

GLI AFFRESCHI DEL PINTORICCHIO NEL DUOMO DI SPOLETO

NON è infrequente che un'opera d'arte, anche di notevole importanza, sfugga all'attenzione degli studiosi, o quanto meno sia apprezzata al disotto del suo valore effettivo, a causa dello stato di conservazione non buono. La più diffusa pratica ai nostri giorni del restauro, e soprattutto la completezza di metodo e la raffinatezza di esecuzione che si sono raggiunte in siffatti lavori, non solo consentono di portare il nostro esame sopra un'opera quale è stata eseguita dall'artista, o almeno su quanto di sicuramente originale ne rimane, ma non di rado riconducono all'ammirazione e allo studio opere delle quali era vanito il ricordo, o per le quali il giudizio era ingiustamente severo: con una certa frequenza i restauri che si vanno eseguendo un po' dappertutto, e quasi sempre in modo da meritare lode, offrono la possibilità di mettere insieme gruppi di schede grazie alle quali si accresce la conoscenza di molti artisti, anche ragguardevoli.

Bernardino Pintoricchio – dopo tutte le disavventure patite da vivo ¹⁾ e dopo che per secoli, dal Vasari sino alla prima metà del secolo scorso, si erano deprezzate a torto le sue doti artistiche ²⁾ – è stato ancora vittima sino a ieri, può dirsi, di una valutazione inesatta nel confronto di due opere meritevoli di ben diverso giudizio. La superficie degli affreschi da lui condotti nella Cappella Baglioni a Santa Maria Maggiore di Spello appariva offuscata e deturpata da chiazze di umidità e da vegetazioni di muffe: sono tuttora in circolazione numerose fotografie eseguite al principio di questo secolo, le quali mostrano i pregevolissimi affreschi in tale stato da renderne perlomeno difficile lo studio. Rimosse le cause dei danni, e ottenuto un progressivo prosciugamento delle pareti, è stato poi possibile, negli anni 1920 e 1921, effettuare una sobria ripulitura e condurre alcuni necessari lavori di consolidamento, per modo che il bel ciclo pittorico di Spello ha riguadagnato in grandissima parte il suo originario valore ³⁾.

Qualche cosa di analogo è accaduto a Spoleto, per gli affreschi ugualmente del Pintoricchio nella Cappella Eroli al Duomo. Questa cappella è la prima a destra per chi entra, e non va confusa con l'altra cappella alla quale si accede dall'atrio del Duomo stesso e che reca il medesimo nome: l'una e l'altra debbono infatti la loro sistemazione e la loro ornamentazione pittorica a vescovi della famiglia Eroli ⁴⁾. Le due cappelle sono



FIG. 1 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Cornice nella parete absidale.

comunicanti attraverso una porta: quella della quale io voglio qui occuparmi era in addietro anche denominata Cappella del Sacro Cuore, mentre l'altra, nella quale sino a pochi anni fa trovavasi il Fonte battesimale, veniva chiamata Cappella dell'Assunta.

La nostra cappella, rettangolare ma prolungata con un'abside, è stata sul davanti accorciata (di poco meno di un metro) durante la trasformazione dell'interno del Duomo, condotta da Luigi Arrigucci architetto camerale di papa Urbano VIII, e terminata nel 1644⁵⁾. Attualmente misura metri 5,50, compresa l'abside, per 3.20. All'esterno, sopra la porta della cappella che si apre nella navata di destra, una lapide con l'indicazione dell'anno 1785 ricorda il vescovo Francesco Loccatelli, il quale ha curato gli adornamenti marmorei degli altari: a questi lavori, che sappiamo eseguiti da Giuseppe Valadier, appartengono anche alcuni altri riadattamenti lungo le navate minori, fra i quali il prospetto di questa cappella⁶⁾. Gira tutt'all'intorno del piccolo vano, all'altezza dell'imposto della volta a botte, una cornice in pietra caciolfa riccamente adornata «con una serie di festoni, tra i quali si veggono mascheroni, campane, scudi, libri, conchiglie, siringhe, cherubini, vasi, uccelli, patere, teste di bue, orsi, draghi e cartelle»⁷⁾. Sul lato terminale (fig. 1) la cornice segna la separazione del catino dal fondo dell'abside; sulla parete di destra sotto la cornice si apre la porta che mette in comunicazione questa con l'altra Cappella Erolì, e che della famiglia reca nell'architrave il nome e nel timpano lo stemma (tre foglie di edera con una sottile fascia orizzontale), sorretto da due angeli (fig. 2). A sinistra della porta, in basso, è una sorta di nicchia, della quale non è facile comprendere a quale uso dovesse servire⁸⁾, adornata nel fondo da una figura del Redentore benedicente fra due gruppi di cherubini (fig. 3). Tanto questa scultura (il viso del Redentore è gravemente danneggiato), quanto l'altra nel timpano della porta, sono in marmo, senza dubbio eseguite contemporaneamente agli affreschi. Sono opere di modesto pregio, le quali possono attribuirsi ad un seguace locale di quell'Urbano da Cortona, che, dopo essere stato a Padova aiuto di Donatello, ne ha fatto conoscere i modi

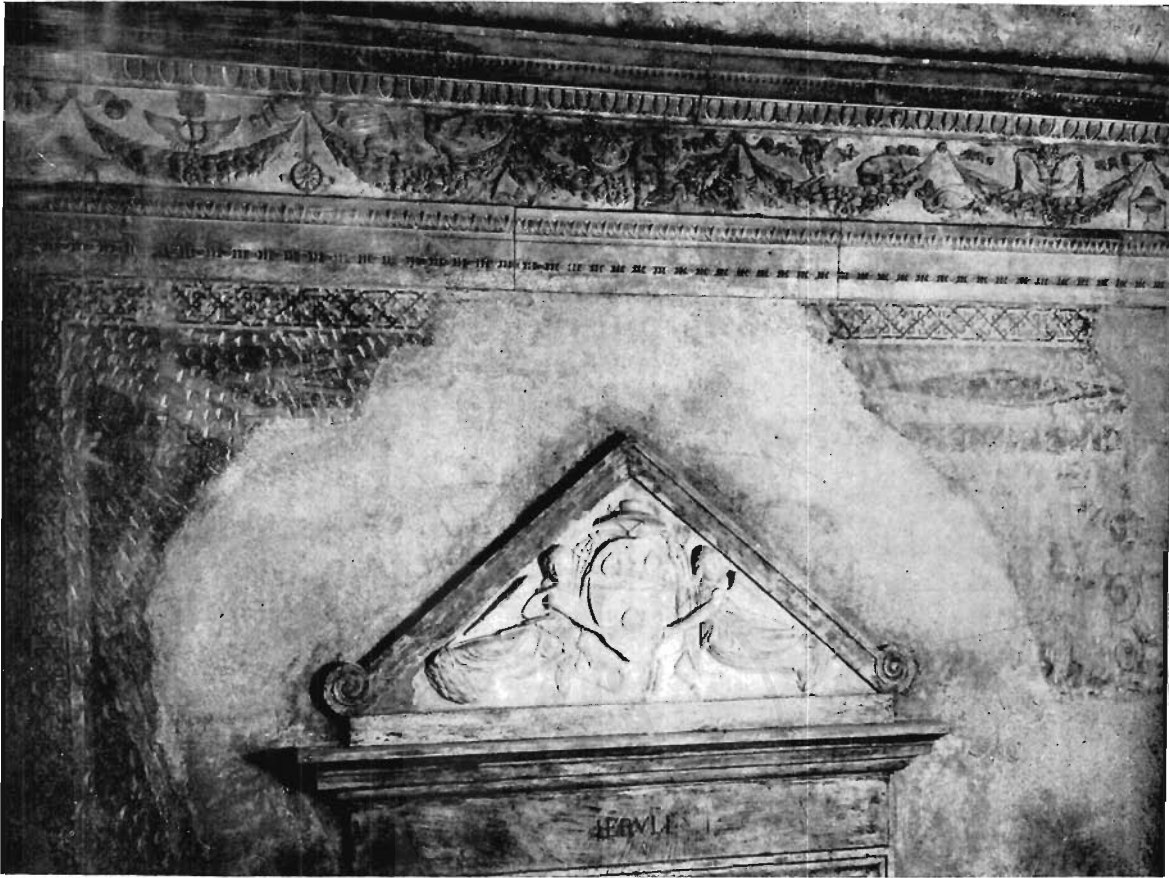


FIG. 2 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Cornice e timpano della porta sulla parete destra.

a Siena come le sue forze gli consentivano, e, lavorando a Perugia, li ha divulgati anche in Umbria⁹⁾.

