

## LA CULTURA ARTISTICA DI AMATRICE TRA LA FINE DEL XV E L'INIZIO DEL XVI SECOLO: UN'IPOTESI DI LETTURA

Rossana Torlontano

La mole dell'Appennino centrale, colonna vertebrale della regione mediana della nostra penisola – sulla dorsale del quale è collocata la città di Amatrice con i suoi borghi –, è il tema da cui a mio avviso è necessario partire per delineare il quadro della cultura artistica sviluppatasi in questa zona tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo seguente. Ovviamente in questa analisi non si può prescindere dall'evento sismico del 2016 e dal fatto che a pagarne le conseguenze maggiori sia stato proprio il centro abitato di Amatrice, rispetto a quanto è accaduto nella miriade di chiese sparse nelle sue "ville".

All'indomani della rimozione di tutte le macerie, il centro di Amatrice ha assunto l'aspetto di una desolata distesa in cui è obiettivamente difficile distinguere le tracce superstiti dell'impianto urbano originario. Nell'attesa che una città di nuova fondazione possa prendere il posto di quella distrutta dal terremoto, sopravvivono, a ricordo, soltanto i resti delle due chiese maggiori di Sant'Agostino e di San Francesco, insieme alla torre civica e a quella dell'ex chiesa di Sant'Emidio, entrambe miracolosamente rimaste in piedi<sup>1</sup>.

Come è noto, gli esiti disastrosi di questo sisma hanno coinvolto tutta l'area dell'Appennino centrale nei suoi versanti laziale, umbro e marchigiano provocando un radicale e drammatico cambiamento alla vita di chi vi abitava e vi abita, ma ha anche inferto ferite gravissime al suo prezioso patrimonio storico. Trascorso il tempo del triste bilancio dei danni, in attesa che vengano messe in atto tutte le necessarie condizioni per la difficile e complessa ricostruzione, rimane la volontà, fortemente avvertita, di non far perdere la memoria di questo prezioso patrimonio culturale.

Negli ultimi decenni la conoscenza dell'arte del Quattrocento in Umbria e nelle Marche ha fatto molti passi in avanti grazie al sistematico e proficuo scandaglio che ha prodotto un ricco repertorio edito di volumi, articoli e cataloghi di

mostre, dedicati al contesto regionale. Chi volesse accostarsi allo studio di questi argomenti ha ormai a disposizione una visione sufficientemente chiara di quanto fosse stata numerosa e composita la schiera degli artisti che avevano solcato le vallate appenniniche, lasciando praticamente ovunque la testimonianza della loro permanenza e del loro passaggio. Inoltre, di grande aiuto sono stati anche i documenti riemersi in questi anni dagli archivi locali, che hanno consentito di precisare, e qualche volta anche di identificare, personalità sconosciute di artisti, anche se non tutte di prima grandezza<sup>2</sup>.

Non altrettanto può dirsi per la situazione aggiornata degli studi su Amatrice, rimasti per lo più legati, almeno fino all'ultimo decennio, all'erudizione locale delle rassegne di Andrea Massimi e Cesare Verani e purtroppo non sufficientemente supportate dal riscontro documentario di prima mano, in quanto la dispersione del patrimonio più antico degli archivi della zona, era iniziata già nel 1639 e proseguita nel 1703, in corrispondenza di due dei maggiori terremoti storici, paragonabili per violenza e intensità, a quello attuale. Solo recentemente sono state avanzate ipotesi sulle fasi costruttive del convento e sugli affreschi della chiesa di San Francesco, oggi resi quasi illeggibili dal sisma<sup>3</sup>. Il complesso di San Francesco ha avuto un ruolo storico di primaria importanza perché rappresentava la più antica testimonianza, sopravvissuta quasi integralmente, fino al 2016, dell'appartenenza del centro matriciano tra Tre e Quattrocento alla geografia culturale di marca adriatica, segnatamente marchigiana, come mostravano il corredo scultoreo dei suoi portali e gli affreschi dell'interno. Altrettanto significativo, per il persistere della stessa matrice culturale ancora fino nell'ultimo quarto del Quattrocento, è stata l'attribuzione dei rutilanti affreschi del santuario di Santa Maria dell'Ascensione, detto della Filetta, alla mano di Pierpalma, pitto-



