

CONSONANZE PITTORICHE TRECENTESCHE DI QUA E DI LÀ DELL'APPENNINO

di Emanuele Zappasodi

Il 29 aprile del 1442, il folignate Bartolomeo di Tommaso, Nicola di Ulisse da Siena, Giambono di Corrado da Ragusa, Luca di Lorenzo Alemanno e Andrea Delitio furono coinvolti nella decorazione della tribuna della chiesa di Sant'Agostino a Norcia. Il documento, noto da tempo, ha permesso di sostanziare l'acuta intuizione dei legami profondi intercorsi tra i modi del folignate e la parlata incantevole, "favolosa, ma per nulla ritardataria" del Delitio, suggeriti ormai quasi un secolo fa da un giovane Roberto Longhi, cui va il merito di aver saputo rischiarare le vicende e i contorni allora caliginosi e sfuocati del "Rinascimento umbratile"¹. Quella "bella banda poliglotta"², per dirla col Toscano, attestata nel documento nursino, restituisce in maniera paradigmatica la vitalità d'incontri e d'esperienze che, tra aspre salite e blandi declivi, i percorsi appenninici potevano offrire alla metà del Quattrocento, al confine tra Umbria meridionale, Marche e Abruzzo, lungo un'area culturalmente omogenea, organizzata entro confini politici ed economici molto diversi dalle attuali ripartizioni amministrative³.

A ben guardare, l'episodio quattrocentesco non costituisce un evento isolato, innestandosi quasi senza soluzioni di continuità lungo direttrici già battute da tempo, i cui sapidi e remoti precedenti andranno riconosciuti nell'attività per le due sponde dell'Appennino degli spoletini Simeone e Machilone e del loro conterraneo Rainaldetto di Ranuccio⁴, attivo anche a Fabriano e Matelica, cui devono aggiungersi le numerose prove trecentesche che, pur tra le ingenti perdite, furono licenziate in un territorio piuttosto vasto gravitante su Spoleto, la cui diocesi molto estesa era naturalmente proiettata verso le attuali Marche centromeridionali, con Camerino, Visso ed Ascoli Piceno, il reatino, e più a Sud, il teramano e l'aquilano.

Il fenomeno, per nulla breve, ma al contrario di *longue durée*, testimonia la vitalità della scuola spoletina, giunta ormai a piena maturazione nel primo Trecento⁵, quando allignarono su una tradizione figurativa raffinatissima, illustre da tempo, le novità provenienti dal cantiere assisiato, reinterpretate in un linguaggio appassionato e vitale, diffuso dai protagonisti più felici di quella stagione ben oltre i confini del Ducato.

Desidero ringraziare Bruno Toscano per il confronto proficuo su questi ed altri temi. Sono grato alla generosità di Alessandro Delpriori per avermi agevolato nel reperimento del materiale fotografico e per aver discusso questi argomenti che gli sono così a cuore. Ringrazio anche la dott.ssa Agnese Vastano e Anna Rita Paccagnani dell'Archivio e Laboratorio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici delle Marche, l'arch. Luca Maria Cristini direttore dell'Ufficio Arcidiocesano dei Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Camerino e la dott.ssa Barbara Mastrocola, responsabile dell'attività del Museo diocesano di Camerino. Ad Andrea De Marchi va il mio debito per le indicazioni e i consigli puntuali.

Ad Antonella, con noi sempre.

L'attività del Maestro di Cesì⁶ e della sua bottega lungo la Valnerina – importante direttrice appenninica di collegamento tra Umbria meridionale e Marche –, dal *Dossale* già in Santa Maria di Ponte, oggi nel Museo Diocesano di Spoleto, all'intensa *Deposizione* affrescata in San Lorenzo a Borgo Cerreto, costituì un esempio meditato con attenzione dal Maestro del Polittico di Ascoli, fin dalla lunetta con il *Compianto sul Cristo morto* in San Francesco a Camerino, una delle primizie del pittore⁷. Alla parlata dello spoletino si legano a vario modo altre due opere licenziate lungo la "frontiera" dell'antica diocesi di Spoleto come la *Croce dipinta* per San Giovanni a Leonessa, nel reatino – probabile lavoro di bottega – e la *Croce* per la Parrocchiale di Santa Maria di Vallinfante, presso Castel Sant'Angelo sul Nera⁸, oggi in territorio marchigiano, un brano davvero prossimo alla *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Spoleto, già in San Giovanni a Vallo di Nera, datata 1315⁹. Non è superfluo in questa occasione ricordare nello stesso Museo la notevole *Santa Cristina* proveniente dall'omonima chiesa di Caso, presso Sant'Anatolia di Narco, parte centrale di un *Tabernacolo* con chiudende dipinte, oggi disperse¹⁰, in passato riferita al più modesto Maestro di Monteleone¹¹, ma vicinissima al *Tabernacolo* mariano del Museo Diocesano di Foligno, in origine destinato alla chiesa di Santa Maria Giacobbe a Pale, nel territorio dell'Altolina.

Proprio quest'attività ramificata lungo la dorsale appenninica finì per esercitare un impatto notevole sui pittori dell'entroterra marchigiano: oltre al Maestro del Polittico di Ascoli, basti pensare al Maestro di Colle Altino, lungamente attestato nel contado camerte, ma spintosi fino a Campi di Preci, in Val Castoriana¹², il cui linguaggio aspro ha significativamente il parallelo maggiore negli affreschi della Beata Chiara a Montefalco, come ha ben visto Andrea De Marchi¹³.