Sulla parete di sinistra si aprono, al disotto della cornice, due finestre rettangolari delimitate da paraste (fig. 4), e, più sotto ancora, una sobria incorniciatura di gusto quattrocentesco a ovuli e a fuseruole delimita un'apertura rettangolare (fig. 5). Sulla parete d'ingresso un disco di africano incorniciato da una elegante ghirlanda a fogliami in caciolfa sovrasta la cornice, la quale continua con piena omogeneità anche su questo lato (fig. 6). Appare però evidentissimo il lavoro di smontaggio che s'è dovuto eseguire allorché, demolendosi la parete originaria per l'accorciamento della cappella come già detto, la cornice s'è tirata giù d'opera: nel rimetterla a posto sulla nuova parete, il lavoro di ricomposizione dei vari pezzi non è stato fatto con la diligenza dovuta, come rivelano le connettiture. Ma questa cornice così ricomposta richiama la nostra attenzione per un'altra causa più importante: dopo il primo festone, partendo dalla sinistra per chi guarda, è una piccola targa, la quale reca chiaramente visibile, su due linee, la data MCCCCL|XXXIIIIX (fig. 7): l'anno 1497 è con tutta certezza riferibile



FIG. 3 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Nicchia con figura del Redentore sulla parete destra.

così agli affreschi come ai rilievi¹⁰⁾. Ma è necessario soffermarci ancora un momento sopra le ornamentazioni dei quattro lati della cornice, e osservare come conservino tracce scarsissime, ma evidenti, della policromia originaria, e precisamente di una dipintura in turchino e oro. Ma soprattutto si deve aggiungere che questi rilievi raffinatissimi richiamano assai da vicino le ornamentazioni in plastica che abbondano nell'Appartamento Borgia, e soprattutto quelle delle cornici e dei costoloni nella Sala dei Santi¹¹⁾: credo che anche di questa decorazione debba darsi il merito al Pintoricchio, nel senso che sia stata eseguita secondo suoi modelli, e sotto il suo controllo.

La parete di fondo è completamente ricoperta dagli affreschi del Pintoricchio, restati per lungo tempo negletti, se non addirittura ignorati. Uno studioso del secolo scorso, Pietro Fontana¹²⁾, nel renderli noti li attribuiva giustamente al Pintoricchio - fondandosi sopra un'antica e legittima tradizione locale, e citando a conforto anche il parere di Leopoldo Cicognara e di Tommaso Minardi - e ne lamentava la cattiva conservazione¹³⁾. Si è accennato più sopra alla causa del grave deperimento di questi affreschi: l'umidità, come a Spello, prodotta qui dalla presenza di viti e d'altre piante a tergo dell'abside dipinta, dall'accumularsi di terra a ridosso della parete esterna, dall'irregolare deflusso delle acque piovane che ne conseguiva, e che era anche accresciuto dalla cattiva manutenzione dei canali di scarico. Oltre alla perdita d'una notevole parte delle rifiniture a tempera, si era determinata su tutt'intera la superficie dipinta un'alterazione dell'armonia cromatica, sia per le chiazze di umidità che apparivano in diverse parti, sia per una vegetazione tenace e abbastanza fitta di muffe. Il danno era anche accresciuto da vecchi restauri a tempera. L'aspetto del complesso pittorico (fig. 8) si presentava tale da richiedere uno sforzo per comprendere i caratteri e l'importanza degli affreschi, e da incutere seri timori per la loro conservazione: Corrado Ricci ha detto di essersi indugiato in una minuziosa descrizione di queste pitture, quali egli riusciva a vedere, per il timore « che la loro vita non possa esser lunga se non sono presto soccorse da un medico molto prudente e molto abile »¹⁴⁾.

Già dal 1896 al 1898 si erano eseguiti nel Duomo di Spoleto lavori di una certa importanza, allo scopo soprattutto di eliminare l'umidità, causa di danni sensibili; eseguite riparazioni a doccie e a canali di scarico, si erano rimosse le piante che crescevano

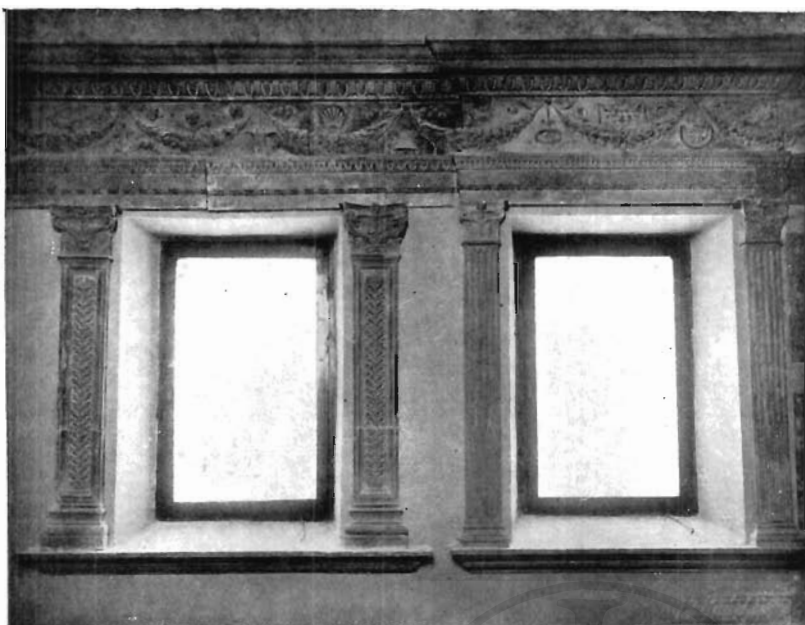


FIG. 4 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Cornice e finestre sulla parete sinistra.

gliando a mezzo di un cunicolo attraverso la piazza le acque che filtravano dal colle addossato. Ottenuto così un completo risanamento del vano della cappella, a poco a poco la superficie degli affreschi si è andata asciugando, conservando però una spessa vegetazione di muffe che di mano in mano si disseccava. Quando il prosciugamento è apparso completo, è stato possibile effettuare sulla superficie degli affreschi quel tanto di restauro che si giudicava necessario oltre che utile. Chiamato nel frattempo alla Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria, ho scelto per questo delicatissimo compito il prof. Giuseppe Colarieti Tosti, che già aveva dato buon saggio di sé nel restauro degli affreschi di Spello. Egli ha corrisposto in pieno alle mie speranze: eliminate con lavoro paziente le muffe disseccate, si sono rimossi i vecchi restauri, e si sono tolti via gli spruzzi di calce, che non si può precisare da quanto tempo si fossero depositati sulla pittura, e insieme numerose gocciolature di cera.

lungo il fianco dell'edificio, e si era proceduto allo sgombero della terra ivi accumulata ¹⁵⁾. Almeno indirettamente si era giovato così anche agli affreschi, determinando migliori condizioni ambientali nella cappella. Ma a questa si è provveduto anche direttamente più tardi, tra il 1919 e il 1923, eseguendo, sia all'interno che all'esterno, tutte quelle opere che dovevano giovare ad un prosciugamento, per quanto possibile completo, e convo-

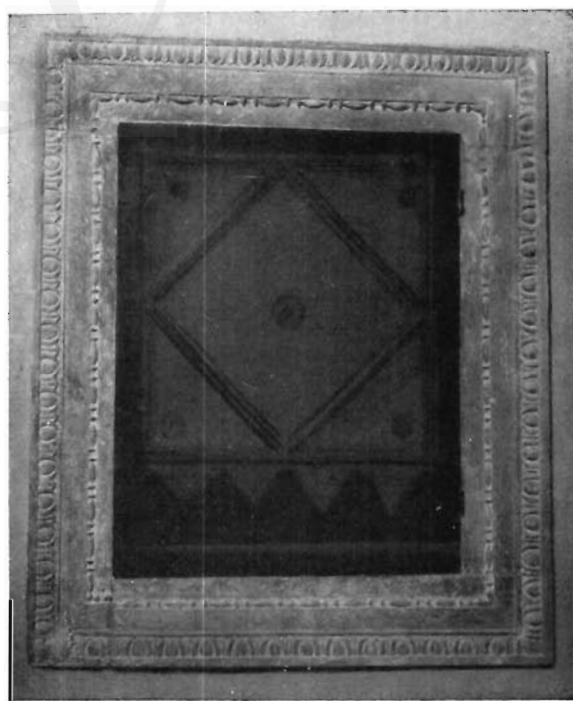


FIG. 5 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Apertura rettangolare sulla parete sinistra.