Fig. 1. Pierpalma da Fermo, *Processione con il reliquiario della Filetta* (particolare).  
Amatrice, santuario della Filetta



re originario di Fermo<sup>4</sup>. Inoltre, appena qualche mese prima del terremoto, veniva pubblicata una prima sintesi che voleva restituire le forme e le immagini dell'arte del territorio di Amatrice<sup>5</sup>. Pensata inizialmente come resoconto della documentazione prodotta dalle campagne di restauri promosse dalla Soprintendenza del Lazio anche a causa dal terremoto aquilano del 2009, questa raccolta si è poi dimostrata utile per aggiornare la conoscenza del patrimonio della zona. Anche la scelta di produrre una campagna fotografica a colori per l'occasione, si legava alla stessa esigenza. Il caso ha poi voluto che in pochissimi mesi quelle stesse immagini divenissero per la loro attualità l'unico riferimento disponibile e fossero state utilizzate non solo nell'urgenza della ricognizione dei danni all'indomani del sisma, ma anche per l'illustrazione di uno dei contributi di un successivo *instant book*, in cui venivano riproposti gli stessi tagli delle immagini del volume uscito pochi mesi prima<sup>6</sup>.

Rispetto a quanto detto finora, c'è ancora margine per riflettere e riaffermare la piena appartenenza di questo viva-ce centro al contesto storico e culturale appenninico, anche se oggi si fa fatica a immaginarlo, a causa della prevalente condizione di meta di vacanze estive assunta negli ultimi decenni. Verosimilmente è stata proprio questa la ragione ultima della scarsa conoscenza del suo prezioso patrimonio, nonostante sia possibile ancora rintracciare, all'interno del suo contesto sociale, una volontà di difesa delle tradizioni antiche. È stato sempre sottolineato il ruolo strategico, nelle dinamiche politiche e storiche, tenuto da Amatrice attraverso i secoli, ruolo rimasto pressoché inalterato dall'epoca classica fino al Cinquecento; di conseguenza il nome della città si ritrova spesso inscritto all'interno di molti atti, stipulati per risolvere le continue controversie nella definizione e stabilizzazione delle linee di frontiera. Le ragioni per cui questo centro è rimasto sempre conteso tra Ascoli e Roma risalgono a un tempo antico. Può essere qui richiamato quello che forse fu il primo tentativo, compiuto dalla Chiesa, di delineare i confini di una più sicura frontiera con il Regno di Sicilia: l'annessione nel 1198, da parte di papa Innocenzo III, del Ducato di Spoleto. Nel secolo successivo il Comune di Norcia, che comprendeva all'interno della sua giurisdizione il territorio reatino, si vide costretto a cedere ad Ascoli Piceno – plausibilmente per ragioni di stabilità politica – alcuni territori in suo possesso, compreso quello

matriciano delle Terre Sommatine. Dunque la *koimé* formale, rintracciabile diacronicamente nella storia dell'arte di questo territorio, oltre ad avere una matrice comune a quella delle limitofe regioni dell'Umbria e delle Marche, trova un'altra ragion d'essere nella contingenza politica che aveva legato strettamente queste terre con i centri di Norcia, Ascoli e più avanti anche Fermo. Inoltre, non va dimenticato che la via di Amatrice nel Quattrocento era anche quella che conduceva verso l'Abruzzo, percorso privilegiato quindi non soltanto per le traiettorie commerciali e le vie dei pellegrinaggi, ma anche passaggio obbligato di alcuni dei maggiori artisti aquilani del Quattrocento che si muovevano verso Roma. D'altra parte Amatrice rimase compresa all'interno di quella propaggine interna montana della regione storica dell'Abruzzo Ulteriore fino al 1926, quando forzatamente la città venne fatta confluire nella Provincia di Rieti.

Da queste brevi note si può comprendere perché sia più che legittimo includere Amatrice nel composito contesto storico che ha caratterizzato la vita delle regioni e sub-regioni in cui è sempre stato frazionato l'Appennino centrale – continuamente animato da annose dispute –, acquistando nel tempo quel ruolo di territorio in perenne contesa, parimenti alla funzione di diaframma tra i due maggiori poteri del Regno di Napoli e dello Stato della Chiesa<sup>7</sup>.

