

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXI - Terza serie - Numero 149 (839)

Gennaio 2020

SOMMARIO

CRISTIANA PASQUALETTI: *Pittori di confine. Nuove ricerche e scoperte sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo* - MARCO SIMONE BOLZONI: *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti* - GIORGIO FOSSALUZZA: *Antonio Arrigoni e Giambattista Pittoni: i disegni del capretto immolato*

RICERCHE D'ARCHIVIO

Alcune precisazioni sulla 'Caccia di Meleagro' di Giovanni Bandini al Museo del Prado (Michela Zurla)

Mandragora

CRISTIANA PASQUALETTI

PITTORI DI CONFINE.
NUOVE RICERCHE E SCOPERTE
SUI TRECENTISTI 'UMBRI' IN ABRUZZO

La permeabilità del confine settentrionale del Regno di Napoli alla cultura artistica irradiata da Spoleto entro la prima metà del Trecento è un fatto ben noto agli studi. Non a caso dalla località aquilana di Fossa trae convenzionale denominazione il pittore più rappresentativo del manipolo di anonimi maestri umbri, per nascita o formazione, oggetto delle celebri lezioni fiorentine di Roberto Longhi del 1953-1954¹: cresciuti sui testi figurativi della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, essi li tradussero in un peculiare linguaggio – ora languidamente patetico ora brutalmente espressivo – connotato da sostanziale alterità rispetto al canone toscano, eppure (anzi: proprio per questo) destinato a circolare in una vasta area dell'Italia mediana d'inveterata omogeneità culturale². Muovendo da Spoleto, il raggio d'azione di questi pittori si estese infatti al di là del pur ampio territorio della diocesi, espandendosi sui due versanti dell'Appennino centrale, dalle Marche centro-meridionali al reatino, e diramandosi lungo la Via degli Abruzzi ben dentro i confini settentrionali del Regno di Napoli³.

Meno scontate appaiono invece fasi e modalità della propagazione, che necessitano di essere verificate alla luce del ritrovamento di inedite testimonianze ad affresco riconducibili all'attività dei trecentisti umbri nell'Aquilano.

Del resto, alla parziale revisione dei tempi di divulgazione dei modelli giottesco-assisiati nel territorio in esame invitano

le stesse opere mobili che un settore della critica oggi considera commissioni abruzzesi del Maestro di Fossa fra il quarto e il quinto decennio del Trecento, con particolare riferimento al celebre gruppo ligneo della 'Madonna col Bambino' proveniente da Santa Maria della Vittoria a Scurcola Marsicana, l'abbaziale cistercense fondata nel 1274 da Carlo I d'Angiò per commemorare il successo militare contro l'esercito di Corradino di Svevia nella battaglia dei Piani Palentini presso Tagliacozzo, decisiva per la conquista francese del Regno di Sicilia /*tavole 1-2/*⁴.

Nel 1525 la scultura, che al tempo si credeva essere stata dono dell'Angioino, fu trasferita dall'abbazia, ormai in abbandono, alla parrocchiale di Scurcola – anch'essa intitolata a Santa Maria della Vittoria – per essere collocata sull'altare maggiore, dove si trova tuttora⁵. La magnifica effigie mariana dalla sofisticata veste pittorica su lamina metallica⁶ appare concepita come una sorta di altorilievo, perché originariamente incapsulata entro un tabernacolo a chiudende – ora conservato nel Museo nazionale d'arte sacra della Marsica a Celano –, che intorno alla data del trasferimento nella parrocchiale dovette subire un radicale rimaneggiamento: fra le altre cose, si provvide a foderare l'interno delle ante con tela e a dipingervi sei episodi evangelici – 'Annunciazione', 'Adorazione dei Magi', 'Presentazione al tempio', a sinistra, 'Cattura di Cristo', 'Flagellazione', 'Crocifissione', a destra – che dovevano figurare già in antico sugli sportelli della custodia /*tavola 3/*⁷. L'ipotesi è corroborata dall'analogia tipologica e stilistica del simulacro ligneo con l'analogo gruppo proveniente da Santa Maria ad Cryptas presso Fossa (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo) /*tavola 4/*, tuttora alloggiato nel suo tabernacolo, che sino al furto perpetrato nel 1979 recava straordinariamente intatte persino le ante mobili, recanti nelle facce interne i medesimi episodi dell'infanzia e della passione di Cristo⁸.

Proprio questi dipinti costituiscono, com'è noto, l'indiscusso *name-piece* del maestro di estrazione spoletina individuato da Longhi al tempo del ricordato corso universitario fiorentino⁹. Tuttora aperto è invece il dibattito intorno alla paternità del-

la scultura fossolana, che s'iscrive nella più ampia e complessa questione relativa alla divisione dei compiti fra intagliatori e pittori nelle botteghe dell'Appennino umbro-abruzzese fra Due e Trecento. Su questo terreno si confrontano due principali indirizzi di studi. L'uno trae le mosse soprattutto da Enzo Carli e vede nella 'Madonna' di Fossa e nelle collegate 'Madonne' di Scurcola e di San Silvestro all'Aquila (quest'ultima nel Museo Nazionale d'Abruzzo) l'effetto della risalita di correnti stilistiche tosco-francesi da Napoli verso la periferia del Regno – postulata più che dimostrata da concreti riscontri sul piano del linguaggio figurativo specifico¹⁰. L'altro indirizzo, più attento alla peculiare complementarità fra i diversi momenti del processo creativo di queste Madonne abruzzesi – intaglio, ingessatura, rivestimento pittorico – fa capo invece a Giovanni Previtali, al quale si deve la riunione dei simulacri mariani sotto il nome convenzionale del Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto, scultore sensibile a modelli oltralpini conosciuti fra Assisi e Orvieto. Muovendo dagli argomenti di ordine iconografico e tecnico-stilistico messi in campo dallo studioso, atti a valorizzare fra l'altro la stretta contiguità operativa fra intagliatore e pittore¹¹, direttamente verificabile – nel caso della 'Madonna' di Fossa – sull'oggettiva continuità fra la veste pittorica della tridimensionale effigie mariana, la sontuosa decorazione del pannello post-tergale e gli episodi dipinti sugli sportelli del tabernacolo, Corrado Fratini prima e Alessandro Delpriori poi hanno specialmente manifestato il plausibile convincimento che possano riferirsi a un'unica e polivalente bottega – quella del Maestro di Fossa, appunto, in un arco cronologico compreso fra gli anni trenta e gli anni quaranta del Trecento – tutte le fasi del percorso di ideazione e di materiale realizzazione del gruppo già denominato dalla 'Madonna' del Duomo di Spoleto¹².

L'iconografia della 'Madonna' di Scurcola, la morbidezza del modellato ottenuta col gesso, gli effetti di lucentezza prodotti da coloranti e pigmenti rossi e verdi sovrammessi a preziose lamine metalliche, la reciproca funzionalità di intaglio e pittura sono certamente in linea con la serie stilistica 'Maestro della Madonna di Spoleto-Maestro di Fossa', peraltro efficacemente

avvalorata dal confronto degli esemplari di Spoleto e dell'Aquila in occasione della mostra di Trevi nell'estate del 2018¹³. Si vuole tuttavia portare l'attenzione sull'opportunità di un parziale ripensamento della sequenza cronologica, non senza aver prima introdotto nella discussione un importante riferimento araldico finora rimasto inosservato.

