda e il seggio) dell'affresco firmato da Antonio da Atri ad Arabona di Manoppello e poi ripetuto nell'impostazione all'Aquila e ad Atri? Per giunta, in grembo al Bambino tunicato si ricostruisce agevolmente, a dispetto di una grave lacuna, perfino quel raro elemento di rappresentazione domestica, ma caro all'immaginario cortese del Gotico Internazionale, che è il cagnolino tenuto stretto come scaldino.

Lungo questo solco di indagine, si possono allora meglio collocare altri riferimenti che diversamente sembrerebbero territorialmente più isolati, come ad esempio l'attribuzione ad Anto-

e bibliografici). La medesima espressione è ripetuta da De Nino nel 1896 (A. De Nino, *Opere artistiche nella cappella* cit., p. 44). In ogni caso l'opera documenta l'attività del Maestro di Beffi a Sulmona.

[22] Ad onta di quanto definitivamente fissato dal Bologna fin dal 1948 (F. Bologna, *Catalogo della I Mostra di opere restaurate*, L'Aquila 1948, pp. 9-10) tanto da essere divenuto un 'luogo comune', c'è ancora chi tenta di scindere in 'due' maestri – ma senza però sostenerne l'assunto – la pur univoca personalità di questo artista; in un recente saggio si legge infatti testualmente «...dei Maestri [*sic*] di S. Silvestro e di Beffi, i caposcuola del tardo-gotico in Abruzzo» (I. Carlettini, *Aspetti della pittura tra Due e Trecento in Abruzzo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo* cit., p. 493). Nello stesso contributo citato si attribuiscono poi ad Antonio da Atri «tre [*sic*] pannelli votivi nel coro della chiesa abbaziale di S. Maria Arabona», evidentemente ancora nella pretesa di assegnare all'Atriano anche la sorda rappresentazione della santa martire regina nel pannello di sinistra, la probabile *Santa Elisabetta d'Ungheria* (o *Santa Cunegonda*?), ripetendo acriticamente quanto detto impropriamente a suo tempo dal Bindi e ripetuto in anni recenti dal Mostarda, ma che è palesemente tutt'altro paio di maniche, forse da mettere in qualche modo in relazione con la coppia di ex voto (una *Sant'Agata* ed una probabile *Santa Cecilia*) affrescati nella chiesetta di Santa Maria della Neve a Montesilvano (PE) (pubblicati con riproduzione dal Bologna in una scheda relativa alla chiesa, in *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara* cit., pp. 401-402).

[23] F. Bologna, *Crocifissione* cit., p. 489. Per i 'colloqui' tra Antonio da Atri e il Maestro di San Silvestro *alias* del trittico di Beffi, F. Bologna, *Il Maestro* cit.

[24] Il catalogo di Giovanni da Sulmona, che facendo perno sul tabernacolo di Ortucchio firmato e datato 1435 oggi al Museo sulmonese dell'Annunziata si articola nei capicroce di Trasacco e di Sulmona (cfr. F. Bologna, *Il Maestro* cit.), è destinato ad incrementarsi (anche qualitativamente) per la necessità di aggiungervi ora due testi notevoli: il tabernacolo di Caramanico ed il ciborio della chiesa di San Michele Arcangelo a Vittorito, come ancora una volta Ferdinando Bologna mi fa osservare.

[25] Per la ricostruzione di questi sviluppi, si veda F. Bologna, *La "Madonna di Cese" e il problema degli esordi di Andrea Delitio*, in *Architettura e Arte nella Marsica*, II (Arte), L'Aquila-Roma 1987, pp. 1-27.

nio, ancora del Bologna, di un «affresco frammentario con San Giacomo apostolo»[26] esposto al Museo Nazionale dell'Aquila ma proveniente dalla chiesa di San Pietro ad Alba Fucens. La circostanza, letta in rapporto col nostro trovamento, viene a rafforzare un'estensione geo-artistica dell'attività di Antonio in direzione marsicana "via Sulmona", a conferma di come un Maestro della Cappella Caldora, attivo s'è detto nel centro marsicano di Celano, potesse prendere effettivamente le mosse anche dal maestro atriano[27].

Nell'affresco di Alba, del resto, già Raffaello Delogu nel 1969 aveva richiamato alla mente il frescante dei Caldora[28], riconoscendovi evidentemente una mano non troppo distante dai modi dell'Antonio, forse "Martini"[29], pittore di Atri.

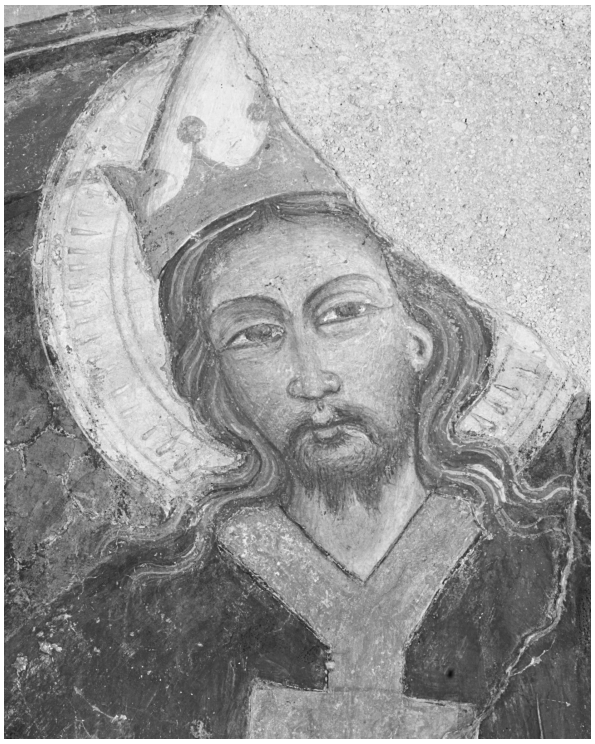
[26] F. Bologna, *Aggiunte* cit., p. 229, nota 4.

[27] Al Maestro della Cappella Caldora è da attribuire, a parere di chi scrive, anche una *Crocifissione* ad affresco nella cattedrale di San Pelino presso Corfinio.

[28] R. Delogu, *La Chiesa di San Pietro ad Alba Fucense e l'architettura romanica in Abruzzo*, in «Études de Philologie, d'Archéologie et d'Histoire Anciennes», XIII, 1969, p. 57. Cfr. anche P. Santa Maria, *Architettura e Arte nella Marsica* cit., scheda a p. 126.

[29] Cfr. P. Leone de Castris, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento* cit., p. 225, nota 20.

1, 2. Antonio da Atri (qui attr.), *Il Volto Santo e san Giovanni Battista*, e particolare, affresco, Sulmona (Aq), eremo di Sant'Onofrio



3, 4. Antonio da Atri (qui attr.), *Il Volto Santo e san Giovanni Battista*, affresco, Sulmona (Aq), eremo di Sant'Onofrio, particolare del Cristo e del Battista

5, 6. Antonio da Atri (qui attr.), *Il Volto Santo e san Giovanni Battista*, affresco, Sulmona (Aq), eremo di Sant'Onofrio, particolare delle decorazioni e del giullare

7. Anonimo, Madonna, *il Bambino e un angelo*, affresco, Vittorito (Aq), chiesa di San Michele Arcangelo