Più a Sud, le proficue trasferte degli umbri in territorio abruzzese, documentate già nel Duecento dal gruppo ligneo di Bugnara, presso L'Aquila, datato 1262 e firmato dallo spoletino Machilone e dal figlio¹⁴, registrano nel Trecento la presenza, per



1. Maestro del Crocifisso di Visso, *Crocifisso*, Visso, Museo civico e diocesano.

nulla sporadica, del filone più aulico della cultura figurativa del Ducato, incarnata dalla "inconfondibile vena poetica" e dall'"estenuato goticismo"¹⁵ del Maestro del Crocifisso d'Argento¹⁶ e dagli esiti squisiti del Maestro di Fossa¹⁷, la cui personalità venne ricostruita per primo dal Longhi, proprio sulla base delle *Storie di Cristo* dipinte sui laterali del *Tabernacolo* di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, nell'aquilano¹⁸. Al Maestro è stata accostata di recente la *Croce* lignea conservata nella Pieve di Ussita, molto restaurata, ma che, almeno a giudicare dall'eleganza e dal dinamismo del perizoma animatissimo e dai dolenti dei tabelloni, sembra serrarsi bene con le opere riferitegli dalla critica¹⁹. L'episodio di Ussita, piccolo centro marchigiano, nel Trecento afferente alla diocesi spoletina, oltre a ribadire il carattere itinerante dell'attività del Maestro – che non avrà mancato di suscitare profondo interesse –, restituisce bene tutta l'ambiguità storica delle ripartizioni territoriali moderne, e conferma la sostanziale continuità culturale della dorsale appenninica, tra Marche, Umbria e Abruzzo.

L'attività del Maestro rappresenta, intorno alla metà del secolo, l'estremo, seppur splendido, canto del cigno della scuola spoletina. La sua parlata squisita e composita, tra influenze transalpine, tenerezze d'impasto e soluzioni spaziali complesse,



2. Maestro del Crocifisso di Visso, *Crocifisso*, Ascoli Piceno, Cattedrale di Sant'Emidio.



3. Maestro del Polittico di Ascoli, *Adorazione dei Magi*, Ascoli Piceno, Pinacoteca civica.
4. Giotto e bottega, *Adorazione dei Magi*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco.

Lungo i percorsi appenninici, la prova più alta e intensa della passione degli umbri è la splendida *Croce* lignea della Collegiata di Visso, licenziata all'inizio del secondo quarto del Trecento²⁵. La visione spietata della morte raggiunge in quest'opera effetti di un realismo sconcertante e torvo, nella resa della testa torta sul petto per lo spasmo, col rivolo di sangue ancora caldo sul naso e sul labbro, gli occhi schiusi nell'attimo esatto che precede la fine [1]. Al *corpus* del Maestro responsabile dell'opera deve essere ricondotta senza riserve anche la *Croce* del Duomo di Ascoli Piceno²⁶, pur se la policromia non originale non ne incoraggia una lettura serena [2]. Rispetto al celebre *namepiece*, nel legno ascolano il Maestro declina il suo linguaggio tormentato e dolente entro un tono più intimo, suggerito dalla resa superba del corpo gracile, quasi adolescente, dalla muscolatura appena accennata, le braccia esili e lunghe, la cassa toracica incisa dai segni profondi della sgorbia, il volto chino e i capelli caduti sulle spalle. L'umore cinereo della *Croce* di Visso – un centro nel Trecento parte della diocesi spoletina, non distante da Camerino²⁷ – contribuisce emblematicamente a ricondurre verso il cuore dell'Umbria gli aspetti più ferali e tragici dell'arte camerte tra Tre e Quattrocento²⁸, in una continuità ideale che dal Maestro di Colle Altino, al Maestro del Polittico di Ascoli, giunge fino ad Olivuccio di Ciccarello, in un capolavoro di violenza e passione come la *Decollazione del Battista* già in collezione Sarti a Parigi²⁹.



5. Maestro di San Ginesio, *Rinuncia ai beni terreni*, San Ginesio, San Francesco.
6. Giotto, *Rinuncia ai beni terreni*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

alimentata sull'esempio giottesco delle scene dell'*Infanzia* del transetto destro e sulle prove lasciate dai senesi nella Basilica Inferiore, sulla scia dell'assiate Puccio Capanna²⁰ – lo Stefano Fiorentino del Longhi –, costituì un modello duraturo per diverse generazioni di pittori, ben oltre la fine del secolo²¹.

Sempre in Abruzzo, l'attività tra l'area piceno-aprutina ed il "cuore dell'Umbria montagnosa"²² del Maestro della Santa Caterina Gualino – la personalità più rappresentativa per Previtali della cultura unitaria "dell'Umbria alla sinistra del Tevere" – esercitò, mi pare, un'attrazione profonda sul Maestro di Offida. Specie nella sua fase matura, il pittore fu sedotto dalla semplificazione dell'intaglio, dalle soluzioni da "eccelso colorista"²³, dalla delicata resa sentimentale dei gruppi lignei del Maestro²⁴.

Del resto, la *Crocefissione* affrescata nella Cattedrale di Ascoli Piceno chiarisce bene la suggestione che la *Croce* di Visso esercitò sul Maestro del Polittico di Ascoli³⁰. La sua attività rappresenta al sommo grado, di qua d'Appennino, l'esito più maturo e valido del costante dialogo con le opere licenziate dai protagonisti spoletini del primo Trecento³¹, che dovettero incoraggiarlo ad accostarsi con attenzione alle novità giottesche delle *Storie dell'Infanzia* nella Basilica Inferiore³², di cui replicò nell'opera eponima gli episodi della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi*, non mancando – in analogia col Maestro di Fossa – di attingere a quella "stesura pittorica unita e dolce"³³, fatta d'impasti più densi e corposi inaugurata nella fabbrica assiate, passata poi al Maestro di Offida³⁴ [3-4].

Proprio la fortuna del cantiere assiate è stata oggetto, negli ultimi anni, di numerosi interventi che hanno permesso di valutarne il peso esercitato su alcuni episodi notevoli come i *Corali* perugini di San Domenico o gli affreschi di San Fortunato a Todi, limitando tuttavia l'analisi entro un circoscritto ambito geografico³⁵. Eppure, una simile fortuna, favorita dalla mediazione degli "umbri"³⁶ – dal Maestro delle Palazze al Maestro di Sant'Alò, dal Maestro di Cesi al Maestro di Fossa – è documentata largamente tra Lazio, Marche e Abruzzo, talvolta in contesti davvero sorprendenti.

