

FIG. 1 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI: Affresco.

UN AFFRESCO DI PIETRO COLEBERTI

A GUBBIO

ESISTE nel chiostro adiacente alla chiesa di S. Francesco a Gubbio, e precisamente sulla parete dell'ultima arcata nel lato di levante accanto all'angolo col lato di mezzogiorno, un affresco che, troppo a lungo negletto dappima, ha poi formato argomento di ricerche e di polemiche talora non serene per il significato della scena che vi è rappresentata (in verità di notevole interesse religioso e storico), mentre, se non m'inganno, gli va riconosciuta un'importanza non minore dal punto di vista dello stile e del posto che occupa negli sviluppi della pittura eugubina.

La superficie affrescata misurava in origine metri 3,45 nel senso dell'altezza e 3,65 in quello della larghezza: per l'apertura di una finestrina nella parte superiore a sinistra e per larghe cadute dell'intonaco un buon terzo del dipinto è andato perduto. Ma quello che rimane è sufficiente perché ci possiamo rendere conto in modo abbastanza completo della composizione (fig. 1). Nella parte centrale sull'alto, racchiusa entro un'aureola a mandorla dal contorno iridescente, domina una grande figura che manca della parte superiore, ma che senza esitazione riconosciamo come figura femminile per la lunga tunica che si va restringendo verso la cintola e per l'ampio manto che a quella si sovrappone (fig. 2). La mandorla è sorretta da numerosi angeli dalle ampie ali e dalle vesti abbondanti: originariamente, a quanto sembra, dovevano essere in numero di tredici, ma oggi alcuni sono mancanti in parte, alcuni del tutto. L'angelo in basso che, per la sua posizione, si trova a dover fare uno sforzo maggiore nel sostenere la mandorla, è voltato di schiena, ed ha il capo reclinato all'indietro con un abile effetto di scorcio; l'angelo che gli sta accanto sulla destra col dito pollice della sua mano sinistra richiama verso la figura femminile racchiusa nella mandorla l'attenzione degli angeli che più in basso hanno attorniato, e stanno sollevando, una piccola casa modestissima che reca in alto della facciata un campaniletto a forma di giogo verosimilmente in legno, con due minuscole campanelle. Di questi angeli oggi ne vediamo cinque, ma sembra che, prima dell'accentuarsi della rovina, fossero in numero di sette (fig. 3). Un teschio ed alcune ossa umane si scorgono sul suolo in mezzo alle figure dei due angeli che sono davanti alla facciata della casa, la quale sorge sopra un terreno erboso in mezzo a una vegetazione di bassi arbusti dalla chioma tondeggiante. Alla destra della mandorla, nell'estremo limite su-

periore del dipinto, tre altri angeli discendono precipitosamente verso il basso col capo all'ingiù: i due collocati più indietro, e perciò più in alto, hanno le mani giunte come in atto di adorazione verso la piccola casa, quello più in basso pare che accenni con la destra verso la medesima direzione. Accanto a quest'angelo, all'estremo limite destro della superficie affrescata, sopra un'altura si scorge una porta turrita.

Dalla casa procedendo verso sinistra si trova dapprima un albero con la chioma

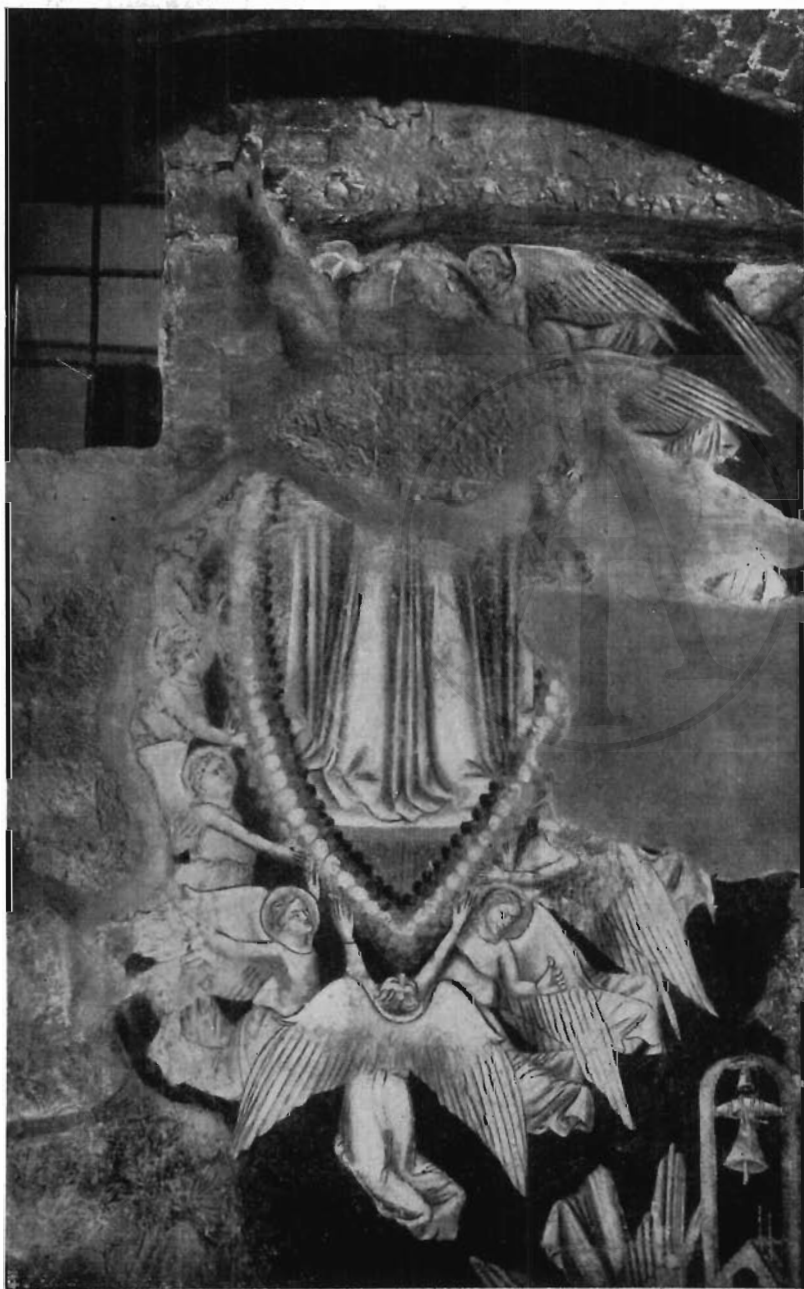


FIG. 2 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI: Affresco (particolare).

trilobata, e quindi, proprio al centro del dipinto in basso, una capanna. Sul davanti di questa arde una fiammata, mentre un pastore, seduto per terra e veduto di schiena, sostiene con le due braccia un bariletto dal quale beve. Attaccata alla sua cintola pende una roncola, e vari oggetti riferentisi alla vita pastorizia (pelli, bisacce, un'acchetta) trovano la loro collocazione sopra il tetto della capanna e al suo ingresso.

Ancora più verso sinistra, ma un poco più in alto, troviamo una città cinta di mura merlate: tra gli edifici sembra di riconoscere almeno tre chiese con i loro campanili, e forse il Palazzo Pubblico dalle ampie bifore e con la sua torre, mentre internamente alla porta spalancata è un'altra torre che reca una ampia feritoia stretta ed alta a croce. Attorno alla città sono numerosi ar-



FIG. 3 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI: Affresco (particolare).

boscelli dalle foglie lanceolate, forse piccole piante di lauro; sotto le mura, verso il margine sinistro dell'affresco, s'intravedono i resti di una capanna, di un pastore, di un gregge di pecore racchiuso entro uno stazzo (fig. 4).

Sull'alto della città turrata, ma qui il dipinto è più che mai rovinato, due angeli sostengono in volo una piccola casa (evidentemente la stessa che abbiamo già veduta in basso, a destra), e sembra si dispongano a deporla con riguardo sul terreno accanto alla città. Sopra il tetto sembra di scorgere un'altra figura di angelo, e non è da escludere che altre ve ne fossero, ma è impossibile formulare congetture che abbiano un qualche fondamento.

