

**Pittura e miniatura nei corali di San Domenico di
Perugia**
Subbioni Marina

► **To cite this version:**

Subbioni Marina. Pittura e miniatura nei corali di San Domenico di Perugia. Canto e colore: i corali di San Domenico di Perugia (XIII-XIV secolo) nella Biblioteca Augusta di Perugia, (Perugia, Sala Lippi, 11 marzo - 18 aprile 2006), a cura di Claudia Parmeggiani, Perugia, Volumnia editrice, 2006., Feb 2006, Parmeggiani. sic_00001692

HAL Id: sic_00001692

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001692

Submitted on 12 Feb 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pittura e miniatura nei corali di San Domenico di Perugia*

Marina Subbioni - www.arsilluminandi.it

1. La miniatura

Questa mostra che per la prima volta in maniera organica – con l'apporto di studiosi di diverse discipline – si dedica per iniziativa della Biblioteca Comunale Augusta ai corali di San Domenico di Perugia e al loro contesto di produzione, fornisce l'occasione per riflettere in maniera più circostanziata sul rapporto tra decorazione libraria e pittura.

Che cosa significa *miniatura*? Nel presente contributo cercherò di mettere a fuoco, partendo dalla base oggettiva della documentazione e della letteratura storico-artistica, quale fosse il ruolo effettivo del miniatore e quale parte avesse il pittore nella confezione del codice medievale: e a tale scopo mi sembra ideale proprio l'esempio offerto dai corali domenicani di Perugia, che già Roberto Longhi annoverava tra “i documenti più antichi e più elevati della grande pittura umbra”¹.

Vediamo allora subito chi fosse il miniatore. Egli era anzitutto un calligrafo che si occupava della paragrafazione e intitolazione dei testi: tracciava cioè a penna i capoleggeri che, con svariati ornamenti e dimensioni, mettevano in evidenza

* Nel presente contributo confluiscono gli esiti delle ricerche da me svolte a partire dalla tesi di laurea *Le illustrazioni dello “Speculum” Arsenal e la miniatura perugina del Trecento*, relatore P. Scarpellini, Perugia, Università degli Studi, 1996-97, e dalla monografia *La miniatura perugina del Trecento: contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Perugia, Guerra, 2003. In particolare sono portate ad un successivo livello di maturazione le idee espresse negli articoli *Documentazione perugina per il significato del termine 'miniatura'*, in “Commentari d'Arte”, VII-VIII (2001-2002), pp. 21-36 (uscito nel 2005; mandato in lettura nel 2004 al comitato della rivista “Prospettiva”) e *Premessa per una storia della pittura in Umbria in età comunale: il gruppo del Primo Miniatore Perugino*, versione digitale *pro-manuscripto*, Clusone (Bergamo), 2003 (mandato in lettura nel 2004 ai comitati scientifici delle riviste “Paragone Arte” e “Studi di Storia dell'Arte”). Nel frattempo, ho visto che mie considerazioni, proposte e attribuzioni (da me espresse nei suddetti saggi inediti o in pareri orali), sono state tacitamente utilizzate nelle voci compilate per il *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milano, Bonnard, 2004, senza fare alcuna menzione del mio lavoro: così ad esempio, la netta affermazione relativa al Pontificale Vat. Lat. 1152, “verosimilmente miniato per la curia avignonese” (*Ibid.*, p. 460: affermazione prima d'allora inaudita, non suffragata da alcun riscontro bibliografico, ma *verosimilmente*, appunto, desunta dalle riflessioni contenute in Subbioni, *La miniatura perugina*, pp. 96-97, dove per la prima volta in assoluto avanzavo l'ipotesi di un'attività del Maestro dei corali di San Lorenzo presso la curia pontificia ad Avignone).

* Scritto per il catalogo della mostra *Canto e colore: i corali di San Domenico di Perugia (XIII-XIV secolo) nella Biblioteca Augusta di Perugia*, (Perugia, Sala Lippi, 11 marzo - 18 aprile 2006), a cura di Claudia Parmeggiani, Perugia, Volumnia editrice, 2006.

1 R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento (dalle dispense redatte da M. Gregori sul corso universitario del 1953-54)*, in “Paragone Arte”, 66 (1973), p. 30.

l'inizio dei capitoli o dei paragrafi. Le cosiddette iniziali filigranate rosse e azzurre, finemente arabesicate, sono opera sua specifica (fig. 1).

Queste particolari doti calligrafiche sono intuibili sin dall'etimologia della parola miniatura: *minium*, il color rosso cinabro, evidenziatore per eccellenza; ad esse, credo facciano riferimento i verbi *scrivere* e *ornare* usati ripetutamente nel *De arte illuminandi*, un trattato sulla miniatura di fine Trecento². Ma la domestichezza del miniatore con la scrittura risulta ancora più evidente da numerosi documenti di Bologna, Siena, Firenze, Rimini o Perugia in cui esplicitamente si menzionano notai o scrittori per lavori di miniatura.

Basterà citare anzitutto il caso famoso di Neri da Rimini, attivo nel primo Trecento, che si firma alcune volte con la doppia qualifica di notaio-miniatore³; ma anche quello meno noto di fra Egidio degli Scalzi ricordato nel necrologio del convento di San Domenico di Perugia sotto l'anno 1283 quale *pulcerrimus miniator et scriptor preclare fame* ('valentissimo miniatore e illustre copista')⁴.

Con l'avvento della stampa il lavoro manuale di ornato calligrafo venne sostituito dalla tipografia e piano piano si dimenticò quella che fu per secoli una delle competenze caratterizzanti del miniatore. Il termine rimase in uso ma per designare oramai un altro professionista: un pittore miniaturista specializzato nella decorazione dei libri. Tale nuovo significato si afferma con Giorgio Vasari, autore delle *Vite* stampate a Firenze nel 1550. Egli riferisce per esempio del coetaneo Giulio Clovio che "ha fatto tante egregie opere miniate, le quali si possono mettere fra i miracoli che si veggono oggi nel mondo in quella professione come ne fa fede uno offiziolo fatto di storie che sono divine di colorito e di disegno perfettamente da le sue dotte mani condotte e lavorate"⁵.

Vasari non fa distinzione tra il miniatore medievale o rinascimentale e il miniatore dell'età moderna; per lui i miniatori di tutti i tempi sono stati dei pittori su carta: dichiara infatti di possedere "disegni di pittura e di minio" dei miniatori danteschi Oderisio da Gubbio e Franco Bolognese; riferisce anche di molti codici istoriati nel Quattrocento da Bartolomeo della Gatta miniatore. Tuttavia nella vita di Gherardo, miniatore fiorentino del Quattrocento divenuto pittore, non sembra (come invece nei casi precedenti) che la miniatura debba rientrare tra le arti del

2 Il trattato, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XII.E.27), è stato redatto in latino sul finire del Trecento. Per l'edizione critica e la traduzione italiana rinvio a F. Brunello, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza, 1992².

3 Su Neri da Rimini si consulti *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 2 aprile - 28 maggio 1995), Milano, Electa, 1995.

4 Vedi il *Necrologio di San Domenico di Perugia*, Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 1141 (N 43), c. 29r. Cfr. *Cronaca di San Domenico di Perugia*, a cura di A. Maiarelli, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, p. 43.

5 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* a cura di L. Bellosi e L. Rossi, Torino, Einaudi, 1991, vol. II, p. 847.

disegno⁶. Questa contraddizione di cui Vasari non si avvede è sintomo manifesto di pressapochismo ed induce a sospettare un'altra realtà.

Da quanto ho potuto stabilire, il miniatore aveva in comune col pittore la competenza di colorire col pennello (*fig. 2*); inoltre era in grado di preparare da sé i colori necessari al suo esercizio. Queste altre qualità, da aggiungere a quelle di ornato calligrafo, sono bene illustrate dalle fonti. Il sopraddetto trattato di Napoli (scritto da un anonimo che ripetutamente si qualifica miniatore) si apre infatti con un ricettario di colori, seguito dalle istruzioni per applicarli sulla pergamena. Una volta profilate e ombreggiate, le parti ricoperte venivano lucidate. L'oro, utilizzato dal miniatore sotto forma di foglie sottilissime da ritagliare, richiedeva tecniche di applicazione e di lucidatura particolari.

Un'altra fonte significativa è una carta quattrocentesca dell'Archivio di Stato di Perugia dove il notaio perugino Giacomo di Anastasio tramanda le ricette dell'azzurro e di un color rosso chiamato lacca⁷. Anche dalla matricola dell'Arte dei Miniatori di Perugia (oggi scomparsa ma di cui si possiede la trascrizione settecentesca di Annibale Mariotti)⁸ si deduce che questa categoria professionale faceva normalmente uso di colori; si legge per esempio nello statuto che era vietato ai miniatori, sotto pena di multa, di far passare azzurrite per azzurro oltremarino o stagno per argento. La detta matricola risale al 1438 ma è noto dai documenti che già nel primissimo Trecento i miniatori perugini si erano costituiti in corporazione indipendente. Si tratta di un caso unico, finora, nell'Italia dei Comuni, pertanto cresce il sospetto che altrove (e non solo nella penisola) fosse consuetudine per i miniatori registrarsi nell'albo dei Notai. Così almeno risulta per il sopraddetto Neri iscritto nella matricola dei Notai di Rimini come *miniator-notarius*.

Bisogna però puntualizzare che la conoscenza dei colori e la competenza a colorire, ad usare quindi il pennello, non fanno del miniatore medievale e primo rinascimentale un pittore. *Colorire* è sì una delle fasi operative del *dipingere* ma, come spiega il pittore tardo trecentesco Cennino Cennini in apertura del suo *Libro dell'arte*⁹, il dipingere ne richiede tante altre e la prima fra tutte è quella del disegno. Corrispettivi semantici di *colorire* possono essere invece il verbo *rivestire*

6 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, vol. I, p. 385; Id., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, vol. I, pp. 452-457, 471.

7 Il documento fu pubblicato in *Il notariato a Perugia. Mostra documentaria e iconografica per il XVI congresso nazionale del notariato*, catalogo della mostra (Perugia, Archivio di Stato, maggio-luglio 1967), a cura di R. Abbondanza, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1973, pp. 316-318; lo ripropone Subbioni, *Documentazione perugina per il significato del termine 'miniatura'*, pp. 32-33.

8 Il Mariotti curò lo spoglio di tutte le matricole delle corporazioni artigiane di Perugia, spoglio oggi conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (ms. 1230); la trascrizione della matricola dei Miniatori, che occupa le carte 148v-151v del detto manoscritto, è stata pubblicata da A. Rossi, *L'Arte dei Miniatori in Perugia*, in "Giornale di erudizione artistica", II (1873), pp. 305-317.