Oltre al Maestro del Polittico di Ascoli, ne è una testimonianza

ulteriore il ciclo francescano della chiesa minoritica di Rieti. Le pitture, staccate in seguito al sisma del 1979, sono un caso interessante di penetrazione della cultura umbra in territorio laziale, in cui forte è la deferenza iconografica all'autorevole modello giottesco della Basilica Superiore³⁷, adattato per diminuzione al più modesto contesto locale. Come rilevato dalla critica che si è occupata di questi affreschi³⁸, infatti, la replica palmare delle composizioni assiate degli episodi della *Visione del carro di fuoco* e della *Visione dei Troni* sembra riletta sulle pagine graffianti e nervose del transetto della Basilica di Santa Chiara, dipinte dall'Espressionista di Santa Chiara, il probabile Palmerino di Guido³⁹.

Altrettanto notevole, ormai tra il terzo ed il quarto decennio del Trecento, è la parafrasi scheggiata e secca dello stesso testo francescano svolta dal Maestro di San Ginesio per la chiesa di San Francesco della piccola cittadina marchigiana che gli dà il nome⁴⁰. Nell'episodio della *Rinuncia ai beni terreni* la composizione si articola in due gruppi distinti posti ai lati della scena, con Francesco – in controparte rispetto al modello giottesco – avvolto dal vescovo nel suo mantello, mentre Bernardone, dal passo incipiente, il braccio sinistro teso e il pugno chiuso a suggerire, come ad Assisi, tutta la sua collera, è trattenuto a stento da un uomo dall'abito riccamente foderato di vaio⁴¹ [5-6]. Benché "a passo ridotto", nell'*Approvazione della regola*, l'adesione alle scelte compositive operate da



7. Maestro di San Ginesio, *Approvazione della Regola*, San Ginesio, San Francesco.

Giotto ad Assisi, spinse il Maestro ginesino ad organizzare la scena con il gruppo dei *fratres* dietro Francesco inginocchiato e proteso verso Innocenzo III [7-8]. A differenza del modello giottesco, il pontefice è seduto su un trono monumentale decorato da motivi cosmateschi e dalla stoffa annodata sul pilastro sinistro, che ripropone una soluzione ampiamente utilizzata nella Basilica Superiore, fin dalle *Storie di Isacco*, e replicata – per tornare al ciclo francescano – nel *Sogno di Innocenzo III* e nel *Sogno del palazzo e delle armi*. Tuttavia della complessa ambientazione della scena assiate, aperta sull'ampia sala interamente ricoperta da cortine preziose, non rimane altro a San Ginesio che il ricordo del tendaggio, ormai privo di qualsiasi valore spaziale, descritto svolazzante a mezz'altezza sui personaggi accalcati dietro Francesco.

Nonostante certi tratti ingenui del suo linguaggio, il Maestro si dimostra capace di un aggiornamento per nulla scontato sul Giotto dell'oratorio Scrovegni, di cui ricalca fedelmente la composizione della *Crocefissione*, con le Marie addolorate a sinistra e i soldati, sulla destra, intenti a dividersi la tunica porpora di Cristo, giungendo a replicare i personaggi così nel dettaglio da riproporre con puntualità anche i motivi fogliacei e le bordure che decorano la lorica dello sgherro più a sinistra⁴².

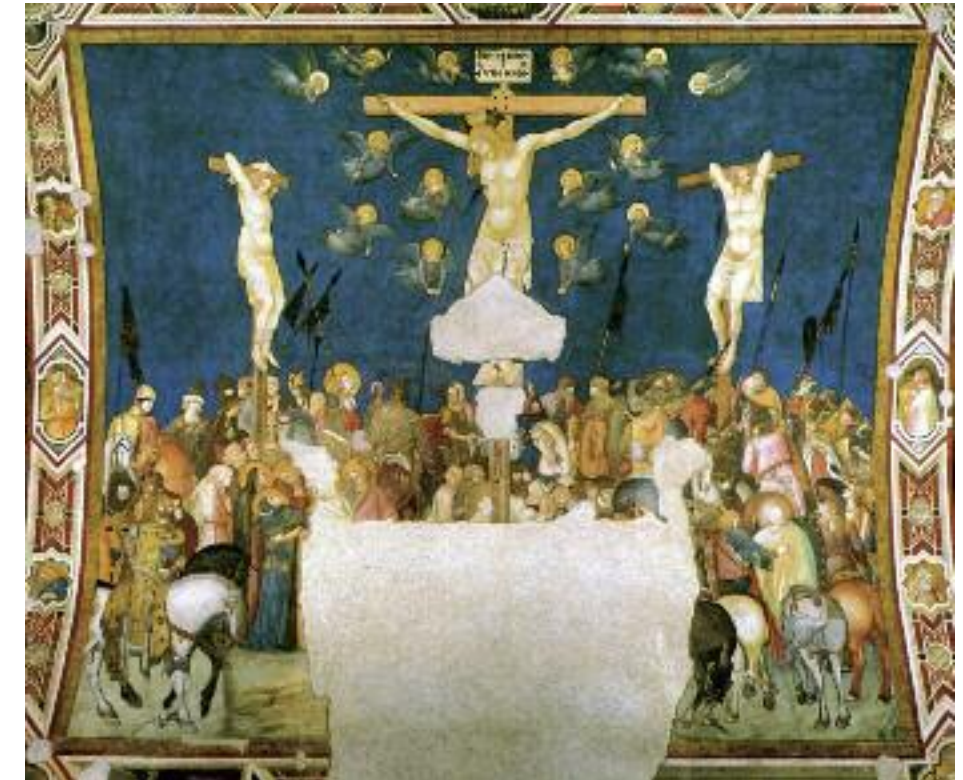
In parallelo col ginesino, un altro singolare episodio della fortuna del cantiere assiate di là d'Appennino è il citato ciclo di-