Al disopra e al di là degli elementi paesistici il fondo è unito e di una tonalità bassa e opaca sul rosso scuro: non può trattarsi del mare, come qualcuno ha pensato, bensì dell'atmosfera notturna che avvolge tutta la scena. Del resto tutto l'affresco ha il carattere di un monocromo, nel quale risaltano poche note di colore, costituite dalla mandorla che circonda la figura della Vergine, dai tetti della casa raffigurata due volte, dagli elementi vegetali, dal fuoco acceso accanto al pastore che beve. Il pittore ha voluto rap-



FIG. 4 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI; Affresco (*particolare*).

presentare una scena che si svolge di notte, e vi è riuscito con sufficiente abilità: la fonte luminosa principale è rappresentata dall'alone che circonda la Vergine, la luce iridescente del quale viene riflessa dalle tuniche bianche degli angeli, mentre la fiammata verso il basso serve a far distinguere la capanna e la figura del pastore.

Il tentativo di riconoscere, nel piccolo edificio raffigurato due volte, la Santa Casa di Loreto costituisce a mio avviso un'interpretazione accettabile: a quanto io vedo, gli angeli, obbedienti al cenno di Maria, stanno sollevando l'edificio già situato in basso a destra, e lo depongono più in alto a sinistra, presso la città turrita ¹⁾. Ma il consenso non è stato davvero unanime, e anzi attorno a quest'affresco si è acceso un fiero dissenso, avvivato dalla più vasta polemica fra assertori e denegatori della prodigiosa traslazione della Casa della Vergine da Nazareth a Loreto. Nella rappresentazione più sopra descritta taluno ha voluto trovare « la celebre visione di San Francesco, cosiddetta delle rose » vale a dire la visione che ha dato origine al Perdono della Porziuncola (la quale sarebbe raffigurata appunto nel piccolo edificio): è ipotesi che non merita di venire accolta, perché rivela mediocre osservazione, fondata per di più sopra lucidi della pittura e non sopra fotografie ²⁾. Anche più fuori di strada ci conduce l'ipotesi che qui sia da riconoscere l'Ordine Francescano « istituito in terra mediante l'alta cooperazione della Vergine Immacolata »: la Porziuncola sarebbe recata dal cielo per ordine di Maria, mentre nella pianta con la chioma trilobata, che è abituale nelle miniature contemporanee, si vorrebbe trovare la chiave dell'allegoria, e cioè « Francesco come padre dei tre ordini ». Il paesaggio del fondo sarebbe ripreso dal vero, e si riconoscerebbero il piano di S. Maria degli Angeli, la Porziuncola, Assisi, il Monte Subasio, Perugia ³⁾.

Il contributo di un'analisi finissima reca alla questione – riassumendone con grande esattezza i termini – uno storico insigne, il Picotti ⁴⁾: anche non aderendo alle sue conclusioni, bisogna citare con grande rispetto il suo lavoro, la cui consultazione è sempre in ogni modo utilissima. Dall'esame dei particolari del dipinto, e delle fonti storiche e letterarie, egli si è formato il convincimento che la figurazione non conduce né a Loreto né ad Assisi, e, trovando nel paesaggio buoni indizi di identificazione (qui è forse il lato più debole del suo ragionamento) e aiutandosi molto ingegnosamente con i rari elementi superstiti della scritta, conclude che a Maria « presentano gli angeli la casetta di Giacomello Spada, donata, secondo una tradizione costante, ai Francescani e mutata in una chiesa ». Vede esattamente che il punto di partenza del racconto è in basso, a destra, dove gli angeli sollevano, e non depongono, la piccola dimora, mentre « nella scena superiore gli angeli a gran passi si affrettano a recarla alla celeste Regina, la quale ha voluto che da questo lato fosse condotta, per poter distendere verso di lei la destra, che accoglie, con la chiesetta, la pia intenzione del donatore »: in questo affresco pertanto « si rappresenterebbe, nel dono di Giacomello, la fondazione del primo convento di Francescani in Gubbio », e Giacomello – l'amico che aveva accolto San Francesco riparato a Gubbio – poteva forse essere rappresentato nella parte caduta dell'affresco.

Seguendo il filo di questo ragionamento si potrebbe poi giungere anche a ricono-

scere in questa chiesa Santa Maria della Vittoria, detta la Vittorina, poco fuori di Gubbio, dove la tradizione pone il prodigio della lupa ammansata, dove il pittore può aver immaginato fosse la casa di Giacomello Spada, dove sembra sicuro che siano sorti il primo convento e la prima chiesa dei Francescani a Gubbio ⁵⁾. Una scena di tal significato sembra troppo fuori dell'ordinario in una pittura che, anche senza addentrarci per ora nella questione cronologica, possiamo attribuire genericamente al Trecento-Quattrocento, a tacere che non si capisce perché la chiesetta donata ai Francescani dovrebbe fare questo volo nel cielo, e a tacere che non si saprebbe come fidarsi della fedeltà dei particolari paesistici riprodotti da un pittore del tempo. Quest'ultima osservazione naturalmente vuol avere il suo pieno valore nei confronti di tutti i tentativi fatti dai vari autori di ritrovare nell'affresco esatti riferimenti ad altri luoghi, più o meno lontani.

Né poche né lievi difficoltà si oppongono, bisogna riconoscerlo, a rendere facilmente accettabile l'ipotesi che si tratti della Traslazione della Santa Casa, e che in questo affresco sia la più antica rappresentazione del prodigioso evento. Vedremo, con la maggiore obiettività e con il solo soccorso di argomenti d'indole storico-artistica, a quali anni possa con la più stretta approssimazione datarsi l'affresco. Non mi sembra che un'obiezione molto seria si trovi però nel fatto che altre figurazioni altrettanto antiche non siano sino ad oggi note, che all'incirca un mezzo secolo passi tra questo affresco ed altre opere d'arte relative al prodigioso evento, e che neppure la tradizione letteraria ci porti così indietro. Pur non essendo mio compito, nel modo più assoluto, di intervenire nella polemica alla quale ho più sopra accennato, non posso a meno di osservare che nulla s'opponesse a riconoscere nel nostro affresco proprio la più antica testimonianza – a tutt'oggi nota – del diffondersi nell'Italia del pio racconto ⁶⁾. Naturalmente non bisogna voler rinvenire particolari di una narrazione che con ogni probabilità si è andata trasformando ed arricchendo col passare del tempo. A quanto io vedo, qui è rappresentata la partenza della Santa Casa da Nazareth, e il suo arrivo alle porte di Loreto: vano ricercarvi i particolari di una o d'altra delle quattro tappe del volo prodigioso, e andar fantasticando, ad esempio, di una veduta di Tersatto giungendo anche a riconoscerne i particolari topografici ⁷⁾. Naturalmente bisogna seguire con docilità i suggerimenti che l'affresco stesso ci fornisce, e leggerlo ordinatamente, così come io mi sono provato di fare, se vogliamo giungere a comprendere con un buon grado di probabilità la scena che vi è rappresentata. E del resto anche il Faloci Pulignani, ritornando più tardi sull'argomento, ha finito per riconoscere, con maggior moderazione che non prima nel libro, come qui sia essenzialmente da vedere « una casa trasportata da un luogo in un altro, col ministero degli Angeli, per ordine della figura dipinta nel centro, la quale probabilmente è figura muliebre » ⁸⁾.