Potrebbe essere interessante accennare, in questo contesto, all'ipotesi di un episodio di sopravvivenza, proprio in queste zone, della Confraternita dei Bianchi, anche se finora non è stato possibile rintracciare ulteriori elementi di conferma, a esclusione dei documenti pittorici. Il fenomeno, a metà tra fanatismo religioso e identificazione sociale, si era diffuso in maniera rilevante soprattutto in Valnerina alla fine del Trecento: è assai nota la rappresentazione del corteo che ne diede il pittore camerte Cola di Pietro in un affresco della chiesa di San Francesco a Vallo di Nera<sup>8</sup>. Anche se, con cautela, si potrebbero riconoscere come appartenenti a questa confraternita i personaggi incappucciati in tunica bianca del corteo processionale al seguito della pastorella Chiarina, che è stato raffigurato da Pierpalma da Fermo nell'abside del santuario della Filetta, negli anni subito dopo il 1472 (fig. 1).

All'interno di un altro santuario della zona, quello dell'Icona Passatora, si ravvisano alcune questioni attributive ancora in attesa di essere precisate e che potrebbero contribuire



Fig. 2. Ferrazza (Amatrice), santuario dell'Icona Passatora, interno

a intensificare il dialogo della cultura pittorica ivi espressa con quella circolante all'epoca in altri cantieri decorativi dell'Italia centrale. La piccola chiesa venne edificata a partire dal 1480 sul luogo dove sorgeva, fin dal Trecento, un'edicola votiva dedicata alla Madonna, poi inglobata all'interno del nuovo edificio. In seguito al ritorno in patria di alcuni cittadini di Amatrice e del vicino borgo di Ferrazza, reduci dalla battaglia di Lepanto, venne promosso l'ampliamento dell'unica navata e la costruzione per grazia ricevuta della nuova facciata, come attesta nondimeno l'iscrizione con la data 1575 incisa su una delle campane. Il piccolo edificio che ora sorge quasi in campagna, alla fine di una strada sterrata, era stato costruito su un terreno di pertinenza della basilica romana di San Giovanni in Laterano (che è infatti raffigurata in uno degli affreschi), per ottemperare alle esigenze

del culto, molto frequente, verso l'immagine sacra della Madonna che in esso era custodita; già dal 1488 peraltro, ai pellegrini che si fermavano presso il santuario, era concessa l'indulgenza plenaria.

Solo molto di recente, in un contributo interamente dedicato da Federico Giannini all'analisi di questi affreschi<sup>9</sup>, è stata fatta piena chiarezza sulla cultura pittorica che si era venuta a sedimentare in Amatrice tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ben espressa dal fitto palinsesto di pitture contenuto all'interno dell'Icona (fig. 2). Il ritrovamento, all'innesto dell'arco prospiciente l'abside, di una iscrizione con il nome di Dionisio Cappelli e la data del 1508, aveva condotto in passato ad assegnare a questo maestro, altrimenti sconosciuto, l'intera decorazione del santuario<sup>10</sup>. L'attenta analisi dell'iter storiografico svolta da





Fig. 3. Dionisio Cappelli, *Santi Antonio abate e Lucia* (a sinistra), *Madonna con il Bambino e San Sebastiano* (a destra). Ferrazza (Amatrice), santuario dell'Icona Passatora

Giannini ha anche portato a distinguere l'attività di Dionisio Cappelli, che la storiografia locale aveva trasformato in un nome contenitore, comodo per l'assegnazione di ogni documento figurativo della zona. È anche emerso il ruolo di spicco ricoperto in questo cantiere dal Maestro della Madonna della Misericordia, pittore anonimo che prende il nome dall'affresco collocato sulla parete destra della chiesa, e che già era stato individuato da Verani come l'artista più dotato fra i pittori attivi ad Amatrice alla fine del Quattrocento<sup>11</sup>. Di questo maestro è stato ricostruito il catalogo che annovera, oltre agli affreschi all'interno dell'Icona, anche la bella *Annunciazione* datata 1491 nella navata sinistra della chiesa di Sant'Agostino ad Amatrice, alla quale si può senz'altro accostare, a mio giudizio, anche quella dipinta

sull'arco trionfale del santuario. Inoltre, nel suddetto recente contributo è stata individuata e isolata la personalità di un altro interessante maestro, che deriva il nome convenzionale dalla rappresentazione del *Vir Dolorum* (*Cristo e i mestieri vietati la domenica*), dipinta sulla parete destra, al quale è stato possibile attribuire anche la *Madonna in trono con il Bambino e la città di Amatrice* sul pilastro sinistro dell'abside. Stilisticamente l'interesse del Maestro del Vir Dolorum è più orientato verso "i passi appenninici tra Lazio e Abruzzo, nell'area in cui le memorie del Quattrocento toscano si incontravano con lo spirito colloquiale della bottega di Antoniazio Romano"<sup>12</sup>. Diversamente il Maestro della Madonna della Misericordia, presumibilmente più vecchio di almeno un decennio rispetto a Cappelli, ha un'inclinazione



Fig. 4. Dionisio Cappelli (attr.), affreschi databili al 1499. Morro D'oro (Teramo), chiesa di Santa Maria di Propezzano

che guarda più i contemporanei modelli culturali della regione umbra e marchigiana, in quella declinazione popolare del crivellismo ampiamente volgarizzata da una miriade di maestri, emuli non tanto di Carlo quanto di Vittore Crivelli e Pietro Alemanno.