8. Giotto, *Approvazione della Regola*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

pinto nell'antica chiesa di Santa Maria Aquae Imbricis a Colle Altino, nei pressi di Camerino, conservato, in seguito a uno strappo, nel Museo Diocesano della cittadina marchigiana⁴³. La *Crocefissione*, in origine sulla parete d'altare della chiesa, è una ripresa piuttosto puntuale del *Calvario* affrescato nella Basilica Inferiore dal giovane Pietro Lorenzetti, e si rivela una testimonianza preziosa perché, come indicato da Alessandro Marchi⁴⁴, ne consente il recupero per una delle pie donne del profilo perduto in seguito alla costruzione di un altare, più tardi rimosso [9-10]⁴⁵. La fedeltà del pittore al modello assiate permette, almeno idealmente, anche la reintegrazione della figura del cavaliere di schiena – a destra della lacuna –, col gomito minacciosamente alzato, mutilo nella parte inferiore del corpo, che a giudicare dall'affresco di Colle Altino doveva essere una sottile variazione del soldato a cavallo dipinto dallo stesso Lorenzetti all'estrema destra dell'episodio dell'*Andata al Calvario*, di cui l'anonimo camerte ricalca lo scorcio ardito dell'animale rampante, con la zampa incedente, la foggia stessa dell'arcione, come pure l'idea dell'enorme scudo che quasi avvolge il cavaliere [11-12].

L'episodio di Colle Altino non è un caso isolato. Il *Calvario* lorenzettiano, infatti, costituì un modello autorevole tra Marca e Abruzzo cui guardare con grande attenzione e per lungo tempo se nella *Crocefissione* di Giovanni di Corraduccio, dipinta in Santa



9. Maestro di Colle Altino, *Crocefissione*, Camerino, Museo Diocesano.

10. Pietro Lorenzetti, *Crocefissione*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco.



11. Maestro di Colle Altino, *Crocefissione*, particolare, Camerino, Museo Diocesano.

12. Pietro Lorenzetti, *Andata al Calvario*, particolare, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

13. Maestro di Offida, *Crocefissione*, particolare, Canzano, San Salvatore.

Chiara a Camerino, ormai dentro il Quattrocento, si può forse cogliere ancora nella “regia drammatica di grande concitazione e varietà” il ricordo della composizione assisiata, benché la scena sembri “già emula del *Calvario* dei fratelli Salimbeni nell’oratorio di San Giovanni a Urbino”⁴⁶.

Un episodio analogo, più puntuale e precoce, si registra nella poco nota decorazione della chiesa di San Salvatore a Canzano, lungo la Val Vomano, nell’Abruzzo Teramano, realizzata dal Maestro di Offida⁴⁷ entro il quarto decennio del Trecento⁴⁸. Non è possibile discutere nel dettaglio il complesso ciclo decorativo, oggi lacunoso, dispiegato lungo le pareti della navata centrale della chiesa, che includeva, oltre agli episodi dell’*Infanzia di Cristo* e le *Storie della Passione* dipinti sulla parete settentrionale, anche la monumentale *Crocefissione*, molto frammentaria, campita sulla parete opposta, all’altezza del presbiterio [13]. Già Ferdinando Bologna, seguito più tardi da Angelo Tartuferi⁴⁹, aveva riconosciuto la cultura latamente lorenzettiana di quest’ultima scena, i cui imprestiti dal *Calvario* assisiato, benché smorzati dalle gravi lacune, sono piuttosto evidenti. Lo suggerisce l’idea stessa dell’animato seguito cavalleresco, il giro arioso dei cavalli dai finimenti descritti con dovizia, come pure i soldati – specie quello con il copricapo al-

l’orientale posto sull’estrema sinistra [14-15] – impegnati in discussioni accalorate. Del resto, in direzione di una più moderna cultura assisiata riconduce a Canzano la stessa pastosità tenera che informa le mezze figure dei *Profeti e degli Apostoli* dei sottarchi – il vertice assoluto dell’intera attività del pittore –, di certo aggiornate sulle novità giottesche della Basilica Inferiore [16].

Analoghi riferimenti qualificano anche le più tarde *Storie di Cristo* condotte dallo stesso Maestro in San Domenico a Teramo⁵⁰, organizzate tutt’attorno alla grande *Crocefissione* lorenzettiana dipinta sul fianco sinistro della chiesa, che riprende dall’autorevole prototipo assisiato, il gruppo della Vergine e delle pie donne, con l’Evangelista Giovanni voltato a guardarle, reinterpretando alcuni dettagli tra cui il cattivo ladrone dallo sguardo rivolto verso sinistra o il cavallo dalla ricca gualdrappa rossa e il paraocchi dorato che si staglia nel tumulto animato alla destra di Cristo [17]. La profonda impressione suscitata dagli esiti di spazialità grandiosa e sicura degli episodi dell’*Infanzia* è all’origine delle complesse sperimentazioni intraprese dal Maestro di Offida in alcuni degli affreschi teramani: così nell’*Ultima Cena*, l’architettura tripartita, col corpo centrale leggermente svettante, i pennacchi esterni decorati da motivi cosmateschi, ricalca l’impaginazione

14. Maestro di Offida, *Crocefissione*, particolare, Canzano, San Salvatore.15. Pietro Lorenzetti, *Crocefissione*, particolare, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco.16. Maestro di Offida, *Profeta Geremia*, Canzano, San Salvatore.17. Maestro di Offida, *Crocefissione*, particolare, Teramo, San Domenico.



18. Maestro di Offida, *Ultima Cena*, Teramo, San Domenico.



19. Giotto e bottega, *Presentazione di Cristo al Tempio*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco.



20. Maestro di Offida, *Ingresso a Gerusalemme*, Montefiore dell'Aso, San Francesco.



21. Pietro Lorenzetti, *Ingresso a Gerusalemme*, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco.



22. Pittore umbro, *Adorazione dei Magi*, Visso, Collegiata di Santa Maria.

giottesca della *Presentazione al Tempio*, di cui ripete anche il particolare della monofora quadrilobata aperta sullo sfondo dell'ambiente scandito dalle esili colonnine, su cui si impostano le volte a crociera costolonate [18-19].