9 C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, da cui si cita.

usato nell'anonimo trattato di Napoli oppure il verbo *pennelleggiare* che Dante fa coniugare ad Oderisio nel famoso brano della *Commedia* (*Purg.*, XI, 83).

Il disegno non rientrava dunque nelle competenze del miniatore: allora chi se non il pittore provvedeva al corredo iconografico dei libri? Solitamente si tende a ritenere occasionali le prestazioni librerie del pittore vero e proprio. Invece leggendo il Cennini ci si rende conto che il *lavorare in carta* (*pecorina* o *bambagina*) era cosa ben ordinaria per il pittore (rimando per esempio ai capitoli X-XIII, XV-XX, XXXI-XXXII, CXXI, CLVII, CLXI)¹⁰. La *carta* (ovvero la pergamena) era un supporto pittorico che richiedeva, come la tavola e il muro, una tecnica sua propria. Non esisteva alcuna gerarchia tra i supporti, vi era semmai da parte dell'artefice una preferenza; Cennini non nasconde la sua predilezione per l'affresco. Ogni pittura, a prescindere dal tipo di supporto utilizzato, poteva diventare un modello, una matrice. Con le debite conversioni di misura si passava da un supporto all'altro. Gli stessi modelli trasferiti su appositi stampini potevano essere utilizzati nel settore delle arti applicate; anche il miniatore ne avrà usufruito per introdurre nei suoi capoleggera qualche *drôlerie* zoomorfa o antropomorfa (*fig. 3*).

A questo punto si può ricostruire la catena del lavoro in cui ognuno interveniva secondo le proprie mansioni. Se la decorazione di un codice manoscritto prevedeva storie o figure, veniva necessariamente interpellato il pittore che le disegnava entro riquadri o nelle macchine incipitarie da lui stesso concepite. Dietro decisione del committente, il pittore portava a termine tutte le fasi del dipingere dando rivestimento cromatico ai propri disegni (in un noto Offiziolo del Trecento bolognese si legge la firma *Andreas me pinsit*)¹¹, ma come già si è visto la coloritura poteva essere affidata al miniatore insieme alla paragrafazione del testo. In tal caso si suppone che il disegno del pittore venisse a subire delle variazioni formali più o meno accentuate, di cui bisognerà tenere conto oramai esaminando una pittura su pergamena.

Firmandosi con la qualifica di *notaio-miniatore* nel bel mezzo di una pagina istoriata, credo che Neri da Rimini abbia voluto sottoscrivere la coloritura. I disegni da lui *rivestiti* sono allora in cerca di autore ma per gran parte di essi non sarà avventato proporre il nome del conterraneo pittore Pietro, considerato che da lungo tempo si discute d'una stretta parentela stilistica tra i due artefici. Come questa, tante altre restituzioni sono da farsi e non potranno che giovare alla ricostruzione delle vicende pittoriche, finora basata principalmente su tavole e affreschi.

¹⁰ Vedi sotto nota 27.

¹¹ E. Cassee, *Illustratori bolognesi del Trecento*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-27 maggio 1978), Firenze, Olschki, 1979, pp. 415-416. Il codice a cui faccio riferimento nel testo è un Libro d'Ore (Kremsmünster, Cim. 4) da tempo oggetto di discussione; la firma *Andreas me pinsit* si legge alla carta istoriata 11r.

Nella stessa Perugia, sarà più tardi Matteo di ser Cambio a fornirci un indizio di primaria importanza, quando dichiarerà di aver scritto, miniato e dipinto la matricola del Cambio del 1377¹², rivendicando a sé stesso con orgoglio tutt'e tre le operazioni e le abilità fondamentali del copista-miniatore e del pittore, che intervenivano nella confezione del codice.

Un'altra fonte significativa è la nota apposta dal miniatore perugino Giapeco Caporali nel registro delle *Riformanze* relativo al suo incarico di priore (assolto nel bimestre maggio-giugno del 1474) per alludere al fatto che fu proprio lui a miniarne l'*incipit*: *Non guardare a tal lavoro / che Giapeco del Caporale magnifico priore / el fé et non è costo denaio al notaro l'oro*¹³; con questa ultima precisazione Giapeco si riferisce appunto all'oro impiegato nella miniatura.

Ho avuto modo di soffermarmi più a lungo¹⁴ su queste novità riguardanti la categoria professionale dei Miniatori, il cui emblema, consistente per l'appunto in un capolettera (la 'M' di miniatori), è dipinto a Perugia insieme a quello delle altre Arti su una cassa lignea del Quattrocento che serviva per l'elezione del magistrato (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 720; *fig. 4*). Con tali novità dunque si prospettano innumerevoli restituzioni di opere librerie ai pittori, restituzioni che ci permettono di reinserire la produzione libraria nel più ampio circuito di quella monumentale o su tavola e non potranno che giovare alla storia della pittura italiana e non solo.

Inattesi spiragli si aprono per la pittura perugina in età comunale, la cui produzione fu ritenuta finora limitata alle mura urbiche o al contado e dotata di un suo tipico linguaggio stilistico (una trasposizione popolare dei supremi modelli senesi e fiorentini) considerato tuttavia diverso, e in genere anche più povero, rispetto a quello di altri centri umbri quali Assisi o Orvieto. Questo insieme di concetti ha portato ad un paesaggio artistico umbro frammentato e debole¹⁵, un

12 La matricola è tuttora conservata nel Collegio del Cambio di Perugia (ms. 1); a c. 3r, nel margine orizzontale inferiore, si trova la nota di Matteo, che funge da didascalia all'autoritratto dell'artefice racchiuso in un capolettera dell'*incipit* dello Statuto.

13 La nota in questione (Perugia, Archivio di Stato, Consigli e Riformanze, 110, c. 58r) è stata letta in questo modo da V. Ansidei, *Le miniature alla Mostra d'Antica Arte Umbra*, in "Augusta Perusia", II (1907), p. 84, con il quale ben concordo. Vedi anche le schede in *Il notariato a Perugia*, p. 134, n. 92, e *Carte che ridono: immagini di vita politica, sociale ed economica nei documenti miniati e decorati dell'Archivio di Stato di Perugia (secoli XIII-XVIII)*, Foligno, Editoriale Umbra, 1987, che invece leggono: *Non guardare a tal lavoro / che Giapeco del Caporale magnifico priore / el fé et non è costo al notaro loro*.

14 M. Subbioni, *Documentazione perugina per il significato del termine miniatura*.

15 La diffusa tendenza a credere che ogni centro dell'Umbria abbia i propri pittori, il proprio dialetto artistico, si trova ben illustrata da P. Scarpellini, *Per la pittura perugina del Trecento: I. Il Maestro di Paciano*, in "Esercizi", I (1978), p. 40: "Penso che la strada buona per approfondire il discorso [della pittura umbra] resti quella di indagare i singoli centri di provenienza, tracciare cioè la storia artistica delle singole città. (...) Così indagare le tradizioni artistiche di Perugia, Assisi, Gubbio, Foligno, Todi, Narni, Spoleto, Orvieto, senza però dimenticare che i centri minori alimentano spesso una certa autonomia in questo campo, vorrà dire dare un aspetto più concreto al tema generale. E ciò senza la pretesa di far ricorso all'antica ed oggi superata nozione

paesaggio con confini geografici somiglianti a quelli dell'odierna regione Umbria, inadeguati però nell'età dei Comuni e penalizzanti per Perugia che fu incontestabile Comune *maius* e quindi terreno sociale e politico favorevole all'attività dei pittori (che difatti si erano costituiti in corporazione).

Grazie alle integrazioni librarie la pittura perugina del Due-Trecento acquista nuovo vigore, consistenza e continuità; qualità che rendono possibile insieme alla ricostruzione storica il riconoscimento di una tradizione figurativa propria, non più fine a se stessa ma rappresentativa della cosiddetta *Umbria*. Dai codici di committenza extra-comunale fatti per Assisi, Orvieto, Siena o Cortona ma anche per la curia romana o per la più lontana area angioina, vediamo che il contesto operativo dei perugini risulta notevolmente allargato rispetto a quanto si credeva. Si potrà obiettare che si tratta di codici, i quali si possono spedire, dunque non c'è bisogno che il pittore si sposti fisicamente. Questo è vero e forse potrebbe diventare un argomento per chi continuerà a vedere nel perugino soprattutto un *miniature*.

Ma subito ribadiremo che la mobilità era una necessità di ogni pittore e del resto ci accorgiamo che i pittori dei codici perugini sono rintracciabili in affreschi e tavole di varia ubicazione *umbra* e non solo *umbra*; in opere quindi che possono esser state ricondotte a varie cittadinanze artistiche umbre (l'assiate, l'eugubina, ecc.) oppure alla cultura di città-stato molto più fortunate dal punto di vista della letteratura critica. Mi riferisco qui in particolare agli affreschi della chiesa superiore della basilica di San Francesco ad Assisi dove il contributo *umbro* si ritiene limitato a collaborazioni occasionali per conto di maestri fiorentini e romani. Ma ora che dai codici sta venendo alla luce un'identità artistica forte, quella umbro-perugina, viene spontaneo chiederci se è ancora corretto collocare i nostri pittori nella solita posizione di subalternità rispetto a senesi, fiorentini o romani; non sarebbe più giusto parlare di dialogo? Un dialogo d'altronde favorito dalla prossimità geografica oltre che maturato su un retaggio etrusco-romano e su modelli transalpini e bizantini comuni a tutti.

di scuola, soprattutto se con quel termine si intende qualcosa di chiuso, di unitario nello stile, nella tecnica, nell'iconografia. Al contrario si dovrà cercare la specificità di ogni singolo centro, la sua reale fisionomia, al di fuori delle schematizzazioni, nella viva dialettica dell'espressione, che è sempre, per forza di cose, varia ed anche contraddittoria". Consideriamo però che il pittore perugino non nasce soltanto a Perugia: può nascere nel contado, come gli eugubini Palmerino di Guido (vedi più avanti nella trattazione) e Ottaviano Nelli, o ad Orvieto, come Cola Petruccioli, o ad Assisi, come Puccio Capanna. D'altra parte può darsi che un pittore per noi umbro di nascita si faccia invece romano o senese in pittura: si pensi a Lello da Orvieto (sul quale vedi P.L. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986, pp. 266-272; C. Fratini, *Percorso nel lungo "tracciato orvietano" della pittura medievale (secc. XIII-XIV)*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIX, (1988), pp. 172-173) o all'eugubino Guiduccio Palmerucci (E. Neri Lusanna, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone Arte", 325 (1977), pp. 10-39).

2. *La pittura*

Il nucleo più antico dei corali domenicani, costituito dai manoscritti 2790-2795, 2797, 2798 della Biblioteca Comunale Augusta (che chiamerò d'ora in poi la prima serie), è da tempo oggetto di una discussione riguardante la provenienza, non solo in senso topografico ma anche nel senso dell'identità artistica.

