

SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA



LUNGO LA VIA TIBURTINA VALERIA NEL MEDIOEVO

OPERE, ARTISTI, CULTI E COMMITTENTI
(SECC. XI-XV)

Atti del Convegno di Studi
Chieti-Roma, 14-17 novembre 2023

a cura di

GAETANO CURZI, CLAUDIA D'ALBERTO
MANUELA GIANANDREA, ELEONORA TOSTI

ROMA 2024

MISCELLANEA
DELLA SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA
LXXVIII
—

LUNGO LA VIA TIBURTINA VALERIA
NEL MEDIOEVO
OPERE, ARTISTI, CULTI E COMMITTENTI
(SECC. XI-XV)

Atti del Convegno di Studi
Chieti-Roma, 14-17 novembre 2023

a cura di
GAETANO CURZI, CLAUDIA D'ALBERTO
MANUELA GIANANDREA, ELEONORA TOSTI

ROMA
PRESSO LA SOCIETÀ
ALLA BIBLIOTECA VALLICELLIANA
—
2024

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo di



Ministero della Cultura, Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali

Il Convegno è stato organizzato con il contributo di



Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali,
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara



SAPIENZA DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI ROMA DI STORIA ANTROPOLOGIA
RELIGIONI ARTE SPETTACOLO

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo,
Sapienza Università di Roma



ERC-AdG-2020



Graffiti-IT "Writing on the margins: Graffiti in Italy (7th-16th c.)" (GA n. 101020613)



Società Romana di storia patria



Ministero della Cultura, Direzione Generale
Educazione, Ricerca e Istituti Culturali

Foto di copertina

Castiglione a Casauria, San Clemente a Casauria, architrave del portale maggiore, particolare (fotografia di Gaetano Curzi, 2023).

Impaginazione e stampa

Tipografia Giammarioli snc, Via Enrico Fermi, 10 - Frascati (Roma)

Copyright ©2024

Società Romana di Storia Patria
Piazza della Chiesa Nuova, 18 (Biblioteca Vallicelliana)
I-00186, Roma

www.srsp.it – e-mail: segreteria@srsp.it

ISBN 979-12-81369-08-5

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without the prior permission of the publisher.

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film e fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica sono riservati per tutti i Paesi.

La casa editrice resta a disposizione dei detentori di eventuali diritti che non fosse riuscita a raggiungere

CRISTIANA PASQUALETTI

LA CHIESA DI SAN FRANCESCO DELLA SCARPA A SULMONA: CROCEVIA DELLA PITTURA IN ABRUZZO FRA I SECOLI XIV E XV

Lo stanziamento dei frati minori a Sulmona, documentato dal 1241,¹ fu fattore determinante dell'espansione verso sud dell'agglomerato antico. Al primitivo *locus* suburbano presso il fiume Gizio, ricordato col titolo di *San Francesco Vetere* già nel 1273,² era subentrato prima del 1260³ il nuovo insediamento *intramoenia* nei pressi della Porta *Salvatoris* aperta all'estremità meridionale del principale asse viario cittadino che, attraversando l'abitato in senso longitudinale, conduce all'altro e più antico polo religioso costituito dalla cattedrale di San Panfilo.⁴

Dai registi di due documenti della cancelleria angioina si evince che la chiesa minoritica, fondata per volontà di Carlo II d'Angiò, fu oggetto di esteso rifacimento a partire dall'ultimo decennio del Duecento.⁵ Il monumentale impianto che ne risultò, non ancora completato nel 1321, fu mantenuto fino agli

¹ A. Chiappini, *Regesto delle pergamene del nuovo Archivio di S. Panfilo in Sulmona*, in *Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, s. III, 6 (1915), pp. 125-226: 131-132, n. 8.

² N.F. Faraglia, *Codice diplomatico sulmonese*, Lanciano 1888, p. 80, n. LXV; p. 86, n. LXIX.

³ Chiappini, *Regesto*, p. 133, n. 18.

⁴ Sulla Sulmona medievale: E. Mattiocco, *Struttura urbana e società della Sulmona medievale*, Sulmona 1978; Id., *Sulmona. Città e contado nel catasto del 1376*, Pescara 1994.

⁵ Pubblicati da G. Ruocco, *Documenti francescani dai registi angioini e spagnoli del Regno di Napoli, anni 1267-1307; 1488-1633*, in *Miscellanea Francescana*, 35 (1935), docc. XLIV, L, pp. 130-140, i documenti sono stati portati all'attenzione degli storici dell'arte da I. Carlettini, *Le storie di san Ludovico di Tolosa nella chiesa di San Francesco a Sulmona*, in *L'Abruzzo in età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 107-123: 107, 118, note 2-3.

inizi del secolo decimottavo. L'edificio si articolava in un capocroce con tre absidi poligonali aperte sul transetto voltato e tripartito e un corpo longitudinale suddiviso in tre navate con campate coperte da volte a crociera (fig. 1).⁶