Anche nelle scene cristologiche della tribuna di San Francesco a Montefiore dell'Aso, nelle Marche, si riconoscono con agio le continue e "volenterose rievocazioni assisiati"⁵¹: nell'*Adorazione dei Magi*, nella *Disputa di Cristo tra i Dottori* e nella *Strage degli Innocenti*, con Erode affacciato dal Palazzo, le madri terrorizzate che piangono l'eccidio dei loro figli in basso. Non è mai stata notata, tuttavia, la vivissima citazione delle *Storie della Passione* lorenzettiane, di cui si recupera *ad litteram* il particolare straordinario del ragazzo che, nell'atto di omaggiare il Messia all'*Ingresso a Gerusalemme*, nel momento di gettare il proprio mantello in terra, per la foga, rimane impigliato con il polso nella veste [20-21].

Il richiamo ripetuto ai fatti assisiati lungo tutta la parabola del Maestro di Offida non è un aspetto di poco conto perché incoraggia a ricondurre altrove, senza soluzioni di continuità

con il Maestro del Polittico di Ascoli, le origini della sua formazione, svincolandole dalla conoscenza diretta del masimo napoletano, pur così autorevolmente ravvisate dalla critica⁵². In questo senso, non è privo di interesse rilevare che solo in virtù di un comune sostrato latamente assisiati, l'attività del Maestro è stata letta in passato⁵³ quale precedente diretto delle *Storie di Cristo e della Vergine* dell'abside della Collegiata di Visso⁵⁴ [22], che traducono in un vernacolo ingenuo e popula-

resco le scene giottesche della Basilica Inferiore, piegate ormai a semplice repertorio iconografico, di cui si ignora l'originario rigore e l'intima coerenza del modello. Più che in direzione del Maestro di Offida, la parabola del *petit maître* responsabile di questa decorazione deve essere opportunamente ricondotta entro confini ed esperienze di marca più schiettamente spoletina⁵⁵; la sua è un'ultima, curiosa, testimonianza in minore della fortuna del cantiere assisiati.

NOTE

¹ R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in "Vita Artistica", I, 9-10, 1926, pp. 109-114, ora in *Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi. Saggi e Ricerche 1925-1928*, II, I, Firenze 1967, p. 61.

² B. Toscano, *La pittura in Umbria nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, II, p. 362. Il documento venne reso noto da R. Cordella, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, in "Paragone", XXXVIII, 451, 1987, pp. 89-122. Su questi argomenti più di recente, si veda A. Delpriori, *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di san Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 196-209, con bibliografia precedente.

³ B. Toscano, *Unità di cultura nell'antica diocesi*, in *Omaggio a S. E. Ugo Poletti*, Spoleto 1967, pp. 43-57, suggeriva un'indagine basata sugli antichi confini diocesani. Una diversa divisione territoriale, basata essenzialmente sull'andamento del Tevere, veniva proposta da G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento (Il "Maestro della Santa Caterina Gualino")*, in "Paragone", XVI, 181, 1965, pp. 16-25; Idem, *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila: il "Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto" e quello del "Crocifisso di Visso"*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 9-15, riediti in *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 5-11; 76-80. Una sintesi approfondita dell'intera questione è in C. Fratini, *Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria Meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria Meridionale tra '300 e '500*, a cura di C. Fratini, Todi 1997, pp. 285-287, con ampia bibliografia precedente.

⁴ Altra testimonianza di grande interesse è la problematica *Croce dipinta* realizzata da Petrus per Campi di Norcia, per cui si veda la scheda di S. Nardicchi, in *Jacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, catalogo della mostra di Todi, a cura di F. Bisogni e E. Menestò, Milano 2006, p. 142. Per gli spoletini Simeone e Machilone che firmarono e datarono la *Croce* dipinta, oggi perduta, per la Cattedrale di San Ciriaco ad Ancona, ricordata in una testimonianza manoscritta da Giovanni Picchi Tancredi, nel 1669, E. B. Garrison, *Simeone and Machilone Spoletenses*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, XXXV, 1949, pp. 53-58; D. Severi (C. L. Raghianti), *Pittura duecentesca in Umbria*, in "Critica

d'Arte", IX, 51, 1962, p. 49; M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Perugia 1973, pp. 4-5, n. 13; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano 1989, vol. I, pp. 305, 311, vol. II, pp. 16-20. Una riconsiderazione dell'attività di Rainaldetto è ora in A. De Marchi, *Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche per le clarisse di Santa Maria Maddalena*, in *Scritti in onore di Pierluigi Falaschi*, in corso di stampa.

⁵ R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento attraverso le dispense redatte da Mina Gregori del corso di Roberto Longhi nell'anno 1953-54*, in "Paragone", XXIV, 281-283, 1973, pp. 4-44; M. Boskovits, *Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento*, in "Arte Antica e Moderna", 30, 1965, pp. 113-123; B. Toscano, *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente*, in "Paragone", XXV, 291, 1974, pp. 3-23; F. Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1986, pp. 404-407; C. Fratini, *Per un riesame della pittura...* cit., pp. 285-302; Idem, *L'Umbria dal Medioevo all'età contemporanea: profilo storico-artistico*, in *Archeologia e Arte in Umbria e nei suoi musei*, a cura di F. Coarelli e C. Fratini, Città di Castello 2001, pp. 109-112; E. Neri Lusanna, *Giotto e la pittura in Umbria: rinnovamento e tradizione*, in *Giotto e il Trecento. "Il più sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 51-61.

⁶ R. Longhi, *Un dossale italiano a St. Jean-Cap-ferrat*, in "Paragone", XII, 141, 1961, pp. 11-19; M. Meiss, *Reflections of Assisi: a tabernacle and the Cesi Master*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1962, II, pp. 75-111; F. Todini, *La pittura umbra...* cit., vol. I, p. 114; vol. II, pp. 127-129.

⁷ Fu merito di Carlo Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, p. 52, l'aver ricondotto alla stessa mano responsabile del Polittico con *Storie di Cristo e della Vergine* conservato nella Pinacoteca di Ascoli Piceno, il *Compianto sul Cristo morto* affrescato in una lunetta in San Francesco a Camerino, a cui M. Boskovits, *Osservazioni sulla pittura Tardogotica delle Marche*, Atti del Convegno interregionale di studio: rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria (Fabriano - Gubbio, 1974), Perugia 1975, p. 10, accostò l'altra lunetta conservata nella stessa chiesa, raffigurante la *Vergine col Bambino in trono e un vescovo inginocchiato*.