Pietro Scarpellini avvia lo studio di quei codici esaminando in particolare i mss. 2798, 2791, 2793, 2794, 2797; ritiene che fossero perugini di provenienza e di stile (uno stile evocante gli affreschi di Cimabue e del Maestro della Cattura ad Assisi) e li stimò della fine del Duecento. Riguardo ai corali 2790, 2792, 2795 che Antonino Caleca aveva ricondotto al Maestro di Donna Benedetta o Maestro di Santa Chiara, lo studioso vede anche delle relazioni con il Maestro del trittico di Perugia¹⁶.

In occasione della memorabile mostra del 1982, si rilevò nel ms. 2792 (cc. 35r, 73r) la presenza di due note di possesso risalenti al Settecento e riferite al convento domenicano di San Salvatore a Spoleto; si lessero anche dei nomi spoletini su frammenti di pergamena applicati come rinforzo su alcuni fogli del ms. 2795. Filippo Todini ed Elvio Lunghi stabilirono per quei due codici una provenienza spoletina; aggiunsero al gruppo il ms. 2790 siccome decorato dalla stessa mano, il cosiddetto Maestro dei corali di San Domenico a Spoleto, ritenuto attivo nell'ultimo quarto del Duecento e perugino per via dei rapporti con il Maestro del trittico di Perugia sottolineati da Scarpellini. Per i restanti cinque codici Todini e Lunghi mantennero la provenienza perugina (anche per lo stile) e fissarono una cronologia agli anni Novanta del Duecento¹⁷.

Questa suddivisione insieme alla cronologia sono state ribadite dagli stessi studiosi in diverse occasioni e accettate da altri¹⁸. Tuttavia Galliano Ciliberti ha

-
- 16 P. Scarpellini, *Osservazioni su di una Crocefissione miniata nell'Antifonario 2798 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), Firenze, Olschki, 1979, pp. 223-238; A. Caleca, *Miniature in Umbria: I. La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969, p. 72, ha ricondotto l'antifonario 15 della Bibl. Capitolare di Perugia al maestro dei corali 2790, 2792, 2795 (ossia per lui il Maestro di Donna Benedetta); cfr. D. Severi [pseudonimo di C. Raghianti], *Pittura duecentesca in Umbria (recensione a Salmon Mayer, Medieval painting in Umbria, Indiana Art Press, Indianapolis, 1961)*, "Critica d'arte", IX (1962), pp. 49-55. P. Scarpellini, *Umbria. Pittura, miniatura e arti sontuarie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XI, 2000, pp. 416-428, p. 419, su mio suggerimento, riconduce al Maestro dei messali di Deruta-Salerno l'appena citato antifonario 15.
- 17 F. Todini, *La più antica fase della miniatura perugina*, in *Francesco d'Assisi, Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 189, 193-195; E. Lunghi, *La prima serie dei corali di San Domenico*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, pp. 210-217.
- 18 E. Lunghi in *La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, vol. II, p. 595; Todini, *La pittura umbra*, pp. 119, 379; E. Lunghi, *Le miniature nei manoscritti italiani della Biblioteca Capitolare di Perugia (secoli XIII, XIV, XV)*, in *Una città e la sua cattedrale. Il Duomo di Perugia*, atti del convegno di studio (Perugia, 26-27 settembre 1988), Perugia, Edizioni Chiesa di San Severo, 1992, p. 252, n. 17, dove si attribuisce a Todini la lettura delle scritte spoletine e lo pseudonimo Maestro dei corali di San Domenico a Spoleto; L.C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, Picard, 1987, pp. 174-176; E. Sesti, *I manoscritti italiani del Duecento e del*

ritenuto che gli otto codici facessero parte di uno stesso gruppo per l'omogenea fattura e la presenza sui codici stessi di segni di classificazione (secondo un ordine alfabetico: A, D, E, F, G, H, I, L) risalenti al Settecento. Lo studioso ha inoltre proposto per gli otto codici una provenienza spoletina piuttosto che perugina per via delle suddette scritte (contenute nei mss. 2792, 2795) e per il fatto che i codici non risultano registrati negli inventari quattrocenteschi della Sagrestia di San Domenico di Perugia così come lo sono invece i quattordici volumi dell'altra serie di corali domenicani pure oggetto di questa mostra (e che chiamerò d'ora in poi la seconda serie)¹⁹. D'altro canto Bruno Toscano ha sostenuto che i corali (senza però enumerarli o suddividerli) provenissero dall'insediamento domenicano di Spoleto e che fossero da ricondurre ad un momento precedente all'operato del cosiddetto Maestro di Sant'Alò, pittore ritenuto spoletino e attivo tra il Due e il Trecento²⁰.

La situazione è certo intricata²¹, nondimeno qualche ulteriore considerazione può essere fatta. Anzitutto pare troppo scontato stabilire la provenienza topografica sulla base di scritte risalenti a tempi molto distanti dall'allestimento dei codici stessi. Inoltre la divisione degli otto corali in due gruppi distinti (tre provenienti da Spoleto e gli altri cinque da Perugia) difficilmente può avere un seguito, dato che dalle osservazioni di Ciliberti sembra appurato che questi otto corali facessero parte di un medesimo gruppo originario o meglio di una medesima serie liturgica pervenuta peraltro incompleta²². Se poi tale serie non viene menzionata nei suddetti inventari quattrocenteschi, è forse perché era già passata in dotazione ad un altro insediamento domenicano. E io credo che tale passaggio si sia potuto verificare nel primo Trecento una volta terminata la nuova serie di corali (la suddetta seconda serie) che i domenicani di Perugia destinavano alla loro nuova chiesa.

Se, come è stato proposto e come credo anch'io, la prima serie va ricollegata alla

Trecento, in *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. II. I libri miniati del XIII e del XIV secolo*, a cura di M. Assirelli, E. Sesti, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1990, p. 105; M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Miniatura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, vol. VIII, p. 435; M. Santanicchia, *Maestro dei corali di San Domenico a Spoleto*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, p. 458.

- 19 G. Ciliberti, *Musica e liturgia nelle chiese e nei conventi dell'Umbria (secc. X-XV)*, Perugia, Università degli Studi, 1994 (Quaderni di "Esercizi. Musica e spettacolo", 3), pp. 57-60.
- 20 B. Toscano, *Introduzione*, in *Arte in Valnerina e nello spoletino. Emergenza e tutela permanente*, catalogo della mostra (Spoleto, ex-chiesa di S. Nicolò, 25 giugno - 30 agosto 1983), Roma, Multigrafica editrice, 1983, p. XX; Id. *Nota redazionale*, in appendice a M. Roncetti, *Testimonianze spoletine a Perugia: la questione dei corali di San Domenico*, in "Spoletium", XXXIV-XXXV (1990), pp. 61-65, p. 65; G. Guerrini, G.C. Paoletti, B. Sperandio, *Un fattore di cambiamento: gli ordini mendicanti*, in *Spoleto argomento di storia urbana*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, B. Toscano, Milano, 1985, pp. 47-58, p. 54.
- 21 Roncetti, *Testimonianze spoletine*, non esita a rilevare una carenza di obiettività negli argomenti che sostengono le tesi sulla provenienza spoletina o perugina dei corali domenicani più antichi della Biblioteca Augusta di Perugia.
- 22 Ciliberti, *Musica e liturgia*, p. 59, tab. 5; mancherebbero per lo meno i volumi segnati B e C.

prima chiesa dei domenicani di Perugia²³, occorre rivedere la questione cronologica e comunque non pare accettabile la datazione agli anni Novanta del Duecento. Ci si chiede perché i frati avrebbero aspettato così tanto tempo per dotare di corali la loro prima chiesa terminata negli anni Cinquanta e consacrata nel 1264 da Clemente IV. Inoltre proprio negli anni Novanta i domenicani di Perugia avevano già progettato di costruire una nuova chiesa più grande e di maggior prestigio (e si presume che fosse già in programma corredarla da libri liturgici di egual tenore), una chiesa che riflettesse il loro accresciuto potere in città e nel territorio. Tale progetto risulta già in corso da un documento del 1296 che riferisce l'acquisizione di edifici siti in Porta San Pietro e parrocchia San Paolo circostanti la chiesa di Santo Stefano, quella chiesa che Benedetto XI donerà ai frati nel 1304 e che verrà utilizzata per costruire la nuova chiesa²⁴.

Il legame tra l'insediamento di Perugia e quello di Spoleto (che ad ogni modo non poteva mancare essendo state peraltro sia Perugia che Spoleto sede del capitolo della provincia romana dell'ordine)²⁵, fu senza dubbio particolare. Lo dimostra il fatto che Pietro da Verona, grande predicatore vissuto nel convento spoletino, fu canonizzato a Perugia nel 1257. Tenendo conto di ciò oltre che delle sopraddette scritte settecentesche, non è improbabile che la prima serie sia effettivamente passata da Perugia al convento spoletino.

Ripercorrendo i vari contributi critici sulla prima serie, sembra che la cittadinanza artistica dei maestri sia stata a volte desunta dalla provenienza o dalla possibile provenienza topografica dei codici. Se questo tipo di divergenza non si è mai verificato per la seconda serie è proprio perché risulta certa e indiscutibile la provenienza topografica perugina e infatti nessuno ha mai messo in dubbio che i maestri ivi attivi fossero perugini.

Detto questo, penso che le "istorie" dei quattordici corali *in magno volumine et pergameno littera pulcherrima*²⁶ di cui fu dotato San Domenico nuovo fondato nel 1304 debbano esser studiate con un'ottica diversa da quella sinora adottata dalla critica, che vedeva nelle varie mani individuate l'ascendenza diretta dello stile

23 E. Lunghi, *La prima serie dei corali di San Domenico*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, pp. 210-217, p. 210, seguito da C. Del Giudice, A.M. Sartore, *La fabbrica di San Domenico di Perugia*, in "Commentari d'Arte", IV (1998), pp. 9-22, p. 9, aveva già ricollegato cinque degli otto corali alla prima chiesa dei domenicani di Perugia.

24 C. Del Giudice, A. M. Sartore, *La fabbrica di San Domenico*, pp. 9-11; C. Del Giudice, *Le pergamene del convento di S. Domenico di Perugia (1219-1400)*, in *Le pergamene due-trecentesche del convento di S. Domenico e del monastero di S. Giuliana di Perugia*, a cura di Ead. e Paola Monacchia, Perugia, Regione dell'Umbria-Volumnia, 2000, pp. 9-108, pp. 9-14.

25 Per Perugia, vedi Del Giudice, *Le pergamene del convento di S. Domenico*; per Spoleto, D. Manni, *I due oratori di S. Pietro martire. Un contributo per la valorizzazione del complesso di S. Domenico a Spoleto*, in "Spoletium", XLI (1999), pp. 32-41, p. 32.

