

Pittura del primo Rinascimento sull'Appennino: maestranze nella Chiesa di Sant'Emidio ad Amatrice

ROSSANA TORLONTANO

Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara - Dipartimento di lettere, arti e scienze sociali

Gli eventi sismici del 2016 e le devastazioni che questi hanno procurato in numerosi centri storici sullo spartiacque appenninico, hanno portato come naturale corollario un nuovo fervore di studi dedicati negli ultimi anni soprattutto all'arte del Rinascimento tra le Marche e l'Umbria. Si è così tentata la definizione di ambiti territoriali e di personalità di maestri fino a quel punto lasciati in ombra, e sono state organizzate meritevoli rassegne, in un primo momento destinate ad evidenziare l'entità dei danni e gli immediati interventi di ripristino da parte delle soprintendenze, quindi a gettare luce su problemi e questioni storiche cui a lungo si erano dedicati – peraltro con ammirevole passione – solo gli eruditi locali¹. In questo contesto Amatrice, epicentro della scossa del 24 agosto e borgo che ha subito sicuramente il maggior numero di danni ai suoi edifici storici, rappresenta un caso a sé. Il fatto di essere stata la patria di uno dei maggiori maestri del Rinascimento italiano, nonché centro delle notevoli emergenze artistiche, soprattutto risalenti ai secoli tra il Trecento ed il Cinquecento, ha suscitato l'interesse diffuso degli studiosi a partire dall'inizio del Novecento e poi grazie soprattutto all'opera di scandaglio delle suddette emergenze realizzata tra gli anni '50 e '60 da parte di Cesare Verani². Questa traiettoria ha condotto infine nel 2015 alla pubblicazione del volume *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, curato da me e da Anna Imponente, che ha raccolto importanti studi e ricerche, ha permesso l'identificazione di nuove maestranze e gruppi stilistici, e, grazie anche all'ampio corredo di immagini, rappresenta oggi la più valida testimonianza di quanto avesse prodotto la peculiare civiltà figurativa del borgo, comprese ovviamente le opere che sarebbero andate perdute nel sisma dell'anno successivo³.

Nel mio contributo sulla pittura ad Amatrice tra il XIV e il XV secolo mi occupavo marginalmente degli affreschi della chiesa di Sant'Emidio, già Santa Maria delle Laudi, adibita, a partire dal 2002, a sede del Museo Civico 'Cola Filotesio'⁴ (fig. 1). Rispetto agli altri cantieri decorativi quattrocenteschi della città e delle sue ville, da quello della chiesa di San Francesco fino alle pitture di Pierpalma da Fermo nel Santuario della Madonna della Filetta, gli affreschi di Sant'Emidio erano stati sostanzialmente ignorati dalla critica – se si fa eccezione per un breve appunto da parte di Raymond Van Marle che li diceva di mano di “un affascinante e divertente maestro locale”⁵ –, fino ad un primo tentativo di definizione iconografica e stilistica da parte della compianta storica dell'arte Floriana Svizzeretto⁶. Il ritardo con il quale ci si è occupati della decorazione pittorica quattrocentesca di questa chiesa è verosimilmente imputabile alla difficoltà nel dirimere la questione della cronologia, evidente nelle valutazioni formali espresse dalla Svizzeretto nei suoi contributi, e nel definire il numero e la successione delle maestranze attive nel complesso, che risultano in so-



Amatrice, Chiesa di S. Emidio, sagrestia, Teologi e Dottori della Chiesa, affresco, lunette della volta, 1460 ca. (foto di Giovanni Lattanzi). Particolare.