⁸ F. Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria...* cit., p. 405; Idem, *La pittura umbra...* cit., vol. I, p. 114; A. Delpriori, *La Madonna di Belfiore. Pittura e scultura lignea spoletina del XIV secolo*, in “Spolegium”, 46, 2, 2009, pp. 20-21, in cui si nota l’ambiguità formale dell’opera, oscillante tra il Maestro di Cesi e il Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco, considerata, al pari della *Madonna* di Vallo di Nera, del 1315, un valido *trait-d’union* tra le due personalità, che rappresentano pertanto due fasi di un unico lungo percorso, confermando così la proposta già felicemente espressa da A. De Marchi, in *La collezione Terruzzi. I Capolavori*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Scarpa e M. Lupo, Milano 2007, p. 401.

⁹ Sull’opera si veda la scheda di C. Fratini, in *Arte in Valnerina e nello spoletino*, catalogo della mostra di Spoleto, Roma 1983, pp. 37-39.

¹⁰ C. Fratini, *Nuove acquisizioni per la scultura “umbra” trecentesca*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G. B. Fidanza, Perugia 1999, pp. 44-47. Facevano parte del complesso disperso, come si è accorto ottimamente A. Delpriori, *La Madonna di Belfiore...* cit., pp. 17-26, i due frammenti di ubicazione ignota pubblicati in precedenza da Filippo Todini, *La pittura umbra...* cit., vol. I, p. 105, vol. II, p. 136 con l’attribuzione al Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco.

¹¹ C. Fratini, *Per un riesame...* cit., p. 295, in cui le opere del Maestro di Monteleone vengono agganciate direttamente “agli esiti già conosciuti dell’importante Bottega denominata Primo Maestro”.

¹² A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori “stranieri” e pittori locali*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra di Rimini, a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 120-121; A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, p. 27.

¹³ A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., p. 27.

¹⁴ C. Fratini, *Lavori di intaglio fra Umbria e Marche: confini professionali, fisici e amministrativi lungo la dorsale appenninica*, in *Mercatello e i Bencioenni: una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti*, Atti del convegno di studi (Mercatello sul Metauro, 16-17 ottobre 1998), a cura di C. Fratini, Sant’Angelo in Vado 2001, pp. 18-19.

¹⁵ F. Todini, *Pittura del Duecento...* p. 405.

¹⁶ R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà...* cit., pp. 36-37; A. Degenhart, B. Schmit, *Corpus der Italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, Berlin 1968, I, p. 140; M. Natale, F. Zeri, *Dipinti toscani e oggetti d’Arte della collezione Vittorio Cini*, Vicenza 1984, pp. 16-19; C. Fratini, in *La pittura in Italia...* cit., p. 600; F. Todini, *La pittura umbra...* cit., vol. I, p. 128, vol. II, pp. 143-148.

¹⁷ Sul Maestro di Fossa, oltre al sempre attuale R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà...* cit., pp. 39-44, si veda F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell’arte nell’età federiciana*, Roma 1969, p. 283, n. 49; B. Toscano, *Manuali per il territorio, 2, Spoleto*, Roma 1978, pp. 114, 172; F. Todini, *La pittura umbra...* cit., vol. I, pp. 141-142, vol. II, pp. 149-157.

¹⁸ Le ante del tabernacolo furono disperse in seguito ad un furto avvenuto nel dicembre del 1979. Solo l’episodio della *Presentazione al Tempio* è stato in seguito recuperato sul mercato antiquario e trasferito nel Museo Nazionale d’Abruzzo. Per questi aspetti si veda l’ottima scheda di C. Tropea, in *Giotto e il Trecento...* cit., pp. 207-208. L’attività del Maestro di Fossa, inoltre, si lega al problematico gruppo ligneo riferito al Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto – personalità anonima creata dal Previtali –, responsabile della *Vergine* lignea al centro del Tabernacolo di Fossa, della *Madonna* di Scurcola Marsicana, di San Silvestro a L’Aquila e dell’opera eponima conservata nel Duomo di Spoleto. Corrado Fratini, facendo proprio uno spunto del Previtali, ha proposto per questo gruppo sostanzialmente unitario – date le strette affinità stilistiche con i modi del Maestro di Fossa e la forte compenetrazione tra rilievo e decorazione pittorica propria di queste opere – di ricondurre la realizzazione di tali manufatti all’interno di un’unica bottega, responsabile sia dell’intaglio, sia del rivestimento pittorico. Su questo punto si vedano però le obiezioni significative di E. Lunghi, *La scultura trecentesca della*

Madonna col Bambino, in *La Cappella delle reliquie. Una sacrestia cinquecentesca nel Duomo di Spoleto*, a cura di G. Benazzi, Assisi 1994, pp. 38-41. Si veda sull’origine della cultura figurativa del gruppo ligneo anche l’autorevole posizione di F. Bologna, *I pittori della corte...* cit., p. 283, n. 49. Non mancano tuttavia opinioni diametralmente opposte sia sulla coerenza del gruppo, sia sulla datazione delle opere, sia sulla cultura delle stesse, per cui si veda A. Tomei, *Le Madonne lignee della prima età angioina*, in *Antiche Madonne d’Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell’Aquila*, catalogo della mostra di Trento, a cura di L. Arbace, Torino 2010, pp. 22-29. Inoltre, S. Paone, *Tabernacoli dipinti e scultura lignea in Abruzzo. Il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso d’Argento*, in *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, Atti del convegno di studi, a cura di G. Curzi e A. Tomei, in “Studi Medievali e Moderni”, XV, 1-2, 2011, pp. 45-68. Al gruppo di opere ricondotte sotto il nome del Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto si lega anche la ben nota *Natività* della Basilica tolentina di San Nicola, un altro episodio notevole di diffusione della cultura spoletina in territorio marchigiano, come sottolineato ragionevolmente da A. Delpriori, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina, nel XIV secolo. Problemi, contesti, casi esemplari*, Tesi di Dottorato di Ricerca, XXIII ciclo, Università degli Studi di Firenze, pp. 247-251, che la riconduce proprio alla mano del Maestro di Fossa.