26 I corali vengono descritti in questi termini nell'inventario della Sacrestia di San Domenico del 1458, trascritto da Ciliberti, *Musica e liturgia*, p. 54, tab. 2, num. 1; lo studioso, *Ibid.* p. 58, ricostruisce la sequenza che i corali (un antifonario in nove volumi, un graduale in quattro volumi e un sequenziario) avevano nel suddetto inventario.

assistiate di Cimabue o di Giotto (ovvero addirittura una copia dei loro esemplari). Ora sappiamo che all'opera non sono stati soltanto i miniatori ma i pittori veri e propri capaci per formazione di lavorare sui supporti più diversi (la tavola e il muro tanto quanto la pergamena, i tessuti, la pietra, il metallo e altro ancora)²⁷. A questi pittori è lecito dunque restituire la considerazione e l'originalità artistica che gli storici hanno concesso ai *miniatori umbri*, sia pure per via della fama di Oderisio da Gubbio. Bisogna però restituire questi pittori anche al loro tempo e vedremo che i perugini non sono soltanto i protagonisti di una storia locale.

Nei corali intervengono contemporaneamente tre diverse generazioni: quelle che a cavallo tra il Due e il Trecento, strettamente concatenate, si trovano a convivere. La prima è rappresentata dal pittore della *Predica di un domenicano* (ms. 2783, c. 128r; *figg. 5-6*) che aveva già partecipato alla decorazione della prima serie dei corali di San Domenico (Perugia, Bibl. Comunale Augusta, mss. 2790-2795, 2797, 2798), stimabile entro gli anni Settanta del Duecento²⁸.

Per l'evidenza dei rapporti formali ho già proposto di riconoscere il nostro artefice, presente dunque in ambedue le serie domenicane, sia nel pittore di affreschi tardo duecenteschi dell'ex-abbazia di Montelabate presso Perugia che in due *miniatori* (noti dunque per sole prestazioni librarie): il Maestro del messale A 47 di Perugia e il Maestro dei messali di Deruta-Salerno²⁹. Dall'unificazione dei tre cataloghi, fatti ruotare finora nell'orbita romana e cimabuesca, si delinea invece una

27 Questo risulta chiaramente nel *Libro dell'arte* del Cennini. Inoltre dai molti capitoli dedicati al *lavorare in carta* (capp. X-XIII, XV-XX, XXXI, XXXII, CLVII) si capisce che le prestazioni librarie venivano ordinariamente svolte dai pittori; appare del resto significativo il fatto che Cennini raccomandi ai suoi colleghi lettori di mettere da parte il gesso raso dal piano delle tavole perché *fine a trarre l'olio delle carte de' libri* (cap. CXXI); altrove Cennini insegna che *tutti colori che adoperi in tavola poi adoperare in carta ma vogliansi macinare sottilissimamente* (cap. CLXI); e altrove ancora ci fa dedurre che un modello tratto da carta poteva essere trasferito con le debite conversioni di misure su tavola o su muro (cap. XXIII).

28 Ho già proposto in altra sede (Subbioni, *La miniatura perugina del Trecento*, pp. 11-13) di riconoscere il Maestro del messale di Deruta nelle due serie dei corali domenicani, ossia nelle lettere istoriate del cosiddetto Maestro dei corali di San Domenico a Spoleto. Determinati contenuti liturgici, di cui sono stata informata da Francesca Grauso (che qui ringrazio), permetterebbero di datare il testo dei corali prima del 1278.

29 Per il Maestro di Montelabate, vedi M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Edam, 1973, pp. 9-10; F. Todini, in *La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, vol. II, pp. 382-383; R. Mencarelli, in *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture, ceramiche. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze, Arnaud, 1994, pp. 52-54. Per il Maestro del messale Deruta e il Maestro del messale A 47 di Perugia, vedi E. Neri Lusanna, *Il miniatore del messale di Deruta e i corali del San Pietro a Gubbio*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, pp. 178-188; E. Sesti, *Aspetti della miniatura umbra nei secoli XIII e XIV in rapporto all'ordine francescano*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, pp. 366-389; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1989, vol. I, pp. 156-157. Si ricorda qui che M. Boskovits, *Il Gotico senese rivisitato. Proposte e commenti su una mostra*, in "Arte Cristiana", LXXI (1983), pp. 260-261, ritiene che il Maestro del messale di Deruta sia romano piuttosto che umbro.

personalità più complessa³⁰, dai molteplici punti di riferimento, ben inquadrata dalla propria eredità e dalla propria successione, quest'ultima presente nella nuova serie dei corali domenicani con il cosiddetto Primo miniatore perugino.

Volendo ricercare le sue radici culturali si potrebbe risalire a quella tradizione o *koiné* artistica impostata dalla romanica Spoleto, che prima della Perugia comunale deteneva un ruolo strategico nella dinamica delle vicende artistiche del territorio. Questa matrice spoletina, pervenutagli già sviluppata dal Maestro di San Francesco, è ancora visibile nella morfologia dei capolettera³¹, nelle proporzioni allungate delle fisionomie o in persistenti meccanismi grafici regolanti movimenti ed espressioni. Il maestro però comincia ad usare il chiaroscuro per modellare i volti o le parti del corpo coperte dal panneggio ed ottiene uno spessore plastico efficace, equivalente a quello che potevano raggiungere i coetanei Rusuti o Cimabue ma anche pittori meno noti agli studi come quel Montano d'Arezzo assunto a Napoli prima dall'arcivescovo poi dagli Angiò e del quale rimangono opere di indubbia qualità, opere fra l'altro messe in relazione con il Maestro del messale di Deruta-Salerno e con gli affreschi più antichi della chiesa superiore del San Francesco ad Assisi, quelli della zona presbiteriale assegnati sia a Cimabue che al Maestro oltremontano e quelli della parte alta della navata ricondotti soprattutto a maestri romani e fiorentini con la collaborazione del forse umbro Maestro della Cattura³².

Come Montano d'Arezzo, chiamato dai Reali di Napoli, anche il perugino presente nelle due serie dei corali di San Domenico fu pittore non meno apprezzato e ricercato. Tra i codici da lui istoriati ve ne sono per la curia romana (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. lat. 2048), del resto regolarmente ospitata a Perugia, e per l'area angioina (il messale del Museo del Duomo di Salerno)³³. Egli ha lavorato anche ad un breviario per il Duomo di Siena (Biblioteca comunale degli Intronati, ms. F.VIII.11), dove stanno altri codici di sua mano (mss. G. III. 10; I. I. 4)³⁴; non mancano legami formali con opere monumentali di ubicazione

30 Per questo maestro, la sua generazione e la sua successione, vedi Subbioni, *Premessa per una storia della pittura in Umbria*.

31 L'eredità spoletina riguardante la morfologia dei capolettera è palese anche nei maestri più giovani attivi nei corali domenicani.

32 Su Montano d'Arezzo vedi de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, p. 196.

33 Su questi codici vedi C. De Benedictis, E. Neri Lusanna, *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, in "Studi di Storia dell'Arte", I (1990), pp. 9-33.

34 Su questi codici senesi rinvio a A. Labriola, *La miniatura senese degli anni 1270-1330*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Milano, Skira, 2002, p. 19. Il breviario ha infatti buone probabilità di provenire dal Duomo di Siena siccome, da quanto riferisce la studiosa, potrebbe coincidere con quel breviario incatenato di cui si fa menzione in un inventario del 1389 relativo ai beni mobili della sacrestia del Duomo senese. Inoltre la studiosa rileva la significativa presenza a Siena di altri codici umbri: il ms. F. II. 19 della Bibl. Comunale degli Intronati e l'antifonario 93-0 del Museo dell'Opera del Duomo proveniente da Santa Maria della Scala (su quest'ultimo, la cui segnatura mi risulta essere 13.93.0, ho potuto fare qualche osservazione, vedi Subbioni, *La miniatura perugina*, p. 65, ma vedi anche F. Todini, *Gli antifonari di San Domenico e la miniatura a Perugia nel primo Trecento*, in *Francesco d'Assisi*.

napoletana ma anche romana, ad esempio gli affreschi del *Sancta Sanctorum*³⁵. I raccordi si fanno particolarmente schietti con opere assisiati: la tavola con il san Francesco del Museo della basilica di Santa Maria degli Angeli o la volta degli Evangelisti nella basilica superiore di San Francesco dove si sarebbe tentati addirittura di riconoscere come sue proprie quelle facce piene e vivaci con occhi grandi provvisti di borse quasi triangolari, con labbra carnose, con nasi corti e spesso grossi, con grandi orecchie a sventola, tonde in genere ma che possono anche appuntirsi; tutte caratteristiche formali, che, se inserite nel percorso di una determinata tradizione, quella umbro-perugina, si troverebbero ad avere precedenti (nel Maestro di San Francesco) e sviluppi successivi (nel Marino firmatario della tavola 14 della Pinacoteca perugina o in Vanni di Baldolo, l'ex Maestro delle matricole dei Notai)³⁶.

Però, nella seconda edizione delle *Vite*, il Vasari riferì che fu Cimabue a dipingere la volta degli Evangelisti oltre che tutte le volte della navata della chiesa superiore; di quelle attribuzioni si è accettata solo la prima ma mi chiedo se il referto vasariano, proprio perché è stato respinto in alcuni punti, sia sufficiente per dare la certezza dell'autografia cimabuesca. Oltre alle volte, Vasari ricondusse a Cimabue altri affreschi della chiesa superiore: quelli della zona presbiteriale, della parte alta della navata e della controfacciata, praticamente tutto tranne il ciclo delle storie francescane (da lui però iniziato, precisa Vasari, e portato avanti da Giotto). Desta qualche perplessità questo lungo elenco di opere aggiunto ex novo nella seconda edizione delle *Vite*; e siccome sappiamo che in vista di quest'ultima Vasari si recò in visita ad Assisi, viene il sospetto che egli, cogliendo nella decorazione della basilica i sintomi di una decisiva svolta pittorica, quella che nelle *Vite* pare doversi solo ai fiorentini, si sia affrettato senza troppo badare alle incongruenze stilistiche ad attribuirli a Cimabue, il cosiddetto maestro di Giotto³⁷.

Fu molto coraggioso Annibale Mariotti quando denunciò il campanilismo e la scaltra parzialità del Vasari e credo avesse ragione di essere *scandalizzato* del silenzio che già a suo tempo era calato sui primitivi perugini solo perché Vasari non ne aveva menzionato nessuno³⁸. Purtroppo le *Lettere pittoriche perugine* (1788)

Documenti e Archivi, pp. 218-236, p. 218).