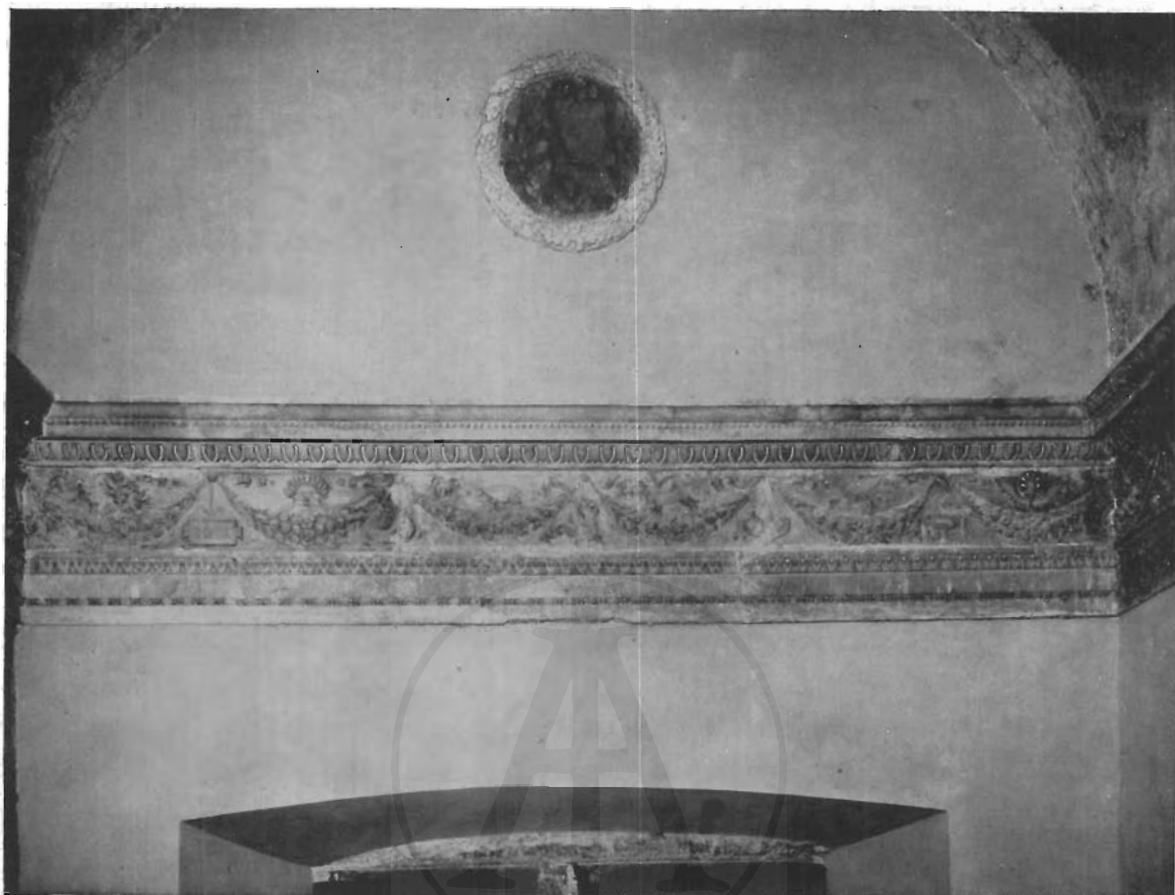


FIG. 6 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Cornice sulla parete d'ingresso.

Recuperata la pittura originaria, si è consolidato l'intonaco che in più punti appariva gonfiato e cadente, si è fissato il colore là dove andava decomponendosi, e si è fatta una sobria, limitatissima opera d'accompagnamento con tinte neutre in alcuni tratti corrosi. Il lavoro era compiuto alla fine del 1931, e per tal modo questa opera del Pintoricchio è stata restituita alla nostra conoscenza e al nostro esame (fig. 9): anche se in molte parti reca visibili i danni sofferti, nessuna indebita ridipintura contamina l'opera del maestro. Durante il restauro sono anche venuti in luce alcuni frammenti, che erano stati ricoperti, sulla volta e sulla parete destra ¹⁶⁾.

Nel catino si scorge l'Eterno Padre, vestito di tunica verde e manto rosso, seduto sulle nubi e racchiuso in una mandorla di cherubini; all'esterno è da ciascun lato un angelo in adorazione (fig. 10). Mite è il volto dell'Eterno (fig. 11), dall'ampia fronte illuminata con efficace rendimento plastico; leggiadre e vivaci si presentano oggi, dopo il restauro, le espressioni dei cherubini. Particolarmente sono curate le figure dei due angeli, soprattutto di quello a sinistra (fig. 12), con tunica verde e manto arancione: perfetto è il disegno, e l'atteggiamento è studiato con grande amore, con una significazione

del sentimento religioso non affatto forzata nè convenzionale. L'altro angelo è in uno stato di minore conservazione e i colori delle sue vesti si sono alterati. La perdita del compimento a tempera ha certamente sottratto molto all'integrità anche dell'angelo meglio conservato. Nella chiave a forma di mensola dell'arco che recinge il catino, prolungando le paraste delimitanti l'abside, è lo stemma degli Eroli: anche tutto questo insieme architettonico-decorativo è in pietra caciolfa.

La parte centrale dell'abside è occupata dalla scena principale: la Vergine seduta col Bambino in mezzo ad un ampio paese alle porte di una città. Sono ai suoi lati S. Giovanni Battista e un Santo Diacono (fig. 13), nel quale mi sembra debba riconoscersi S. Lorenzo, com'è del resto tradizione sul luogo, piuttosto che non S. Stefano come anche si trova affermato ¹⁷. Il paese termina con una spaziosa distesa d'acqua (il mare, o forse un lago di grande ampiezza), sulla quale verso il fondo si scorgono alcune piccole imbarcazioni. L'azzurro del cielo va degradando man mano, sino a farsi di una chiarezza opalina sopra la linea dell'orizzonte: la prospettiva aerea, sapientemente costruita, raggiunge un effetto grandioso, e conferisce l'impronta di una rigorosa unità alla rappresentazione.

Fiancheggiano il gruppo centrale della Vergine col Bambino una palma (l'albero prediletto dal Pintoricchio per la sua ricchezza e il suo valore ornamentale) e una robinia (l'albero che Pietro Perugino ha avuto caro e che ha tanto contribuito a diffondere tra i pittori della sua terra), e ai lati si estende il paesaggio, quasi a formare due quinte possenti. Mentre a sinistra si sviluppa (vedi anche fig. 17) con le rupi muscose a forature e strapiombi consuete a quest'artista, e appresso con un'erta collina popolata di case, invece a destra l'andamento del terreno appare meno tormentato, ed è ricoperto di una vegetazione boschiva. La Madonna (figg. 14 e 15) ci riporta in pieno allo schema e al tipo propri del Pintoricchio, il cui spirito sempre attento evita però ogni ripetizione stucchevole e artigianesca. La tunica è di color rosso; il manto, che ricopre anche la testa, è – o piuttosto era – di colore azzurro all'esterno e verde all'interno: l'ampio e sapiente giuoco del panneggio rivela una consumata esperienza di costruzione plastica e riesce anche oggi piacevole, nonostante i danni del tempo e dell'umidità, qui accentuati più che altrove per la particolare caducità dell'oltrammarino.