¹⁹ M. Mazzalupi, *Un Crocifisso ligneo del Trecento nella Pieve di Ussita*, in “Spolegium”, 46, 2, 2009, pp. 55-59.

²⁰ F. Todini, *Pittura del Duecento...* cit., p. 406.

²¹ B. Toscano, *La pittura in Umbria nel Quattrocento...* cit., p. 365; C. Fratini, *Per un riesame...* cit., pp. 300-301.

²² G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento...* cit., p. 19; E. Carli, *Per il Maestro della Santa Caterina Gualino*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Roma 1984, pp. 59-69. Un inquadramento aggiornato sul problema è affrontato da L. Arbace, in *Antiche Madonne d’Abruzzo...* cit., pp. 90-95.

²³ G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra...* cit., p. 20.

²⁴ Questo aspetto è stato accennato con acutezza anche da P. Leone De Castris, *Pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano*, in *Documenti dell’Abruzzo Teramano, VII, 1, Teramo e la Valle del Tordino*, Roma 2006, p. 443.

²⁵ L’opera, conservata nel complesso museale di Visso, è da collegarsi con i lavori di edificazione della Collegiata, compiuti tra il 1324 ed il 1332. Sulla *Croce* si veda: G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura “umbra”...* cit., pp. 9-15; E. Neri Lusanna, *Il gruppo ligneo della Natività di San Nicola a Tolentino e la scultura marchigiana. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola*, in *Arte e Spiritualità negli Ordini mendicanti*, Atti del convegno di studi (Tolentino, 1991), Tolentino-Roma 1992, pp. 105-124; C. Fratini, *Nuove acquisizioni per la scultura...* cit., pp. 43-56, in cui vengono notate affinità così profonde con le opere del Maestro del Dittico Poldi Pezzoli, *alias* Maestro della Croce di Trevi, da suggerire una possibile identità anagrafica tra i due. L’ipotesi viene negata recisamente da E. Lunghi, *I cicli pittorici, le opere d’arte medievale e la cappella di Sant’Anna*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione*, a cura di G. Benazzi e G. Carbonara, Milano 2002, pp. 248-250; C. Fratini, *Lavoro di intaglio fra Umbria e Marche: confini professionali, fisici e amministrativi lungo la dorsale appenninica*, in *Mercatello e i Bencioenni...* cit., pp. 13-25. Da ultimo si veda l’esauriente scheda di E. Neri Lusanna, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra di Camerino, a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 150-151.

²⁶ A. Marchi, *Tracciato per una storia della scultura in legno nella Marca Picena tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra di Montalto Marche, a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montevecchi, M. Papetti, Grottammare 2006, pp. 38-39.

²⁷ Come mi suggerisce Alessandro Delpriori che ringrazio, il piccolo centro marchigiano passerà sotto la diocesi di Camerino solamente nel 1985.

²⁸ A. De Marchi, *Viatico per la pittura camerte*, in *Il Quattrocento a Camerino...* cit., p. 51; Idem, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., pp. 27, 31.

²⁹ Sull’opera, oggi nella collezione Alana, Newark (Delaware), si veda la scheda di A. De

Marchi, in G. Sarti, *Primitifs et maniéristes italiens (1370-1570). Early and mannerist paintings in Italy (1370-1570)*, Paris 2000, pp. 40-57; A. Marchi, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., pp. 142-143; Farancesca Pasut, in The Alana Collection (Newark, Delaware, Usa), *Italian Paintings from the 13th to 15th century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009, pp.152-157.

³⁰ La *Crocefissione* della Cattedrale ascolana è stata attribuita al Maestro giustamente da A. Marchi, *Pittura medioevale nell’Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo 2003, pp. 26-31; inoltre E. Zappasodi, *La decorazione della chiesa di Santa Maria delle Donne ad Ascoli e alcune osservazioni sulla pittura del Trecento nel Piceno*, in “Arte Cristiana”, C, 868, 2012, pp. 1-13.

³¹ Carlo Volpe, *La pittura riminese...* cit., p. 52, ha per primo svincolato dall’alveo della cultura riminese l’attività del Maestro. Influssi umbri sono stati riconosciuti successivamente anche da C. Fratini, in *Primo Maestro di Santa Chiara a Montefalco*, in *La Pittura in Italia...* cit., p. 627; Idem, *Per un riesame della pittura trecentesca...* cit., p. 294. Per l’aspetto più moderno della sua arte: A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., p. 27; A. Volpe, *L’insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento...* cit., p. 175; E. Zappasodi, *La decorazione...* cit., pp. 1-13.

³² A. Volpe in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra di Urbino, a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, p. 60.

³³ G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 96.

³⁴ A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., p. 27.

³⁵ E. Lunghi, “Come pintor che con essemplio pinga”, in *Il tempio del santo patrono. Riflessi storico-artistici del culto di San Fortunato a Todi*, Todi 1988, pp. 121-160; Idem, *Una “copia” antica dagli affreschi del Maestro di San Francesco*, in “Paragone”, XL, 467, 1989, pp. 12-20; Idem, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi: i corali domenicani della Biblioteca Augusta di Perugia*, in “Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l’Umbria”, LXXXVIII, 1991, pp. 43-68.

³⁶ L’interesse in ambito spoletino verso le elaborazioni spaziose della Basilica Inferiore è testimoniato anche da interessanti episodi poco noti, tra i quali deve essere ricordato “l’ambizioso” e “spericolato” autore dell’*Annunciazione e Santa Caterina d’Alessandria* affrescata in San Domenico a Spoleto, di cui ha riferito autorevolmente in questa stessa rivista B. Toscano, *San Domenico a Spoleto, gli affreschi ritrovati (II)*, in “Spolegium”, 46, 2, 2009, pp. 5-7.

³⁷ M. B. Benedetto, *Conservato e perduto nelle chiese minoritiche di fondazione duecentesca. 3. San Francesco a Rieti*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, Atti del convegno di Assisi, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 367-373; I. Tozzi, *San Francesco a Rieti: note per l’iconografia*, in “Arte Cristiana”, LXXXVIII, 801, 2000, p. 462.