35 Sui quali vedi S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano, Electa, 1995, pp. 38-125.

36 Su Marino, vedi più avanti nella trattazione. Su Vanni di Baldolo, vedi D. Gordon, *Perugian Fourteenth-Century Manuscript Illumination: Vannes di Baldolo and His Associates*, in "Apollo", CXXXIV (1991), pp. 327-332; M. Subbioni, *Giubileo di luce: codici miniati di committenza religiosa da Monteripido a San Pietro*, in "Archivio Perugino-Pievese", III (2000), pp. 62-64; Eadem, *La miniatura perugina*, pp. 116-122, 129-163.

37 Nella seconda edizione della vita di Cimabue, Vasari dichiara di essersi recato ad Assisi nel 1563 (Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. I, p. 253).

38 Vedi dunque A. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, Baduel, 1788, p. 5: all'inizio della prima lettera viene osservato con tono energico che "fu troppo negligente il Pascoli in ricercare i pittori della sua patria e perciò non conobbe se non quelli, che gli vennero suggeriti da altri". Infatti L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori e architetti perugini*, Roma, Antonio de' Rossi, 1732, p.

del Mariotti non riuscirono a suscitare interesse per i *primigenie* locali neanche nel loro destinatario Baldassare Orsini che dichiarò: “ma qual merito, mi direte, può essere in coteste [opere] dove tutto è freddo, e senza invenzione?”. Con tale battuta è come se l’Orsini avesse approvato in anticipo quella scelta di gusto, imperiosa ed esclusiva, che tra Otto e Novecento avrebbe fatto del Perugino Vannucci il simbolo assoluto dell’arte *umbra*³⁹; una scelta che comportò la denigrazione, indirettamente legittimata dal Vasari, di tutta la produzione *umbra* anteriore. Eppure la rassegna delle opere compiuta dal Mariotti era significativa e ben evidenziava il processo evoluzionistico delle arti figurative secondo il quale il Medioevo si rivelava a Perugia, non meno che altrove, logica premessa del Rinascimento.

Non è troppo tardi per seguire il metodo storiografico del Mariotti ed esenti da pregiudizi localistici e da criteri gerarchici potremo concepire che il maestro più anziano dei corali domenicani era in grado di trasmettere alle leve presenti negli stessi corali un cospicuo patrimonio di modelli ma anche la capacità di muoversi, di confrontarsi e quindi di sviluppare quella matrice perugina destinata a mantenersi attuale per secoli fin oltre al Vannucci. Continuare a subordinare la trama perugina (o altre ancora) a quella fiorentina significherebbe farsi complici del *sabotage* vasariano e dare una falsa interpretazione di quella che era una pura e semplice affinità dovuta a un’evoluzione parallela e incrociata.

Nella grande impresa decorativa dei corali non c’è dunque soltanto un riflesso – come infatti finora si è visto – di quella monumentalità esposta su pareti e volte della basilica francescana; c’è lo stesso intento di monumentalità, considerato che all’opera sono stati dei pittori veri e propri in grado quindi di passare da un supporto all’altro, dal maestoso congegno degli affreschi al diverso impianto delle tavole al vario formato dei codici. Ben prima che si sciogliesse l’equivoco sulla miniatura⁴⁰, molti studiosi, a cominciare da Roberto Longhi, hanno riconosciuto che il valore dei corali domenicani non poteva ritenersi in alcun modo inferiore a quello degli altri monumenti artistici su tavola e su muro; e così si tese a pensare che la decorazione dei manoscritti avesse svolto per i pittori di Perugia un ruolo guida⁴¹.

21, aveva scritto di “non aver trovato che alcun altro pittore avesse Perugia prima di Benedetto [Bonfigli], e che, se altri ne ebbe, meritato non avranno che di loro si faccia menzione”.

Affermando ciò, il Pascoli “troppo deferi al Vasari” ma “per quanto altri si sbracci a purgarmelo, dichiara il Mariotti, non sarà mai netto il Vasari dalla taccia di essere stato troppo parziale pe’ suoi Nazionali, e troppo ingiusto con gli stranieri, o passandoli sotto silenzio, o lodandoli assai parcatamente”.

39 B. Orsini, *Risposta alle lettere pittoriche del Signor Annibale Mariotti*, Perugia, Baduel, 1791, p. 46. Per quanto riguarda le conseguenze del culto del Vannucci sull’esegesi delle opere *umbrae* medievali e del primo Quattrocento, rinvio a B. Toscano, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio dei primitivi*, in “Paragone Arte”, 193 (1966), pp. 3-32.

40 Vedi Subbioni, *Premessa*.

41 Vedi Longhi, *La pittura umbra*, p. 30; F. Todini, *Gli antifonari di San Domenico*, p. 165; E. Lunghi, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi: i corali domenicani della*

Fu appunto Longhi che per primo ebbe la lungimiranza di attribuire qualche tavola al maestro da lui stesso individuato nei corali domenicani e designato col nome convenzionale di Primo miniatore perugino⁴²; proposta che ottenne scarso consenso, come quelle successive del resto. Eppure credo meriti maggiore attenzione l'identificazione, da parte di Alessandro Conti, del Primo miniatore perugino con il cosiddetto Maestro della Croce di Gubbio, un catalogo che annovera oltre la Croce eponima della Pinacoteca Comunale di Gubbio, una Crocifissione del Museo diocesano della medesima città e due croci astili doppia faccia: quella num. 74 della Galleria Nazionale dell'Umbria (forse proveniente dalla confraternita dei Disciplinati di Perugia detta anche di San Francesco) e quella della Yale University Art Gallery a New Haven⁴³. Si tratta infatti di una proposta molto significativa, pienamente accoglibile per quanto mi riguarda, che integra la lettura longhiana in chiave cimabuesca con delle componenti romano-assisiati, e che quindi permette di inserire il Primo miniatore in una rete culturale più ampia, tipica del suo tempo.

Riprendendo ad esaminare gli affreschi del dormitorio dell'abbazia romana delle Tre Fontane, che Carlo Bertelli aveva accostato al Maestro della Croce di Gubbio⁴⁴, trovo in effetti dei collegamenti diretti con certi girali figurati dei corali perugini ma anche con uno dei clipei con profeta di Santa Maria Maggiore a Roma, lì dove Arnolfo di Cambio aveva scolpito un Presepe che non manca di analogie formali con il Primo miniatore. Intensi raccordi si verificano anche con gli affreschi di Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere, databili entro il 1293 (che è la data apposta da Arnolfo sul ciborio della stessa chiesa), o con l'assisiata volta degli intercessori ricondotta al romano Jacopo Torriti⁴⁵. I rapporti del Primo miniatore con la chiesa superiore di Assisi sono stati abbondantemente rilevati ma sono stati

Biblioteca Augusta di Perugia, in "Bollettino della Deputazione di storia Patria per l'Umbria", 88 (1991), pp. 43-68, p. 55.

42 Longhi, *La pittura umbra*, pp. 30-31. Si tratta però di opere decontestualizzate, conservate per lo più all'estero (come il pannello doppia faccia del Fogg Art Museum di Cambridge o le due tavole del Museo di Strasburgo) o appartenenti a privati (come la *Pietà* già nella collezione Stoclet a Bruxelles).

43 Vedi A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, Alfa, 1981, p. 71, nota 37; F. Todini, *Gli antifonari di San Domenico*, p. 218, non accoglie questa proposta. A. Conti, *Giotto e la pittura italiana nella prima metà del Trecento*, in *L'arte medievale in Italia e nell'Occidente europeo*, a cura di L. Castelfranchi Vegas, Milano, Jaca Book, 1993, la ribadisce a distanza di un decennio. Sul Maestro della Croce di Gubbio si rimanda alla scheda di D. Parenti che ne ripercorre la bibliografia in *Galleria Nazionale dell'Umbria*, p. 89. Aggiungo qui che E. Lunghi, *Affreschi del 'Maestro della Santa Chiara' (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, in "Paragone Arte", 381 (1981), pp. 59-66, p. 65, nota 7, "nella ricerca di un corrispettivo nelle arti cosiddette maggiori", ricondusse al Primo miniatore una *Pietà* affrescata nella Badia di Valfabbrica, ma poi (Lunghi, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi*, p. 56) dichiarò di non esserne più così convinto.

44 C. Bertelli, in *Restauro della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne per il Lazio (1970-1971)*, Roma, De Luca, 1972, p. 13.

45 Sul quale vedi Tomei 1990.

interpretati come citazioni o rielaborazioni. A me sembra che un pittore di questo calibro, poiché si tratta di un pittore, non possa non esser stato uno dei protagonisti di Assisi: tracce di un suo effettivo intervento potrebbero verificarsi in certe figure dipinte intorno alle finestre della navata oppure, oserei dire, nell'Ascensione di Cristo della controfacciata, un affresco solitamente attribuito a Giotto giovane e collaboratori⁴⁶.

Ricordiamo che proprio in questo affresco sono stati rilevati notevoli nessi stilistici con le pitture del portico di Monte Frumentario ad Assisi (un ospedale a due passi della basilica francescana costruito nel 1267)⁴⁷; pitture che a loro volta sono state messe in relazione con la decorazione della Sala dei Notari a Perugia o con la Madonna su tavola di San Damiano di Assisi⁴⁸. Tutte opere che finora sono state definite in chiave giottesco-assisiense ma che rappresentano secondo me una generazione anteriore a Giotto, la stessa generazione del romano Pietro Cavallini o del fiorentino Arnolfo di Cambio ed è proprio a quella generazione che Giotto si trova concatenato e quindi debitore. Sembrerà un'eresia questa inversione dei meriti ma è da quella generazione, anch'essa frutto di precedenti elaborazioni, che Giotto trarrà l'*humus* necessario per forgiare il proprio stile, quello che vediamo negli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova ma anche in occasioni precedenti: il mosaico della Navicella per la Basilica di San Pietro a Roma o la decorazione della cappella di San Nicola nella chiesa inferiore del San Francesco di Assisi, lavori questi databili grazie alle fonti allo scadere del Duecento⁴⁹. Da lì credo inizi l'individuabilità di Giotto, il suo percorso come protagonista o meglio fra i pittori protagonisti, molti dei quali lo erano già da tempo e (benché si dica) continueranno ad esserlo; si pensi a Pietro Cavallini che nel 1308, quando già era stata dipinta la Cappella degli Scrovegni, godeva alla corte napoletana degli Angiò della più alta considerazione⁵⁰.

46 Vedi da ultimo L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 3 giugno-30 settembre 2000) a cura A. Tartuferi, Firenze, Giunti, 2000, pp. 33-54.

47 A.R. Garzelli, *Protogiotteschi ad Assisi e Firenze*, in "Critica d'arte", 136 (1974), pp. 9-30, pp. 9, 14.

48 M. Boskovits, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'arte", LXVI (1981), pp. 1-42. Vedi anche Subbioni, *La miniatura perugina del Trecento*, p. 18.