Dal punto di vista puramente iconografico è poi meritevole di studio un particolare che sin qui si è trascurato, o si è interpretato in modo del tutto arbitrario. In basso a destra, sul terreno davanti alla porta della piccola casa che gli angeli hanno incominciato a sollevare, sono ben visibili – e già io ne ho fatto parola nella descrizione dell'affresco – un teschio e insieme pochi resti di altre ossa umane: è agevole scor-

gerli tra i due angeli che sono sul davanti dell'edificio, e precisamente sotto il braccio di quello di sinistra che sorregge con il palmo della mano lo spigolo come per dare un avvio al volo (fig. 5). Nei resti in parola si son volute veder indicate « le atrocità commesse contro i pellegrini accorsi a venerare la S. Casa », durante la sosta di otto mesi fatta da questa nella selva di Recanati, in pianura tra il Musone e l'Aspio, luogo che, per essere infestato in antico da banditi, tuttora conserva il nome di Bandirola ⁹⁾. A ricordare gli omicidi perpetrati nella selva infame l'artista sicuramente non si sarebbe limitato a dipingere i resti di un solo individuo umano, ma avrebbe moltiplicato le prove dell'effertezza di quegli scellerati che infestavano il luogo. È invece probabile che il teschio e le altre ossa abbiano un diverso significato: se l'ipotesi che io affaccio sembrerà accettabile, si avrà un ottimo argomento in più a conferma dell'interpretazione in senso lauretano dell'affresco. È noto che per tutta l'età di mezzo rimase si può dire abituale la figurazione del teschio di Adamo



FIG. 5 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI: Affresco (particolare).

mo e della sua tomba sotto la Croce nella scena del Golgota ¹⁰⁾: è possibile che l'artista, il quale viveva nella linea della tradizione dell'arte medioevale, abbia avuto la suggestione di collocare sotto la soglia della casa della Vergine, dove con l'Annunciazione si era primamente iniziata la vita terrena di Gesù Cristo, il teschio di Adamo, che abitualmente si rappresentava sotto la Croce, nella scena che di quella vita è l'epilogo. Del resto lo stretto rapporto ideale tra la Vergine, Madre del Redentore che col martirio della Croce riscatterà il mondo dalla colpa, e i nostri Progenitori che commettono il Peccato Originale, doveva essere abbastanza sentito se si è potuto pensare che l'Annuncio a Maria sarebbe avvenuto in quel medesimo luogo nel quale era stato creato Adamo, e se una tavoletta del Museo Civico di Pesaro, attribuita a Lorenzo da Sanseverino, rappresenta la Vergine che in sogno vede il Figlio crocifisso tra i rami dell'albero al quale è avvolto il serpente che induce in tentazione Adamo ed Eva ¹¹⁾. Se questa ipotesi viene accettata come io confido, possiamo dire di avere la definitiva conferma che l'affresco rappresenta la Traslazione della Santa Casa da Nazareth a Loreto.



FIG. 6 - GUBBIO, CHIOSTRO DI S. FRANCESCO - PIETRO COLEBERTI: Affresco (particolare con la scritta).

Ma vediamo se ci riesce (e questo vuol essere il fine del mio lavoro) di stabilire qualche cosa di preciso sulla paternità e sulla data dell'affresco: indagine, questa, pressoché trascurata sino ad oggi, essendosi ogni interesse concentrato sul problema iconografico¹²⁾.

L'affresco recava sul basso una scritta in caratteri gotici su due linee, della quale (il danno sembra rimontare a un tempo remoto) non rimane superstite che un brevissimo tratto un po' verso destra, proprio sotto le figure degli angeli che abbiamo incontrato presso la porta dell'edificio. Nella linea superiore sono lettere e parole dalle quali io non sono riuscito a trarre alcun costrutto, mentre nella linea inferiore si legge chiaramente:

/// i de piperno ///

Chi ha veduto e letto la scritta eugubina prima di me¹³⁾ non ha potuto trovare una spiegazione, e tutt'al più ingegnosamente si è dato a ragionare se si trattasse del luogo di origine del pittore, o del committente, o del superiore del Convento. Oggi invece la scritta, anche così mutila, possiamo interpretarla con ogni sicurezza, e trovarvi il nome del pittore al quale è dovuto questo affresco. Infatti solamente nell'anno 1920 - con la pubblicazione di un suo ciclo di affreschi del 1430 rinvenuto a Roccantica, in Sabina - è stato reso noto un pittore che nella sua opera ha lasciato la firma *Petrus Coleberti de Piperno*¹⁴⁾. Di questo pittore - attraverso lo studio del ciclo in parola e degli affreschi che per via di raffronti è stato possibile attribuirgli a Piperno, a Sermoneta e a Velletri¹⁵⁾ - si è riconosciuta la stretta parentela con l'eugubino Ottaviano Nelli¹⁶⁾, e si è anche sperato con buon fondamento di ritrovarne la mano in alcuni affreschi esistenti a Gubbio¹⁷⁾.

Nella mancanza di un riferimento documentario, non conoscendosi la personalità dell'artista, si è molto divagato circa la possibile cronologia dell'affresco, giungendosi

dal decimoterzo secolo sino al decimosesto¹⁸⁾, senza alcuna seria analisi stilistica, ma solo con la preoccupazione di mettere in mostra una data piuttosto che un'altra, a seconda della spiegazione del contenuto che si cercava di far trionfare. Soltanto con Corrado Ricci¹⁹⁾ e con Arduino Colasanti²⁰⁾ si giunge ad una datazione che aderisce in pieno alle caratteristiche della pittura, la cui età viene fissata agli ultimi anni del Trecento, o, tutt'al più, ai primi del Quattrocento: vedremo se un accurato esame del dipinto in relazione con l'attività già nota del pittore può consentirci di giungere, anche per quello che riguarda la data, a qualche sicura approssimazione.

Nessun dubbio intanto è possibile, benché la scritta ci sia giunta mutila, che si tratti proprio del Coleberti. Abbiamo già visto come questo pittore siasi giudicato assai vicino al Nelli, e come già siasi tentato di attribuirgli qualche affresco a Gubbio. I caratteri stilistici che si ritrovano nel ciclo pittorico di Roccantica, nonché nelle altre opere che gli sono state attribuite, permangono qui in pieno, ed è facile riconoscerli nonostante il grado di estremo deperimento di questo affresco. La composizione, qui come negli esempi ricordati, è costruita con una sicurezza che rivela una disciplina, alla base della quale sta una mediata partecipazione al movimento del cosiddetto gotico internazionale, attraverso lo studio dei modelli che da una parte offriva la pittura umbro-marchigiana, dall'altra la pittura di Siena. Qualche cosa d'ingenuo, quasi si vorrebbe dire di fiabesco, trovasi ugualmente nell'affresco eugubino che studiamo, come negli affreschi di Roccantica, che costituiscono tuttora il complesso maggiore delle opere note del Coleberti. Il racconto è ugualmente pacato, e l'artista ricorre sempre volentieri all'impiego delle architetture per circoscrivere le scene e mettere a posto i suoi personaggi. Uguali affinità è dato ritrovare nel modo di rendere le figure, e soprattutto nel movimento delle vesti.

Indubitatilmente questo artista aveva una conoscenza più o meno diretta di figurazioni in miniatura (basterebbero a documentarlo la mandorla circondata e sorretta dagli angeli con la figura della Vergine e l'albero dalla chioma trilobata, anche senza ricercare altre prove in particolari architettonici e paesistici), e questa non è l'ultima delle cause dell'impronta goticizzante che affiora nella sua pittura, e che si rivela con la presenza di spunti veristici, e con alcuni piacevoli particolari. Ricordiamo la spinta precipitosa con la quale gli angeli che sono sull'alto a destra piombano verso terra, il gesto di quello degli angeli attorno alla mandorla che si volge a indicare col dito pollice della mano sinistra la figura della Vergine ai suoi compagni che sono in basso, il movimento come di danza di quelli che sul basso a destra sollevano la casetta, e soprattutto ricordiamo il pastore veduto di schiena che beve dal bariletto, con la roncola che gli pende dalla cintola e con gli oggetti attorno alla capanna. Verismo che talora assume caratteri quasi caricaturali, e della cui origine ci rendiamo dunque perfettamente ragione, e che ritroviamo anche nel ciclo di Roccantica, ad esempio in alcune delle figure dei Filosofi che disputano con S. Caterina, nei due flagellatori della Santa, nella sentinella che dorme pesantemente fuori del carcere dove la Santa converte l'Imperatrice, nelle movenze aggraziate e impacciate degli angeli che accompagnano la scena del Martirio e della Sepoltura della

Santa. Il ritrovare negli affreschi di Ottaviano Nelli un uguale spirito aneddótico – che si risolve in particolari nei quali l'intimità non nasconde del tutto un certo umorismo, e che addirittura sembra cadere talvolta nella scena di genere – ci conferma la vicinanza dei due artisti e la loro appartenenza all'identica corrente.