Il manto della 'Madonna' di Scurcola è difatti percorso da una bordura in cui ricorre uno scudo di rosso, a tre piramidi d'argento /*tavole* 1-2/, dunque identico al primitivo stemma della famiglia Mareri, baroni del Regno di Sicilia, poi elevati al rango di conti da Ladislao di Durazzo¹⁴. I Mareri controllavano la Valle del Salto, area di grande rilevanza strategica, posta com'era al confine fra la Chiesa e il Regno di Napoli, tra il Reatino e la Marsica; oltretutto il fatto di poter vantare fra gli avi la "sancta Philippa" (†1236), prima fra le sorelle dell'"Ordo Sancti Damiani" a essere così onorata, faceva di questo casato una delle più prestigiose dinastie feudali dell'Abruzzo interno¹⁵. Assume pertanto un rilievo ancor più specifico il fatto che la 'Madonna' di Scurcola provenga dall'abbaziale fondata per celebrare la vittoria dei Piani Palentini. In quell'occasione, infatti, due nipoti di Filippa Mareri, i fratelli Giovanni e Filippo di Tommaso, avevano militato al fianco dello sconfitto Corradino di Svevia, sicché la vendetta di Carlo d'Angiò non tardò ad abbattersi su entrambi – per giunta già scomunicati per la loro posizione filo-ghibellina – con la confisca dei feudi abruzzesi, poi distribuiti fra Stefano Colonna e i *milites* francesi venuti in Italia al seguito del vincitore. I figli di Giovanni Mareri furono però progressivamente reintegrati nei loro diritti sotto Carlo II; più tardi, al tempo di re Roberto, la dinastia abruzzese recuperò il primato nel Cicolano con Francesco II, e ottenne importanti cariche e benefici a corte con il di lui figlio Pietro, consigliere e familiare del sovrano nonché canonico della cattedrale dell'Aquila prima di essere nominato nel 1326 alla sede episcopale di Aversa, alla quale tuttavia rinuncerà. Di Pietro è tramandata memoria fino al 1339 quando succedette al padre Francesco¹⁶.

All'attuale stato delle conoscenze non è possibile stabilire chi fra i membri della famiglia Mareri, una volta rientrata nel

possesto dei beni e nelle grazie della dinastia regnante, possa aver commissionato il tabernacolo di Scurcola, con buona probabilità concepito per attestare nel modo più solenne gratitudine e fedeltà agli Angioini com'è suggerito dall'appariscente seminato di gigli d'oro su fondo blu del postergale, riferimento araldico alla casa regnante che con ogni verosimiglianza ricalca la primitiva decorazione del pannello /*tavola 3*/¹⁷. Raro, se non unico esempio di tabernacolo misto fra quelli prodotti in Italia centrale fra i secoli XIII e XIV di cui si possano finalmente ipotizzare le circostanze della committenza, la 'Madonna' di Scurcola è la plastica dimostrazione che tali manufatti potevano fungere da costosi ex voto di personalità o gruppi familiari di rango anche molto elevato.

Ragioni di plausibilità storica unitamente ad alcuni indizi di natura stilistica e iconografica inducono a ritenere che la commissione abbia avuto luogo relativamente presto, forse intorno alla metà degli anni trenta del secolo. Ci sono anzi sufficienti margini per una serena riflessione sull'eventualità che al gruppo ligneo di Scurcola – senz'altro il più 'francesizzante' della serie 'Maestro della Madonna di Spoleto-Maestro di Fossa' – spetti proprio il primo posto nella sequenza cronologica. Occorre infatti rilevare come nella 'Madonna' di Scurcola il mantello ricada dalle ginocchia della Madre con un gioco esornativo di ondulazioni, enfaticizzato dal contrasto dell'oro col verde del soppanno, che risulta assai attenuato nella 'Madonna' di Spoleto, pur vicina a quella di Scurcola per il tipo del Bambino rampante, fino a sparire quasi nella sintetica resa del pannello della 'Madonna' di Fossa /*tavola 4*/, strutturato com'è intorno alla piega falcata in discesa dal ginocchio sinistro fin sotto al piede destro della Vergine – un'idea, questa, incoerentemente replicata nella 'Madonna' di San Silvestro all'Aquila (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo) /*tavola 5*/.

A Scurcola inoltre il rapporto fra la Madonna e il Bambino si esprime in un quadretto familiare – la Madre si volge teneramente verso il Figlio, che le cincischia il velo. A Spoleto, invece, la Vergine indirizza senz'altro il suo sguardo verso i fedeli, ai quali il divino Fanciullo impartisce la benedizione. Lo stesso

accade nelle severe ‘Madonne’ di Fossa – quasi gotica Giunone – e dell’Aquila /*tavole* 4, 5/; il Bambino è però in piedi sul grembo materno in un moto di torsione su se stesso che può ben avere avuto fra i suoi modelli il gruppo scultoreo della tomba di Philippe de Courtenay nella basilica inferiore di Assisi¹⁸: coll’avvertenza, tuttavia, di rifuggire dalla tentazione di dar vita a un rigido *stemma codicum*, considerate le numerose varianti di “Vièrge à l’Enfant” che dovevano circolare soprattutto attraverso manufatti d’avorio o in metallo prezioso in territori come quello spoletino e abruzzese resi avvezzi alle mode d’oltralpe dalle fitte presenze francesi nell’amministrazione religiosa e politica. Ad Assisi un pittore come il Maestro di Fossa deve aver avuto occhi quasi esclusivamente per le sconvolgenti novità di Giotto, dei suoi allievi e seguaci – Puccio Capanna specialmente – senza trascurare i maestri senesi attivi nella basilica inferiore.

D’altra parte, si ha il sospetto che nella sequenza Spoleto-Scurcola-Fossa-L’Aquila, ribadita anche nella summenzionata mostra umbra del 2018, operi sottotraccia l’inconsapevole convincimento che, una volta conquistato il mercato abruzzese, le opere mobili a marchio ‘Maestro di Fossa’ non incontrassero più domanda nelle terre dell’antico ducato di Spoleto. E invece esse potevano indifferentemente essere richieste per le chiese spoletine o per quelle d’oltreconfine, perché nell’uno come nell’altro caso il capobottega ne seguiva la produzione senza necessità alcuna di muoversi dall’atelier.

A ogni modo, la ‘Madonna’ di Scurcola non fu certo un meteorite caduto in terra d’Abruzzo. Essa fu bensì il frutto di una pervasiva diffusione dei modelli assisiati entro i confini settentrionali del Regno di Napoli, in grado di incidere profondamente sugli sviluppi della locale pittura trecentesca, soprattutto perché dal territorio spoletino vennero non soltanto tabernacoli ad ante mobili, misti di pittura e intaglio, o dipinti su tavola¹⁹. Di lì, prima ancora che il Maestro di Fossa dipingesse entro il sesto decennio del secolo le ‘Storie di San Ludovico di Tolosa’ nella chiesa di San Francesco della Scarpa a Sulmona²⁰, giunsero infatti pittori attivi anche come frescantì, primo fra tutti – cronologicamente parlando – il Maestro

della Croce di Trevi, significativamente considerato anche nei contributi più recenti il principale riferimento formativo per il Maestro di Fossa²¹.

Forse non è casuale che sia proprio la chiesa di San Silvestro all'Aquila a restituire una prova inedita e particolarmente importante – trattandosi appunto di dipinto murale – del pittore la cui personalità artistica Roberto Longhi assorbiva sotto il nome convenzionale di Maestro del 1310 /*tavole* 6-7/²². Espunto da Millard Meiss il *name-piece* longhiano, ossia la 'Madonna col Bambino e angeli' del Musée du Petit Palais di Avignone (già ad Angers)²³, il nucleo delle opere di cultura umbro-spolentina inizialmente riunite intorno al dipinto francese è stato via via accresciuto e più volte ribattezzato: ora col nome di Maestro del Dittico Poldi Pezzoli da Miklós Boskovits, che aggiungeva al corpus del pittore la notevole 'Incoronazione della Vergine' del Keresztény Múzeum di Esztergom /*tavola* 10/²⁴; ora con quello di Maestro del Dittico Cini /*tavola* 8/, opera di cui non sempre vien rammentata la provenienza aquilana ancorché più volte rimarcata dal Longhi²⁵; infine col nome di Maestro della Croce di Trevi – dalla chiesa di San Francesco – aggregata al catalogo da Silvestro Nessi²⁶.