49 M. Boskovits, *Giotto a Roma*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII (2000), pp. 171-180, p. 174, ripercorre le varie proposte di datazione del mosaico della Navicella. Vedi pure Id., *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 3 giugno-30 settembre 2000) a cura A. Tartuferi, Firenze, Giunti, 2000, pp. 75-95, p. 82, dove si tratta anche della cappella di San Nicola.

50 Vedi i due atti della Cancelleria Reale di Napoli del 1308 riguardanti il Cavallini (il primo registra l'attribuzione di una pensione e l'assegnazione di una casa al pittore da parte di Carlo II d'Angiò; il secondo, fatto sotto Roberto d'Angiò vicario del regno, conferma i privilegi concessi nel primo) pubblicati da A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano, Silvana Editoriale, 2000, pp. 11, 121, il quale osserva: "Appare subito evidente, sia dalla consistenza delle somme erogate, sia dalla solennità del testo, che il pittore doveva godere di grande prestigio ed esser particolarmente

Ripensando ad un affresco eugubino, una frammentaria Maestà sita nell'ex Palazzo Comunale, che Giovanni Manuali aveva aggiunto nel catalogo del Maestro della Croce di Gubbio⁵¹, il Primo miniatore perugino ha buone opportunità di ritrovare il proprio nome di battesimo. Infatti l'affresco in questione pare essere quello menzionato in un documento, un contratto dove il pittore Palmerino di Guido si impegna ad eseguirlo prima del 1321. Un nome suggestivo quello di Palmerino di Guido poiché appare insieme a quello di Giotto nel documento di Bevagna del 1309 solitamente ricollegato al tempo in cui si ritiene Giotto impegnato, dopo il soggiorno padovano, nella cappella della Maddalena di Assisi⁵². Certo il nome "Palmerino" ricorre frequentemente nei documenti medievali ma mi pare che il Palmerino di Gubbio esegua i suoi angeli in un modo molto simile a quello della suddetta *Ascensione di Cristo* o della Croce di New Haven, e la Madonna di cui è leggibile solo la sagoma corrisponde a quella della tavola di San Damiano di Assisi, sagoma rintracciabile anche nei corali domenicani (ms. 2787, c. 36r) [figg. 7-8-9].

Non mi soffermerò qui a lungo sul fatto che il Palmerino del documento di Bevagna sia tuttora considerato uno dei collaboratori di Giotto ad Assisi, quello che Longhi aveva avvistato nelle storie francescane (senza però specificare dove esattamente) e ricollegato al pittore della Croce di Montefalco; lo stesso pittore che poi acquisì lo pseudonimo di Maestro espressionista di Santa Chiara (con l'attribuzione degli affreschi del transetto destro dell'omonima chiesa assisiata) e che in genere si ritiene attivo nelle ultime storie francescane (al posto del Maestro della Santa Cecilia) e nelle cappelle di San Nicola e della Maddalena⁵³. Tuttavia

apprezzato dai regnati di Napoli e che la sua fama, affermatasi a Roma, lo aveva preceduto nella città partenopea".

- 51 G. Manuali, *Aspetti della pittura eugubina del Trecento: sulle tracce di Palmerino di Guido e di Angelo di Pietro*, in "Esercizi", V (1982), pp. 5-19.
- 52 V. Martinelli, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'arte", XIX (1973), pp. 193-208.
- 53 Sul Maestro della Croce di Montefalco o Maestro espressionista-Palmerino di Guido, vedi Longhi, *La pittura umbra* (che, ricordiamo, risale al 1953), p. 10; G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967, pp. 58-60, 62, 376; P. Scarpellini, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1969, pp. 211-270, pp. 211-215, 225-234; M. Boskovits, *Un pittore espressionista del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, atti del convegno di Studi Umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia, Università degli Studi, 1971, pp. 115-130, pp. 120-121; P. Scarpellini, *Un capolavoro del Trecento umbro*, in "Paragone Arte", 279 (1973), pp. 3-31; E. Neri Lusanna, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone Arte", 325 (1977), pp. 10-39; *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, a cura di F. Todini e B. Zanardi, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 42-45; E. Lunghi, *Affreschi del 'Maestro della Santa Chiara' (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, in "Paragone Arte", 381 (1981), pp. 59-66; Todini, in *La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, p. 390; G. Bonsanti, *Giotto nella cappella di San Nicola*, in *Roma Anno 1300*, atti della IV settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (1980), a cura di A.M. Romanini, Roma, 1983, pp. 199-209; E. Lunghi, *La decorazione pittorica della chiesa*, in *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia, Quattroemme, 1994, pp. 137-282, p. 201; Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, p. 82; G. Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura

vale la pena di riferire, come già ho fatto in altra sede⁵⁴, che Pietro Toesca aveva messo in relazione i suddetti affreschi della Santa Chiara con Marino, il pittore firmatario della tavola num. 14 della Galleria Nazionale dell'Umbria, lo stesso Marino che era stato individuato nelle storie francescane da Alstair Smart e nella decorazione della perugina Sala dei Notari da Luciano Bellosi⁵⁵.

Se ho fatto questa digressione è anche perché Filippo Todini ha rintracciato Marino nei corali di San Domenico⁵⁶. L'individuazione del pittore nelle storie più moderne dei corali, quelle che mostrano espliciti riferimenti agli affreschi della chiesa inferiore del San Francesco, è forse la conseguenza di quella propensione a datare la tavola di Marino al 1313 circa, datazione che asseconda in realtà la definizione dell'opera in termini giottesco-assisiati⁵⁷; 1313 è l'anno di canonizzazione di san Pietro da Morrone ossia di papa Celestino V, il quale secondo la critica sarebbe raffigurato a destra della Madonna. Ciò sembrerebbe confermabile per il fatto che la tavola provenga dalla chiesa di San Paolo di Valdiponte presso Perugia, detta Badia Celestina quando nel 1295 aderì alla congregazione di Santo Spirito promossa dal suddetto pontefice. Però siccome il santo monaco in questione riveste la tonaca nera, non quella bianca dei Celestini, verrebbe in mente di identificarlo piuttosto con san Benedetto. In tal caso la datazione della tavola andrebbe subito anticipata a prima del 1295 e forse addirittura a prima del 1294, anno in cui si tenne a Perugia il conclave di Celestino V in presenza di Carlo II d'Angiò (lo stesso Carlo che commissionò, probabilmente in quel torno di anni, al Primo miniatore-Palmerino di Guido, un pontificale per farne dono nel 1296 alla basilica di San Nicola a Bari)⁵⁸.

di Id., Modena, Panini, 2002, vol. III, 113-208, p. 170; Subbioni, *Premessa*.

54 Subbioni, *Premessa*.

55 P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*: vol. II, *Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, p. 673; A. Smart, *The Literature of Art. The St. Francis Cycle at Assisi*, in "The Burlington Magazine", CV (1963), pp. 371-372; Id., *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford, 1971, pp. 249-250; L. Bellosi, *La Sala dei Notari, Marino di Perugia e un antequem per il problema di Assisi*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, Tip. G. Canali, 1977, pp. 22-25; Id., *La barba di san Francesco. Nuove proposte per il 'problema di Assisi'*, in "Prospettiva", XXII (1980), pp. 11-34, pp. 21-23. Sulla decorazione della Sala dei Notari, vedi anche Boskovits, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia*; E. Lunghi, *Precisazioni sulla Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori di Perugia*, in "Esercizi", VII (1984), pp. 20-25, e da ultimo P. Scarpellini, *Osservazioni sulla decorazione pittorica della Sala dei Notari*, in *Il Palazzo dei Priori*, a cura di F.F. Mancini, Perugia, Quattroemme, 1997, pp. 211-233.

56 Cfr. F. Todini, *Gli antifonari di San Domenico*, pp. 219, 236; ma anche Lunghi, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi*.

57 Così anche in F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1969, pp. 55-56 (scheda 20); M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Edam, 1973, p.13; E. Lunghi, in *Galleria Nazionale dell'Umbria*, p. 110; P. Scarpellini, *Marino da Perugia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di B. Toscano, E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1992, vol. III, p. 511; E. Lunghi, *Marino da Perugia*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, p. 730.

58 Il codice, conservato nell'Archivio della Cattedrale di San Nicola a Bari (ms. 11/95), è stato ricondotto al Primo miniatore perugino e collaboratore da F. Todini, *Gli antifonari di San*

Con questa nuova datazione si aprono per Marino prospettive finora insospettite: egli potrà liberarsi dall'etichetta giottesca ed evidenziare il fatto che al tempo delle storie francescane di Assisi, stimate solitamente al 1294-95 o poco dopo il 1290, egli era già ben avviato nella professione. Come il Primo miniatore-Palmerino di Guido, anche Marino si connette direttamente alle vicende figurative italiane degli anni Ottanta-Novanta del Duecento. Non è improbabile allora che egli abbia lavorato insieme a Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio nel cruciale cantiere di Santa Cecilia a Roma: difatti certi affreschi della navata, quelli rappresentanti *Isacco ed Esau*, *Il sogno di Giacobbe* (sulla parete destra), *l'Annunciazione* (sulla parete sinistra) o anche un santo entro nicchia (nello spazio tra le finestre) potrebbero addirsi a pittori perugini. Alessandro Tomei (che culturalmente li collocava tra le assisiati storie di Isacco e di san Francesco) vi individuava mani diverse da quella cavalliniana; diverse ma di levatura non meno alta: anzi lo studioso proprio per il cantiere trasteverino formulava il concetto di squadra affiatata priva di ogni gerarchia interna⁵⁹.

Ma chi era allora il pittore più giovane dei corali domenicani, il cosiddetto Secondo miniatore? Alcune storie indicano con sicurezza uno dei maestri della più tarda serie dei corali di San Lorenzo di Perugia (*figg. 10-11*), lo stesso maestro rintracciabile in alcuni corali di Gubbio, in un messale del Sacro convento di Assisi (ms. 263) e in un altro messale della Biblioteca Comunale di Cortona (ms. 14); quest'ultimo di non trascurabile importanza siccome contiene una nota in cui si dichiara la consegna di un certo numero di quinterni a *Maestro Venturella*, forse lo stesso *Venturelle Peri pictore* documentato a Perugia nel 1311⁶⁰. Ma non è da escludere la possibilità che a certe storie dei corali domenicani abbia lavorato lo stesso Giotto, un Giotto camuffato dalla coloritura di qualche miniatore, così come è avvenuto per le altre mani, ma camuffato pure dall'impianto decorativo tipicamente perugino. Dopo tutto, il documento di Bevagna del 1309⁶¹ attesta che Giotto intratteneva relazioni di lavoro con Palmerino di Guido ossia per me il Primo miniatore perugino o Maestro della Croce di Gubbio. E veramente delle relazioni ve ne sarebbero anche tra Giotto e Marino siccome mi pare di

Domenico, pp. 223-225; vedi anche de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, p. 203, e Subbioni, *La miniatura perugina*, pp. 14-15.