Il Bambino (fig. 16) è più vispo che non di solito nelle opere del Pintoricchio, con

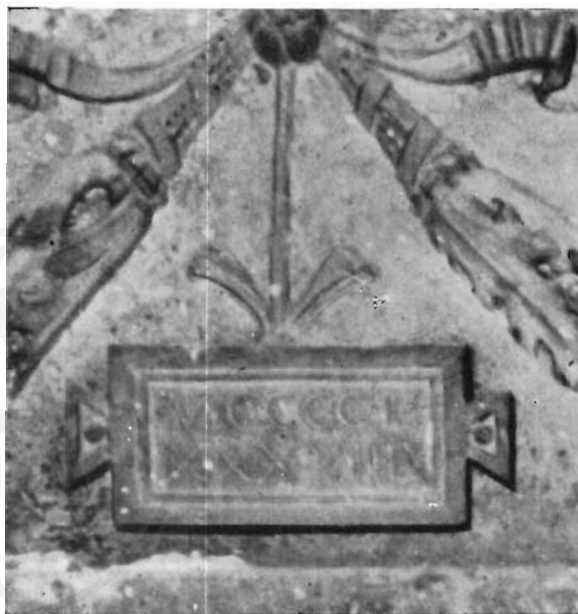


FIG. 7 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Cornice nella parete d'ingresso (particolare con la data).



FIG. 8 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO : Affreschi dell'abside (*prima del restauro*).



FIG. 9 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Affreschi dell'abside (dopo il restauro).



FIG. 10 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: L'Eterno Padre e angeli.

una mossa aggraziata che non nasconde la sorpresa, come se il suo sguardo, volto verso il basso, fosse attratto da qualche cosa atta ad eccitare la curiosità. Al suo fianco, nello spazio che lo separa dalla figura di San Giovanni Battista, si sviluppa in secondo piano una parte della veduta della città, che poi si continua dall'altro lato del gruppo centrale. Qui si vede una cinta fortificata e merlata con una robusta torre cilindrica e un'altra a pianta quadrata dall'ampia apertura munita di ponte levatoio calato. Nell'interno della cinta è un edificio chiesastico con campanile a vela. S. Giovanni Battista (fig. 17), rivestito d'una tunica di pelli, appare impostato con bella sicurezza e partecipa alla scena con un senso di mite subordinazione. Il ricco manto, che doveva in origine costituire una macchia di colore interessante e forse audace, non conserva più che un valore puramente disegnativo; nella mano destra il Santo reca, sormontata dalla Croce, evidentemente in metallo, una lunga canna alla quale si avvolge un nastro con la consueta scritta ECCE . AGNVS . DEI.

Il volto di S. Giovanni Battista (fig. 18) è trattato con sicurezza e con piena coscienza dell'effetto che si voleva conseguire nel complesso della rappresentazione: la cura attenta di qualche particolare fisionomico fa pensare che qui l'artista abbia ese-

guito un ritratto. Il volto di S. Lorenzo (fig. 19) – pur conservando traccia delle sapienti lumeggiature che rialzano alcuni tratti e concorrono a dare un senso di pieno rilievo – è fatto evanescente dai danni sofferti. Questo santo, rivestito della ricca dalmatica diaconale rossa sovrapposta al camice bianco, è assorto nella lettura di un libro che sostiene con le due mani.

Dietro S. Lorenzo, in un piano arretrato, si riesce a intravedere un gruppo di minuscole figure: Maria, sull'asino che procede a buona andatura, ha in braccio il Bambino, e S. Giuseppe segue a piedi (fig. 20). Questa piccola



FIG. 11 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: L'Eterno Padre e angeli (particolare).

rappresentazione della Fuga in Egitto, pur così ridotta allo stato di larva, appare accuratamente delineata e piacevolmente vivace: Gesù tende la manina verso una pianta di palma, ma questa non piega compiacente i suoi rami come si raffigurava abitualmente nell'arte medioevale¹⁸⁾.

Importa però soprattutto esaminare con qualche attenzione quello che è rappresentato in un secondo e in un terzo piano tra il gruppo centrale della Vergine col Bambino e la figura di S. Lorenzo. Continua nel fondo la prospettiva della città e delle sue fortificazioni, di cui già abbiám veduto il tratto alla sinistra del gruppo centrale: domina una grande porta di gusto quattrocentesco con rilievi e statue, che reca nel suo fastigio la scultura di un giovane a cavallo, come nello stemma di Spoleto, dove la tradizione vuol riconoscere San Ponziano, protettore della città. Al di là della porta, che è aperta, si ergono numerosi edifici ecclesiastici e civili, mentre sulla destra si scorge la prosecuzione delle opere fortificatorie. Non saprei se fra codesti edifici si riesca a riconoscerne con certezza alcuni che fossero, o che esistano tuttora, entro la città di Spoleto: non mi sembra che il Pintoricchio dovesse o potesse avere qui quelle preoccupazioni di rap-



FIG. 12 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: L'Eterno Padre e angeli (*particolare*).

rese con straordinaria vivacità e con notevole efficacia, nonostante la sommarietà dell'esecuzione: gli scialli bianchi che le donne si son tirate sul capo nel folto gruppo alla sinistra costituiscono tante note ferme in contrasto ben calcolato con le vesti prevalentemente nere degli uomini. Con pochissime variazioni di mezze tinte, l'effetto si fonda su questa combinazione sapiente di bianco e di nero. Il Domenicano che parla non ha nimbo¹⁹⁾: non è un santo, quindi, ma un religioso del quale forse la folla neppure sa il nome, e la predica non ha un carattere solenne, ma quasi la semplicità delle riunioni e delle cerimonie che si ripetono tutti i giorni. Nelle mani di molti degli astanti si riesce ancora a distinguere la Corona: si tratta dunque di una predica che vuol diffondere la pratica della recita del Rosario.

presentare con fedeltà i particolari della topografia cittadina, preoccupazioni che invece appaiono visibili in alcune delle scene della Libreria di Siena, dove l'importanza del racconto storico, e certamente anche la volontà del committente, gl'imponevano una precisione obiettiva.

Nel piano meno arretrato – fuori cioè della porta, e davanti a questa – si svolge una scena che costituisce l'episodio forse pittoricamente più interessante di tutta la composizione. Sopra un pergamo non molto alto, ma che permette di dominare la folla circostante, un religioso con cappa e cappuccio neri sopra la tonaca bianca (un Domenicano, dunque) predica ad un uditorio affollato (fig. 21). Le numerose minutissime figurette sono

Evidentemente questa scena così insolita si riconnette con il rinnovato fervore per la devozione del Rosario nell'ultimo quarto del secolo XV, di cui fanno fede documenti pontifici di Sisto IV, d'Innocenzo VIII e di Alessandro VI ²⁰). Ma si riconnette soprattutto con il rapido sorgere un po' ovunque di quelle confraternite che dovevano diffondere la pratica del Rosario, e che a partire dal 1470, sotto l'impulso del Beato Alano della Rupe, s'andavano organizzando con una più rigorosa disciplina e con l'assidua vigilanza dell'Ordine Domenicano ²¹). Qui nel nostro affresco sul pulpito è indubbiamente un Domenicano, e molti tra gli ascoltatori hanno tra le mani la corona del Rosario, come l'hanno quelle due figurette staccate che sono sul davanti della scena (fig. 22).



FIG. 13 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: La Vergine col Bambino fra i SS. Giovanni Battista e Lorenzo.

Un bambino sembra voglia distogliere con una certa vivacità la madre dal proposito di recarsi alla predica, e tenta di trascinarla verso la Vergine assisa col Bambino, mentre molti degli astanti, che si trovano da questo lato, trascurano d'ascoltare la parola dell'oratore e osservano con interesse questi due umili personaggi. Sappiamo che, dopo le prime Confraternite sorte in Francia e in Italia, nel 1481 è sorta quella di Roma presso la Chiesa Domenicana di Santa Maria sopra Minerva ²²): da questo centro d'irradiazione ha preso senza dubbio vita il movimento che si è propagato nell'Italia Centrale, e di cui in questo affresco è una sicura prova. Quanto al gruppetto del bambino con la madre, può darsi che il pittore abbia raccolto in mezzo al popolo di Spoleto una voce relativa ad un prodigio che si attribuiva alla Vergine, particolarmente onorata con



FIG. 14 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: La Vergine col Bambino (*particolare*).

la recita del Rosario in quell'agitatissimo anno 1497, pieno di torbidi all'interno, e con minacce che premevano dal di fuori ²³⁾.