Negli affreschi dell'Icona è inoltre evidente la presenza di collaboratori di bottega di Cappelli, laddove prende il sopravvento la declinazione più dialettale e corsiva dei presupposti formali del maestro. Non è improbabile che i tre autori principali si siano spartiti i ruoli più di rilievo all'interno del santuario: se, come pare, a Cappelli deve essere assegnata l'intera decorazione della cappella absidale – nella quale difatti lascia la data e la firma sopra menzionata –, sul registro inferiore dell'arco trionfale sarebbe poi iniziato l'intervento

degli altri due maestri, a sinistra il Maestro del Vir Dolorum e a destra quello della Madonna della Misericordia, a cui compete anche l'*Annunciazione* sovrastante<sup>13</sup>.

Non sembra si possa dubitare dell'autografia di Cappelli sulle raffigurazioni dei *Santi Antonio abate, Lucia e Sebastiano* e della *Madonna con il Bambino* che attorniano a coppie il primitivo sacello della corona al centro dell'abside (fig. 3), affreschi questi per i quali era stato anche stato proposto, sia pure con cautela e in alternativa al nome di Cappelli, quello dell'umbrino Bernardino Campilio<sup>14</sup>.

Il *labor limae* sul catalogo di Bernardino, pittore originario di Campello sul Clitumno, è ancora in via di definizione, dopo che Todini, nel suo repertorio sulla pittura in Umbria, ha precisato il gruppo delle opere certe<sup>15</sup>; in



questo spiccano gli affreschi realizzati nella chiesa di Santa Maria della Neve a Faete di Arquata del Tronto, opera che avrebbe giustificato un suo plausibile passaggio nel non lontano borgo di Ferrazza. Recentemente sono stati anche rintracciati nessi tra il modello figurativo utilizzato dal maestro umbro nel *San Sebastiano*, dipinto proprio a Faete, e quello che si evince dall'analoga figura realizzata invece dal Maestro di Arnano nella chiesa di sant'Agostino a Montefortino: ipotesi che condurrebbe all'individuazione di quel "corridoio culturale" attraverso i Sibillini che continua a restituirci sempre nuove testimonianze dell'ampia circolazione degli artisti per i diversi borghi<sup>16</sup>. Modelli tuttavia distanti da quelli di Cappelli, pur appartenendo tutti a una diversa declinazione del medesimo linguaggio. E certamente la figura di Campilio non può che continuare a suscitare interesse perché, da quello che si desume dai documenti spoletini fin qui noti e relativi agli anni 1489-1505<sup>17</sup>, la sua attività si intensifica e concentra all'interno di una porzione di territorio interessante per i richiami ai nostri luoghi, porzione che comprendeva le località di Spelonga di Arquata, Vallo di Nera, Terni e Arnone. Nella chiesa di San Giovanni Battista di quest'ultimo borgo, in particolare, si è voluto riconoscere l'intervento di Saturnino Gatti nel dipinto con *Sant'Antonio*; tuttavia il riferimento a Campilio in questo caso è più verosimile, poiché gli elementi marcati di derivazione verrocchiesca, propri del linguaggio dell'artista abruzzese a quelle date, non sembrano avere qui l'evidenza che viene riconosciuta assai più facilmente altrove<sup>18</sup>. Ultimissimi ritrovamenti ci rivelano infine come il peregrinare di questi provinciali non si limitasse soltanto ai borghi e ai centri dell'Appennino, ma si spingesse fino a Roma dove il nostro maestro è ricordato in almeno due documenti, dei quali uno inedito, rogato nella stessa casa di Trastevere<sup>19</sup>.

Tornando ora a Cappelli, gli possono essere forse attribuiti altri affreschi sui quali la storiografia non si era ancora soffermata, anche in relazione ai confronti che si possono istituire con quelli lasciati alla Passatora.