⁵⁹ Vedi Tomei, *Pietro Cavallini*, pp. 52-95.

⁶⁰ Per il messale di Cortona, vedi M. degli Innocenti Gambuti, *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze, SPES, 1977, pp. 107-120; per il messale di Assisi, vedi E. Sesti, *I manoscritti italiani del Duecento e del Trecento*, in *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. II. I libri miniati del XIII e del XIV secolo*, a cura di M. Assirelli, E. Sesti, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1990, pp. 63-270, pp. 78, 80, 161-168; per i codici di Gubbio, vedi Lunghi, *Altri 'scriptoria' nella prima metà del Trecento a Perugia*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, pp. 253-259, p. 253 (cat. 47-48); per il documento perugino su Venturella, vedi S. Nessi, *Documenti sull'arte umbra. Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 85 (1988), pp. 107-155, p. 147, num. 37. Si rimanda anche a Subbioni, *La pittura perugina*, e agli aggiornamenti di Ead., *Premessa*.

⁶¹ Martinelli, *Un documento per Giotto*.

riconoscere il pittore della Santa Chiara di Assisi (presente, l'abbiamo visto, anche nella Sala dei Notari di Perugia) in una figura di soldato nel transetto destro della chiesa inferiore del San Francesco.

Non che mediante la proposta di introdurre Giotto nel cantiere dei corali⁶² voglia esimere i perugini dal processo di emulazione; anzi, tutto il contrario, purché lo si intenda come dialogo costruttivo e imprescindibile tra le identità artistiche, non in senso moderno e anacronistico come 'plagio' o assenza di autonomia. Piuttosto, invito a collocare la decorazione dei corali non più nel solco ma nel vivo delle vicende figurative italiane del Due-Trecento; vicende che, contrariamente all'opinione più comune, non possono esser segnate o dipendere dal solo Giotto: significherebbe ignorare il lavoro e l'esistenza stessa della catena generazionale dove ogni individuo, oggi come ieri, si inserisce perché è indissociabile dalla propria eredità e via via anche dalla propria successione.

Nel primo ma anche nel secondo decennio del Trecento risulta ancora attiva la generazione che ha dato luce al fiorentino e ad altri pittori (Duccio di Buoninsegna muore nel 1318 circa; del Primo miniatore perugino-Palmerino di Guido si hanno ancora notizie nel 1321 ed è nota la longevità del Cavallini) e risulta pure attiva, almeno nel primo decennio del Trecento, la generazione ancora precedente, quella che si suole definire in termini cimabueschi (Cimabue si trova a Pisa nel 1301-02). La convivenza di queste tre età, rappresentativa dunque del Due-Trecento italiano, si verifica nella decorazione dei corali domenicani e difficilmente se ne potrà dubitare in quanto viene attestata dalla distribuzione incrociata delle mani in quasi ogni volume della serie.

Proprio per questo motivo pare ora improbabile che la decorazione dei corali si sia svolta a puntate; puntate che secondo l'opinione corrente (a cui avevo aderito anch'io) si sarebbero dilazionate tra il 1304 all'incirca (data della fondazione della nuova chiesa domenicana) e il 1321 (termine stabilito in base ai contenuti liturgici dei corali) sulle orme di Giotto ad Assisi, quello presunto della chiesa superiore di San Francesco, giovane e ancora arcaico, e quello ormai maturo del transetto destro della chiesa inferiore stimato in genere attorno al 1315⁶³.

Si è anche ipotizzato che la decorazione dei corali fosse stata eseguita da un

62 A. Caleca, *Miniature in Umbria: I. La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969, pp. 95, 101, ritenne che il secondo maestro principale dei corali domenicani da lui individuato fosse un toscano immigrato esperto dell'opera di Giotto ad Assisi.

63 Todini, *Gli antifonari di San Domenico*; Lunghi, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi*; P. Scarpellini, *Le opere d'arte di S. Domenico. Recente contributo di ricerca*, in *Il complesso di San Domenico a Perugia*, atti del Convegno (Perugia, Basilica di San Domenico, 19-21 ottobre 1995), a cura del Centro culturale S. Tommaso d'Aquino, Città di Castello, Tip. Petrucci, 1997, pp. 59-62, p. 59; Subbioni, *La miniatura perugina*, capp. 2, 4. Va osservato che per A. Caleca (*Perugia. Miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IX, 1998, pp. 331-332, p. 331), la decorazione dei corali fu eseguita in contemporanea da mani diverse; e che P. Scarpellini, *Umbria. Pittura, miniatura e arti suntuarie*, pp. 416-428, p. 424, la rinvia tutta al secondo decennio del Trecento.

unico artefice in momenti diversi della sua carriera⁶⁴; ma grazie al suddetto dato di convivenza generazionale mi convinco, e in modo generale, che l'artefice delle origini rimaneva lo stesso per tutto il tempo della sua attività distinguendosi per una determinata cifra stilistica. In altre parole i lavori che siamo soliti attribuire alla fase giovanile o alla tarda maturità di un pittore costituiscono invece la sua eredità e la sua successione. L'idea che Giotto abbia condizionato pittori più anziani di lui, che sia responsabile di ogni cruciale passo verso la fondazione della pittura moderna trova giustificazione nel solo pregiudizio di filiazione vasariana. Ma mi chiedo se è giusto, per una sola questione di primato, andare contro la logica dell'evoluzione, della concatenazione generazionale che non conosce veri e propri confini civici; ed ecco perché se in Giotto vi è un po' di Arnolfo di Cambio, vi è anche un po' di Cavallini, un po' di Duccio e pure un po' del Primo miniatore perugino o Palmerino di Guido.

A questo punto credo che la decorazione dei corali domenicani meriti un'interpretazione che esca dallo stereotipo di subalternità, di arretratezza culturale. Pertanto va ricordato che la seconda serie dei corali era destinata alla nuova chiesa dei domenicani di Perugia, la cui fabbrica, avviata nel 1304 e promossa da Benedetto XI, risulta fra le più ambiziose del tempo; proprio per questo dovette diventare, come già lo era il duomo di Orvieto o quello di Siena, uno scenario artistico rappresentativo, un fervido punto di incrocio per gli artefici dell'epoca. Non è un caso se Vasari, che avrà visto la nostra chiesa nel suo aspetto primitivo, la ricorda nelle *Vite* attribuendone parte del progetto a Giovanni Pisano⁶⁵, impegnato in quel torno di anni alle statue dell'altare della Cappella degli Scrovegni a Padova quando Giotto ne affrescava le pareti.

E se, come abbiamo visto, la decorazione della nuova serie dei corali domenicani è l'opera di una determinata situazione di convivenza generazionale, allora è lecito riconsiderare i termini cronologici della sua realizzazione e anticiparli al primo decennio del Trecento⁶⁶.

64 E. Lunghi, *Secondo miniatore*, in *La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, vol. II, p. 640. Ora Id., *Marino da Perugia*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, pp. 730-732, unifica in Marino il Secondo e il Terzo miniatore (cfr. Todini, *Gli antifonari di San Domenico*).

65 Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. I, p. 315.

66 Lunghi, *Per la fortuna della Basilica di San Francesco ad Assisi*, p. 67, infatti già concepiva di anticipare la cronologia della parte più moderna dei corali domenicani: "Anche l'*ante quem* 1321 offerto dalle iniziali del Secondo miniatore, desunto com'è dall'assenza nel testo originario dell'ufficio liturgico del Corpus Domini, è per sua natura un termine troppo largo e potrebbe essere anticipato di alcuni anni, forse fino a quel gennaio 1309 [data del documento di Bevagna] che rappresenta l'unico punto fermo sull'attività ad Assisi di Giotto, ma non necessariamente la data di ultimazione di una decorazione articolata in più tappe e che poté richiedere più stagioni lavorative, intervallate da frequenti ritorni in patria."

Riferimenti bibliografici

- V. Ansidei, *Le miniature alla Mostra d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», II (1907), pp. 78-88.
- Arte in Valnerina e nello spoletino. Emergenza e tutela permanente*, Catalogo della mostra (Spoleto, ex-chiesa di S. Nicolò, 25 giugno - 30 agosto 1983), Roma, Multigrafica editrice, 1983.
- L. Bellosi, *La Sala dei Notari, Marino di Perugia e un antequem per il problema di Assisi*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, Tip. G. Canali, 1977, pp. 22-25.
- L. Bellosi, *La barba di san Francesco. Nuove proposte per il 'problema di Assisi'*, in "Prospettiva", XXII (1980), pp. 11-34.
- L. Bellosi, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 3 giugno-30 settembre 2000) a cura A. Tartuferi, Firenze, Giunti, 2000, pp. 33-54.
- A. Bellucci, *Perugia, Biblioteca Augusta*, in G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti d'Italia*, Forlì, Bordandini, vol. V, 1895.
- C. Bertelli, in *Restauro della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne per il Lazio (1970-1971)*, Roma, De Luca, 1972.
- La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi: II. I libri miniati del XIII e del XIV secolo*, a cura di M. Assirelli, E. Sesti, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1990.
- M. Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX-XVI)*, prefazione di Miklòs Boskovits, Milano, Bonnard, 2004.
- G. Bonsanti, *Giotto nella cappella di San Nicola*, in *Roma Anno 1300*, atti della IV settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (1980), a cura di A.M. Romanini, Roma, 1983, pp. 199-209.
- G. Bonsanti, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002, vol. III, pp. 113-208.
- M. Boskovits, *Un pittore espressionista del Trecento umbro*, in *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*, atti del convegno di Studi Umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia, Università degli Studi, 1971, pp. 115-130.
- M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Edam, 1973.
- M. Boskovits, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", LXVI (1981), pp. 1-42.
- M. Boskovits, *Il Gotico senese rivisitato. Proposte e commenti su una mostra*, in "Arte Cristiana", LXXI (1983), pp. 259-276.
- M. Boskovits, *Giotto a Roma*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII (2000), pp. 171-180.
- M. Boskovits, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 3 giugno-30 settembre 2000) a cura A. Tartuferi, Firenze, Giunti, 2000, pp. 75-95.
- F. Brunello, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza, 1992².
- A. Caleca, *Miniature in Umbria: I. La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969.
- A. Caleca, *Perugia. Miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IX, 1998, pp. 331-332.
- Carte che ridono: immagini di vita politica, sociale ed economica nei documenti miniati e decorati*