Una disposizione della regina Giovanna I d'Angiò risalente al 1370, perduta ma trascritta dallo storico sulmonese Emilio de Matteis, attesta la prima dedicazione della *reginalis ecclesia* alla Maddalena, alla quale il fondatore, bisnonno della sovrana, era particolarmente devoto.⁷

Oltre che sul personale interessamento di Carlo II e dei suoi discendenti, i francescani di Sulmona poterono verosimilmente contare sulla ricchezza immobiliare e sulla vivacità commerciale del distretto di Porta *Salvatoris*, a ridosso della piazza del mercato. Lungi dall'essere motivo di contrasto con la regola di povertà dell'Ordine,⁸ la prosperità economica degli abitanti assicurava alla comunità dei frati continuità di donazioni e lasciti, plausibilmente propizi al completamento dei lavori edilizi e a iniziative decorative, di cui restano poche ma significative testimonianze, in parte riconducibili ad alcune delle più interessanti personalità della pittura in Abruzzo fra Tre e Quattrocento.

A seguito del rovinoso terremoto del 1706, la chiesa di San Francesco fu sottoposta a un rifacimento radicale, che lasciò in piedi i soli muri esterni del corpo longitudinale, con riduzione in lunghezza e trasformazione in un'aula unica a due campate con cupola all'incrocio del braccio trasversale. L'area presbiteriale con le cappelle absidali fu tagliata fuori dal progetto e intorno alla metà del secolo XIX divenne sede di locali di natura commerciale – la cosiddetta Rotonda.⁹

⁶ «È divisa al chiesa in tre spatiose navi»: E. De Matteis, *Memorie storiche dei Peligni*, a cura di E. Mattiocco, G. Papponetti, L'Aquila 2006, p. 323. Sulle vicende storiche e costruttive della chiesa e del convento e sulle ipotesi di configurazione dell'impianto medievale: P. Piccirilli, *Monumenti architettonici sulmonesi*, Lanciano 1888, pp. 15-31; I.C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, I, Roma-Milano, 1927-1928, pp. 441-448; M. Bentivoglio, A. Colangelo, *San Francesco della Scarpa in Sulmona: storia ed arte di un monumento*, L'Aquila 1981; *S. Francesco della Scarpa in Sulmona: restauro 1986-1991*, testi di L. Martella, A. Colangelo, S. Atto (Teramo) 1991, pp. 33-60; L. Bartolini Salimbeni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Roma 1993, pp. 54-56; F. Aceto, *Architettura minoritica in Abruzzo nei secoli XIII-XIV. Un bilancio storiografico con una digressione sulla legislazione edilizia dell'Ordine*, in F. Aceto, C. Pasqualetti, F. Zimei, *Provincia Pinnensis. Il Medioevo francescano in Abruzzo. Architettura - Arti figurative - Musica*, Roma 2022, pp. 3-65: 46-47.

⁷ De Matteis, *Memorie*, pp. 327-328.

⁸ Diversamente pensa Mattiocco, *Il catasto*, p. 110.

⁹ Sui restauri posteriori al sisma del 1706: M. Bentivoglio, *Vicende costruttive del complesso*, in Bentivoglio, Colangelo, *San Francesco*, pp. 53-71; L. Martella, *La configurazione attuale*, in *S. Francesco*, pp. 53-69.

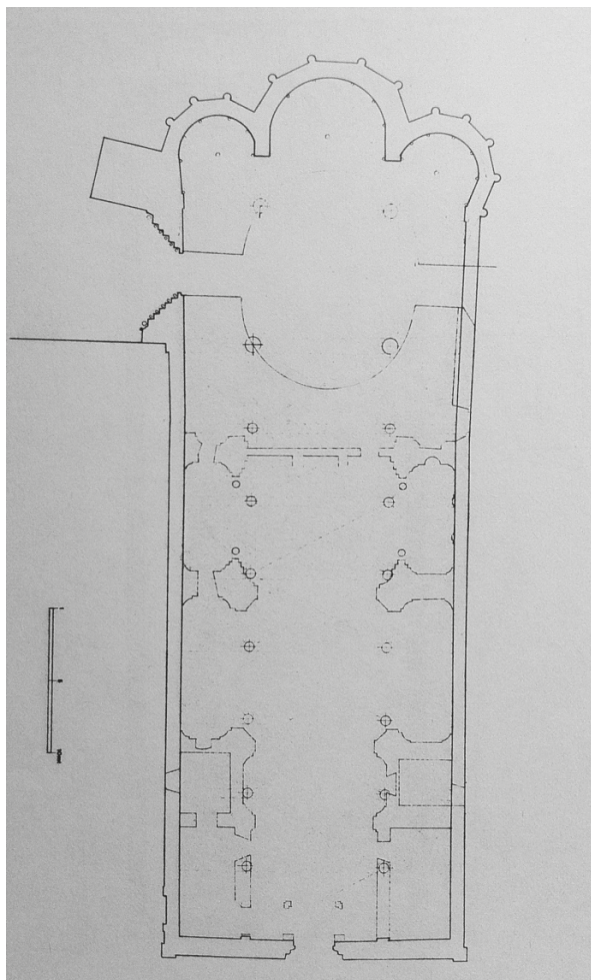


Fig. 1 - Sulmona, San Francesco della Scarpa, ipotesi restitutiva della pianta medievale (da Benvoglio, Colangelo 1981, fig. 9).