A ogni modo, la valorizzazione della notizia longhiana sulla provenienza del dittico Cini consente di contestualizzare come meglio non si potrebbe la 'Madonna col Bambino e santi' dipinta nella lunetta del portale laterale destro di San Silvestro intorno al 1330, con ciò recando fra le altre cose un contributo al dibattito sulle fasi di edificazione della chiesa aquilana /*tavole* 6, 7/²⁷. Unica testimonianza ad affresco finora riconducibile al Maestro della Croce di Trevi – ma sono con ogni verosimiglianza suoi anche i frammentari dipinti murali con le 'Storie di Sant'Agnese' e altri episodi sacri nella chiesa di San Francesco a Fontecchio (L'Aquila) /*tavola* 9/²⁸ –, l'opera fu riportata alla luce fra il 1967 e il 1969, nel corso dei lavori di restauro promossi dall'allora soprintendente Mario Moretti²⁹. Già intorno all'ottavo decennio del Quattrocento la lunetta dovette essere interessata dalla completa ridipintura del santo vescovo effigiato a sinistra – forse a seguito del terremoto del 1461³⁰. Coeva al

gruppo centrale è, invece, la *facies* pittorica del santo pontefice a destra, con ogni probabilità il Silvestro papa titolare della chiesa.

Il pallido ovale sfinato della Vergine dagli occhi stretti e allungati, svirgolati alle estremità, le grandi arcate sopracciliari disegnate con un tratto netto, privo di incertezze, quasi aguzzi crinali fra l'alta e liscia fronte eburnea e l'ombra nerastra stesa sopra le palpebre, che prosegue lungo il naso affilato, si accordano pienamente al formulario somatico e alla prassi esecutiva delle opere meno dubbie del catalogo riunito intorno alla 'Croce' eponima, fra le quali l' 'Incoronazione della Vergine' di Esztergom /tavola 10/³¹. Ha quasi il sapore della firma la bipartizione in fasce rosse e verdi dei bracci della croce nell'aureola del Fanciullo, che rimanda alle bande rosse e blu del nimbo di Cristo nella 'Croce' di Trevi – senza contare il precedente della 'Croce' di Caso, già accostata all'anonimo pittore³².

Il rinvenimento in territorio aquilano di prove ad affresco del Maestro della Croce di Trevi solleva naturalmente più di un interrogativo sull'origine geografica del pittore e ridona attualità alla brillante congettura di Ferdinando Bologna che, giusto cinquant'anni fa, immaginava un profilo affine al Maestro di Fossa per l'altrimenti ignoto pittore Bartolomeo dall'Aquila, chiamato già nel 1326 a dipingere una cappella nella reale basilica di Santa Chiara a Napoli su richiesta dei membri di una corte ormai adusa alle novità centro-italiane³³.

D'altronde già Previtali, proprio riferendosi al Maestro del Dittico Cini e al Maestro di Fossa, osservava che “per quanto ne sappiamo, è altrettanto possibile che fossero, in termini geografici moderni, abruzzesi (de l'Aquila) che umbri in senso stretto”³⁴. Analoga consapevolezza in relazione all'attività svolta per la committenza aquilana caratterizza anche gli studi sul Maestro del Crocifisso d'argento³⁵, che dal Maestro della Croce di Trevi discende pressoché in linea retta.

Riferendosi agli stupendi pannelli di dossale attualmente suddivisi fra il Palais Fesch-Musée des beaux-arts ad Ajaccio e la Galleria di Palazzo Cini a Venezia /tavole 11-14/, già Longhi aveva insistito sul “rapporto così palese con la Francia”, sullo

“spirito misteriosamente oltremontano” del maestro, che “indica la sua precocità e induce a credere che egli operasse tra il 1320 e il '30 e che si possa localizzare ai confini tra l'Umbria e l'Abruzzo”³⁶. Nelle tavole Fesch-Cini, dense di suggestioni assiate, non solo giottesche ma anche martiniane, a partire dalla galleria di santi nell'ordine inferiore di ciascun pannello, un'umanità trepidante è ritratta con pittura sofisticata, ricca di effetti traslucidi ottenuti con un lavoro tanto sapiente e meticoloso di stesure coloranti sovrapposte a lamine metalliche assiduamente graffite da suggerire familiarità con l'arte orafa³⁷.

A un livello di qualità un poco inferiore – probabile segno di lieve seriorità – si assestano invece i ‘Santi’ dipinti su due pannelli in collezione privata pubblicati da Filippo Todini come opera del Maestro del Crocifisso d'argento, e in seguito riconosciuti come le ante del tabernacolo della statua lignea di ‘Santa Lucia’ dall'omonima chiesa a Rocca di Cambio (L'Aquila)³⁸. A questi sportelli si è ora in grado di accostare la prova della fisica presenza del pittore in Abruzzo, un inedito dipinto murale (cm 35,5 x 41) raffigurante la ‘Madonna col Bambino’ nella chiesa del santuario di Santa Maria della Croce a Roio Poggio, alle porte dell'Aquila /*tavola 15*/. Incorniciata da un grande altare settecentesco a destra del maggiore, l'opera è quanto sopravvive della decorazione pittorica della chiesa di San Leonardo, documentata nel 1221 come cappella di un ospedale sul quale si insediò più tardi un monastero benedettino femminile. A seguito di un evento miracoloso l'antico edificio fu ampliato nell'attuale santuario, eretto dal 1625 e restaurato dopo il terremoto del 1703³⁹.

Il chiaro e pastoso incarnato dei volti tondeggianti della Vergine e del Figlio, i nasi carnosì dalla punta arrotondata, la capigliatura a boccoli e la forma larga e schiacciata del cranio del Bambino rientrano perfettamente nel canone fisionomico del pittore, così come è specialmente rappresentato dalla folla dei santi che figurano sui pannelli Fesch-Cini /*tavole 15, 16, 17*/. L'ostentazione di stoffe cangianti – il manto rosso della Vergine trascolorante in verde nei profili e nelle pieghe, il candido velo intriso di ombre rosso arancio – è peculiarità del

maestro destinata a trasmettersi, sia pure in modi semplificati, al pittore delle ‘Storie di Santa Caterina d’Alessandria’ raffigurata sugli sportelli di una custodia d’altare proveniente anch’essa dall’Aquila (ora nel Museo Nazionale d’Abruzzo)⁴⁰.

Tutte queste presenze ‘ombre’ nell’Abruzzo aquilano, oltre a determinare nell’immediato l’*imprinting* del Maestro di Santa Maria in Platea a Campli (Teramo), alter-ego pittorico del Maestro della Santa Caterina Gualino⁴¹, fecero sentire la loro eco nella produzione artistica dell’intera regione per tutto il seguito del Trecento: si pensi soltanto all’iconografia dell’‘Annunciazione’ che trapassa dal tabernacolo di Fossa ai fogli dello smembrato *Antifonario* Acquaviva illustrati dal tardogotico Maestro di Beffi, o ai quarti di sfere blu trapunti di dorati fiori stellati che a questi e a Nicola da Guardiagrele giungono nientemeno che dal Maestro della Croce di Trevi⁴².

Alla luce dell’attività in territorio abruzzese del Maestro della Croce di Trevi e dei suoi creati Maestro del Crocifisso d’argento e Maestro di Fossa si spiegano meglio anche le ‘Storie di Sant’Eustachio martire’ che appartennero alle ante di un tabernacolo misto di pittura e intaglio trafugato nel 1902 dalla parrocchiale di Campo di Giove (L’Aquila) – documento della fase giovanile del pittore che dall’opera prende il nome convenzionale, prima della svolta verso le forme dilatate e le membrute anatomie delle ‘Storie di San Francesco’ dipinte sulle pareti della cappella dei conti di Celano nella chiesa dei frati minori a Castelvecchio Subequo (circa 1394)⁴³.

Ma questa è un’altra storia.

NOTE

Nella preparazione di questo contributo è stato prezioso l’aiuto della dottoressa Anna Fatigati, di don Osman Prada, parroco di Roio, di Alessandro Delpriori, di Gino Di Paolo.

Crediti fotografici: tavole 1, 2: Alessandro Delpriori; tavole 3, 4, 5, 6, 7, 9, 15: Gino Di Paolo, Pescara; tavola 10: Esztergom, Keresztény Múzeum, Photograph by Attila Mudrák; tavole 8, 11: Venezia, ©Fondazione Giorgio Cini; tavole 12, 13, 14, 16, 17: Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts.