Più sopra si è ricordato che la piccola chiesa sorgeva in prossimità di un incrocio viario – corrispondente verosimilmente a quello delle mulattiere che portavano verso Teramo e l'Aquila – situato alle falde dei monti della Laga, che chiude il margine orientale della conca di Amatrice<sup>20</sup>.

È ipotizzabile che da questa via si potesse raggiungere l'altro importante santuario del culto mariano costituito dall'abbazia di Santa Maria di Propezzano, in provincia di Teramo. L'originario complesso benedettino, di fondazione altomedievale, aveva subito radicali ampliamenti all'inizio dell'XI secolo e poi ai primi del Trecento. Per promuovere ulteriormente la devozione del culto della Vergine, inoltre, Bonifacio X prima e Martino V poi avevano dotato l'abbazia, divenuta già sede di riferimento per l'area adriatica, di importanti privilegi. Essa rimase poi fino alla fine del Quattrocento sotto la diretta giurisdizione degli Acquaviva, come attestano gli stemmi conservati sotto gli affreschi sulla parete sinistra della navata mediana. Gli affreschi erano stati commissionati nel 1499 a memoria della storia della fondazione della chiesa, avvenuta in seguito a un'apparizione miracolosa della Vergine. Le pitture sono state finora attribuite a un anonimo maestro abruzzese legato alla cultura delle Marche meridionali e nello specifico il riferimento è Carlo Crivelli, al punto che è stato ipotizzato nella scena dell'apparizione della Vergine su una nube, un rimando iconografico preciso alla Madonna Lochis dell'Accademia Carrara di Bergamo<sup>21</sup>. La matrice culturale di questi affreschi (fig. 4), tuttavia, a me pare più attinente alla maniera di Dionisio Cappelli al punto da farmi pensare all'artista matriciano come all'autore dell'intera decorazione. Inoltre, la data 1499, cui risale la commissione degli affreschi abruzzesi, come si diceva appena prima, non è incoerente con il periodo di attività del pittore a Ferrazza. Questo nuovo riferimento può meglio definire in che modo il linguaggio di Cappelli, le cui prerogative paiono essere enunciate già con chiarezza a Propezzano, si sia giovato successivamente del contatto con il più anziano e dotato Maestro della Madonna della Misericordia, come si evince sia negli affreschi dell'Icona ma soprattutto nella *Madonna in trono con il Bambino e angeli* della chiesa di Sant'Agostino ad Amatrice<sup>22</sup>.

A conclusione di questo discorso si può asserire che il contesto appena descritto sia il necessario punto di partenza del tirocinio di Cola dell'Amatrice; questi già in patria poteva assorbire le prerogative per la formazione di un linguaggio legato a modelli appenninici e adriatici. Un resoconto, dunque, sulla prima attività di Cola non può in alcun modo prescindere dai presupposti formali qui individuati.

<sup>1</sup> Un resoconto per quanto possibile dettagliato delle condizioni degli affreschi, ovvero della parte più esposta e vulnerabile, è stata affrontata recentemente da chi scrive... R. Torlontano, *Amatrice dopo il terremoto. Ricognizione sullo stato del patrimonio artistico nel centro storico e nelle ville*, in "Storia della Critica d'Arte Annuario della S.I.S.C.A.", 2018, pp. 9-30.

<sup>2</sup> In particolare qui si rimanda ai frequenti volumi e cataloghi di mostre redatti da un notevole gruppo di storici, già formati, una quindicina d'anni or sono, sull'esperienza degli studi sulla pittura a Camerino e San Severino nel Quattrocento. Fra i testi più recenti meritano una menzione i diversi saggi contenuti nel catalogo della mostra *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli* (Fermo, chiesa di San Filippo, 21 aprile – 2 settembre 2018), a cura di A. Marchi, G. Spina, Cinisello Balsamo 2018. A qualche anno fa invece risale il poderoso volume *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano 2008, repertorio di studi centrale per l'indagine riguardo il primo Rinascimento non solo nei territori costieri, ma anche nelle valli appenniniche dal Chienti al Metauro.

<sup>3</sup> Riguardo la decorazione ad affresco della chiesa di San Francesco ad Amatrice si rimanda a F. Gangemi, *Ai confini del regno. L'insediamento francescano di Amatrice e il suo cantiere pittorico*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiagrele – Chieti, 9-11 novembre 2008), a cura di P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara 2008, II, pp. 93-118; R. Torlontano, *La pittura ad Amatrice tra Trecento e Quattrocento. I cicli affrescati in San Francesco*

e *Sant'Emidio*, in *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, a cura di A. Imponente, R. Torlontano, Milano 2015, pp. 46-61.