Fra i monumentali avanzi del capocroce medievale sono sopravvissute tracce esigue di interventi pittorici in corrispondenza del braccio sinistro del transetto e dell'abside *in cornu evangelii*. Niente rimane dell'«*historia di S.ta Maria Maddalena*»¹⁰ affrescata nella cappella absidale maggiore da Andrea Delitio su richiesta dei frati con contratto stipulato nel 1450,¹¹ né è dato sa-

¹⁰ Così la ricorda De Matteis, *Memorie*, p. 323.

¹¹ Per la trascrizione del documento: B. Trubiani, *La Basilica Cattedrale di Atri*, Roma 1969, pp. 260-263.

pere se questa commissione mirasse a sostituire un più antico ciclo pittorico dedicato all'antica titolare della chiesa.

Sul pilastro all'angolo fra il braccio del transetto e la cappella absidale sinistra si scorge un tabellone con cornice a motivi cosmateschi riconducibile al secolo XIV. Reca una figura aureolata, avvolta in un mantello rosso – probabilmente proprio la Maddalena –, corrispondente al rilievo approssimativamente fattone dal Piccirilli nel 1888 (fig. 2).¹²

Sulla parete adiacente, a sinistra della monofora che dava luce alla cappella, si vedono le impronte delle aureole raggiate di una serie di figure assiegate – forse gli Apostoli radunati attorno al catafalco della Vergine, possibile indizio di un ciclo della *Dormitio*, aderente al modello assiate quanto a collocazione presbiteriale.¹³ In cima a questa stessa parete absidale, subito al di sotto di quella che un tempo fungeva da cornice d'imposta della volta, corre una sequenza di finte mensole in forma di lisci dentelli scorciati in modo maldestro.¹⁴

Sulla testata del transetto, poco più in alto del portale laterale, spicca infine una sinopia di altissima qualità con tre figure solennemente paludate, evocanti i modi del misterioso Maestro delle Storie di San Ladislao, pittore di cultura padovano-altichierasca attivo agli inizi del Quattrocento nella chiesa dell'Incoronata a Napoli (fig. 3).¹⁵ Il personaggio col saio francescano e il

¹² Piccirilli, *Monumenti*, tav. VII. Un frammento ancor meno leggibile di figura con il capo nimbo – forse inginocchiata in preghiera – è al di sotto della possibile Maddalena.

¹³ Una versione abbreviata del ciclo della *Dormitio* è anche nella cappella absidale di San Francesco a Castelvecchio Subequo: C. Pasqualetti, *Comunicare per immagini nell'Abruzzo francescano dalle origini agli albori dell'Osservanza*, in Aceto, Pasqualetti, Zimei, *Provincia Pinnensis*, pp. 69-187: 91-97, con bibliografia.

¹⁴ Fra la cornice su mensole e la possibile *Dormitio* si scorgono i lacerti di una figura panneggiata con il capo nimbo appartenente a una scena purtroppo indecifrabile.

¹⁵ Sul Maestro di San Ladislao: F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1444, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 346-349. Cfr. inoltre A. De Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in *Bollettino d'arte*, s. VI, 76 (1991), pp. 113-130; F. Navarro, *Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995; Ead., *Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesca di Napoli*, in *Dialoghi di Storia dell'arte*, 7 (1998), pp. 4-15; S. Romano, *La peinture à Naples au début du XV^e siècle: le temps de Ladislao (1405-1425)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Abbaye de Fontevault, 15 giugno-16 settembre 2001), Paris 2001; E. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna, 2017-2018*, pp. 6-29; P. Leone de Castris, *La pittura del Quattrocento a Napoli, 1400-1458. Da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2020, pp. 85-99.



Fig. 2 - Sulmona, San Francesco della Scarpa, Santa (Maddalena?), pilastro all'ingresso dell'abside sinistra (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).



Fig. 3 - Sulmona, San Francesco della Scarpa, Tre santi, testata del braccio sinistro del transetto (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).

circulum precatorium può forse identificarsi col beato Gerardo da Valenza, devotissimo a Ludovico di Tolosa, il culto del quale contribuì a propagare in Sicilia.¹⁶

La venerazione per il santo di casa angioina trova proprio nella chiesa dei frati minori a Sulmona due importanti testimonianze figurative in *ecclesia laicorum*. La prima fu rinvenuta nel 1917 da Ignazio Carlo Gavini¹⁷ al piano superiore dell'ex oratorio della compagnia di Santa Maria degli Angeli – attestata almeno dal 1472 –, che occupava lo spazio delle prime tre campate

¹⁶ Sull'iconografia del beato: M. Bacci, *Le bienheureux Gérard de Valenza, OFM: images et croyances dans la Toscane du XIV^e siècle*, in *Revue Mabillon*, 12 (2001), pp. 97-119; G. Giura, *Il "Crocifisso" di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 75-111.