¹ R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953/54*, Firenze, 1973. Sul Maestro di Fossa si veda anche B. Toscano, in *L'Umbria. Manuali per il territorio. II. Spoleto*, Roma, 1978, pp. 114, 172; C. Fratini, *Maestro di Fossa*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1986, II, p. 621; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, 1989, I, pp. 142-143, II, pp. 149-157; C. Fratini, *Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, a cura di F. Baldelli, Todi, 1997, pp. 285-375, in part. pp. 300-304; A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto: immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, 2015, pp. 219-264. Cruciale il recente recupero della data 1336 e del nome del committente – il notaio apostolico francese Jean d'Amiel, già rettore del ducato di Spoleto (1323-1332), poi vescovo della diocesi umbra (1348-1371) – nell'iscrizione in calce al polittico da San Francesco a Montefalco (Città del Vaticano, Musei Vaticani), recupero avvenuto col restauro promosso in occasione della mostra *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, catalogo a cura di V. Garibaldi e A. Delpriori (Montefalco-Spoleto-Trevi), Perugia, 2018: si veda, in particolare, A. Cerreta, L. Baldelli, M. Alesi, *Maestro di Fossa, polittico con Crocefissione e storie della Passione*, ivi, pp. 141-152, e la scheda di A. Breda, pp. 338-342, n. 58. Per un'aggiornata rassegna bibliografica sull'opera eponima del Maestro di Fossa – il tabernacolo della chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, L'Aquila – cfr. anche la scheda di M. Vizzini, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 270-273, n. 32.

² R. Longhi, *op. cit.*; B. Toscano, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in 'Paragone', 291, 1974, pp. 3-23; F. Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, cit., II, pp. 375-422, in part. pp. 404-407; E. Neri Lusanna, *Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione, in Giotto e il Trecento. "Il più sovrano maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra a cura di A. Tomei (Roma), Milano, 2009, II, pp. 51-61; A. Delpriori, *op. cit.*; A. De Marchi, *Petroso Appennino. Oro e argento, sangue e deliqui, ossia moderna pietà in una lingua antica*, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 37-54.

³ A monte degli studi sulla circolazione pittorica trecentesca fra l'Umbria spoletina e l'Abruzzo aquilano (un tempo parte esso stesso del ducato di Spoleto) stanno le lezioni universitarie di Roberto Longhi, *op. cit.*, poi estese al versante della scultura lignea da G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 181, 1965, pp. 16-25; idem, *Secondo studio sulla scultura umbra del Trecento*, in 'Paragone', 241, 1970, pp. 9-27; idem, *L'Umbria alla sinistra del Tevere*, in 'Prospettiva', 38, 1984, pp. 30-41, e 44, 1986, pp. 9-15, articoli riuniti in idem, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, 1991, pp. 5-15, 16-25, 70-82. Sull'argomento sono importanti i saggi di M. Andaloro, *Connessioni artistiche fra Umbria meridionale e Abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia, 1987), Terni, 1990, pp. 305-346; e di C. Fratini, *op. cit.*, 1997. Sull'opportunità di ragionare in termini di geografia artistica e di antichi confini diocesani anziché di odierne ripartizioni politico-amministrative cfr. B. Toscano, *Unità di cultura nell'antica diocesi*, in *Omaggio a S. E. mons. Ugo Poletti in occasione del suo ingresso nell'Archidiocesi*, Spoleto [1967], pp. 43-57; idem, *Confini amministrativi*

e confini culturali, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia*, cit., pp. 363-375. Più di recente si veda *La Via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila, 2014 (in particolare i saggi di G. Curzi, *Sculture lignee lungo la via degli Abruzzi*, pp. 49-58; A. Delpriori, *Il San Nicola di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare*, pp. 59-74; C. Pasqualetti, "Nicola Olivieri della Pietrarsiera pinxit": ritorno a Campo di Giove, pp. 105-116); A. Delpriori, *op. cit.*, 2015; *Capolavori del Trecento*, cit.

⁴ Sulla storia e le vicende architettoniche dell'abbazia cfr. C. Bruzelius, *The Stones of Naples: Church Building in Angevine Italy, 1266-1343*, New Haven-London, 2004, ed. it. *Le pietre di Napoli: l'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, 2005, pp. 27-36.

⁵ M. Febonio, *Historiae Marsorum libri tres*, Neapoli, 1678, p. 183; P.A. Corsignani, *Reggia Marsicana*, Napoli, 1738, p. 332, racconta che oltre a fondare l'abbazia di Scurcola "Re Carlo collocò anche una ricca Statua di Nostra Donna col mentovato titolo di S. Maria della Vittoria, e con una Cassa ornata di alcuni Gigli di Oro, allusivi alla sua Regale Impresa [...]. Dirottatasi poi a cagione del divisato tremuoto la detta Chiesa della Vittoria [...], restò pur la Statua sommersa tra le sue rovine fino all'anno 1525, quando disotterrata trasportossi vicino alla Scurcola, e collocossi con solenne pompa nella nuova Chiesa sotto l'istesso Titolo". Più avanti l'autore (ivi, p. 334) specifica che i "Gigli d'Oro [...]" stanno nel mezo della Cassa fatta a forma di triangolo, che sta aperta, dentro la quale sta posta la miracolossima immagine che fu ritrovata fra i ruderi dell'abbazia dagli abitanti di Tagliacozzo", così come indicato dalla Vergine apparsa in sogno a una loro compaesana; la "detta SS. Immagine, bella, e intatta e senza macola alcuna nella forma, che oggi si vede, come se mai fosse stata sotterra, dentro una Cassa di noce, che stava dentro un'altra cassa più grande, quali casse presentemente ancora si ritrovano e stanno dentro la detta Chiesa" (ibidem).

⁶ Si veda la scheda di M. Vizzini, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 274-276, n. 33, con bibliografia (è però inesatta l'informazione riportata nel testo della scheda che la statua si trovi nella chiesa intitolata a Sant'Antonio).

⁷ Nel 1894 la custodia fu oggetto di un furtivo quanto maldestro strappo dei dipinti cinquecenteschi; i frammenti di tela asportati furono acquistati a Roma dall'antiquario Eliseo Borghi e rivenduti a un pittore tedesco: P. Piccirilli, *Notizie degli Abruzzi. Furti di oggetti d'arte a Scurcola e Paterno*, in 'L'Arte', VI, 1904, pp. 504-505. Tuttora prive di paternità, le malmesse pitture sono state espunte dal catalogo dell'aquilano Saturnino Gatti da F. Bologna, *Saturnino Gatti: un'opera*, in 'Paragone', 1, 1950, pp. 61-63. Sui restauri al tabernacolo oggi conservato a Celano cfr. la scheda di M.P. Mezzoprete, in *Architettura e arte nella Marsica (1984-1987)*, II, *Arte*, L'Aquila, 1987, pp. 138-140.

⁸ In quell'anno le ante del tabernacolo furono trafugate dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Fossa, dove il complesso era stato trasferito all'inizio del secolo ventesimo. Fu recuperata la sola 'Presentazione di Gesù al tempio', oggi esposta nel Museo Nazionale d'Abruzzo insieme a quanto sopravvive del tabernacolo che racchiude il gruppo della 'Madonna col Bambino'. Sul complesso cfr. la recente scheda di M. Vizzini, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 270-273, n. 32, con rassegna bibliografica.

⁹ R. Longhi, *op. cit.*

¹⁰ E. Carli, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, in 'Le Arti', III,

1941, pp. 435-443, ora in idem, *Arte in Abruzzo*, Milano, 1998, pp. 50-59. Nella scia di Carli *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, 1950, pp. 76-77, e P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, pp. 162-165, 171 nota 70. Rilevando l'iconografia più schiettamente transalpina della 'Madonna' di Scurcola, A. Tomei, *Le Madonne lignee della prima età angioina*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra a cura di L. Arbace (Trento), Torino, 2010, pp. 22-29, ha anticipato l'esecuzione del pezzo ai decenni conclusivi del Duecento e l'ha riferita a maestro francese oppure locale ma operante con la supervisione di maestri francesi attivi nel cantiere dell'abbaziale cistercense abruzzese. Sono però i dettagli tecnico-stilistici dell'intaglio e della veste pittorica che qualificano il gruppo di Scurcola come inconfondibile prodotto di bottega 'umbra' del secondo quarto del Trecento.

¹¹ G. Previtali, *op. cit.*, 1991, pp. 75-76.