stanza di formazione eterodossa rispetto a quelle attive negli altri cantieri – fatta eccezione per la prima di queste, riconoscibile come vedremo pure negli affreschi della chiesa di San Francesco. Sarà dunque utile tornare a proporre una lettura filologica, che a grandi linee avevo già impostato nel mio sopracitato intervento del 2015, ma che posso ora precisare nel dettaglio sulla base di uno studio analitico delle scene ancora più meditato. La chiesa di Santa Maria delle Laudi era una fondazione francescana, sorta plausibilmente nei primi decenni del XIV secolo. La prima menzione documentaria però è successiva e si data 5 giugno 1398, quando papa Bonifacio IX concedeva l'indulgenza a chi avesse visitato la chiesa l'8 settembre (festa della Natività della Vergine)⁷. È verosimile che fu proprio la concessione papale – giunta addirittura prima rispetto all'indulgenza accordata nel mese di luglio, sempre del 1398, alla chiesa di San Francesco, primo luogo di insediamento dei

frati minori ad Amatrice – a permettere, grazie alle donazioni, l'avvio di un progetto decorativo. Degli affreschi che correivano lungo la parete sinistra della chiesa e che andarono perduti – probabilmente coperti – nel corso delle trasformazioni secentesche dell'edificio, restano a testimonianza due scene lacunose, collocate in fondo, accanto alla pala col *Crocifisso adorato dai santi dell'ordine francescano* di Giulio Cesare Bedeschini: si tratta di una *Crocifissione fra la Vergine e san Domenico* (anche se questa seconda figura è mutila e dunque non individuabile con certezza)⁸ e di una *Santa Caterina d'Alessandria*, sequenze entrambe queste da riferire all'inizio del Quattrocento e quindi opera del primo cantiere oggi riconoscibile nell'edificio. La cultura che affiora da questi dipinti rimanda direttamente ad una bottega di formazione marchigiana, già attiva in San Francesco – è verosimile che l'autore sia lo stesso della *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo* (fig. 2) sul registro inferiore della parete sinistra dell'abside – e che affonda le sue origini nella tradizione del tardogotico adriatico a contatto con la pittura fra Camerino ed Ancona. Il pensiero corre alle linee affilate di contorno delle figure nelle opere di Olivuccio di Ciccarello, figure dalle quali viene mutuata pure la pungente illustrazione dei caratteri⁹: una tenuta talvolta corsiva quella degli affreschi amatriciani, eppure piena di spirito, con la consapevole acquisizione dei modelli da parte di una bottega che evidentemente aveva già operato in San Francesco nel grande e mutilo *Albero di Jesse* della navata destra.

Successivo di una generazione è l'avvio del cantiere decorativo di quello che un tempo era il presbiterio della chiesa delle Laudi e che oggi ha la funzione di sagrestia della nuova fondazione. Collocata dietro l'altare maggiore secentesco e il vicino altare del Crocifisso, la sagrestia ha pavimento rialzato e soffitto ribassato, a riprova di quelle che dovevano essere le dimensioni più minute dell'edificio precedente al ripristino barocco. Il presbiterio era interamente coperto di



1.



3.

1. Amatrice, interno della Chiesa di S. Emidio adibito a sede del Museo Civico "Cola Filotesio" (foto di Giovanni Lattanzi).

2. Amatrice, Chiesa di S. Francesco, Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo, affresco, parete sinistra dell'abside, ultimi anni del XIV secolo (foto di Giovanni Lattanzi).

3. Amatrice, Chiesa di S. Emidio, sagrestia, San Giorgio che libera la principessa, affresco, 1430 ca. (foto di Giovanni Lattanzi).

A pagina successiva:

4. Amatrice, Chiesa di S. Emidio, sagrestia, Teologi e Dottori della Chiesa, affresco, lunette della volta, 1460 ca. (foto di Giovanni Lattanzi).

5. Amatrice, Chiesa di S. Emidio, sagrestia, Cacciata di Gioacchino dal Tempio e l'Annuncio a Gioacchino; in quello inferiore l'Annuncio a sant'Anna, la Nascita di Maria e lo Sposalizio della Vergine, affresco, parete centrale, 1460 ca. (foto di Giovanni Lattanzi).