¹⁷ Gavini, *Storia*, I, p. 444.



dell'antica navata sinistra e al quale si accedeva dal portale laterale tuttora recante sull'architrave il titolo del pio sodalizio.¹⁸

Si tratta di una grande lunetta affrescata (210x439 mm) con due episodi della vita di Ludovico d'Angiò: la *Professione segreta della regola* e la *Consacrazione a vescovo di Tolosa* (fig. 4). Le due scene, rappresentate anche nella predella della celebre tavola dipinta da Simone Martini (Napoli, Museo di Capodimonte), sono fra quelle descritte insieme a numerose altre nel «gran cappellone» della Cattedrale di Napoli dedicato al santo di stirpe reale.¹⁹

Il pittore ha unificato due momenti strettamente consecutivi della vicenda terrena di Ludovico senza ricorrere a elementi divisorii, bensì accostando all'area presbiteriale di una chiesa trecentesca conventuale il seggio papale inversamente scorciato onde assecondare la distribuzione speculare dei gruppi e delle singole figure.

Queste, di corporatura massiccia, appaiono accostabili per formulario somatico e clima espressivo ai personaggi delle *Storie di San Francesco* nella cappella da Celano nella chiesa dei frati minori a Castelvecchio Subequo, la realizzazione delle quali si è potuta recentemente anticipare al 1379;²⁰ potrebbero anzi riferirsi a qualche collaboratore del Maestro di Campo di Giove, responsabile del ciclo subequano.²¹ I calibrati scorci e l'intaglio nitido dei dettagli e dei profili architettonici tengono anche conto però di quella fase del neo-giottismo abruzzese che ha il suo principale interprete nell'Antonio d'Atri documentato nel 1373 a Santa Maria Arabona, attivo all'Aquila fra il 1377 e il 1381 circa.²²

¹⁸ Per la localizzazione dell'oratorio della confraternita: Bentivoglio, Colangelo, *San Francesco*, p. 9; 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 (Napoli-Santa Maria Capua Vetere, 3-5 novembre 2016), a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Spoleto 2017, pp. 247-262.

¹⁹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, in *Napoli MDCCXLII*, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, I-II, Napoli 2003-2014, pp. 191-203: 194.

²⁰ Pasqualetti, *Comunicare*, p. 107, con bibliografia.

²¹ Per un quadro critico aggiornato sul pittore (Nicola Olivieri da Pietransieri?): C. Pasqualetti, *Il Maestro di Campo di Giove: un percorso abruzzese nella pittura italiana della seconda metà del Trecento*, in *Il Maestro di Campo di Giove. Ricomporre un capolavoro*, cat. della mostra (L'Aquila, 26 maggio-3 settembre 2023), a cura di F. Zalabra, C. Pasqualetti, Roma 2023, pp. 29-50.

²² Per un ragguaglio storico-critico su Antonio d'Atri con precisazioni e nuove acquisizioni: Ead., *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento*:



Fig. 4 - Pittore abruzzese dell'ultimo quarto del secolo XIV, *Professione segreta di Ludovico d'Angiò e sua consecrazione a vescovo di Tolosa*, Sulmona, San Francesco della Scarpa, sacrestia sinistra, sala superiore (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).

Una data a cavallo fra l'ottavo e il nono decennio del Trecento è consigliata anche dall'abbigliamento del laico con barba appuntita e copricapo a cuffia effigiato all'estrema sinistra della lunetta, che indossa una mantellina con affrappature sopra una gonnella cortissima e attillata, con cappuccio e con maniche strette e svasate sul polso, scarsella alla cintura bassa sui fianchi e calze aderenti.²³

L'iniziativa pittorica ebbe quindi luogo nei decenni di febbrile riparazione delle fabbriche sulmonesi seguiti al devastante terremoto del 1349, allorché lo spazio dell'*ecclesia laicorum* più vicino all'ingresso dal lato mancino dell'edificio fu ripetutamente oggetto di speciali attenzioni decorative nel segno della devozione al santo della casa d'Angiò, come suggerisce l'affresco con le *Opere e i miracoli di San Ludovico di Tolosa* eseguito in controfacciata, fra il portale e la prima campata della navata sinistra.

nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila, in *Prospettiva*, 133 (2009), pp. 46-68; si aggiunga P.L. Leone de Castris, *La pittura e le arti decorative*, in *Civitas Penne: il Medioevo delle arti*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma 2015, pp. 242-333: 301-311, con indicazioni cronologiche e attributive in parte differenti.