- dell'Archivio di Stato di Perugia (secoli XIII-XVIII), catalogo della mostra, Foligno, Editoriale Umbra, 1987.
- E. Cassee, *Illustratori bolognesi del Trecento*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-27 maggio 1978), Firenze, Olschki, 1979, pp. 395-418.
- C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003.
- M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Miniatura in Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VIII, Roma, 1997, pp. 413-478.
- G. Ciliberti, *Musica e liturgia nelle chiese e nei conventi dell'Umbria (secc. X-XV)*, Perugia, Università degli Studi (Quaderni di "Esercizi. Musica e spettacolo", 3), 1994.
- A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, Alfa, 1981.
- A. Conti, *Giotto e la pittura italiana nella prima metà del Trecento*, in *L'arte medievale in Italia e nell'Occidente europeo*, a cura di L. Castelfranchi Vegas, Milano, Jaca Book, 1993.
- Cronaca di San Domenico di Perugia*, a cura di A. Maiarelli, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995.
- C. De Benedictis, E. Neri Lusanna, *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, in "Studi di Storia dell'Arte", I (1990), pp. 9-33.
- M. degli Innocenti Gambuti, *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze, SPES, 1977.
- C. Del Giudice, A.M. Sartore, *La fabbrica di San Domenico di Perugia*, in "Commentari d'Arte", IV (1998), pp. 9-22.
- C. Del Giudice, *Le pergamene del convento di S. Domenico di Perugia (1219-1400)*, in *Le pergamene due-trecentesche del convento di S. Domenico e del monastero di S. Giuliana di Perugia* (a cura di Idem e Paola Monachia), Perugia, Regione dell'Umbria, Volumnia, 2000, pp. 9-108.
- Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 2 aprile - 28 maggio 1995), a cura di A. Emiliani, Milano, Electa, 1995.
- C. Fratini, *Percorso nel lungo "tracciato orvietano" della pittura medievale (secc. XIII-XIV)*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIX (1988), pp. 169-184.
- Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture, ceramiche. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze, Arnaud, 1994.
- A.R. Garzelli, *Protogiotteschi ad Assisi e Firenze*, in "Critica d'Arte", 136 (1974), pp. 9-30.
- D. Gordon, *Perugian Fourteenth-Century Manuscript Illumination: Vannes di Baldolo and His Associates*, in "Apollo", CXXXIV (1991), pp. 327-332.
- G. Guerrini - G.C. Paoletti - B. Sperandio, *Un fattore di cambiamento: gli ordini mendicanti, in Spoleto argomento di storia urbana* (a cura di G. De Angelis d'Ossat - B. Toscano), Cinisello Balsamo (Milano), 1985, pp. 47-58.
- A. Labriola, *La miniatura senese degli anni 1270-1330*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Milano, Skira, 2002.
- P.L. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986.
- R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento* (dalle dispense redatte da M. Gregori sul corso universitario del 1953-54), in "Paragone Arte", 66 (1973).
- E. Lunghi, *Affreschi del 'Maestro della Santa Chiara' (e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio)*, in "Paragone Arte", 381 (1981), pp. 59-66.
- E. Lunghi, *La prima serie dei corali di San Domenico*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 210-217.
- E. Lunghi, *Altri 'scriptoria' nella prima metà del Trecento a Perugia*, in *Francesco d'Assisi. Documenti*

- e Archivi, pp. 253-259.
- E. Lunghi, *Precisazioni sulla Sala dei Notari nel Palazzo dei Priori di Perugia*, in "Esercizi", 7 (1984), pp. 20-25.
- E. Lunghi, *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", 88 (1991), pp. 43-68.
- E. Lunghi, *Le miniature nei manoscritti italiani della Biblioteca Capitolare di Perugia (secoli XIII, XIV, XV)*, in *Una città e la sua cattedrale. Il Duomo di Perugia*, Atti del convegno di studio (Perugia, 26-27 settembre 1988), Perugia, Edizioni Chiesa di San Severo, 1992, pp. 249-261.
- E. Lunghi, *La decorazione pittorica della chiesa*, in *La Basilica di Santa Chiara in Assisi*, Perugia, Quattroemme, 1994, pp. 137-282.
- D. Manni, *I due oratori di S. Pietro martire. Un contributo per la valorizzazione del complesso di S. Domenico a Spoleto*, in "Spoletium", anno XLI, 40, 1999, pp. 32-41.
- G. Manuali, *Aspetti della pittura eugubina del Trecento: sulle tracce di Palmerino di Guido e di Angelo di Pietro*, in "Esercizi", V (1982), pp. 5-19.
- A. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, Baduel, 1788.
- L.C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, Picard, 1987.
- V. Martinelli, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in "Storia dell'Arte", XIX (1973), pp. 193-208.
- E. Neri Lusanna, *Percorso di Guiduccio Palmerucci*, in "Paragone Arte", 325 (1977), pp. 10-39.
- E. Neri Lusanna, *Il miniatore del messale di Deruta e i corali del San Pietro a Gubbio*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 178-188.
- S. Nessi, *Documenti sull'arte umbra. Pittori perugini del Duecento e del primo Trecento. Prime decorazioni dei palazzi pubblici di Perugia*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXXV (1988), pp. 107-155.
- Il notariato a Perugia. Mostra documentaria e iconografica per il XVI congresso nazionale del notariato*, catalogo della mostra (Perugia, Archivio di Stato, maggio-luglio 1967), a cura di R. Abbondanza, Roma, Consiglio Nazionale del Notariato, 1973.
- B. Orsini, *Risposta alle lettere pittoriche del Signor Annibale Mariotti*, Perugia, Baduel, 1791.
- L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori e architetti perugini*, Roma, Antonio de' Rossi, 1732.
- La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1986.
- G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967.
- S. Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Milano, Electa, 1995, pp. 38-125.
- M. Roncetti, *Testimonianze spoletine a Perugia: la questione dei corali di San Domenico*, in "Spoletium", XXIV (1990), pp. 61-65.
- A. Rossi, *L'Arte dei Miniatori in Perugia*, in "Giornale di erudizione artistica", II (1873), pp. 305-327, 350.
- F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1969.
- P. Scarpellini, *Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1969, pp. 211-270.
- P. Scarpellini, *Un capolavoro del Trecento umbro*, in "Paragone Arte", 279 (1973), pp. 3-31.
- P. Scarpellini, *Per la pittura perugina del Trecento: I. Il Maestro di Paciano*, in "Esercizi", I (1978), pp. 39-51.
- P. Scarpellini, *Osservazioni su di una Crocefissione miniata nell'Antifonario 2798 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, atti del I Congresso di

- Storia della Miniatura Italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), Firenze, Olschki, 1979, pp. 223-238.
- P. Scarpellini, *Marino da Perugia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di B. Toscano e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1992, vol. III, p. 511.
- P. Scarpellini, *Le opere d'arte di S. Domenico. Recente contributo di ricerca*, in *Il complesso di San Domenico a Perugia*, atti del Convegno (Perugia, Basilica di San Domenico, 19-21 ottobre 1995), a cura del Centro culturale S. Tommaso d'Aquino, Città di Castello, Tip. Petrucci, 1997, pp. 59-62.
- P. Scarpellini, *Osservazioni sulla decorazione pittorica della Sala dei Notari*, in *Il Palazzo dei Priori*, a cura di F.F. Mancini, Perugia, Quattroemme, 1997, pp. 211-233.
- P. Scarpellini, *Umbria. Pittura, miniatura e arti suntuarie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XI, 2000, pp. 416-428.
- E. Sesti, *Aspetti della miniatura umbra nei secoli XIII e XIV in rapporto all'ordine francescano*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 366-389.
- E. Sesti, *I manoscritti italiani del Duecento e del Trecento*, in *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi: II. I libri miniati del XIII e del XIV secolo*, a cura di M. Assirelli, E. Sesti, Assisi, Casa Editrice Franciscana, 1990, pp. 63-270.
- D. Severi [pseudonimo di C. Raggiamenti], *Pittura duecentesca in Umbria (recensione a Salmon Mayer, Medieval painting in Umbria, Indiana Art Press, Indianapolis, 1961)*, "Critica d'arte", IX (1962), pp. 49-55.
- A. Smart, *The Literature of Art. The St. Francis Cycle at Assisi*, in "The Burlington Magazine", CV (1963).
- A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- M. Subbioni, *Giubilei di luce: codici miniati di committenza religiosa da Monteripido a San Pietro*, in "Archivio Perugino-Pievese", III (2000), pp. 57-66.
- M. Subbioni, *La miniatura perugina del Trecento: contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, Perugia, Guerra, 2003.
- Subbioni, Marina, *Documentazione perugina per il significato del termine 'miniatura'*, in "Commentari d'Arte", VII-VIII (2001-2002) [maggio 2005], pp. 21-36.
- M. Subbioni, *Premessa per una storia della pittura in Umbria in età comunale: il gruppo del Primo Miniatore Perugino*, versione digitale *pro-manuscripto*, Clusone (Bergamo), 2003.
- M. Subbioni, *Il maestro della parola ornata*, in "Medioevo", febbraio 2006.
- F. Todini, B. Zanardi, *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 1980.
- F. Todini, *La più antica fase della miniatura perugina in Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 189-196.
- F. Todini, *Gli antifonari di San Domenico e la miniatura a Perugia nel primo Trecento*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature*, Milano, Electa, 1982, pp. 218-236.
- F. Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia del Duecento e del Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, vol. II, pp. 375-413.
- F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1989.
- P. Toesca, *Storia dell'arte italiana: vol. II, Il Trecento*, Torino, Utet, 1951.
- A. Tomei, *Iacobus Torriti Pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, Argos, 1990.
- A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano, Silvana Editoriale, 2000.
- B. Toscano, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio dei primitivi*, in "Paragone Arte", 193 (1966), pp. 3-32.

Marina Subbioni – *Pittura e miniatura nei corali di San Domenico di Perugia*

- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, vol. I.
- G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, a cura di L. Bellosi, L. Rossi, Torino, Einaudi, 1991.

Illustrazioni

- 1) Lettera di penna [O], Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2785, c. 154r
- 2) Lettera di pennello incompiuta con figura, ms. 2793, c. 90v
- 3) Lettera di pennello fito-zoomorfa [I], Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2781, c. 106v
- 4) Emblema dell'Arte dei Miniatori di Perugia dipinto sulla cassetta per l'elezione del magistrato perugino (XV secolo), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 720.
- 5) Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2783, c. 128r: *Predica di un domenicano*
- 6) Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2792, c. 34v: *Pentecoste*
- 7) *Madonna col Bambino* su tavola, Assisi, San Damiano
- 8) Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2788, 61r: *Adorazione dei Magi*
- 9) Perugia, Bibl. Comunale Augusta, ms. 2787, 36r: *Annuncio a Gioacchino*
- 10) Perugia, Bibl. Comunale Augusta, 2785, c. 91v: *Assunzione della Vergine*
- 11) Perugia, Bibl. Capitolare di Perugia, ms. 9, c. 2v: *Giudizio Universale* (part.)