2.

affreschi, riferibili a campagne diverse che si collocano tra il 1430 e il 1470; nel succedersi di queste maestranze assistiamo ad un mutamento di indirizzo con il passaggio da una bottega d'impronta adriatica attiva nelle scene che incorniciano la finestra sulla parete sinistra ad una di tradizione salimbeniana – cui si assegna la *Crocifissione*¹⁰ della parete destra – fino all'ultima che pare invece mutuare i modelli dall'Umbria e precisamente dalle zone di irradiazione della maniera di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse. In un medesimo spazio assistiamo dunque ad un'esemplare evoluzione, che beninteso non riguarda solo il monumento qui trattato, bensì la pittura ad Amatrice e più in generale in quest'area di osmosi tra diverse culture.

Come detto sulla parete sinistra vi sono tre scene ad incorniciare la finestra: un *San Sebastiano alla colonna*, un *San Giorgio che libera la principessa* (fig. 3) e in alto una lacunosa e poco giudicabile *Resurrezione*. Come negli affreschi dell'aula maggiore qui il riferimento è alla cultura adriatica; tuttavia è da notare uno sfasamento cronologico nell'acquisizione, da parte di questa bottega, dei modelli costituiti dalle prime opere di Lorenzo Salimbeni. Si passa dunque da un tardogotico di impostazione veneziana ad una

cultura che invece si irradia, attraverso il tramite del maggiore dei Salimbeni a San Severino, direttamente dalla Lombardia dei Visconti. Notevole è in questo frangente la scena col san Giorgio, descritto mentre sta per fendere il colpo sul drago – che a sua volta con il lungo collo avvolge in una elegante spirale di gusto *flamboyant* la zampa anteriore del cavallo –; il modello qui è il celebre *Calvario* di Lorenzo e Jacopo dell'oratorio di San Giovanni Battista ad Urbino¹¹, anche se la rappresentazione delle montagne e del castello in alto paiono ancora dipendenti da semplificazioni formali trecentesche. Una tenuta quindi che chiarisce l'aggiornamento di questa bottega sui passaggi più alti della stagione in corso del tardogotico marchigiano, pur mantenendo un senso della volumetria che richiama la tradizione. Ad un'altra successiva bottega si deve invece imputare la *Crocifissione* della parete destra. Qui il modello dei Salimbeni ad Urbino appare acquisito con ancora maggiore consapevolezza: l'indole lineare dei profili, con il risalto dato all'eleganza dei panneggi, si unisce ad una maggiore raffinatezza della cromia; la moltiplicazione dei personaggi, illustrati in pose ed atteggiamenti molto diversi fra loro, ad indicare l'individualizzazione dei caratteri, è partecipe del sentimento di *varietas* del gotico internazionale, forse acquisito attraverso un ulteriore tramite come quello degli affreschi



4.



5.

di Giambono di Corrado da Ragusa nella chiesa della Santissima Annunziata a Forano di Appignano (nella valle del Chienti)¹².

Con le due botteghe cui vanno attribuiti i lacunosi affreschi della volta di sinistra – quelli della crociera di destra sono andati perduti – e le scene con *Storie di Gioacchino e della Vergine* dipinte sulla parete centrale, ci troviamo in un periodo ancora successivo, forse già negli anni '60 del Quattrocento. Nel primo come nel secondo caso il riferimento è all'entourage di Nicola d'Ulisse e alla scuola di pittura sorta a Norcia tra il 1440 e il 1470. Nelle lunette della volta, dove sono rappresentati *Teologi e Dottori della Chiesa* (fig. 4), la maestranza – cui si devono pure le figure di *Apostoli* a mezzobusto descritte su quello che era l'arco di accesso al presbiterio – pare prendere spunto, nell'indole dei ritratti, da uno dei cicli più significativi dell'arte sulla dorsale appenninica in questa fase: gli affreschi firmati da Nicola di Ulisse detto 'da Siena', nel Coro della Monache a Sant'Antonio a Cascia. Questa decorazione, di cui mi sono occupata di recente in un contributo dedicato proprio al pittore di origine senese¹³, reca la data 1461 accompagnata da un'iperbolica autocelebrazione in versi ("Vincere qui potuit Policreti solus onor(e) / quem pia Sena dedit Nicholaus (in) arte magistra / clara De(u)m templi liquit spectacula turbe / vir fuit ingenio null(i)usque superandus in