¹² C. Fratini, *op. cit.*, 1997; idem, *Scultura lignea policroma e pittura nell'Umbria del Trecento*, in 'Commentari d'arte', IV, 1998, pp. 37-44; idem, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo in legno tra Marche e Umbria*, atti del convegno a cura di G.B. Fidanza (Pergola, 1997), Perugia, 1999, pp. 43-56; A. Delpriori, *op. cit.*, 2015, pp. 256-262.

¹³ *Capolavori del Trecento*, cit.

¹⁴ Cfr. Francesco de Pietri, *Dell'istoria napoletana libri due*, Napoli, Nella Stampa di Gio. Domenico Montanaro, 1634, p. 101: "I Marieri antichi Baroni, e Conti di Marieri nell'Abruzzo usano le simili Insegne [ossia "partito in guisa di pettine ritto", ibidem] perciocche alzano tre piramidi argentee in campo vermiglio, e su le punte delle Piramidi hanno tre Rose parimenti argentee, per concession de' Prencipi Normandi". Al De Pietri si rifà Carlo De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli, Nella Stampa di Gio: Francesco Paci, 1663, II, pp. 216-222. Per la blasonatura completa si veda comunque G.B. Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, Pisa, 1886-1890, II, 1888, p. 78. La notizia che la concessione delle rose sia normanna non ha altri riscontri; ben altrimenti significativo è che lo stemma Mareri in origine non ne fosse provvisto. Le rose appaiono invece negli stemmi della cornice della 'Dormitorio-Coronatio Virginis' tardo-trecentesca affrescata su una parete della cappella di Santa Filippa Mareri a Borgo San Pietro, Petrella Salto (Rieti). Si potrebbe quindi inferire che proprio nel corso del secolo XIV sia da individuarsi la linea spartiacque di questa variazione araldica: l'occasione potrebbe essere stata l'investitura comitale dei Mareri, che il De Lellis (*op. cit.*, p. 218) attribuisce a Ladislao di Durazzo e che è documentata almeno dal 1390: cfr. A. Di Nicola, *Petrella Salto dalla signoria dei Mareri a quella dei Colonna*, in *Beatrice Cenci. Storia e leggenda*, atti del convegno di studi (Petrella Salto, 1982), Rieti, 1984, pp. 37-116, in part. p. 41.

¹⁵ Sui Mareri cfr. A. Di Nicola, *Il governo dei Mareri a Petrella e nel Cicolano nei secoli XIII e XIV*, in *Storia e tradizioni popolari*, atti del I convegno di studi (Petrella Salto, 1981), Rieti, 1982, I, pp. 43-80, in part. pp. 49-59; idem, *op. cit.*, 1984; A. Cortonesi, *Ai confini del Regno. La Signoria dei Mareri sul Cicolano fra XIV e XV secolo*, in idem, *Ruralia. Economie e paesaggi del medioevo italiano*, Roma, 1995, pp. 209-313; É. Hubert, *L'Incastellamento en Italie centrale. Pouvoirs, territoire et peuplement dans la vallée du Turano au Moyen Âge*, nuova edizione

[online]. Rome, 2002 <<http://books.openedition.org/efr/235>>, p. 97 e note; T. Leggio, *Esercizio del potere e santità ai confini della Marsica. I Mareri nel Duecento, in La terra dei Marsi. Cristianesimo, cultura, istituzioni*, atti del convegno a cura di G. Luongo (Avezzano, 1998), Roma, 2002, pp. 159-167.

¹⁶ Sulla nomina aversana del Mareri cfr. F. Ughelli, *Italia sacra*, I, Romæ, apud Berardinum Tanum, 1644, col. 553. Su Pietro e sul padre Francesco II cfr. A. Di Nicola, *op. cit.*, 1982, pp. 58-60.

¹⁷ Non è purtroppo controllabile la notizia del de Lellis, *op. cit.*, p. 218, relativa alla presenza di un “Guillelmo detto de Mainerio [Mareri, ndr]” nel seguito toscano di Carlo di Calabria.

¹⁸ G. Previtali, *op. cit.*, 1991, pp. 10-11; A. Delpriori, *op. cit.*, 2015, pp. 224-227.

¹⁹ Oltre alle ‘Madonne’ di Scurcola Marsicana, di Fossa e di San Silvestro all’Aquila, si consideri la magnifica statua di ‘Santo vescovo’ dall’Aquila, venduta nel 1908 da Stefano Bardini al Museo Nazionale del Bargello (cfr. C. Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento*, in ‘Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen’, 30, 1909, pp. 1-88), che A. Delpriori, *op. cit.*, 2015, pp. 232-235, assegna al Maestro di Fossa. Si consideri altresì lo smembrato tabernacolo un tempo racchiudente la statua lignea di ‘Santa Lucia’ proveniente dall’omonima abbazia a Rocca di Cambio (L’Aquila) e attualmente custodita nella chiesa della Santissima Annunziata; ignota è invece l’ubicazione delle ante della custodia, dipinte con figure di santi convincentemente attribuiti al Maestro del Crocifisso d’argento da F. Todini, *op. cit.*, 1989, I, p. 128. Sulle vicende del complesso di Rocca di Cambio è importante il contributo di C. Tropea, *Statua di San Michele Arcangelo; coppia di sportelli con i Santi Bartolomeo e Giulitta. Chiesa di San Michele Arcangelo. Città Sant’Angelo*, in *Documenti dell’Abruzzo teramano, V. Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, Pescara, 2001, I, pp. 299-305, in part. p. 300).

²⁰ C. Pasqualetti, *Vita, miracoli e culto di san Ludovico di Tolosa nella chiesa di San Francesco della Scarpa a Sulmona: indizi figurativi per il contesto devozionale*, in *Da Ludovico d’Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, atti del convegno a cura di T. D’Urso, A. Perriccioli Saggese e D. Solvi (Napoli-Santa Maria Capua Vetere, 2016), Spoleto, 2017, pp. 247-262, con bibliografia.

²¹ Cfr. A. Delpriori, *op. cit.*, 2015, p. 237; idem, *Assisi e Spoleto, la forza dei modelli*, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 55-74: 70. Difficilmente, però, può considerarsi un incunabolo del Maestro di Fossa il trittico ex Boehler, oggi Alana Collection, a Newark (ivi, pp. 249-251, n. 24), che Longhi (*op. cit.*, pp. 38-39) teneva distinto anche dal Maestro del 1310 (si veda alla nota successiva).

²² R. Longhi, *op. cit.*, pp. 16-24.

²³ M. Meiss, *Primitifs italiens à l’Orangerie*, in ‘La revue des arts’, VI, 1956, pp. 139-148, in part. pp. 144-145.

²⁴ M. Boskovits, *Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento*, in ‘Arte Antica e Moderna’, 30, 1965, pp. 113-123.

²⁵ R. Longhi, *op. cit.*, pp. 22, 23, 31. Rimessa in circolazione da M. Andaloro, *op. cit.*, p. 305, e da C. Pasqualetti, *The Figurative Arts in L’Aquila in the Late Middle Ages*, in *Beautiful L’Aquila / must never die*, catalogo della mostra a cura di A. Nicosia (L’Aquila), Roma, 2009, pp. 87-97, in part. p. 93, la notizia longhiana è stata recentemente ripresa da V. Caramico, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 233-234, n. 17: d’accordo con A. Delpriori (*op. cit.*, 2015, p. 196), la studiosa data

l'opera fra il 1325 e il 1330, poco dopo l'«Incoronazione» di Ezstergom. Il dittico, recante l'immagine di una vedova ai piedi del Cristo flagellato nella valva sinistra, rientra in una categoria di oggetti diffusi nel territorio spoletino e spesso destinati alla devozione monastica femminile: cfr. B. Toscano, *Un crocifisso umbro*, in 'Rivista d'arte', XXX, 1955, pp. 93-105, in part. p. 95; idem, *Conservato e perduto nella pittura in Umbria. Le "uscite" otto novecentesche*, in *Spoletto 1895-1995. Una banca, una città, un territorio*, a cura di G. Calzoni e A.C. Rossi, Cinisello Balsamo, 1995, pp. 151-231.

²⁶ S. Nessi, *I dipinti trecenteschi di Trevi*, in 'Spolegium', 21, 1976, pp. 29-40.