Ma, al di là di spiegazioni d'ordine storico o religioso e d'ipotesi, interessa constatare come il Pintoricchio abbia una volta ancora mostrato il suo gusto per la cronaca e per l'aneddoto: una volta ancora egli ci si mostra osservatore curioso e narratore piacevole, da un lato restando fedele alla tradizione di Benozzo, e dall'altro rivelando le caratteristiche proprie della sua terra umbra, dove il racconto sacro o devoto si amplia sino a divenire sacra rappresentazione. Nelle sue figurazioni il Pintoricchio ama rifarsi ad episodi, quando nella tradizione del racconto e quando costruiti di fantasia, che attenuino la gravità della scena. Qui a Spoleto la tendenza a insistere sul particolare lo conduce a introdurre, così alla destra come alla sinistra del gruppo centrale, numerosi edifici, ma lo conduce soprattutto a sovrabbondare nell'impiego di minuscole figure, tutte rese con straordinaria piacevolezza: la folla che assiste alla predica costituisce un bell'esempio di questa particolare attitudine del pittore. Attitudine che, a guardar bene, si ritrova anche nelle grottesche, delle quali egli ha dato saggi notevolissimi e frequenti prima e dopo degli affreschi di Spoleto: così nelle grottesche come nelle macchiette



FIG. 15 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: La Vergine (particolare).

è la medesima arguzia, è il medesimo spirito d'osservazione, è il medesimo interesse ad animare la pittura con particolari piacevoli e leggeri presi dal vero, è la medesima abilità disegnativa ²⁴⁾. Facile riesce a stabilire un diretto rapporto fra queste figurette dell'affresco di Spoleto e quelle che si trovano soprattutto all'Aracoeli, nell'Appartamento Borgia, e a Spello nella Cappella Baglioni.

Al di sotto della composizione principale e della mensa dell'altare, del quale viene come a costituire il paliotto, è l'immagine dipinta a fresco di Cristo nel Sepolcro (figura 23): questa Pietà - anche così ridotta com'è a poco più di un monocromo - è una delle figure più belle di tutto il complesso pittorico. I danni del tempo e dell'umidità non hanno alterato od attenuato la purezza del contorno e la delicatezza della figura, impostata con sicura capacità plastica, mentre dal pallore del volto spira una intensa espressione dolorosa e devota.

Questa figura ci mostra, più che qualunque altra del ciclo, la stretta parentela che lega questo all'altra opera che immediatamente precede nell'attività del Pintoricchio,



FIG. 16 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Il Bambino (*particolare*).

i due angeli che a Perugia fiancheggiano la figura di Cristo sono strettamente apparentati con quelli che fiancheggiano l'Eterno nell'affresco di Spoleto, ma nonostante le vesti più ricche e l'ottima conservazione, non ne raggiungono la schiettezza, e perciò il significato artistico notevolmente più alto.

All'ancona di Perugia il Pintoricchio ha dato inizio l'anno 1495²⁵⁾: è quindi, tra le sue opere superstiti, la più vicina ai nostri affreschi. Ma la vicinanza non è soltanto cronologica, bensì anche si estende ai caratteri artistici delle due opere. A Perugia il pittore, mentre ha compartito il dipinto nel senso dell'altezza mediante cornici, lo ha diviso con paraste nella sua larghezza, venendo così a dare sostanzialmente lo schema di un trittico. Ma anche a Spoleto la scena principale reca una tripartizione che possiamo ritenere pressoché analoga, separata la Vergine col Bam-

voglio dire alla grande ancona dipinta per Santa Maria dei Fossi a Perugia, ora in quella Galleria Nazionale. Ma nonostante la stretta somiglianza, e nonostante lo stato di conservazione assai meno buono nell'affresco di Spoleto, pure questo appare superiore alla tavola perugina, dove il maggiore impegno dal punto di vista decorativo ha diminuito spontaneamente, e perciò efficacia, al valore espressivo dell'immagine. Nello stesso modo



FIG. 17 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: San Giovanni Battista (*particolare*).

bino dai due Santi mediante i due grandi alberi, e determinata una maggiore profondità atmosferica, alla quale corrisponde una maggiore intensità luminosa, dietro il gruppo centrale. Ha quasi la funzione costruttiva di predella il paliotto con Cristo nel Sepolcro, mentre ai lati di questo continua la suddivisione con due spazi privi di figurazioni: felicissimo partito, poiché, con la curvatura dell'abside e con l'altezza limitata, sarebbero venute fuori immagini deformate in modo poco piacevole. A Spoleto il Cristo nel



FIG. 18 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO:
San Giovanni Battista (*particolare*).



FIG. 19 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO:
San Lorenzo (*particolare*).

Sepolcro è in basso, un po' predella e un po' paliotto, mentre a Perugia è in alto, e fa da cimasa all'ancona-trittico; così nell'ancona come nell'affresco, tutti gli elementi figurativi si dispongono in ordine rigoroso ai due lati dell'asse della composizione.

Ma importa rilevare come l'affinità tra le due opere sia piena anche se passiamo a esaminare i caratteri stilistici. Nella sua maturità artistica il Pintoricchio ha il sicuro dominio di tutti i mezzi ai quali affida la realizzazione delle immagini che viene formando dentro di sè, e quando non è condotto a dover forzare i limiti delle sue possibilità (come gli accade allorchè deve soddisfare allo smodato desiderio di fasto dei committenti), si mantiene nei limiti di un eloquio sommesso e forse eccessivamente statico. È facile trovare strette rassomiglianze tra personaggi degli affreschi di Spoleto e altre

figurazioni analoghe in altre opere del Pintoricchio, segnatamente (ma i limiti non sono rigorosi) del periodo che si inizia con l'Appartamento Borgia e si conclude con gli affreschi della Cappella Baglioni a Spello.

Come già abbiamo veduto per le figurette della predica del Rosario e per la Pietà e per gli angeli, il lavoro di paragone si può facilmente estendere ad altre figure: così ad esempio termini di raffronto immediati si trovano per i cherubini all'Aracoeli nella Glo-



FIG. 20 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO:
La Fuga in Egitto (particolare nel fondo).

ria di S. Bernardino da Siena, o entro l'Appartamento Borgia nella Resurrezione e nell'Assunzione e nel tondo della Vergine, o nell'Assunta di Napoli, o nella Madonna di San Gimignano. Per il paesaggio sorge spontaneo il ricordo di numerose opere del maestro (quasi vorrebbe dirsi di tutte) dalla Cappella Sistina e dall'Aracoeli sino ai ritratti nella Cappella di S. Giovanni Battista al Duomo di Siena. Il Pintoricchio - pur riuscendo piacevole e pur sembrando talora anche variato - spesso giuoca sopra temi semplici e sostanzialmente fissi, sempre curando però l'esecuzione con raffinatezza. Così il suo paesaggio non offre mai una grande varietà, pur prestandosi a ritmare le rappresentazioni in modo equilibrato. Anche per la figurazione della Vergine il Pintoricchio, con variazioni sapienti alla base delle quali è la sincerità del suo atto creativo, rimane abbastanza fedele, dagl'inizi alla fine della sua carriera artistica, a un tipo muliebre caratterizzato da una grande dolcezza e da una grande

semplicità, a un tipo che, specie per l'espressione di una serenità leggermente malinconica affiorante dal viso, possiamo dire umbro.