Occorre appena aggiungere che la più stretta analogia esiste tra la mutila scritta che ci fa testimonianza della paternità di questo affresco e la scritta interamente superstita nel ciclo di Roccantica: si tratta di due esempi – ugualmente riferibili ai primi decenni del Quattrocento – di quella gotica minuscola d'importazione straniera, che da noi si è fatta nota soprattutto attraverso i codici miniati. Abbiamo sentito come l'affresco fosse in condizioni tali che rendevano difficile il decifrarlo, e che ne mettevano in pericolo l'ulteriore conservazione: allorché sul finire del 1906 si cominciò a divulgarne una meno ristretta conoscenza (e sappiamo in quale modo, e per quale diretta finalità), si provvide ad un opportuno restauro, condotto con lodevole senso di misura e con buona perizia da Alberto Colmignoli: il collaudo, in data 10 dicembre 1906, parla « di scoprimento, di consolidamento e di ripulitura »²¹⁾. In tale circostanza si provvide anche a difenderlo con una chiudenda munita di rete metallica; ma si trova via via il ricordo che per lunghi anni ancora il chiostro venne adibito come ricovero di attrezzi agricoli, e ad altri usi anche meno confacenti al decoro e alla sicurezza del dipinto²²⁾. Ora, restituito il chiostro ai Minori Conventuali che officiano l'attigua Chiesa di S. Francesco, e provveduto ad una sobria e conveniente sistemazione anche dal punto di vista architettonico, l'affresco si trova nelle migliori condizioni d'ambiente oltre che di solidità.

L'esame dell'affresco eugubino di Pietro Coleberti ci permette ora di giungere facilmente alla conclusione che è anteriore al ciclo di Roccantica. Mi sembra che per il nostro pittore sia accaduto quello che già si è constatato per Ottaviano Nelli, voglio dire che a un certo momento il suo stile si è deformato, e come appesantito, per l'influsso della pittura di Taddeo di Bartolo, largamente diffusa in Umbria proprio nei primi anni del Quattrocento²³⁾. Già codesti pittori umbro-marchigiani avevano subito, è noto, il riverbero dell'arte del Trecento senese, ma ora, con Taddeo di Bartolo, qualche cosa di più pesante (e si vorrebbe quasi dire di più artigianescamente organizzato) viene a gravare sulla loro maniera. Pensiamo ad Ottaviano, alla sua «Madonna di Belvedere» dipinta nel 1403, al suo ciclo nella Cappella del Palazzo Trinci a Foligno che è del 1424: indubbiamente, allorché si è messo con faciloneria sulla strada mostratagli da Taddeo, è derivato alla sua arte uno scadimento qualitativo. Altrettanto, senza dubbio, va detto anche per Pietro Coleberti: le premesse che dobbiamo riconoscere alla sua arte attraverso l'affresco di Gubbio le ritroviamo nel 1430 a Roccantica, ma qui sono appesantite, e sembra che sia andata attenuandosi per via quella sottile vena lirica che forse convien vedere a Gubbio. Io vorrei perciò concludere che, mentre l'anno 1430 rappresenta oggi l'estremo limite delle nostre conoscenze nei riguardi del Coleberti e insieme l'unica data che possiamo in proposito, per la datazione dell'affresco eugubino dobbiamo indietreggiare non meno di una ventina di anni, e forse anche di più.

Abbiamo già visto sopra ²⁴⁾ come i due soli studiosi d'arte che inizialmente hanno portato la loro attenzione su questo affresco, il Ricci e il Colasanti, lo abbiano stimato della fine del Trecento o dei primi del Quattrocento in base al semplice esame stilistico, e senza poter sapere chi fosse l'autore. A questa medesima conclusione credo di dovere giungere anch'io, fissando come data del dipinto in parola il primo decennio del xv secolo, ma convenendo che si può anche giungere agli ultimi anni del xiv secolo. Abbiamo così ormai, se io vedo bene, non solo la certezza che il Coleberti ha veramente lavorato a Gubbio, ma anche un documento sugli sviluppi della sua arte, paralleli a quelli dell'arte di Ottaviano Nelli che gli è tanto vicino così dapprima a Gubbio, come più tardi, quando, sull'uno e sull'altro, Taddeo di Bartolo ha esercitato un influsso che dobbiamo riconoscere non benefico.

Il Coleberti non va confuso con la turba dei mestieranti anonimi che a Gubbio e nell'Umbria, come nelle Marche e nel Lazio, hanno lavorato durante la prima metà del Quattrocento, anche se non riesca ad avere un linguaggio tutto suo proprio. In questo affresco di Gubbio egli ha saputo con sufficiente grazia comporre una scena che dobbiamo ritenere non avesse precedenti iconografici, e l'ha fatto raccogliendo motivi diversi dalla pittura contemporanea e dalla miniatura, e accostandoli insieme con un certo senso di armonia. Anche l'accuratezza che si trova nella scritta va messa in correlazione con le evidenti pretese di decoro formale palesate dalla pittura, la quale è da considerarsi come un apporto non inutile alla conoscenza di un'arte che, anche se dobbiamo riconoscerla paesana, rivela peraltro lontane origini di notevole raffinatezza. Abbiamo così un fondamento meno impreciso per nuove indagini che forse porteranno a qualche utile conoscenza: potremo cercare con maggiori probabilità di buoni risultati la presenza di Pietro Coleberti a Gubbio negli affreschi di S. Agostino e di S. Domenico, e forse di qualche altra chiesa ancora, e potremo indagare se non convenga accreditare a lui, piuttosto che non al Nelli, quelle reminiscenze arcaicizzanti che si trovano nell'arte di Jacopo Bedi ²⁵⁾. E suoi influssi dovranno ancora cercarsi fuori di Gubbio, lungo l'arco della Via Flaminia da Fossato di Vico fino a Terni (risalendo anche da Foligno a Montefalco), e più in alto nelle Marche e più in basso nel Lazio, e forse sarà dato di ritrovare in qualche altro luogo opere della sua mano.

ACHILLE BERTINI CALOSSO

²⁴⁾ Che si tratti della Santa Casa e della sua prodigiosa traslazione (o almeno di uno dei successivi momenti di questa) ha affermato nel modo più esplicito, e con gran copia di riferimenti alle fonti letterarie, M. FALOCI PULIGNANI, *La S. Casa di Loreto secondo un affresco di Gubbio*, Roma, 1907 (a chi s'interessa di problemi lauretani in genere sarà utile vederne anche, per qualche aggiunta che vi si trova, l'ediz. francese: *La Sainte Maison de Lorette d'après une fresque de Gubbio*, trad. par. M. BARRET, *ibid.*, id.).

Ma già sulla stampa quotidiana si era venuto parlando dello studio che preparava il Faloci Pulignani, e così questi fu tratto a dare qualche anticipata notizia, per modo che le sue idee vennero confutate già prima della pubblicazione del libro, nel quale sono ordinatamente esposte e difese. Veg-

gasi in proposito: *La scoperta di un affresco e la Casa di Loreto* in *Giornale d'Italia*, a. VI, n. 303, Roma, 31 ottobre 1906; *Corriere d'Italia*, a. I, n. 96, Roma, 1° novembre 1906 (appuntamento di cronaca che ripete la notizia col medesimo titolo); M. FALOCI PULIGNANI, *Per un dipinto di Gubbio relativo alla S. Casa di Loreto* in *Giornale d'Italia*, n. 306, 3 novembre 1906 (in una lettera al Direttore si precisa che non deve parlarsi di scoperta, trattandosi di cosa « che da cinque secoli sta in dominio del pubblico », e si preannunzia il libro in proposito; la medesima lettera è riportata col medesimo titolo in *Corriere d'Italia*, n. 98, 3 novembre 1906). Per la polemica suscitata da queste indiscrezioni e anticipazioni veggasi anche la nota seguente.

Che le affermazioni del Faloci Pulignani siano provate ritiene P. ACCIARESI, *Un antico affresco di Gubbio e la Santa Casa di Loreto* in *Rivista marchigiana illustrata*, [IV], Roma, 1907, pp. 98-99. L'opera e le idee del Faloci Pulignani sono ricordate con piena adesione e con molte lodi anche da A. PAGANI, *La Santa Casa di Loreto*, Roma, 1907, pp. 16, 84, 91, 92, 109-114, 125, ed è favorevole anche G. GOLUBOVICH recensendo il libro in *Archivum Franciscanum Historicum*, a. I, t. I, ad Claras Aquas (Quaracchi), 1908, pp. 142-147. Anche favorevole, più tardi, è I. RINIERI, *La Santa Casa di Loreto*, III, Roma, 1911, pp. xxxiv n. 2, 113 n. 2, 116 n., 356, e ugualmente convinto che si tratti della Traslazione della Santa Casa è L. SEITZ, lett. 17 aprile 1907 in R. DELLA CASA, *Memorie storiche documentate sulla Santa Casa di Loreto* (« Biblioteca del Clero », LXI), Siena, 1909, p. 279. Il DELLA CASA poi per conto suo parla a lungo (pp. 266-282) del libro del Faloci Pulignani, accettandone le idee.