Una conturbante omogeneità del formulario pittorico accomuna la 'Croce' di Trevi alla veste cromatica dei 'Crocifissi' lignei del Museo Diocesano di Visso e di San Domenico a Spoleto, a proposito dei quali già Previtali (*op. cit.*, 1986, ora in idem, *op. cit.*, 1991) ebbe a rilevare mancanza di monumentalità e un modellato "avvolgente, morbido, convesso, senza incavi profondi, sottosquadri, né effetti violenti di chiaroscuro" (ivi, p. 79), confrontabile con quello dei simulacri mariani "francesizzanti" della serie 'Maestro della Madonna di Spoleto'. Muovendo da queste osservazioni, Corrado Fratini (*op. cit.*, 1998, p. 38; 1999, pp. 51-52), seguito di recente da Alessandro Delpriori (*op. cit.*, 2015, pp. 183-218), ha ripetutamente proposto di identificare il Maestro del Crocifisso di Visso con l'autore della Croce dipinta di Trevi: alla 'bivalenza operativa' attribuita al maestro (C. Fratini, *op. cit.*, 1998, p. 38) sembra tuttavia preferibile il concetto di 'bottega polivalente'. Per un'ampia rassegna bibliografica sul 'Crocifisso' di Visso e sui collegati 'Crocifissi' di San Domenico a Spoleto, di Preci e di San Salvatore a Campi (Spoleto, Museo Diocesano) cfr. le schede di M. Di Meo, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 238-240 n. 19; pp. 241-243 n. 20; pp. 244-245 n. 21, e di G. Massari, ivi, pp. 246-247 n. 22.

²⁷ Per la storia architettonica dell'edificio cfr. I.C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma [1927-1928], II, pp. 43-47; O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana*, Todi, 2010, I, pp. 243-259. Il recentissimo rinvenimento di dipinti murali duecenteschi ancora inediti in un locale attualmente adibito a sacrestia contribuirà verosimilmente all'ulteriore arretramento cronologico dell'insediamento religioso.

²⁸ M. Andaloro, *op. cit.*, pp. 305-309, ha pubblicato i lacunosi murali di Fontecchio collegandoli principalmente al Maestro della Santa Caterina Gualino; A. Delpriori, *Il San Nicola di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare. Considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e L'Aquila*, in *La Via degli Abruzzi*, cit., pp. 59-74, in part. p. 68, li riferisce invece a pittore abruzzese della metà del secolo XIV. Su questo ciclo pittorico rimando a un mio contributo in preparazione sulla pittura nella francescana *Provincia Pinnensis* (colana 'Storia e civiltà di Penne').

²⁹ M. Moretti, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma, 1971, II, pp. 690-701, in part. 697, fig. 5.

³⁰ Si tratta con ogni probabilità di San Biagio vescovo e martire, assai venerato all'Aquila anche dal clero della chiesa di San Silvestro, ma non certo in virtù della fantomatica doppia intitolazione (Santi Silvestro e Biagio) ripetutamente invocata da S. Paone (da ultimo in S. Paone, A. Petracchia, *L'Aquila, S. Silvestro*, in 'Kunstchronik', 63, 2010, pp. 60-62, in part. p. 60). Tale doppio titolo non risulta né dai manoscritti dell'erudito aquilano Anton Ludovico Antinori (*Monumenti, uomini illustri e cose varie*, L'Aquila, Biblioteca Salvatore Tommasi, mss. sec.

XVIII, XLII-LI, in part. XLIX, pp. 27-36) – che di San Silvestro fu addirittura canonico – né dalla consultazione in originale degli atti notarili da lui citati, se conservati. All'origine del recente equivoco è verosimilmente l'errata interpretazione di un passo del canonico Emidio Mariani, *Notizie storiche della città dell'Aquila*, L'Aquila, Biblioteca S. Tommasi, mss. sec. XIX, 574-585 (=A-N): 582, *Collegiate*, c. 208v., il quale riferendosi al castello *extramœnia* di Collebrincioni – fondatore di San Silvestro *intus* – ricorda che vi esistevano due chiese rispettivamente intitolate all'uno e all'altro santo e che soltanto dopo il terremoto del 1703, essendo ormai diruta la chiesa di San Biagio, il suo titolo conflui in quella di San Silvestro.

³¹ Il dipinto attualmente in Ungheria è allegato al catalogo del longhiano Maestro del 1310 da M. Boskovits, *op. cit.*, pp. 113-123.

³² G. Spina, in *Capolavori del Trecento*, cit., pp. 220-223, n. 13.

³³ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, 1969, p. 283, n. 49. Incaricato dalla regina Sancha di Maiorca, consorte di Roberto d'Angiò, assieme al figliastro Carlo duca di Calabria, Bartolomeo dall'Aquila ricevette il saldo per il suo lavoro il 21 marzo 1328 (H.W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien [...] nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand Von Quast*, Dresden, 1860, IV, p. 153, doc. CCCXC). La commissione del pittore aquilano si svolse dunque fra la venuta a Napoli di Montano d'Arezzo, documentato dal mese di agosto 1305 (cfr. P. Leone de Castris, *op. cit.*, p. 205, nota 6), e di Pietro Cavallini, documentato dal 10 giugno 1308 (cfr. F. Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in 'Prospettiva', 67, 1992, pp. 53-65, in part. pp. 62-63), da un lato, e il soggiorno di Giotto dall'altro, iniziato nel mese di dicembre del 1328 e verosimilmente propiziato dalla breve signoria fiorentina del duca di Calabria poc'anzi rammentato (8 gennaio 1326-9 novembre 1328). Sui tempi di Giotto a Napoli cfr. F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in 'Prospettiva', 117-118, 2005, pp. 21-62, in part. pp. 34-42; M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. Medica (Bologna), Cinisello Balsamo, 2005, pp. 37-53, in part. pp. 39-41; P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, 2006, pp. 13-39, 234-240.

³⁴ G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere: 1. Perugia e Orvieto; 2. Il 'terzo' maestro di Orvieto*, in 'Prospettiva', 31, 1982, pp. 17-35, in part. p. 17, ora in idem, *op. cit.*, 1991, pp. 45-69, in part. p. 45.

³⁵ Così denominato da R. Longhi, *op. cit.*, pp. 35-37, a partire dalla 'Croce' dipinta su lamina d'argento già in collezione Foresti di Carpi.

³⁶ Ivi, p. 37. Sulle tavole Fesch-Cini cfr. M. Natale, F. Zeri, *Dipinti toscani e oggetti d'arte nella collezione Vittorio Cini*, Vicenza, 1984, pp. 16-19, n. 10; D. Thiebaut, *Ajaccio Musée Fesch. Les primitifs italiens*, Paris, 1987, pp. 96-99, nn. 17-18; F. Todini, *op. cit.*, 1989, I, p. 128; "Manifestatori delle cose miracolose". *Arte italiana del '300 e del '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra a cura di G. Freuler (Lugano), Einsiedeln, 1991, pp. 177-179, n. 65; F. Marcelli, in *Giotto e il Trecento*, cit., I, pp. 208-209, n. 53. Sul complesso formato dai quattro pannelli cfr. inoltre A. Delpriori, *op. cit.*, 2015, pp. 265-268, che pensa a una possibile provenienza dalla chiesa di San Domenico all'Aquila.

³⁷ Al Maestro del Crocifisso d'argento F. Todini, *op. cit.*, 1989, I, p. 128, ha assegnato anche il trittico argenteo già in collezione Cini, che Longhi attribuiva al Maestro del 1310.

³⁸ Si veda *supra* alla nota 19.

³⁹ Sulla storia dell'edificio cfr. O. Antonini, *Cbiese "extra moenia" del comune dell'Aquila prima e dopo il sisma*, Castelli, 2010, pp. 190-193.

⁴⁰ Sulle 'Storie di Santa Caterina d'Alessandria' (dalla chiesa conventuale di Santa Caterina all'Aquila, poi nella collezione dei duchi Rivera) cfr. F. Todini, *op. cit.*, 1989, I, p. 128 (con attribuzione al Maestro del Crocifisso d'argento); E. Carli, *op. cit.*, 1991, p. 69; A. Delpriori, *op. cit.*, 2014, p. 68, che espunge i pannelli aquilani dal catalogo del maestro.