Le parti date a tempera per rifinire l'opera sono in gran parte perdute, segnatamente sul manto della Vergine e sul manto del Battista, ma è possibile rendersi un'idea esatta del modellato attraverso i contorni, accuratamente graffiti. Sono anche pressoché totalmente perdute, cioè ridotte alla sola preparazione di fondo, tutte le parti messe a oro: le lumeggiature delle foglie degli alberi e alcuni ricchi elementi ornamentali sulla dalmatica di S. Lorenzo, nella bordatura del catino dell'abside e nella mandorla di cherubini che circonda l'Eterno. Oggi che la bonifica (forse è più esatto dire così, anziché parlare di un vero e proprio restauro) ha restituito a questo ciclo d'affreschi il suo significato



FIG. 21 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: La predica del Rosario (*particolare nel fondo*).

unitario, rivelandone talune delle più rimarchevoli bellezze, qui a Spoleto abbiamo una delle opere più schiette del Pintoricchio, di quelle che meglio si prestano per un giudizio sulla sua arte. Qui a Spoleto il Pintoricchio non si è trovato, come altre volte, costretto dalla fastosità dell'ambiente e dalla volontà dei committenti a rinunciare alla sua bella spontaneità creativa per eccedere nelle decorazioni, spesso anche con quell'abuso d'oro e di rilievi che ha meritato la critica così esageratamente aspra del Vasari ²⁶⁾, e, quel



FIG. 22 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO:
La predica del Rosario (particolare nel fondo).

che è peggio, impiegando collaboratori, così numerosi spesso e così largamente adoperati che il valore delle opere ne è uscito gravemente menomato: occorre appena ricordare a tale proposito alcuni tratti dell'Appartamento Borgia e la più gran parte della Libreria di Siena. Qui a Spoleto, e poco più tardi nella Cappella Baglioni a Spello, il Pintoricchio ci appare con tutte le sue doti di artista che fa le cose migliori quando si può esprimere con semplicità e bonarietà da pittore devoto e provinciale, quando può raccontare le sue storie soffermandosi sull'aneddoto, e mostrando la sua predilezione per i personaggi secondari, se non addirittura per quelli più umili che costituiscono il coro.

La volta a botte della piccola cappella era interamente affrescata. Anche se oggi, nonostante qualche recupero effettuato durante i lavori di restauro, non resti di questa decorazione che una piccola parte, possiamo renderci conto con sufficiente esat-

tezza del suo aspetto primitivo. Ciò che rimane, e le poche tracce superstiti dei contorni che ombrano il fondo, ci consentono di comprendere che la superficie concava era compartita in nove piccoli campi: nel centro un tondo, del quale nulla è più dato vedere; agli angoli quattro nicchie semplici delimitate in pittura, sul cui fondo campeggiavano, come sembra di poter affermare, quattro figure di Sibille affrescate a colori; tra le nicchie due spazi rettangolari, dal lato dell'abside e da quello della porta che mette sulla navata sinistra, e due spazi quadrati. Così gli spazi rettangolari come quelli quadrati, recavano rappresentazioni monocrome a fresco sopra un fondo del colore del porfido. Di queste rappresentazioni è completamente superstite, anche se alquanto impallidita, quella nello spazio quadrato dal lato della porta di accesso all'altra cappella Eroli (fig. 24). Vi si scorge

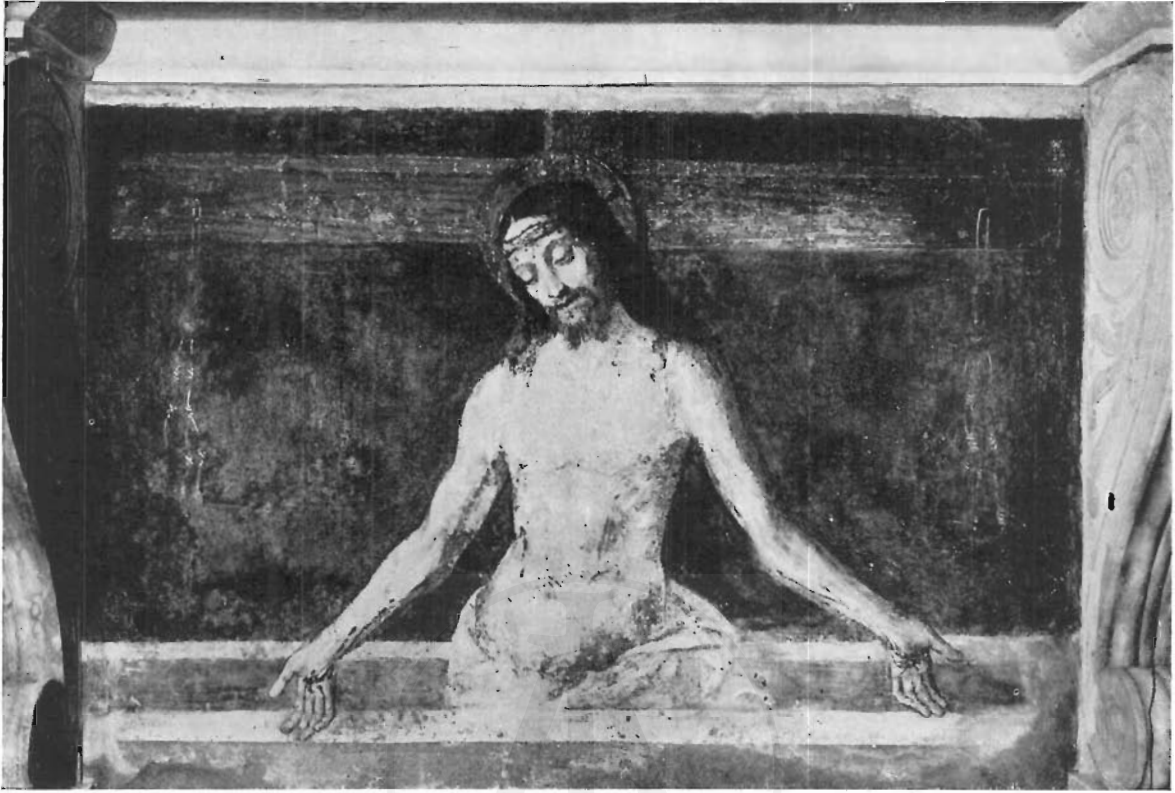


FIG. 23 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Cristo nel sepolcro.

su d'una quadriga una figura virile, e al suo tergo è una Vittoria alata: evidentemente si tratta di un imperatore che, circondato da uomini d'arme recanti vessilli, emblemi e trofei, muove a celebrare il trionfo. È ovvio pensare a Costantino, e tale ipotesi sembra che debba corrispondere al vero, dato che il vescovo Erolì, costruttore della Cappella, aveva appunto il nome di questo imperatore. Sarebbe naturalmente fatica vana voler tentare di riconoscere i tratti fisionomici di Costantino, tramandati dai ritratti a lui contemporanei, non potendo entrare una siffatta ricerca nel gusto e nelle possibilità dell'artista. Come ci riesce agevole a proposito di altre opere del Pintoricchio (con ogni evidenza per le decorazioni a grottesche in Santa Maria del Popolo e nella Libreria Piccolomini e per alcuni tratti della Sala dei Santi nell'Appartamento Borgia, e per gli affreschi del Palazzo Petrucci di Siena, dei quali è superstite lo scomparto con la Penelope ora nella Galleria Nazionale di Londra) anche qui dobbiamo constatare la disinvoltura con la quale il Pintoricchio sa affrontare il mondo classico, riuscendo a dare immagini e motivi che, senza un particolare richiamo erudito, fanno testimonianza delle aspirazioni vive nel suo tempo verso la cultura classica, e consentono, nonostante una certa uniformità, il raggiungimento di notevoli risultati. Uniformità e insieme carattere necessariamente generico, riuscendo utile all'artista ispirarsi, senza troppo mutare, a quei modelli che trovava facilmente a sua disposizione. Nell'altro scomparto quadrato, quello sopra le finestre, è un'esiguo resto di un'altra figurazione monocroma. Nell'angolo con-



FIG. 24 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Il trionfo di Costantino (?) (affresco monocromo nella volta).

l'abbia introdotto per dare un'idea del paesaggio invernale, è in contrasto con le consuetudini del Pintoricchio, e richiama piuttosto a qualche prototipo goticizzante del Quattrocento marchigiano ed umbro. Verrebbe fatto di pensare che qui l'artista abbia voluto rappresentare Sant'Elena, forse in atto d'inchinarsi per adorare la Croce, ma è più saggio limitarsi a ritrovarvi genericamente un episodio di trionfo, sempre in rapporto con l'imperatore Costantino che con quasi assoluta certezza è raffigurato nell'altra scena. Anche qui l'artista aveva probabilmente nel ricordo una rappresentazione che ha voluto conservare anche nei particolari.