In proposito non ha necessità di prendere posizione (ma si limita a ricordare gli argomenti del Faloci Pulignani, aggiungendo il mio convincimento significatogli per lettera e di persona, che l'affresco raffigura proprio la Santa Casa) C. CECHELLI in *Mater Christi*, II (p. II, t. I - Collezione « Oriente e Occidente », II), Roma, 1948, pp. 278-279; ma questo libro è soprattutto da ricordare per l'ampio, aggiornato, acuto riassunto di tutta la « questione lauretana » (pp. 267-283).

Sembrano invece le idee del Faloci Pulignani di carattere eccessivamente personale, e pertanto non accettabili, a G. ALLMANG, *Die Santa Casa von Loreto und die neuere Geschichtsforschung (Nachtrag)* in *Historisches Jahrbuch*, XXVIII, München, 1907, pp. 604-606.

²⁾ G. LAPPONI, *L'Affresco di Gubbio e la Santa Casa di Loreto* in *Rassegna Gregoriana*, V, Roma, 1906, coll. 541-546. L'A. non ha visto che l'edificio è raffigurato due volte nell'affresco, e in uno degli angeli davanti alla facciata vorrebbe riconoscere S. Francesco. Inoltre crede che il pastore intento a bere sia invece « in atto di offrire un dono ». Col titolo G. LAPPONI, *Il medico del Papa prof. Lapponi confuta la scoperta di Mons. Faloci sulla S. Casa di Loreto*, l'articolo era già apparso integralmente, senza le figure, in *Giornale d'Italia*, n. 333, 30 novembre 1906. Immediata è stata la reazione del FALOCI PULIGNANI, con una lettera scritta il giorno stesso (cfr. ibd., n. 335, 2 dicembre 1906: *Fra Mons. Faloci e il medico del Papa a proposito della S. Casa di Loreto*). È stata riportata anche in *Corriere d'Italia*, n. 127, 2 dicembre 1906). A sua volta il LAPPONI ha replicato il 3 dicembre, ma, sopraggiunta la sua morte, questa lettera ha veduto la luce postuma (col titolo *L'ultima lettera del prof. Lapponi sulla polemica per la S. Casa di Loreto*) in *Giornale d'Italia*, n. 345, 12 dicembre 1906. Il Direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria, arch. DANTE VIVIANI, con sua lettera da Perugia in data 1° dicembre 1906 a Corrado Ricci (minuta nell'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie, Perugia) è intervenuto sollecito nella discussione, affermando che, dopo minuto esame, esclude si tratti della Porziuncola, ed aggiungendo non possa trascurarsi l'ipotesi « che il pittore abbia voluto rappresentare non la Madonna di Loreto venerata col Bambino, ma la Madonna che assiste e protegge la traslazione della S. Casa. In una lettera (minuta ibd.) al Lapponi da Perugia in data 4 dicembre egli ripete tale convincimento, che dice fondato sopra un diligente esame dell'affresco, dopo che, da pochi giorni, si è condotto a termine il restauro e il « completo suo discoprimiento ».

Nelle *Note Vaticane* del *Resto del Carlino* (a. XXIII, n. 342, Bologna, 9-10 dicembre 1906) il Corrispondente, a firma X, riassume brevemente i termini della polemica, e insinua che l'ultimo scritto dell'archiatra pontificio avanti la sua morte non è tornato gradito in Vaticano.

Senza entrare direttamente nella polemica, ma insistendo sugli argomenti che fanno pensare alla Santa Casa e mostrando di non credere che possa trattarsi della Porziuncola, una *Lettera al Direttore* - a firma XXX in *Corriere d'Italia*, n. 147, 29 dicembre 1906 - contiene un'accurata descrizione dell'affresco.

Alla spiegazione data dal Laponi aderisce M. A. DE LA MATINA, *La S. Casa di Loreto e l'affresco di Gubbio* ne *La Rassegna Nazionale*, a. XXIX, vol. CLV, Firenze, 1907, pp. 146-153.

Cfr. anche M. FALOCI PULIGNANI, *L'affresco di Gubbio e la S. Casa di Loreto* in *Rassegna Gregoriana*, VI, Roma, 1907, coll. 41-43 (*Note ed Appunti*): giustifica la non accettabile ipotesi del Laponi dato il cattivo stato dell'affresco, e dà notizia del restauro recentemente eseguito.

³⁾ V. PAGLIARI, *Allegoria dell'affresco eugubino dipinto nel chiostro dei Minori Conventuali*, Roma, 1907. I primi due capitoli del libro erano già stati pubblicati dall'A., col medesimo titolo, in *Rivista storico-critica delle Scienze Teologiche*, III, Roma, 1907, pp. 538-553. Un anticipo delle idee qui esposte trovasi in V. PAGLIARI, *L'affresco di S. Francesco in Gubbio* ne *Il Paese*, a. XXXI, n. 49, Perugia, 8 dicembre 1906 (riprodotto anche in altri periodici).

All'opinione del Pagliari aderisce incondizionatamente A. CRESCENZI, *Iconografia Lauretana* in *Rivista storico-critica delle Scienze Teologiche*, IV, Roma, 1908, pp. 755-758. Che possa trattarsi della Porziuncola (aderendo genericamente alle ipotesi del Laponi e del Pagliari, e ripudiando quella del Faloci Pulignani) crede R. RENIER, *La questione lauretana* in *Fanfulla della Domenica*, a. XXX, n. 19, Roma, 10 maggio 1908. Aderendo in via di massima ai ragionamenti del Renier, dubita molto che si tratti di una rappresentazione lauretana, e pensa piuttosto ad « un soggetto simbolico francescano », e finisce per credere che l'ipotesi del Laponi sia non improbabile, A. COLASANTI, *Loreto* (« Collezione di Monografie Illustrate » - s. I - « Italia Artistica », 54), Bergamo, 1910, pp. 43-52; *id.*, *Gubbio* (*id.*, *id.*, 13), II ed., 1910, pp. 69-74 (nella tavola fuori testo, tra pp. 44 e 45, è riprodotto l'affr., e nella didascalia è notato, con un punto interrogativo, che si tratta di un trasporto della Porziuncola; nella [III ed.], 1925, l'A. ha tolto le parole del testo, lasciando la tavola fra le pp. 38 e 39, con la medesima didascalia e con il punto interrogativo). Un'anonima apologia della spiegazione tentata dal Pagliari (*Polemica intorno alla Santa Casa di Loreto - Una nuova interessante interpretazione dell'affresco di Gubbio*) è in *Giornale d'Italia*, a. VII, n. 197, 16 luglio 1907. Le varie fasi della polemica sono state seguite con cura in *Augusta Perusia*, I, Perugia, 1906, p. 181 (*Note e notizie*), pp. 184-185 (*Schede e appunti bibliografici*); II, 1907, pp. 30-31 (*Note e notizie*), 187 (*Schede e appunti bibliografici*). La lettera del FALOCI PULIGNANI alla *Rassegna Gregoriana*, cit. nella nota preced., è riportata per intero a p. [3] della copertina del n. 2 (febbraio) di *Rassegna d'Arte*, VII, Milano, 1907. Conciliativa e generica appare la spiegazione secondo la quale nell'affresco sarebbe rappresentata l'Assunzione della Vergine col miracolo della Santa Casa: cfr. R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, V, The Hague, 1925, p. 123.

⁴⁾ G. B. PICOTTI, *Per l'interpretazione di un affresco famoso* in *Bollettino d'Arte*, [VI], Roma, 1912, 41-55 e 94-114. B. BUGHETTI - recensendo questo articolo del Picotti insieme con un libro di argomento lauretano in *Archivum Franciscanum Historicum*, a. VI, t. VI, 1913, pp. 193-195 - trova difficile escludere « il concetto di una traslazione », ma riconosce ingegnosa e verosimile l'ipotesi del Picotti.