arte / Pirgotilen superare pictorque p(er)e(n)ni(s) / voce Deos ausus delubris actare potentes”) lasciata dal maestro proprio sulla porta di accesso al coro – all’inizio dunque di quella che si presentava come la sua opera più significativa –; è evidente persino dal tono dell’iscrizione che si trattava di un’opera destinata a lasciare una vasta eco sul territorio circostante¹⁴: del resto Nicola, insediatosi a Norcia oltre vent’anni prima, era ritenuto il maestro di riferimento tra la Valnerina e quella del Tronto, in un territorio di cui Amatrice costituiva di certo uno dei centri maggiori. Conseguenza fu che tutti i maestri attivi nella zona nel terzo quarto del Quattrocento non poterono in alcun modo prescindere da questo modello. Non è difficile recuperare negli ampi panneggi dei mantelli dei *Dottori* della volta di Sant’Emidio la medesima grammatica di segno delle figure dipinte da Nicola a Cascia (si veda ad esempio la scena con l’*Entrata di Cristo a Gerusalemme*¹⁵, come pure la caratterizzazione fisionomica dei personaggi appare condotta secondo la stessa indole umorale. Com’è noto Nicola – che, come ho avuto modo di dimostrare, si era formato a Foligno al seguito di Bartolomeo di Tommaso – aveva nondimeno una larga bottega, formata da maestri nursini – gli Sparapane e forse il cosiddetto Maestro del Trittico di Arrone –, marchigiani come Paolo da Visso, e reatini come Domenico di Giacomo da Leonessa. Proprio quest’ultimo nome diventa quello di riferimento per le scene con le *Storie di Gioacchino e Maria* della parete centrale, esempio di pittura verosimilmente contemporanea agli affreschi di Pierpalma da Fermo al Santuario della Madonna della Fi-

letta (1472-75), ma altresì marcati da uno stile del tutto diverso, a dimostrazione di come Amatrice fosse ancora punto di incontro di varie culture e tradizioni. Le cinque sequenze divise in due registri (in quello superiore la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* e l’*Annuncio a Gioacchino*; in quello inferiore l’*Annuncio a sant’Anna*, la *Nascita di Maria* e lo *Sposalizio della Vergine*) (fig. 5) denunciano una fattura più corsiva rispetto alla volta, con le figure modellate secondo forme popolareshche – più prossime appunto agli affreschi di Giovanni e Antonio Sparapane e Domenico da Leonessa nella non più esistente chiesa di San Salvatore a Campi di Norcia, crollata nel terremoto del 30 ottobre 2016, di quanto non siano rispetto ai modelli di Nicola d’Ulisse e Paolo da Visso – seppur non prive di brio e intelligenza narrativa. La scena della *Nascita di Maria* in particolare appare indicativa di come pure ad Amatrice, nonostante la vicinanza geografica con Ascoli Piceno – la cui temperie artistica in questa fase è segnata dalla presenza in città di Carlo Crivelli – potesse imporsi la soluzione di compromesso, tra reminiscenze gotiche e solidità prospettica, in quel momento vincente nei centri appenninici. E proprio dalla simbiosi tra il linguaggio artistico maturato a Norcia e a Cascia e queste derivazioni matriciane scaturirà la scuola di pittori che negli ultimi due decenni del Quattrocento sarà attiva nel cantiere del santuario dell’Icona Passatora a Ferrazza, cantiere dal quale, come ormai è appurato, prenderà le mosse la prima formazione di Cola e dunque del protagonista assoluto della grande maniera nell’area tra Lazio, Marche ed Abruzzo.