Delle finte nicchie l'unica superstite (nell'angolo racchiuso dalla parete d'ingresso e da quella delle finestre) presenta, affrescata a colori, un'immagine muliebre dall'aria ispirata e con un nastro svolazzante che certamente in origine recava una scritta (fig. 26): non vi è dubbio che si tratti di una Sibilla. La figura, per quanto assai logora alla sua superficie, si rivela ancora dipinta con cura, e palesa le medesime

servato, a destra in alto, si scorge la parte superiore di una figura muliebre, con la testa recinta da una corona e in atto d'inchinarsi (fig. 25). È accanto a lei un personaggio maschile, forse un dignitario di corte, e le vengono appresso due giovani ancelle, una delle quali sostiene col braccio destro sulla testa un vaso metallico con coperchio. Due scudi incrociati sono appesi con un nastro a un albero mezzo disseccato e con i rami potati. Questo elemento naturalistico, a meno che l'artista non



FIG. 25 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Episodio di trionfo (?) (affresco monocromo nella volta).

qualità di tutto il complesso pittorico della Cappella. Qualche rassomiglianza generica può trovarsi con le diavolesse nell'Incontro di S. Antonio Abate e S. Paolo Eremita e con alcune figure della Sala delle Arti Liberali nell'Appartamento Borgia, nonché con le Sibille di Santa Maria del Popolo e con la Penelope di Londra. Questi rapporti ci aiutano a sorprendere l'abitudine dell'artista di introdurre talora nelle sue opere accanto a figure studiatissime altre prive di una vera vita interiore, anche se sono sempre delineate accuratamente e se possono sempre riuscire di gradevole aspetto.

Sulla parete destra dovremo osservare rapidamente ancora come proprio in fondo, dove si apre l'arco dell'abside, sia il resto,



FIG. 27 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - Avanzi di affreschi ornamentali sulla parete destra.



FIG. 26 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA EROLI - PINTORICCHIO: Sibilla (affresco nella volta).

estremamente consunto, di una parasta, che recava una delle consuete decorazioni a grottesche (fig. 27). Forse qui l'esecuzione era abbastanza sommaria, anche se la policromia risulta ancora vivace. Continuano sulla medesima parete altri elementi ornamentali dipinti a fresco con partiti architettonici e figure geometriche, ma tutto è logoro e il fondo appare inoltre spicconato. Sulla parete opposta le scarsissime tracce rimaste sembra che rivelino una decorazione più semplice.

Il pavimento, che reca nel centro ancora una volta lo stemma degli Erola, è a intarsio geometrico di pietre bianche e rosse che trovano il motivo centrale in tondi di serpentino, di porfido o di africano.

L'interesse della piccola cappella è costituito in massima parte dal ciclo degli affreschi, la cui conoscenza un po' particolareggiata mi sembra utile per chi voglia giudicare a fondo l'opera del Pintoricchio. Ma non sarà superfluo considerare anche l'insieme della piccola cappella, così armonica ed elegante per la sua architettura e per le ornamentazioni plastiche, e per lo studio meticoloso con il quale si è curato ogni particolare in ogni parte. Si ha qui, solo in parte conservato ma pur sempre meritevole d'imporsi alla nostra attenzione, l'esempio di un piccolo complesso che è nato di getto sul chiudersi del Quattrocento, e che di quell'età privilegiata conserva ancora la fragranza.

ACHILLE BERTINI CALOSSO

¹⁾ Fondamentale, per la conoscenza della vita e delle opere del pittore, è il libro di C. RICCI, *Pintoricchio*, Perugia, 1912: col medesimo titolo erano già uscite l'ediz. inglese (trad. F. SIMMONDS, London, 1902) e l'ediz. francese (Paris, 1903), mentre l'identica composizione tipografica della cit. ediz. italiana si trova in circolazione anche con la data 1915. Nelle frequenti citazioni che dovrò fare di questo scritto, mi riferirò sempre all'ediz. italiana, aggiornata in qualche particolare: le edizioni inglese e francese possono peraltro vedersi con profitto, perché assai più ricche di riproduzioni. Cfr. anche E. STEINMANN, *Pintoricchio (Künstler-Monographien, XXXVII)*, Bielefeld, 1898 – sempre utile per il testo e le copiose riproduzioni – e U. GNOLI, *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, Spoleto, [1923], pp. 284-298.

²⁾ G. VASARI, *Le Vite etc.* ed. G. MILANESI, III, Firenze, 1878, p. 493. Un giudizio più equanime, e soprattutto più meditato, sul Pintoricchio si trova già in [A. MARIOTTI], *Lettere Pittoriche Perugine*, Perugia, 1788, pp. 215-229, ma il primo a rivendicare senza reticenze la fama dell'artista è stato C. F. v. RUMOHRE, *Italienische Forschungen*, II, Berlin, 1827, pp. 330-336. Vedi poi G. B. VERMIGLIOLI, *Di Bernardino Pintoricchio*, Perugia, 1837 (specialm. a pp. 86-87), ma principalmente J. A. CROWE a. G. B. CAVALCASELLE, *A new History of Painting in Italy*, III, London, 1866, pp. 256-299 (ma specialm. a pp. 256-257), e infine C. RICCI, *op. cit.*, nell'*Avvertenza* (pp. nn. ss.).

³⁾ I danni degli affreschi di Spello sono ricordati da J. A. CROWE a. G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 275. Il restauro, terminato nel 1921 ad opera di Giuseppe Colarieti Tosti, è ricordato nelle *Notizie*, in *Rassegna d'Arte Umbra*, III, Siena, 1921, p. 55. Successivamente, per cura del Priore D. Luigi Pomponi, si sono eseguiti nuovi lavori all'esterno della Cappella, col risultato di una più completa deumidificazione.

⁴⁾ A. SANZI, *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto (Accademia Spoletina – anno MDCCCLXIX – Studi Storici – Storia di Spoleto)*, Foligno, 1869, pp. 245-246, e G. ANGELINI ROTA, *Spoleto e il suo Territorio*, Spoleto, 1920, pp. 85-86. Per gli affreschi dell'altra Cappella Erolì, che sono di Jacopo Siculo, vedi U. GNOLI, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁵⁾ R. BATTAGLIA, *Luigi Arrigucci architetto camerale d'Urbano VIII*, in *Palladio*, VI, Roma, 1942, pp. 174-183.

⁶⁾ Per i lavori eseguiti dal Valadier nell'interno del Duomo di Spoleto tra il 1784 e il 1792, per ordine di Pio VI, vedi P. FONTANA, *Descrizione della Chiesa metropolitana di Spoleto*, Spoleto, 1848, p. 39; I. CIAMPLI, *Vita del conte cavaliere Giuseppe Valadier*, in *Giornale Arcadico*, t. CCIX (n. s., LXIV), settembre e ottobre 1867, Roma, 1870, p. 103; B. M. A[POLLONJ] in *Enciclopedia Italiana* XXXIV, Roma, 1937, p. 886 (voce *Valadier, Giuseppe*).

⁷⁾ C. RICCI, *op. cit.*, pp. 216-217.

⁸⁾ Di una « specie di lavabo » parla, e non si esprime impropriamente, [L. FAUSTI], *Il Duomo di*

Spoletto (Notizie Storiche) nel bollett. *Il Duomo di Spoleto*, III, Spoleto, 1926, p. 317: egli pensa anche « che dovesse aver relazione con l'antico fonte battesimale ».

⁹⁾ Per Urbano da Cortona vedi soprattutto A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, Milano, 1908, pp. 428-434, 479, 752. Cfr. anche in U. THIEME u. F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXIII, Leipzig, 1939, p. 591 (voce *Urbano di Pietro da Cortona*).

¹⁰⁾ C. RICCI, *op. cit.*, p. 217.

¹¹⁾ C. RICCI, *op. cit.*, p. 217.