⁴¹ Sul Maestro di Santa Maria in Platea a Campi cfr. C. Pasqualetti, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino*, in 'Prospettiva', 109, 2003, pp. 2-26, in part. pp. 2-5, con rassegna bibliografica. Il Maestro della Santa Caterina Gualino è stato ricostruito da G. Previtali (*op. cit.*, 1965, ora in idem, *op. cit.*, 1991); sull'argomento cfr. ancora E. Carli, *Per il Maestro della Santa Caterina Gualino*, in *Studi in onore di G.C. Argan*, Roma, I, 1984, pp. 59-63, ora in idem, *op. cit.*, 1998, pp. 65-81, in part. pp. 65-70; G. Previtali, *op. cit.*, 1984, ora in idem, *op. cit.*, 1991, in part. pp. 73-76.

⁴² C. Pasqualetti, 'Ego Nardus magistri Sabini de Teramo': sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele, in 'Prospettiva', 139-140, 2010, pp. 4-34; A. De Marchi, *Master of Beffi (Leonardo di Sabino di Teramo?)*, in *Grassi Studio. Italian Paintings*, catalogo della mostra (Maastricht), New York, 2013, pp. 15-21.

⁴³ Sul percorso dell'autore del tabernacolo di Sant'Eustachio a Campo di Giove: C. Pasqualetti, *op. cit.*, 2014. Al ciclo francescano subequano va ora affiancata una 'Crocifissione' – valva destra di un piccolo dittico richiudibile – da poco passata sul mercato antiquario come "école florentine du XIVe siècle" (Bacri frères, *Collection Jacques Bacri*, Sotheby's, Paris, 30 marzo 2017, n. 2). Da un lato vi figurano ancora chiarissime citazioni dai grandi 'Calvari' di Giotto e di Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore di Assisi, dall'altro vi emergono significative tangenze col Maestro di Beffi e col Maestro della Cappella Caldora, campioni del tardogotico abruzzese. Sull'opera cfr. C. Pasqualetti, *Una Crocifissione del Maestro di Campo di Giove e le origini del Maestro della Cappella Caldora*, in un volume miscelaneo a cura di F. Marcelli (in preparazione).

SUMMARY

The exploration of the Abruzzo region continues to reveal evidence of the local activity of painters usually defined as Umbrian, not for their origin but for their figurative culture, marked by the revolutionary innovations of the Lower Church of San Francesco in Assisi. The discovery in L'Aquila of murals attributable to

the Maestro della Croce di Trevi and the French-inspired Maestro del Crocifisso d'argento makes it possible to establish an earlier date and context for the spread of an individual version of Giotto's language as found in Assisi. This characterised the entire course of fourteenth-century painting in L'Aquila, finding favour with both the Angevin court – through the Neapolitan activity of the painter Bartolomeo dall'Aquila – and the family of the Counts Mareri, the patrons of the Virgin and Child in Scurcola.

TAVOLE



1 - Maestro di Fossa: 'Madonna col Bambino'
Scurcola Marsicana (L'Aquila), Santa Maria della Vittoria



2 - Maestro di Fossa: 'Madonna col Bambino' (part.)
Scurcola Marsicana (L'Aquila), Santa Maria della Vittoria



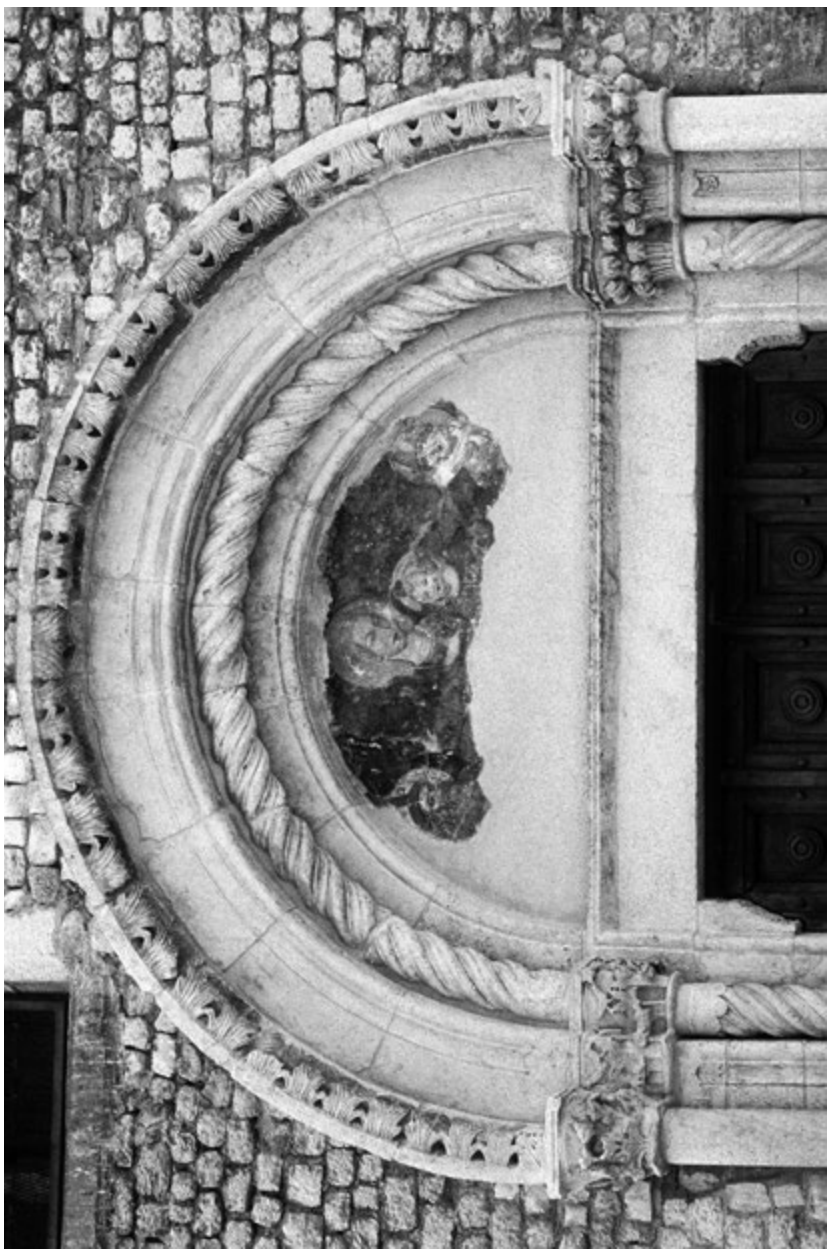
3 - Bottega abruzzese della prima metà del secolo XVI: tabernacolo
Celano (L'Aquila), Museo nazionale d'arte sacra della Marsica



4 - Maestro di Fossa: 'Madonna col Bambino'
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



5 - Maestro di Fossa: 'Madonna col Bambino'
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

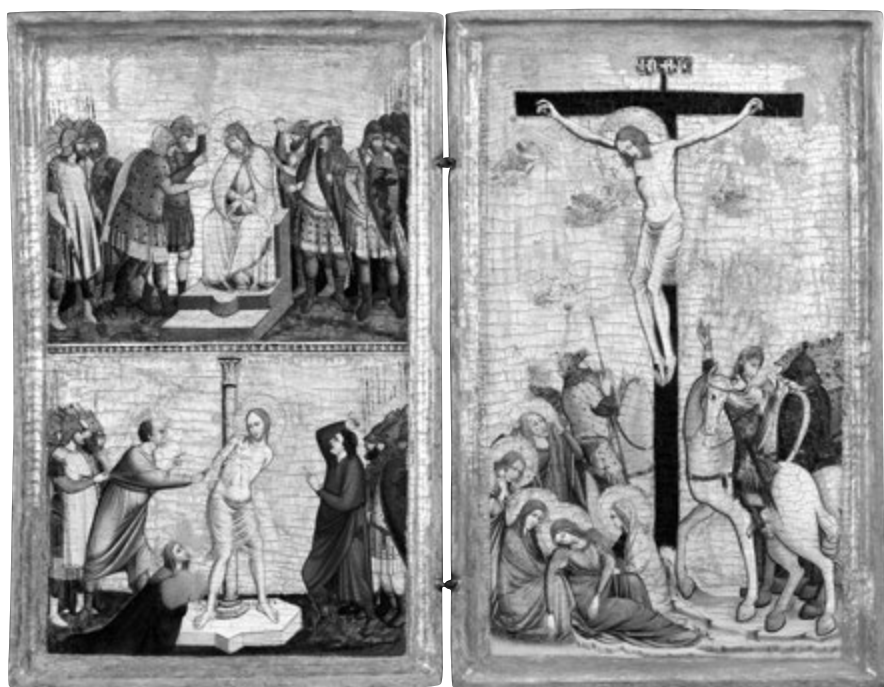


6 - Maestro della Croce di Trevi: 'Madonna col Bambino fra due santi'



7 - Maestro della Croce di Trevi: 'Madonna col Bambino fra due santi' (part.)