¹ Fra le pubblicazioni collegate alle iniziative più meritevoli di questi anni occorre ricordare: G. DE SIMONE, E. PELLEGRINI (a cura di), *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, Edizioni ETS, Pisa 2016; G. BARUCCA (a cura di), *Facciamo presto! Marche 2016-2017. Tesori salvati, tesori da salvare*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 28/3 - 30/7/2017), Giunti, Firenze 2017; V. GARIBALDI, *Un patrimonio ferito. La Valnerina*, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2018; A. MARCHI, G. SPINA (a cura di), *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*, catalogo della mostra (Fermo, Chiesa di San Filippo, 21/4 - 2/9/2018), Silvana, Milano 2018.

² I contributi dello storico sono stati inseriti nel volume postumo *La provincia di Rieti*: C. VERANI, *La provincia di Rieti*, Ente provinciale per il turismo, Rieti 1976.

³ A. IMPONENTE, R. TORLONTANO, *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, Electa, Milano 2015. Inoltre importante per la conoscenza delle opere d’arte di questo territorio è stata la meritoria campagna di schedatura OA promossa da Luisa Mortari negli anni in cui è stata Soprintendente nel Lazio, che si è rivelata essere un prezioso strumento di lavoro dopo il terremoto del 2016. Per l’approfondimento di questi aspetti si rimanda al volume: M. PASCULLI FERRARA (a cura di), *Per la Storia dell’arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Edizioni De Luca, Roma 2004.

⁴ R. TORLONTANO, *La pittura ad Amatrice tra Trecento e Quattrocento. I cicli affrescati in San Francesco e Sant’Emidio*, in A. IMPONENTE, R. TORLONTANO 2015, pp. 46-61, in particolare pp. 59-61.

⁵ “charming and amusing local master”: R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, XV, Nijhoff, The Hague 1934, p. 237. Il parere è condiviso anche da Verani che li dice opera di un artista popolare e retrospettivo: C. VERANI, *Pitture quattrocentesche e cinquecente-*

sche nella città di Amatrice e nelle sue “Ville”, in C. VERANI 1976, p. 253.

⁶ A. RUGGERI, *La chiesa di S. Emidio*, in A. ENGLER, A. RUGGERI, F. SVIZZERETTO (a cura di), *Museo Civico di Amatrice “Cola Filotesio”*, Grafiche editoriali, Ariccia 2005, pp. 29-66; F. SVIZZERETTO, *Frammenti di teologia francescana nella chiesa di Sant’Emidio in Amatrice*, in “Nel Lazio. Guida al patrimonio storico artistico ed etnoantropologico”, 2011, 2, pp. 19-27.

⁷ F. SVIZZERETTO 2011, p. 21.

⁸ L’affresco è riprodotto in R. TORLONTANO 2015, p. 55, fig. 24.

⁹ Su Olivuccio di Ciccarello si rimanda a A. MARCHI, *Olivuccio di Ciccarello*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LOPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Motta, Milano 2002, pp. 153-164; F. FRATERNALI, *Olivuccio di Ciccarello a Macerata Feltria*, Centro Studi ‘G. Mazzini’, Fermignano 2009.

¹⁰ R. TORLONTANO 2015, p. 57, fig. 26.

¹¹ M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008, pp. 187-197, n. 19.

¹² M. MAZZALUPI, *Giambono di Corrado da Ragusa*, in A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Motta, Milano 2008, pp. 178-195.

¹³ R. TORLONTANO, *Nicola d’Ulisse ‘da Siena’: un’ipotesi per la sua formazione, Storia dell’arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. MARCELLI, Passignano sul Trasimeno, Aguaplano, 2019, in corso di stampa.

¹⁴ Sugli affreschi del coro delle monache a Cascia si veda anche F. MARCELLI, V. CENCI, in G. GENTILINI, M. MATTEINI CHIARI (a cura di), *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant’Antonio Abate. Circuito museale a Cascia*, Giunti, Firenze 2013, pp. 168-178, n. 256.

¹⁵ Ivi, p. 168, fig. 1.