¹²⁾ P. FONTANA, *op. cit.*, pp. 80-82: spetta a questo A. il merito di aver diffuso la conoscenza degli affreschi e la loro attribuzione al Pintoricchio, parlandone con esattezza e con sensibilità. Un rapido e preciso ricordo è poi in J. A. CROWE a. G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 271 e n. 1 (pur non essendosi ancora letta la scritta con la data, il ciclo pittorico è collocato con esattezza nella successione cronologica delle opere dell'artista). Va riconosciuto a C. RICCI (*op. cit.*, pp. 210, 216 218 e 340: ma già nell'ediz. inglese cit., pp. 136, 141-145 e 239, e nell'ediz. francese cit., pp. 141, 146-148 e 247) il merito di avere rinvenuto la data, di avere dato una descrizione precisa, quanto consentiva lo stato di conservazione (alcuni particolari erano ricoperti, alcuni colori erano alterati), e di aver richiamato una più larga attenzione sull'importanza di questo ciclo. Dalla prima ediz. inglese all'ultima italiana ha fatto ricordo di questi dipinti, assegnandoli sin dal principio al Pintoricchio, B. BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New-York, 1897, p. 171. La data appare, dopo che dal Ricci era stata resa nota, nella II edit., revis. and enlarged, [1909], p. 231, e così via sino all'ediz. italiana, per ora la più completa: *Pitture Italiane del Rinascimento*, trad. E. CECCHI (collez. *Valori Plastici*), Milano, [1936], p. 396.

Vedi inoltre A. SANZI, *op. cit.*, I. cit.; E. M. PHILLIPS, *Pintoricchio (The Great Masters in Painting and Sculpture)*, London, 1901, pp. 105 e 162; W. BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei (Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, V)*, Berlin, 1912, p. 229; ID., *Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1929, p. 27; ID. in U. THIEME u. F. BECKER, *op. cit.*, XXVII, Leipzig, 1933, p. 65 (voce *Pintoricchio*); R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XIV, The Hague, 1933, pp. 203 e 250-254; U. GNOLI, *op. cit.*, pp. 292 e 297. Non concordano invece nell'attribuzione al Pintoricchio, evidentemente ostacolata dal cattivo stato di conservazione, M. GUARDABASSI, *Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani riguardanti l'Istoria e l'Arte esistenti nella Provincia dell'Umbria (Estratto dalla Prima Statistica della Provincia dell'Umbria)*, Perugia, 1872, pp. 292-293 («ricorda la scuola del Pintoricchio»); L. SINIBALDI, *Guida di Spoleto e suoi dintorni*, Spoleto, 1873, p. 71 (identico, e certamente non indipendente, giudizio); A. VENTURI, *op. cit.*, VII, p. II, 1913, p. 661, n. 1 («opera di un seguace»); G. ANGELINI ROTA, *op. cit.*, I. cit. (non del Pintoricchio, «ma appartengono ad altra mano, o ad un seguace del Pintoricchio o a Jacopo Siciliano»). Hanno ignorato questi affreschi E. STEINMANN, *op. cit.*, e A. GOFFIN, *Pinturicchio (Les grands artistes - Leur vie - Leur oeuvre)*, Paris, [1908].

Ormai l'attribuzione al Pintoricchio può dirsi generalmente accettata, ed è abitualmente ripetuta, insieme con la data, in guide, repertori, descrizioni e altri scritti.

¹³⁾ P. FONTANA (*op. cit.*, pp. 81 e 82), notando come queste pitture fossero « guaste pur troppo e malconcie » è giunto a formulare il voto che l'affresco sul paliotto venisse distaccato, per assicurarne una migliore conservazione. Il cattivo stato degli affreschi trovava inoltre segnalato da J. A. CROWE a. G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 271 e n. 1; da B. BERENSON, *op. cit.*, in tutte le ediz. citt., ai II. citt.); da C. RICCI, *op. cit.*, pp. 217-218; da U. GNOLI, *op. cit.*, p. 292. Vedi anche E. M. PHILLIPS, *op. cit.*, I. cit.; C. BANDINI, *Spoletto (Collezione di Monografie Illustrate - s. I, Italia Artistica - 85)*, Bergamo, [1922], p. 92, e L. FAUSTI, *op. cit.*, I. cit.

¹⁴⁾ C. RICCI, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁾ G. SACCONI, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria* (1891-92 - 1900-901), Perugia, 1901, pp. 135-136 (per la più esatta determinazione delle date vedine anche la 2^a ed. rived. ed ampl., 1903, pp. 181-182).

¹⁶⁾ R. v. MARLE, *op. cit.*, p. 251, ricorda i buoni frutti della « judicious restauration », che ha rimosso l'apparenza di una totale rovina.

¹⁷⁾ Il Diacono viene indicato come S. Stefano da J. A. CROWE a G. B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 271; C. RICCI, *op. cit.*, p. 217; R. v. MARLE, *op. cit.*, p. 253; W. BOMBE, *Geschichte* etc. già cit., p. 229. Invece vi è riconosciuto S. Lorenzo da M. GUARDABASSI, *op. cit.*, l. cit.; L. SINIBALDI, *op. cit.*, l. cit.; L. FAUSTI, *op. cit.*, l. cit. Per una evidente svista il primo dei due santi è chiamato S. Giuseppe (mentre il secondo vien detto S. Lorenzo) da P. FONTANA, *op. cit.*, p. 81, e da A. SANSI, *op. cit.*, l. cit. Importa notare come l'identificazione con S. Lorenzo si trovi in tutti gli autori legati alla tradizione locale.

Per l'opera del Crowe e Cavalcaselle, più volte ricordata, è normalmente preferibile consultare l'ediz. italiana, rifatta con grande cura dal nostro grande Cavalcaselle (G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, ediz. orig. ital. per cura di A. MAZZA, X, Firenze, 1908: per il Pintoricchio in genere, per la mala sorte dell'artista, per i danni agli affreschi di Spello, per gli affreschi di Spoleto vedi rispettiv. alle pp. 1-73, 1-2, 30, 23-24): qui ho dovuto preferire l'ediz. inglese, poiché di queste pitture di Spoleto importava anche documentare la fortuna su basi cronologiche. Va inoltre detto che il riferimento del Cavalcaselle non è giunto sino a queste ultime parti dell'opera, nelle quali l'ediz. italiana si limita a tradurre quella inglese.

¹⁸⁾ A. VENTURI, *La Madonna*, Milano, 1900, pp. 303-315; A. MUÑOZ, *Iconografia della Madonna*, Firenze, 1905, pp. 156-164; K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau, 1928, pp. 368-372.

¹⁹⁾ Si è voluto riconoscere S. Antonio nel predicatore da C. RICCI, *op. cit.*, p. 27, e da R. v. MARLE, *op. cit.*, p. 253.

²⁰⁾ G. M. DE BUSSCHERE, *Le Rosaire de Marie*, [Bruges], 1901, pp. 193-199; L. G. FANFANI, *Il Rosario*, Roma, 1908, sopratt. a pp. 30-32 e 50-54; M. GORCE, *Le Rosaire et ses antécédents historiques*, Paris, [1931], sopratt. a pp. 95-101; R. G. M. ADDAZI, *Il Santo Rosario*, in *Memorie Domenicane*, a. LXX (s. n., XXIX), Firenze, 1953, pp. 133-149; P. PASCHINI in *Enciclopedia Cattolica*, X, Città del Vaticano, [1953], coll. 1349-1351 (voce *Rosario*).

²¹⁾ L. G. FANFANI, *op. cit.*, p. 53; A. WALZ in *Enciclopedia Cattolica* già cit., I, [1949], vol. 125 (voce *Alano della Rupe*).

²²⁾ G. MORONI, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, LIX, Venezia, 1852, p. 156 (voce *Rosario*).

²³⁾ A. SANSI, *Storia del Comune di Spoleto*, p. II (*Accademia Spoletina - Anno MDCCCLXXXIV - Studi Storici*), Foligno, 1884, pp. 120-128.

²⁴⁾ L'importanza di queste figurette nella scena della Predica del Rosario a Spoleto era già stata compresa da P. FONTANA, *op. cit.*, p. 82 e da M. GUARDABASSI, *op. cit.*, l. cit.: C. RICCI (*op. cit.*, p. 217), nel riconoscerne il significato artistico, le paragona a quelle che sono nell'affresco della Gloria di S. Bernardino da Siena all'Aracoeli.

²⁵⁾ [A. MARIOTTI], *op. cit.*, pp. 220-221; G. B. VERMIGLIOLI, *op. cit.*, *Appendice*, pp. IV-VII. Vedi anche C. RICCI, *op. cit.*, pp. 211-216, e U. GNOLI, *op. cit.*, pp. 286 e 295.

²⁶⁾ G. VASARI, *op. cit.*, vol. cit., p. 499.

Tutte le riproduzioni sono da fotografie della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria (Perugia).