L'Aquila, San Silvestro



8 - Maestro della Croce di Trevis: 'Derisione', 'Flagellazione', 'Crocefissione'
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini



9 - Maestro della Croce di Trevisi: 'Storie di Sant'Agnese' (part.)

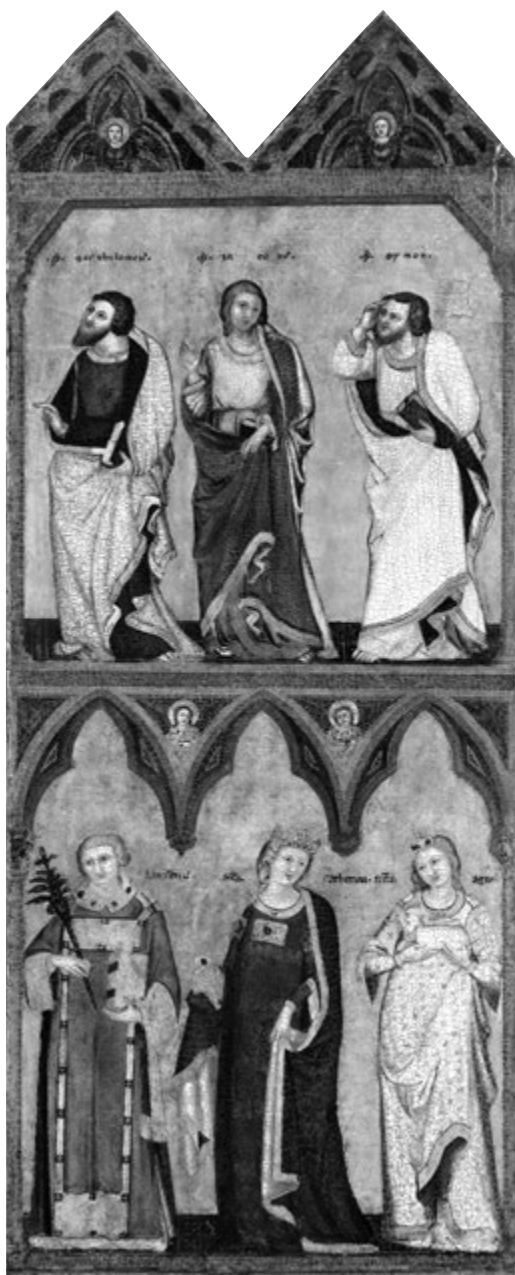
Fontecchie (L'Aquila), San Francesco



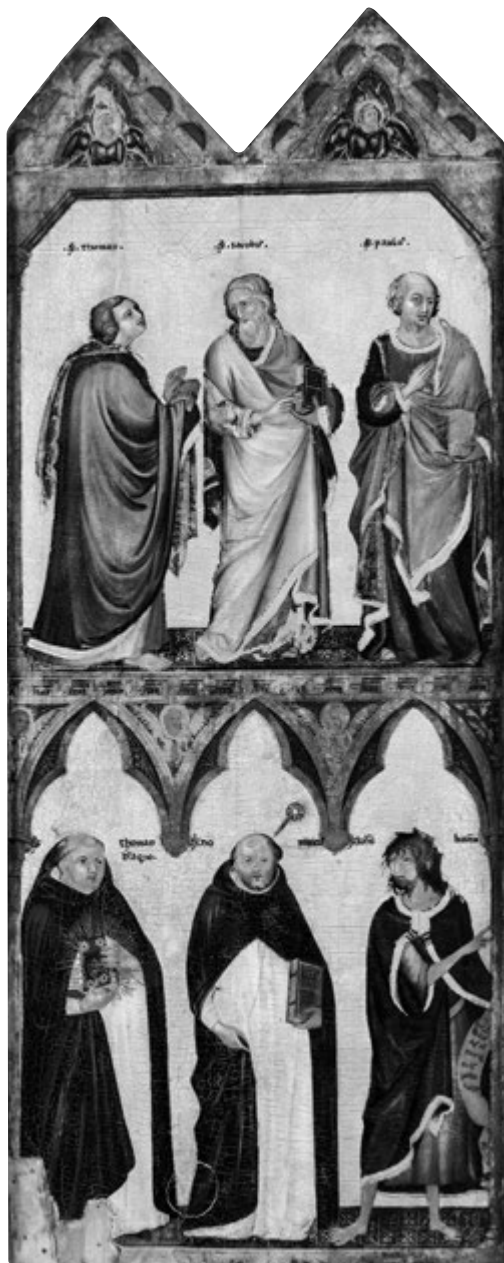
10 - Maestro della Croce di Trevis: 'Incoronazione della Vergine' (part.)
Esztergom, Keresztény Múzeum



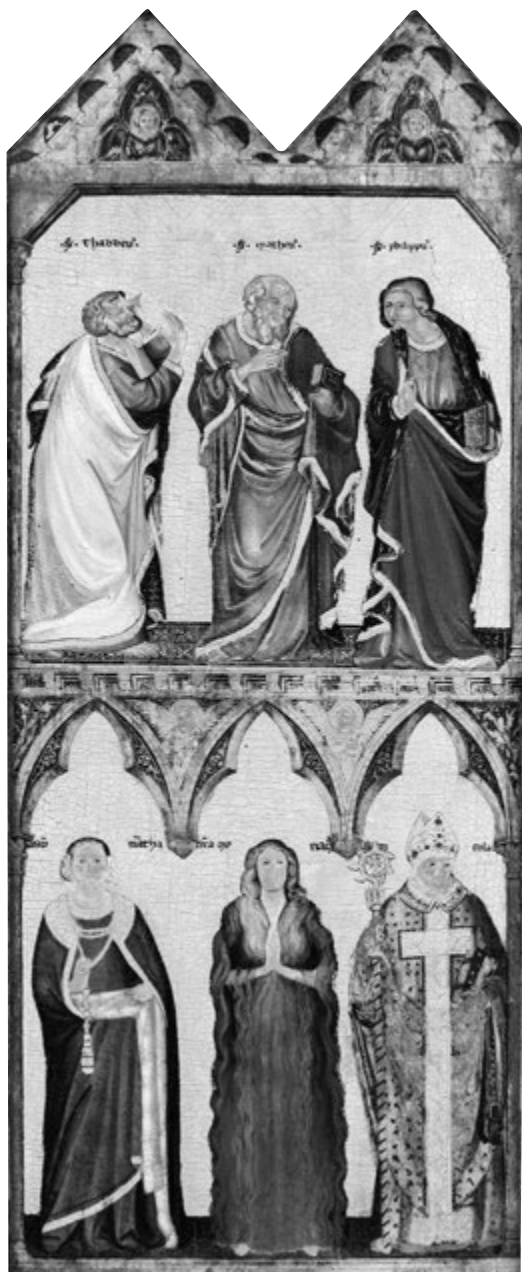
11 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi'
Venezia, Fondazione Giorgio Cini,
Galleria di Palazzo Cini



12 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi'
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts



13 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi'
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts



14 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi'
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts



15 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Madonna col Bambino'
Roio Poggio (L'Aquila), Santa Maria della Croce



16 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi' (part.)
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts



17 - Maestro del Crocifisso d'argento: 'Santi' (part.)
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des beaux-arts