<sup>4</sup> M. Mazzalupi, *Due cataloghi, la paleografia e un nome. La vera identità di un pittore marchigiano del Quattrocento*, in "Ricerche di storia dell'arte", 107, 2012, pp. 75-88.

<sup>5</sup> *Amatrice. Forme e immagini...* cit.

<sup>6</sup> S. Petrocchi, *La pittura del Rinascimento di Amatrice: da Pietro Palma da Fermo a Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice*, in *Amatrice. Storia, arte e cultura*, a cura di A. Visco-gliosi, Cinisello Balsamo 2016, pp. 76-99.

<sup>7</sup> Sulle prerogative storiche del centro matriciano e il suo rapporto con i territori contigui si rimanda a F. Gangemi, *op. cit.*, p. 96; C. Ciccarelli, *Profilo storico*, in *Amatrice. Forme e immagini...* cit., pp. 24-33. Per un quadro d'insieme del territorio tra i Sibillini e i monti della Laga si veda R. Cordella, *La frontiera aperta dell'Appennino. Uomini e strade nel crocevia dei Sibillini*, Perugia 1998.

<sup>8</sup> R. Cordella, *op. cit.*, p. 77.

<sup>9</sup> F. Giannini, *Il Rinascimento ad Amatrice: Dionisio Cappelli e il Maestro della Madonna della Misericordia*, in *Amatrice. Forme e immagini...* cit., pp. 98-117.

<sup>10</sup> A. Di Carlo, *Monografia storica del santuario di Maria SS. Delle Grazie detto d'Icona Passatora in Ferrazza (Amatrice)*, Ascoli Piceno 1908.

<sup>11</sup> C. Verani, *Gli affreschi votivi del tardo Quattrocento nelle chiese dell'Amatrice e delle "ville" amatriciane*, in "Notiziario turistico", 3-4, 1955, pp. 3-12.

<sup>12</sup> F. Giannini, *op. cit.*, p. 110.

<sup>13</sup> L'unico altro affresco ragionevolmente attribuito a Cappelli nel santuario è quello con la *Crocifissione*, collocato nel corridoio verso la sagrestia: F. Giannini, *op. cit.*, p.114.

<sup>14</sup> L'ipotesi è stata avanzata da Romano Cordella: R. Cordella, *op. cit.*, p. 115.

<sup>15</sup> F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 46; II, pp. 472-473.

<sup>16</sup> A. Delpriori, M. Mazzalupi, *Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano*, in "Arte marchi-giana", 3, 2015, pp. 9-38.

<sup>17</sup> I documenti spoletini ritrovati da Stefano Felicetti sono pubblicati in F. Baldelli, *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1997, pp. 376-377, docc. 5°-11°, 13°-19°, 21°.

<sup>18</sup> Per un'ultima ricognizione sulla personalità di Campilio si veda A. Delpriori, M. Mazzalupi, *op. cit.*, p. 30.

<sup>19</sup> Il documento edito al quale ci si riferisce è stato pubblicato da A. Parisi, "La casa grande di Trastevere con due fienili et una stanza". *Palazzo Cavalieri Leopardi e i suoi abitanti tra '400 e '500 nelle carte dei notai capitolini*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", n.s., XXX, 2016, pp. 1763-184. L'altro inedito, rintracciato da Matteo Mazzalupi che me lo ha segnalato, riguarda un atto del 17 agosto 1508 stipulato nella stessa casa di Trastevere del nobile Aloisio *de Mactutiis*, nel quale compare come testimone "magistro Bernardino de nobilibus de Campello de Spoletto", Archivio di Stato di Roma, Collegio dei notai capitolini, 4, notaio Agostino de Albinis, aa. 1507-1511, c.166r-v.

<sup>20</sup> Cfr. R. Cordella, *op. cit.*, p. 130.

<sup>21</sup> Cfr. M.A. Pavone, *Santa Maria di Propezzano. Un'Annunciazione e scene relative alla fondazione della basilica*, Documenti dell'Abruzzo Teramano. La Valle del Medio e Basso Vomano, I, Roma 1986, pp. 415-440.

<sup>22</sup> Ringrazio Matteo Mazzalupi per l'utile confronto che mi ha convinto a formulare l'ipotesi dell'attribuzione a Cappelli delle storie di Propezzano.