⁵⁾ Le tre identificazioni (Santa Casa, Porziuncola, Chiesa della Vittorina) sono elencate in L. V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano - Umbria*, II ed. (la I in cui l'Umbria ha un vol. separato), Milano, 1937, p. 121. Un largo riassunto della questione, concluso in favore della tesi

del Faloci Pulignani, ha dato E. GIOVAGNOLI, *Gubbio nella storia e nell'arte*, Città di Castello, 1932, pp. 100-103, e fig. a p. 98.

⁶⁾ Molto giudiziosamente è stato detto, nei riguardi del primo formarsi della tradizione, che « qualche cosa rimane per orientarci al minimo verso il secolo XIV »: cfr. C. CECHELLI, op. cit., pp. 280-281. Invece U. CHEVALIER (*Notre-Dame-de Lorette in L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 43^e a., 1^{er} sem., Paris, 1907, coll. 627-630) trova « moralement impossible » che un evento così straordinario possa essere fissato dalla pittura prima che da una fonte scritta.

Per le successive rappresentazioni del prodigio lauretano (delle quali, allo stato odierno delle nostre conoscenze, nessuna anteriore alla metà del secolo XV) vedi C. RICCI, *Per l'Iconografia Lauretana in Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, a. III, vol. I, Milano, 1916, pp. 265-274 e A. BERTINI CALOSSO, *Le origini della Pittura del Quattrocento a Roma in Bollettino d'Arte*, XIV, Roma, 1920, p. 202 e figg. 31-33. E vedi ancora C. CECHELLI, op. cit., pp. 278-280. Manca qualsiasi prova che a Gubbio esistesse da tempi remoti una tradizione la quale annettesse all'affresco un significato lauretano (cfr. G. B. PICOTTI, op. cit., pp. 44-45, e bibliogr. ivi).

⁷⁾ A. ESCHBACH (*L'affresco di Gubbio*, in *Corriere d'Italia*, a. II, n. 307, 7 novembre 1907) vede nell'affresco rappresentati con fedeltà i particolari topografici della seconda fase della traslazione, e cioè da Tersatto alla foresta di Recanati; ID., *Lorette et l'ultimatum de M. U. Chevalier*, Rome, 1915, pp. 98-103 (riconosce Tersatto col Castello dei Frangipani, e, in alto a destra, la porta di Recanati); ID., *Un décret du Saint-Siège et l'étude historique de M. U. Chevalier sur la Santa Casa de Lorette*. Roma, 1917, pp. 10-11 (insiste sul già detto). Dello stesso pensiero è R. DELLA CASA, op. cit., p. 268, n. 1. Invece nell'affresco si dovrebbe vedere la prima traslazione da Nazareth a Tersatto (pur volendosi riconoscere ugualmente il paese di Tersatto col Castello dei Frangipani) secondo C. MARIOTTI (*La Santa Casa di Loreto ed i Francescani*, Quaracchi, 1911, pp. 45 n. 1-46 n.), il quale si rifà anch'egli al libro del Faloci Pulignani. Ma già ho detto in qual conto si debbano tenere queste identificazioni topografiche.

⁸⁾ M. FALOCI PULIGNANI, *Il dipinto lauretano di Gubbio in Corriere d'Italia*, a. VII, n. 298, 27 ottobre 1912 (con la riproduzione di un disegno a contorno, nitido e fedele). Nello stesso giornale, sempre con lo stesso titolo, si riaccende una polemica, breve e cortese: I. RINIERI (n. 299, 28 ottobre) dice di avere a suo tempo citato e lodato il Faloci Pulignani, e di non aver ricordato la tesi del Pagliari, giudicandola priva di valore; il FALOCI PULIGNANI (n. 300, 29 ottobre) prende atto del riconoscimento del Padre Rinieri; G. B. PICOTTI (ibid.) insiste sulla sua spiegazione dicendo che le sue prove sono sicure « almeno nella parte negativa ». Finalmente il FALOCI PULIGNANI (*Ancora il dipinto lauretano di Gubbio*, n. 302, 31 ottobre) a chiusura della polemica insiste sulla sua spiegazione, ormai dicendo esplicitamente che la casa è tolta da Nazareth e deposta a Loreto (ma a mio avviso sbaglia vedendo a sinistra la partenza e a destra l'arrivo, mentre le cose stanno proprio al contrario), e, chiamato in causa dal Picotti, dichiara che nel fondo del dipinto il mare c'è, ma lealmente aggiunge che, se non il mare, « sarà il cielo, sarà l'orizzonte, ma per me fa lo stesso ».

⁹⁾ Lettera dell'avv. PIETRO GIANUZZI all'arch. Dante Viviani, da Loreto in data 26 dicembre 1906 (Perugia, Archivio della Soprintendenza già ricordato). Alla stessa conclusione è giunto nel libro cit. (pp. 32-34) anche il FALOCI PULIGNANI, il quale anzi pare si induca a vedere in questo particolare non più una deposizione dell'edificio — come aveva pensato in origine, cominciando appunto da questo lato la descrizione e l'interpretazione dell'affresco e come ripeterà ancora in altri suoi scritti successivi (già citati) — ma un suo sollevamento, per trasferirlo altrove. Il suo pensiero in proposito non appare molto chiaro, ma ciò non gli impedisce di concludere che ritiene « dimostrato che il nostro dipinto rappresenta la traslazione, o, se si vuole meglio, una delle traslazioni della Santa Casa di Loreto », e di spingersi anche a formulare « la congettura, che nella prossima

arcata il pittore abbia colorito il resto della leggenda, riproducendo la scena delle altre traslazioni ». Questa congettura non ha alcun fondamento, e del resto io ho già manifestato più sopra il mio parere, del tutto negativo, sopra la possibilità che in questo affresco sia rappresentata una delle tappe del prodigioso volo.

Il PAGLIARI (*Allegoria* etc. già cit., p. 13) si esprime addirittura così: «...quel misterioso virgulto innanzi alla chiesina, con ai rami legate ossa di morto, quasi germoglianti insieme con esso, raffigura Francesco ed i santi dell'Ordine, che dopo morti, coll'essere sepolti saranno in certa guisa piantati nell'atrio del Signore»: fantastica la descrizione, poiché le ossa non sono legate insieme da alcun virgulto ma si trovano adagiate sul terreno erboso, fantastica ed illegittima l'interpretazione (del resto inesattezze nella parte descrittiva, nonchè ingenuità e arbitri nelle argomentazioni, abbondano in questo scritto). G. B. PICOTTI (*Per l'interpretazione* etc. già cit., p. 109), — poiché pensa che nell'edificio debba riconoscersi la casa di Giacomello Spada, in connessione con il racconto della lupa — è d'avviso che nelle ossa possano ritrovarsi « forse quelle d'uno scheletro umano, già in parte roso e disperso dai denti aguzzi della belva ».

¹⁰⁾ K. KÜNSTLE, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I, Freiburg i. B., 1928, pp. 280 e 466-467, nonché *Bibliogr.* a p. 446. Vedi anche W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, p. 335, e trovine la spiegazione in I. MOLANI *de Historia SS. Imaginum*, Lugduni, 1619, pp. 501-503.

¹¹⁾ Per il quadro di Pesaro vedi G. VACCAJ, *Pesaro* (« Collezione di Monografie Illustrate » — S.I. — « Italia Artistica », 42), Bergamo, 1909, p. 106; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, v. VII, p. I, Milano, 1911, p. 177; R. v. MARLE, op. cit. VIII, 1927, p. 240 (e bibliogr. ivi). Ma soprattutto vedi A. COLASANTI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* in *Bollettino d'Arte*, [IV], Roma, 1910, pp. 431-434 e fig. a p. 451 (con bibliogr. veramente essenziale).

¹²⁾ Che nei riguardi di quest'affresco soprattutto importi « un accurato esame stilistico » ha visto bene G. CRISTOFANI, *L'affresco di Gubbio ed un libro di monsignor Faloci in Augusta Perusia*, II, 94 (*Schede e appunti bibliografici*).