²³ Come esempio di qualche anno anteriore si veda la scena del *Matrimonio* nel ciclo sacramentario della chiesa napoletana dell'Incoronata: P. Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008, p. 79.



Fig. 5 - Maestro di Fossa, *Opere e miracoli di San Ludovico di Tolosa* (1350-1360), Sulmona, San Francesco della Scarpa, controfacciata (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).

Scialbato dopo il terremoto del 1706, il dipinto murale è prodotto di palpitante qualità pittorica da doversi ricondurre a personalità di prim'ordine della 'scuola' spoletina, ovvero sia all'attività del Maestro di Fossa negli anni Cinquanta del Trecento – quando a Sulmona sono documentati numerosi abitanti provenienti da Spoleto, Norcia, Foligno.²⁴

Accuratamente analizzato negli studi degli ultimi due decenni anche sul piano iconografico,²⁵ il dipinto si articola in due liste di tre scene sovrapposte ai lati di una nicchia aperta in epoca moderna. Al suo posto doveva un tempo trovarsi l'effigie dipinta del santo a formare assieme alle storie laterali un'icona agiografica ad affresco, superiormente delimitata da una cornice ad arco dal sesto ribassato decorata con motivi alla cosmatesca (fig. 5).

²⁴ Per una sicura identificazione con il Maestro di Fossa si è espresso A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, pp. 262-264. Cfr. anche Pasqualetti, *Vita*. Sulle presenze umbre in città: E. Mattiocco, *Struttura urbana e società della Sulmona medievale*, Sulmona 1978, pp. 93-96.

²⁵ Carlettini, *Le Storie*; Pasqualetti, *Vita*.



Fig. 6 - Maestro di Fossa, *Adorazione dell'icona di San Ludovico*, Sulmona, San Francesco della Scarpa, controfacciata, particolare delle *Opere e miracoli di San Ludovico di Tolosa* (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).

Di particolare importanza è la scena con l'*Adorazione* dell'icona di san Ludovico, plausibile indizio dell'esistenza in chiesa di una vera e propria pala d'altare che lo ritraeva a figura intera (fig. 6).²⁶ Quadro nel quadro, la 'finta' tavola doveva suscitare viva impressione nei fedeli, anche perché il fondo era probabilmente rivestito da una lamina metallica meccata in modo da simulare l'oro, secondo quanto si evince dall'incisione dei contorni della figura del santo e dei profili femminili interferenti con l'icona.

Le modalità di ostensione del dipinto alla folla devota e l'accanita ricerca di un contatto fisico con l'immagine del santo fanno supporre che la tavola

²⁶ *Ibid.*

‘reale’ non fosse abitualmente esibita ai fedeli e che le fossero attribuite proprietà taumaturgiche.

La messa in evidenza della pavimentazione a spina di pesce suggerisce inoltre che l’esposizione avesse luogo all’interno della chiesa, al di qua di un’eventuale trave o tramezzo, in un luogo accessibile ai devoti di entrambi i sessi. Le figure accalcate intorno all’icona sono difatti tutte donne – monache, terziarie e laiche – plausibilmente imploranti miracoli di guarigione.

Gli uomini restano invece ai lati o sullo sfondo, a parte il personaggio in rosso inginocchiato in primo piano, con buona probabilità il finanziatore dell’opera. Questi è verosimilmente identico al laico in tunica di color vermiglio e con cappuccio raffigurato nella prima scena del breve ciclo agiografico nell’atto di sorreggere piviale e cordiglio del santo impegnato nel servizio ai poveri, onde forse evocare le caritatevoli attività svolte da una compagnia locale intitolata a Ludovico, di cui non restano altre prove se non quelle figurative trasmesse dall’affresco.

Se rapportata proporzionalmente alle devote che la circondano, l’icona rimanda a tavole toscane e ombre a grandezza naturale o di poco maggiore, quali la *Santa Verdiana* di Castelfiorentino (h cm 172), la *Santa Lucia* in Santa Lucia de’ Magnoli a Firenze (h cm 168), o, ancora, il *San Pietro Martire* dello stesso Maestro di Fossa (h cm 160 circa) nella chiesa di San Domenico a Spoleto.

È poco credibile che una tavola di queste dimensioni fosse normalmente collocata sopra un tramezzo o una trave, anche perché sarebbe risultato alquanto macchinoso doverla periodicamente calare per l’ostensione ravvicinata ai fedeli. Si aggiunga che, pur a voler immaginare un setto divisorio fra l’*ecclesia fratrum* e l’*ecclesia laicorum* corredato di un sistema triadico di tavole dipinte paragonabile a coevi schemi umbri e toscani,²⁷ l’immagine collocata in posizione speculare rispetto a una Madonna col Bambino ai lati di una grande Croce mediana avrebbe dovuto rappresentare Maria Maddalena, titolare della chiesa sulmonese, oppure lo stesso Francesco d’Assisi, anziché Ludovico di Tolosa.