³⁸ S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 254-262.

³⁹ La proposta di identificare l’Espressionista con Palmerino di Guido, documentato ad Assisi a partire dal 1299 e ricordato ancora come teste ancora nell’aprile del 1307, si deve ad E. Neri Lusanna, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in “Paragone”, XXVIII, 325, 1977, pp. 11-13, 32-33. Sul pittore si veda R. Longhi, *La pittura della prima metà del Trecento...* cit., p. 27; G. Previtali, *Giotto e la sua bottega...* cit., pp. 376-377. Un’analisi puntuale del Maestro è data da M. Boskovits, *Un pittore “espressionista” del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell’età comunale*, Atti del sesto convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia 1971, pp. 115-130; F. Todini, *La pittura umbra...* cit., vol. I, pp. 138-139, vol. II, pp. 74-87; E. Lunghi, *La decorazione pittorica della Chiesa in La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, a cura di M. Bigaroni, Hans-Rudolph Meier, E. Lunghi, Perugia 1994, pp. 227-229.

⁴⁰ Sul Maestro di San Ginesio, responsabile anche di un San Francesco conservato a Montottone, a cui si lega il ricordo della data 1333 e di una firma: M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del ‘300 – II*, in “Arte Cristiana”, LXXXI, 756, 1993, pp. 171-172; A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento...* cit., p. 120; G. Donnini, *Per il Trecento nelle Marche: il Maestro di San Ginesio*, in “Studia Picena”, LX,

1995, pp. 143-152; A. Marchi, *Trecento Riminese e Trecento Marchigiano...* cit., pp. 63-65, dove si sottolineano le componenti giottesche del Maestro, non ignaro degli esiti riminesi. Una lettura dell’attività del Maestro tutta in direzione umbra e assiate è data da A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., p. 27.

⁴¹ Proprio questa scena giottesca ebbe una particolare e longeva fortuna lungo tutto il Trecento: da San Fortunato a Todi, sino all’affresco dipinto alla fine del Secolo, in San Francesco a Castelvecchio Subequo, presso L’Aquila.

⁴² A. Volpe, *L’insegnamento di Giotto...* cit., pp. 174-175.

⁴³ Degli affreschi ancora *in loco*, prima dello strappo, dà memoria una foto conservata nella fototeca Zeri. Si tratta di una veduta della zona absidale della chiesa, che documenta anche parte del fianco destro, con la *Flagellazione* e la *Stigmatizzazione di Francesco*. La testimonianza è di particolare interesse alla luce dell’ultimo restauro che ha raschiato gli intonaci, cancellando ogni traccia rimasta delle pitture e delle aureole trecentesche.

⁴⁴ A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento...* cit., pp. 120-121; Idem, *Trecento Riminese e Trecento Marchigiano...* cit., p. 67.

⁴⁵ P. Scarpellini, *Commentario a Fra Ludovico da Pietralunga. Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, Treviso 1982, p. 328.

⁴⁶ A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento...* cit., p. 33. Accorte ed entusiastiche riletture dei brani assisiati furono sottolineate da P. Scarpellini, *Giovanni di Corraduccio*, Foligno 1976, p. 32.

⁴⁷ F. Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e “Antonius Magister”*, in “Arte Antica e Moderna”, 13/16, 1961, p. 46, n. 49; G. Crocetti, *Pittori del Quattrocento nelle chiese farfensi delle Marche*, in *Aspetti e Prolemi del Monachesimo delle Marche*, Atti del Convegno di Studi, (Fabriano, 1981), Fabriano 1982, pp. 235-238; F. Bologna, P. Leone De Castris, *Percorso del Maestro di Offida*, in *Studi di Storia dell’Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, 1984, pp. 283-305, dove veniva suggerita una fondamentale e tuttora valida cronologia del Maestro. Si veda inoltre S. Papetti, *Proposta per il Maestro di Offida ed i suoi seguaci ad Ascoli Piceno*, in “Notizie da Palazzo Albani”, XVII, 1, 1988, pp. 139-148; G. Crocetti, *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del Secolo XIV*, in “Arte Cristiana”, 79, 1991, pp. 353-362; A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento...* cit., p. 122; Idem, *Trecento riminese...* cit., p. 69, n. 56. Sul pittore, che Pierluigi Leone De Castris ha proposto di identificare con Luca d’Atri, si veda più di recente P. Leone De Castris, *Pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano...* cit., pp. 440-448, con estesa bibliografia precedente.

⁴⁸ F. Bologna, *San Salvatore di Canzano. Affreschi del XIV secolo*, in *Documenti dell’Abruzzo Teramano, II, 1, La Valle del medio e basso Vomano*, Roma 1986, pp. 450-462; A. Tartuferi, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida e alcuni appunti sulla pittura del Trecento nell’Abruzzo teramano*, in “Arte Cristiana”, LXXXVIII, 799, 2000, pp. 250-251.

⁴⁹ Ivi, p. 251.

⁵⁰ Sugli affreschi della chiesa si veda P. Leone De Castris, *Gli affreschi del presunto Luca d’Atri. Chiesa di San Domenico. Teramo*, in *Documenti dell’Abruzzo Teramano, VII, 1, Teramo e la Valle...* cit., pp. 429-438, con bibliografia precedente.

⁵¹ A. Tartuferi, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida...* cit., p. 251.

⁵² F. Bologna, P. De Castris, *Percorso del Maestro di Offida...* cit., pp. 283-305.

⁵³ Ivi, p. 296; P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, I, Firenze 1988, p. 123.

⁵⁴ R. Cordella, *Pittori del ‘400 in Valnerina e rapporti con le Marche*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale di studi (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P. Falaschi, Ripatransone 2003, pp. 670-673, ha proposto di includere questi affreschi nel catalogo del Maestro di Monteleone, di solito attestato su di un più elevato grado di qualità.

⁵⁵ A. Delpriori, *Produzione figurativa fra Spoleto e la Valnerina, nel XIV secolo...* cit., pp. 108-109.