¹³⁾ M. FALOCI PULIGNANI, libro cit., 42-43. Il particolare dell'affresco con la scritta (che io qui riproduco a fig. 6) è stato riprodotto anche dal PICOTTI (*Per l'interpretazione* etc. già cit., p. 105, fig. 15), ma per una disattenzione tipografica lo zinco è andato capovolto. La scritta non è registrata da P. CENCI, *Le iscrizioni medioevali e della Rinascenza di Gubbio e suo territorio* in *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, XX, Perugia, 1914, pp. 3-92.

¹⁴⁾ A. BERTINI CALOSSO, op. cit., p. 189 e tav. II^A.

¹⁵⁾ A. BERTINI CALOSSO, op. cit., pp. 194-195.; ID., *Pietro Coleberti da Piperno, pittore del '400 in Il Circeo*, II, n. 4, Roma, 28 gennaio 1922.

¹⁶⁾ A. BERTINI CALOSSO, *Le origini* etc. già cit., pp. 192-194; ID., *Pietro Coleberti* già cit.; U. G[NOLI], recens. de *Le Origini* etc. or ora cit. in *Rassegna d'Arte Umbra*, III, Siena, 1921, pp. 92-93 (*Rassegna bibliografica*); ID., *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, Spoleto, [1923], p. 228; R. v. MARLE, op. cit., VIII, 1927, pp. 388-390. Il Coleberti è stato ricordato, e i suoi rapporti col Nelli, e in genere con la pittura umbro-marchigiana, sono stati riconosciuti anche da P. TOE[SCA], sotto la voce *Lazio* in *Enciclopedia Italiana*, XX, Roma, 1933, p. 701, e da M. L. GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento* (« Storia dell'Arte Classica e Italiana » III), p. 254. Vedi anche [A. BERTINI CALOSSO], in L.V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring* già cit., *Lazio*, II ed. (la I in cui il Lazio ha un vol. separato), Milano, 1935, p. 39; ID., *Quattro Secoli di Pittura in Umbria* in « Quattro Secoli di Pittura in Umbria — Mostra Celebrativa del V Centenario della Nascita di Pietro Perugino », Perugia, 1945, p. 17.

¹⁷⁾ Vedi le due opp. di U. GNOLI citt. nella n. preced., e vedi anche, per generici accenni alla collaborazione di aiuti negli affreschi di S. Agostino e di S. Domenico a Gubbio, e al diffondersi

dell'arte del Nelli in Umbria, l'op. di R. VAN MARLE ivi cit., vol. cit., l. c. (ma anche pp. 320-386, e, più particolarmente, 354-357 e 363-364), nonché E. GIOVAGNOLI, *Le origini della Pittura Umbra*, Città di Castello, 1922, pp. 37-58. Questo libretto è stato riprodotto, col titolo *La Pittura Umbra nelle sue origini*, nel vol. dello stesso A. *Il Tesoro Eucaristico di Canoscio* (« Ricerche di Storia e di Arte Cristiana Umbra », I), Città di Castello, 1940: vedi alle pp. 51-62. Cfr. poi. E. GIOVAGNOLI, *Arte Umbra primitiva in Cronache d'Arte*, I, Bologna, 1924, pp. 291-301; ID., *Gubbio* già cit., pp. 144-149.

Per l'importanza degli affreschi scoperti in quattro cappelle della Chiesa di S. Domenico a Gubbio - i quali riassumono un secolo di pittura eugubina, dalla fine del XIV sec. alla fine del XV - vedi soprattutto M. SALMI, *Jacopo Bedi in Art in America*, XI, New York, 1923, pp. 150-158, e vedi anche ID., *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno in Bollettino d'Arte*, XIII, Roma, 1919 (per l'attività di artisti umbro-marchigiani in Umbria, accanto ad Ottaviano Nelli).

¹⁸⁾ GIOVAGNOLI, *Gubbio* cit. pp. 100-101: L'affresco certamente non è anteriore al XIII secolo né posteriore al XV ». Però poco dopo aggiunge che « con ogni probabilità » tali termini vanno ristretti tra il 1350 e il 1400: a questa conclusione giunge per evidente suggestione del libro cit. del Faloci Pulignani (v. più sotto in questa medesima nota). Nello stesso libro poi, a pp. 148-149, contraddicendosi, riconosce nel dipinto i caratteri dei « discepoli che seguirono il Nelli nella sua seconda maniera », ripetendo ciò che già aveva detto alcuni anni prima: vedi di questo medesimo A. le altre due opere *Le origini* etc. e *Il Tesoro Eucaristico* etc. citate nella n. precedente, rispettivamente alle pp. 43-45 e 55-56.

Una generica datazione al XIV sec. è sembrato che fosse convalidata ufficialmente, trovandosi in D. VIVIANI, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria (dal 1902 al 31 dicembre 1908)*, Perugia, 1909, pp. XXVI-XXVII: già prima, del resto, s'era sentenziato che l'affresco « risale per certo al secolo XIV » (P. MISCIATTELLI, *Per la conservazione del famoso affresco di Gubbio in Corriere d'Italia*, II, n. 304, 4 novembre 1907), e di questo parere è anche il PICOTTI (*Per l'interpretazione* etc. già cit., 41), il quale giunge anche a definire l'artista « un rozzo pittore del trecento » (p. 53). Alla prima metà del Trecento l'assegna A. ESCHBACH (*Un décret du Saint-Siège* etc. già cit., pp. 10-11), il quale però già prima (anch'egli suggestionato dal Faloci Pulignani: vedi più sotto in questa medesima nota) aveva aggiunto una generica adesione all'idea di farne autore Guido Palmerucci, vivente nel 1349 (*Lorette et l'ultimatum* cit., pp. 103-104). Negli altri scritti citati di questo A. non sono a questo proposito elementi che vadano ricordati. Genericamente l'affresco si era detto « del sec. XIV o del seguente » da G. MAZZATINTI, *S. Francesco d'Assisi e Federico Spadalunga da Gubbio in Miscellanea Francescana*, V, Foligno, 1890, p. 77, mentre in un primo tempo era rimasto fermo al XIV, senza maggiori specificazioni, M. FALOCI PULIGNANI, *Il Lupo di Gubbio*, ibd., X, 1906 p. 56.

Ma questo A., studiando di proposito l'affresco, è giunto a qualche maggiore specificazione (libro cit., pp. 35-41), e cioè a propendere per la seconda metà del Trecento (seguito da R. RENIER, o. c.), sforzandosi anche di far ritenere come documentato con argomenti per la verità poco validi, e tali ritenuti anche dal PICOTTI (*Per l'interpretazione* etc., già cit., p. 96 n.), che già era eseguito nel 1399, e mostrandosi favorevole ad accogliere la congettura che autore possa esserne o l'eugubino Guido Palmerucci, o piuttosto - poiché vi trova, e possiamo qui almeno trovarci d'accordo con lui, qualche affinità con affreschi di Ottaviano Nelli - il padre di quest'ultimo, cioè Martino di Nello (del quale peraltro non conosciamo alcuna opera, e neppure siamo certi che fosse pittore: U. GNOLI, *Pittori e Miniatori* già cit., pp. 194-195). Il FALOCI PULIGNANI dice che questa congettura è stata formulata presso l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti: se ne trova infatti parola nella lettera del Direttore, arch. Dante Viviani, al prof. Lapponi, ricordata alla n. 2. Secondo il

FALOCI PULIGNANI (p. 36) l'Ufficio Regionale fin dal 1899 avrebbe segnalato l'affresco al Ministero della Pubblica Istruzione, come opera della seconda metà del Trecento.