La più scontata delle soluzioni è in definitiva anche la più convincente, ossia che la tavola fosse destinata a un altare secondario intitolato al santo situato nella prima campata della navata sinistra, adibita a sua cappella, secondo quanto suggerisce la lunetta ritrovata dal Gavini, e gestita da una

²⁷ Sull’argomento cfr. in sintesi A. De Marchi, “*Cum dictum opus sit magnum*”. *Il documento pistoiese del 1274 e l’allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 603-621.

confraternita attiva presso i francescani di Sulmona,²⁸ che oltretutto detenevano una reliquia del braccio del principe angioino. La notizia, tramandata ancora una volta dal seicentesco De Matteis, richiede di essere tenuta nella massima considerazione, anche perché l'erudito sulmonese appare libero da condizionamenti iconografici, all'oscuro com'è dell'effettiva esistenza di una o più *historie* del santo nella chiesa minoritica.²⁹

In seguito al terremoto del 1706 la prima campata a sinistra fu inglobata nel nuovo oratorio assegnato alla compagnia di Santa Maria degli Angeli.³⁰ Non sono finora emersi documenti che consentano di appurare se il sodalizio preesistesse con differente intitolazione – magari proprio a san Ludovico – a quel terremoto del 1456, che indusse la confraternita a «instaurare» nel 1472 una cappella cadente per l'antichità e per il sisma.³¹

Nell'attesa di conferme dagli archivi, si può provare intanto a ragionare sul filo dell'analogia con una realtà cittadina prossima a quella sulmonese anche sul piano dell'organizzazione socioeconomica, e rammentare brevemente le vicende della 'confraternita della nazione francese' presso la chiesa di San Francesco a Palazzo all'Aquila, dedicata proprio a Ludovico di Tolosa, la cui cappella è attestata almeno dal 1417. Secondo la tradizione, la compagnia, che aveva finalità assistenziali e di cui sono anche ricordate le sacre rappresentazioni in periodo di Quaresima, passò a intitolarsi alla Concezione a seguito di un evento miracoloso, più verosimilmente in conseguenza della festa dell'Immacolata introdotta da Sisto IV nel 1476.³²

La promozione del culto mariano da parte del papa francescano è con buona probabilità all'origine anche della dedicazione del sodalizio sulmonese. Altri fattori, quali la sequenza sismica abruzzese fra il 1456 e il 1461 – motivo di spostamento e di rifondazione di altari e cappelle – e i rivolgimenti politici legati alle congiure baronali possono aver contribuito al cambio di intitolazione delle pie associazioni locali e, nel caso di Sulmona, persino all'oblio della congrega devota al 'santo novello' della *beata stirps* angioina.

²⁸ La campata adibita a cappella poteva forse giovare di un accesso autonomo dalla porta murata sul fianco sinistro della chiesa quasi all'angolo con la facciata, riquadrata da una cornice seicentesca probabilmente trasferita dall'adiacente convento. L'ipotesi è stata prospettata anche da Carlettini, *Le Storie*, p. 112, che ne trae però una diversa conclusione sull'assetto interno della chiesa.

²⁹ De Matteis, *Memorie*, p. 325. Sulla questione: Pasqualetti, *Vita*, p. 254.

³⁰ Per la documentazione sugli spostamenti della confraternita: *ivi*, p. 249.

³¹ È quanto si leggeva in un'epigrafe perduta ma trascritta dal De Matteis, *Memorie*, p. 340.

³² Sull'argomento: Pasqualetti, *Vita*; Ead., *Comunicare*, p. 157.

Anche la prima campata destra dall'ingresso della chiesa di San Francesco a Sulmona – oggi sagrestia divisa in due piani da un solaio – ha restituito un'importante testimonianza pittorica. Il lacerto presumibilmente raffigurante l'*Annunciazione*, rimesso in vista con i restauri condotti fra il 1987 e il 1991 nella sala superiore,³³ sulla parete corrispondente al fianco destro della chiesa, doveva infatti far parte di un ciclo murale più ampio – forse con *Storie dell'Infanzia di Cristo* – come sembra potersi desumere dalla prosecuzione della cornice sulla destra (fig. 7). Il dipinto è riferibile alla prima maturità del Maestro di Beffi,³⁴ protagonista in Abruzzo della transizione dal gotico tardo al tardo-gotico, e funge da importante sostegno all'ipotesi della sua identificazione con il pittore Leonardo da Teramo, professionalmente incardinato a Sulmona, dov'è documentato dal 1385 al 1435.³⁵

Anche l'ingresso in facciata sull'attuale via Mazara fu oggetto di iniziative decorative supportate da pia donazione o lascito testamentario *pro anima*, come si evince dalla presenza di benefattori laici inginocchiati ai lati della *Madonna dell'umiltà* affrescata nella lunetta del portale (fig. 8).