Poiché in basso dell'affresco, sotto il frammento di scritta di cui ho parlato, esiste un graffito (che si può scorgere anche qui nella fig. 6), con una indicazione dell'anno 1421 ovvero 1471 (così il FALOCI PULIGNANI - libro cit., 27, e riproduz. ivi - come il PICOTTI - *Per l'interpretazione etc.* già cit. - sono incerti sulla lettura dell'anno; P. CENCI, op. cit., p. 73, num. CLXII, legge 1421; a me sembra invece che debba leggersi 1471: la data fornita da questo graffito non ha peraltro per l'età del dipinto alcun valore, se non di un molto generico termine *ante quem*), l'affresco è indicato come opera del 1421, o del 1471, da I. RINIERI, op. cit., v. c., p. 192, mentre da G. GOLUBOVICH, op. cit., viene detto non posteriore al 1471, ma forse del 1350 (per evidente suggestione del libro del FALOCI PULIGNANI che recensisce). Infine V. PAGLIARI (libro cit., p. 44) - parlando dell'ediz. giuntina della *Legenda maior* di S. Francesco, che è del 1509 - dice che è « di poco posteriore, se non forse contemporanea al nostro affresco ». Naturalmente non posso ricordare altre ipotesi affrettate o ricopiate. Non si deve però dimenticare che R. VAN MARLE registrando questo affresco (op. cit., V già cit., l. c.), pur senza pensare al Coleberti, lo ha riconosciuto esattamente come opera « by a predecessor of Nelli's with Gothic elements ».

Non deve infine tacersi che un altro indizio tenue e indiretto (o piuttosto la presunzione di un nuovo ma ugualmente generico termine *ante quem*) potrebbe aversi, quando possedessimo la certezza che il nostro affresco fosse contemporaneo (nulla del resto ci vieta di crederlo) a quegli affreschi monocromi in dodici riquadri con fatti della Vita di S. Francesco, ora completamente distrutti, che si trovavano nel medesimo Convento eugubino, e dei quali si è parlato abbastanza in questi ultimi anni (da vedere soprattutto M. FALOCI PULIGNANI, *Il lupo* cit. in questa medesima nota; ID., libro cit., pp. 8-14 e 47, dal quale molti hanno attinto, e tra questi V. PAGLIARI, *Allegoria etc.* già cit., p. 34 e A. ESCHBACH, *L'affresco di Gubbio* cit.). Ma la certezza di questa contemporaneità avrebbe un qualche maggior fondamento se tutti gli affreschi si fossero trovati nel medesimo chiostro. Sappiamo invece che i chiostri erano due, questo primo nel quale è il nostro affresco, e un secondo chiostro, più ampio, trasformato per ricavarvi locali d'abitazione: vedi a p. 37 nel ms. FRA' BONAVENTURA BARTOLOMASI, *Notizie storico-critiche concernenti al Convento e Chiesa de' Minori Conventuali della Città di Gubbio . . . Scritte in Gubbio l'anno MDCCCX. Di poi accresciute ed emendate l'anno MDCCCXIII* (Archivio della Curia Generalizia dei Frati Minori Conventuali, Roma, ms. C num. 194). La notizia è contenuta in una lettera inviata in data 30 aprile 1810 al Bartolomasi da SEBASTIANO RANGHIASCI eugubino, noto cultore di studi storici e archeologici, il quale nella sua adolescenza aveva potuto vedere questi affreschi. Il Bartolomasi inserisce la lettera nel suo racconto, come più in là dello stesso Ranghiasi inserisce una descrizione della Chiesa e del Convento, nella quale (p. 107), a proposito del secondo chiostro, si conferma che « vi furono demoliti i muri nel 1758, che avevano le vecchie pitture della vita del P.^e S. Francesco ». Qui è anche detto che nel chiostro minore « vi si scorgono tuttora avvanzi di antiche pitture sulle pareti »: è, se non m'inganno, il più antico ricordo del nostro affresco.

Né il FALOCI PULIGNANI né altri hanno posto attenzione all'esistenza dei due chiostri, ma ben se ne è avveduto, con la sua perspicacia e la sua esattezza, il PICOTTI (*Per l'interpretazione etc.*, già cit., pp. 94-96). Di questi affreschi monocromi con fatti della Vita di S. Francesco, ma limitatamente a questi, noi sappiamo dunque che nel 1418 erano già stati eseguiti, dal momento che in questo anno si trova prescritto, in una disposizione testamentaria di un nobiluomo assisano, che entro il Sacro Convento d'Assisi si dipinga (se mai fu dipinta, non sappiamo) la Storia di S. Francesco « sicut est depicta in loco Fratrum Minorum de Eugubio » (G. ABATE, *Storia e leggenda intorno alla nascita di S. Francesco* in *Miscellanea Francescana*, IL, Roma, 1949, pp. 152-153). Di questi

affreschi francescani di Gubbio già si aveva conoscenza nel Seicento, e di due ci sono pervenute riproduzioni seicentesche e descrizioni contenute in rogiti notarili del medesimo tempo: vedi in proposito il cit. ms. del BARTOLOMASI alle pp. 32-34 e 37, nonché M. FALOCI PULIGNANI, *Il Lupo* etc. cit. (con larghissime citazioni del ms. di cui sopra); ID., libro cit. a pp. 8-14; G. B. PICOTTI, *Per l'interpretazione* etc. già cit., pp. 94-99; E. GIOVAGNOLI, *Gubbio* già cit., pp. 94-96. Forse in altra occasione potrà essere utile tentare qualche congettura, anche se sopra basi non molto solide, circa l'età e lo stile di questi affreschi che non ci sono pervenuti.

È da notare come, anche prima che si diffondesse la conoscenza del ms. del Bartolomasi, degli affreschi francescani si parlasse attraverso le fonti seicentesche. Vedi in *Miscellanea Francescana*, IV, Foligno, 1889 (*Notizie*), p. 32, num. 108 (è un ricordo delle ricerche iniziate sul luogo dal FALOCI PULIGNANI) e vedi G. MAZZATINTI, op. cit.: in questi due scritti per la prima volta si diffonde in tempi a noi relativamente recenti la notizia dell'affresco del Coleberti, rovinato e trascurato: di questo e degli affreschi francescani distrutti si parla però come se fossero esistiti nel medesimo chiostro.

¹⁹⁾ C. RICCI, lett. 19 aprile 1907 in R. DELLA CASA, op. cit., p. 280.

²⁰⁾ A. COLASANTI, *Loreto*, già cit., pp. 45-46; ID., *Gubbio*, già cit., II ed., p. 71.

²¹⁾ Perugia, già ricordato Archivio della Soprintendenza. Vedi anche D. VIVIANI, op. cit., e sua lettera al prof. Lapponi ricordata nelle nn. 2 e 17, nonché M. FALOCI PULIGNANI, libro cit., p. 18 e ID., *L'affresco di Gubbio e la S. Casa di Loreto* già cit.

²²⁾ Si trascinarono a lungo le polemiche, e nel cit. Archivio della Soprintendenza a Perugia è traccia sino al 1913 di carteggi tra le varie Autorità della Provincia e il Sindaco di Gubbio, finché si ottenne la rimozione di una vaccheria che vi aveva trovato luogo. Vedi anche G. B. PICOTTI, *Per l'interpretazione* etc. cit., p. 42.

²³⁾ Per lo studio dell'arte del Nelli avanti il suo contatto con Taddeo di Bartolo, e per il mutamento di stile che si è verificato dopo avvenuto tale contatto, vedi A. COLASANTI, *Contributo alla Storia della Pittura nelle Marche* in *Bollettino d'Arte*, [IX], Roma, 1915, pp. 370-372 (e bibliogr. ivi). Per le prime manifestazioni conosciute dell'attività del Nelli vedi L. BONFATTI, *Memorie storiche di Ottaviano Nelli*, Gubbio, 1843, pp. 5-6 e n. 4 a pp. 19-20; per gli ulteriori sviluppi della sua arte vedi anche G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, IX, Firenze, 1902, pp. 52-60 (ma vedi anche III, 1885, pp. 269-270 per Taddeo di Bartolo a Perugia); A. VENTURI, op. cit., v. e t. citt., pp. 168-173; A. COLASANTI, *Gubbio* già cit., 1905 (è la I ed.), pp. 54-64. Per l'influsso poi esercitato dal Nelli a sua volta su Lorenzo e Jacopo da Sanseverino vedi P. ROTONDI *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* (« Argomenti di Arte marchigiana », I), Fabriano, 1936, pp. 63-68.

²⁴⁾ Vedi nn. 19 e 20.

²⁵⁾ Per i caratteri dell'arte del Bedi vedi M. SALMI, *Jacopo Bedi* già cit., e vedi anche U. GNOLI, *Pittori e Miniatori* già cit., pp. 131-132; E. GIOVAGNOLI, *Gubbio* già cit., pp. 272-274 e 278; R. V. MARLE, o. c., XIV, 1933, pp. 3-6.

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