Facendo la tara allo stato di conservazione molto compromesso del dipinto nonostante un restauro nel 2017, vi si può riconoscere un pittore che incrocia le esperienze del Maestro di Campo di Giove con quelle di Antonio d'Atri, con esiti non distanti dall'autore delle *Storie di San Ludovico di Tolosa* nella lunetta della prima campata sinistra.

I due donatori, di sesso maschile e verosimilmente legati fra loro da un rapporto di parentela, dovettero ricoprire qualche alta carica cittadina, specialmente quello inginocchiato a destra, abbigliato com'è con un'ampia cappa di velluto cremisi dotata di cappuccio foderato di pelliccia. Potrebbe trattarsi dei membri della famiglia de' Merolini, alla quale apparteneva il palazzo

³³ Cfr. A. Colangelo, *Arredi lignei e dipinti della cupola: interventi conservativi e restauri*, in *S. Francesco*, pp. 85-90.

³⁴ Pasqualetti, *Comunicare*, p. 142.

³⁵ Per la vicenda critica sul Maestro di Beffi e il dossier documentario su Leonardo da Teramo: Ead., *“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. Per ulteriori aggiunte al corpus: A. De Marchi, *Master of Beffi (Leonardo di Sabino di Teramo?)*, in Grassi Studio, *Italian Paintings*, cat. della mostra TEFAF (Maastricht 2013), New York 2013, pp. 15-21; C. Pasqualetti, *Una vacanza romana del Maestro di Beffi*, in *Inedita mediævalia. Scritti in onore di Francesco Aceto*, a cura di F. Caglioti, V. Lucherini, Roma 2019, pp. 295-302; V. Di Gennaro, S.M. Pomante, G. De Angelis, *La scultura lignea policromata nella cultura artistica abruzzese (XIV-XVI secolo)*, in *L'Arte per l'Arte*, a cura di R. Morselli, C. Ortolani, Roma 2017, pp. 13-69: 30-35; V. Caramico, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato. Topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento*, Firenze 2020, p. 143, nota 25.



Fig. 7 - Maestro di Beffi (Leonardo di Sabino da Teramo?), *Annunciazione* (?), Sulmona, San Francesco della Scarpa, sacrestia destra, sala superiore (fotografia di Gino Di Paolo, 2016).



Fig. 8 - Pittore abruzzese dell'ultimo quarto del secolo XIV, *Madonna dell'Umiltà con i donatori*. Sulmona, San Francesco della Scarpa, lunetta del portale di facciata (fotografia di Gino Di Paolo, 2021).

– poi passato ai Tabassi – proprio di fronte alla chiesa.³⁶ A tal riguardo, merita rilevare che nel 1435 Nicola, esponente del nobile casato, dispose per testamento la propria sepoltura in «Ecclesia Sancti Francisci de Sulmona, videlicet in cappella et pilo domus sue de Merolinis in eadem Ecclesia edificatis, ubi alia corpora suorum predecessorum de eiusdem domo seppulta requiescunt».³⁷

Come nella poco più tarda lunetta staccata dal portale della chiesa di Sant'Agostino (Sulmona, Museo Civico), è qui seguita la versione maggiormente diffusa del motivo iconografico che, a partire forse da un perduto affresco avignonese di Simone Martini, associa al tema della *Virgo humilis* quello della Madonna *lactans*.³⁸ Semidisteso sul grembo materno, il Bambino afferra la mammella con entrambe le mani, mentre si volta verso l'esterno attorcendosi e incrociando i piedi, sì da generare la grande piega triangolare del mantellino che lo riveste, caratteristica di questa variante.

Dal corpo della Madre emanano raggi un tempo dorati, mentre ai suoi piedi è recentemente riemerso il contorno di un più esplicito simbolo apocalittico – il crescente di luna, ormai privo della lamina metallica che lo rivestiva. Ai temi dell'umiltà e della maternità, ambedue cari alla spiritualità mendicante, si aggiunge dunque il tema giovanneo della *Mulier amicta sole*, spesso incluso anche nei testimoni marchigiani del motivo iconografico.³⁹ Bonaventura da Bagnoregio fu tra i primi ad associare alla Vergine gli attributi della donna apocalittica, benché in un dipinto tardo-trecentesco come quello sulmonese essi non siano ancora da interpretare quali indicatori visivi della teologia immaculista dei francescani, bensì quali simboli della dimensione ultraterrena.⁴⁰

Quanto all'arredo mobile, malgrado il rilevante documento figurativo costituito dall'affresco di controfacciata con l'ostensione dell'icona di san Lu-

³⁶ Pasqualetti, *Comunicare*, pp. 158-159.

³⁷ Complesso archivistico della diocesi di Sulmona-Valva, *Archivio Capitolare della Cattedrale di San Panfilo*, n. II, 2, 111, a. 1435.

³⁸ Sulla perduta variante martiniana: M. Meiss, *The Madonna of Humility*, in *The Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 435-465; Bologna, *I pittori*, pp. 302-304; P. Leone de Castris, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 316-318; M. Brüggem Israëls, *Madonne dell'Umiltà monumentali nelle Marche tardo-medievali: committenze confraternali*, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, Atti del Convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Minardi, Foligno 2017, pp. 297-327: 299-301.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sulle implicazioni del tema associato all'ingresso dei laici nelle chiese mendicanti: Pasqualetti, *Comunicare*, p. 158.



Fig. 9 - Maestro di Campo di Giove (Nicola Olivieri da Pietransieri?), *Crocifisso* ligneo, Sulmona, San Francesco della Scarpa (fotografia di Gino Di Paolo, 2021).

dovico di Tolosa, l'unica opera superstite riconducibile ai primi due secoli dell'insediamento minoritico a Sulmona sembra costituita dallo stupendo *Crocifisso* tardo-gotico intagliato e dipinto (h cm 180) sospeso davanti all'altare maggiore (fig. 9). Prima della Seconda guerra mondiale la sua presenza in chiesa è segnalata sul muro della controfacciata, a destra.⁴¹ Liberato dalle ridipinture, il manufatto appare modellato sui *Crocifissi* riferiti al Maestro di Visso/Maestro della *Croce* di Trevi⁴² per l'inclinazione accentuata del capo che determina la ricaduta in avanti della capigliatura, per la morbidezza del modellato, per la forma arrotondata del ventre, per la lunghezza del perizoma elasticamente aderente alle ginocchia. Da quegli esemplari il *Crocifisso* di

⁴¹ *Inventario degli oggetti d'arte in Italia*, IV, a cura di L. Serra, schede di M. Gabbrielli, Roma 1934, p. 213, con indicazione cronologica al secolo XVI.

⁴² Per necessità di sintesi si rinvia a *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, cat. della mostra (Spoleto-Montefalco-Trevi, 24 giugno-4 novembre 2018), a cura di V. Garibaldi, A. Delpriori, B. Sperandio, Perugia 2018, nn. 13 (G. Spina), 19-21 (C. Di Meo), 22 (G. Massari), con bibliografia.

Sulmona, tuttavia, si distingue per la robusta struttura anatomica: la prominenza della cassa toracica e l'ampiezza del bacino sono oltremodo enfatizzate dall'assottigliarsi del girovita nello spasimo mortale, la muscolosità dei polpacci è viepiù risaltata dal contrasto con la secchezza delle braccia dai tendini nettamente rilevati.

Una dolcissima levigatezza caratterizza invece lo sfinato ovale del Cristo, incorniciato dalle calligrafiche ondulazioni dell'increspata capigliatura, le cui ciocche estreme si spargono sulle spalle e sul petto trapassando in modo quasi impercettibile dal rilievo alla pittura. Splendidamente conservata si rivela la policromia del viso ombreggiato da una peluria disegnata con fitti e spessi tratti di pennello intorno alla bocca piccola e carnosa, teneramente contratta in una smorfia che subito richiama le tipiche fisionomie del Maestro di Campo di Giove, qui al vertice della sua carriera di pittore a capo di una bottega dalle polivalenti competenze e collaborazioni tecnico-artistiche.⁴³ Particolarmente persuasivo in tal senso è il confronto con la membruta figura di Cristo nella *Crocifissione* su tavola, recentemente riapparsa sul mercato antiquario, che si è potuta agevolmente attribuire al maestro.⁴⁴

A giudicare dal magnifico *Crocifisso* ligneo e dai resti di pittura murale appena esaminati, sembra che le necessità decorative della chiesa di San Francesco della Scarpa abbiano attirato dopo il terremoto del 1349 i migliori maestri disponibili sul territorio.

Grande resta il rimpianto per i perduti affreschi di Andrea Delitio, con i quali si chiuse nel 1450 la fase più antica della storia pittorica dell'edificio.⁴⁵ Apparentemente anacronistica quanto al soggetto – le *Storie* dell'antica titolare della chiesa –, la commissione dei conventuali sulmonesi potrebbe essere stata ispirata dalla volontà di rivendicare tanto la vetustà quanto la regalità della fondazione a fronte della crescente concorrenza esercitata dai confratelli osservanti, che giusto qualche anno prima, ossia nel 1443, avevano ottenuto dai sulmonesi di insediarsi in città in contraccambio dell'opera di pacificazione tra le fazioni sulmonesi svolta da fra' Giovanni da Capestrano.⁴⁶

⁴³ Pasqualetti, *Il Maestro di Campo di Giove*.

⁴⁴ Ead., *Una Crocifissione del Maestro di Campo di Giove: indizi sulla formazione del Maestro della Cappella Caldora*, in *Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. Marcelli, I, Perugia 2020, pp. 103-116; Ead. *Comunicare*, pp. 160-171.

⁴⁵ Per un recente commento al contratto di allogazione: ivi, p. 86.

⁴⁶ *Ibid.*