

non si ritrovano in nessuno degli edifici precedentemente citati. Lo Scano crede la nostra chiesa costruita dal 1165 al 1213¹²⁾. La data del 1165 si basa sull'epigrafe murata nella facciata indicante la sepoltura dei due vescovi Alberto e Aimo; sepoltura avvenuta posteriormente al 1163, secondo lo Scano, perchè nella serie dei presuli di Solci il vescovo Aimo è indicato a quell'anno.

Mi sembra che questa non sia una buona ragione per ritenere la chiesa iniziata nel 1165 circa: il fatto che la lapide indichi un'unica sepoltura dei due vescovi (*Hic iacent huius aule presules* etc.) sembra anzi provare che i due corpi trasportati nella nuova chiesa da una chiesa più antica, dove certamente avevano sepoltura separata, venissero uniti in un'unica sepoltura, e come ciò non possa essere avvenuto che molti anni dopo il 1163, forse proprio intorno a quel 1213 leggibile su una pietra dell'altare che indica, insieme a un'iscrizione, l'anno di fondazione dell'altare e della chiesa¹³⁾.

La chiesa di Tratalias ha del resto qualche particolare decorativo in comune con un altro edificio di impronta stilistica tutta diversa, quel San Pietro di Sorres che posato su un'ariosa altura nei pressi di Borutta, nel cuore dell'Isola, sembra aver trasvolato il Tirreno: così fiorito da non potersi ammettere senza il necessario precedente della facciata del duomo pisano, del genio di Rainaldo. A Tratalias dunque sono visibili, sui pilastri modulanti la superficie esterna, certi capitelli (fig. 7) adorni delle solite foglie lisce con la punta ricadente all'infuori, sormontate da caulicoli bifidi, piatti, sempre inquadranti una foglia. E il motivo si ritrova identico a coronamento dei pilastri dell'interno del San Pietro di Sorres, nelle arcature cieche della facciata, sui pilastri ai lati della porta, sempre nella stessa chiesa; e, nel continente, sui matronei del duomo di Pisa, sull'abside maggiore dello stesso tempio. E se si osserva poi nel San Pietro quel suo interno lietissimo, unico

in tutta l'Isola, a tre navate coperte da vòlte a crociera divise da pilastri quadrati a paramento dicromico (fig. 13) che rispecchia il duomo di Grosseto, si ha una serie di elementi che, anche sul continente, portano invariabilmente all'inizio del XIII secolo¹⁴⁾.

Tornando ora a San Lorenzo di Silanus non è chi non veda come un edificio di tal fatta, con un portale schiettamente gotico, non può essere che della prima metà del secolo XIII; e come a quella data non discordino le archeggiature di pretta impronta romanica. Tanto vero che le stesse mensole « lombarde » si ritrovano, alquanto più evolute, lungo i fianchi di Santa Maria della Valverde a Iglesias accompagnate ad archetti leggermente archiacuti; e che un fregio vegetale similissimo a quello della chiesetta di Silanus si ritrova sulla facciata del duomo di Iglesias. Fatto questo che dispensa da ogni ulteriore commento a riprova della arretrata tenacia della parlata artistica sul suolo dell'Isola, poichè il duomo di Villa di Chiesa fu eretto, dal 1285 al 1288, dai Donoratico, essendo podestà di Pisa Ugolino della Gherardesca; e Santa Maria della Valverde è attribuita a quegli stessi anni¹⁵⁾.

EDOARDO ARSLAN.

GLI AFFRESCHI DELL'ORATORIO DELLA SS. ANNUNZIATA IN RIOFREDDO.

Se alle grandi individualità è dato di caratterizzare, nella storia, il proprio tempo, stabilizzandone, con folgorante certezza, aspirazioni e realizzazioni, nondimeno anche gli artefici minori, dalla voce più sommessa o dai contorni meno distintamente percettibili nella massa dell'anonimato, valgono talvolta a sollecitare la ricerca di rapporti e di influenze, non inutili alla puntualizzazione di un determinato periodo storico¹⁾.

veramente così rifatta come afferma il Vigni? È quello che bisognerebbe rivedere ora che s'è scoperta la singolare concordanza col San Pietro di Sorres; il cui schema non può derivare che dalla Toscana.

¹⁵⁾ Per il materiale illustrativo di quest'articolo ringrazio il dott. Raffaello Delogu della R. Soprintendenza di Cagliari, il prof. Sergio Costa dell'Università di Sassari che ha voluto eseguire alcune fotografie dietro mia indicazione; e il dott. Pirodda di Cagliari.

¹⁾ Si veda, ad esempio, il recente contributo dato dal Longhi alla conoscenza dell'ambiente fiorentino attorno al secondo e terzo decennio del '400, attraverso l'esame di personalità minori, quali Arcangelo di Cola, Andrea di Giusto, il « Maestro del 1419 », ecc., in *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in *La Critica d'Arte*, luglio-dicembre 1940.

¹²⁾ SCANO, *Storia*, p. 140 sgg.

¹³⁾ Nel corso dei restauri del 1930-31 la lapide di fondazione fu portata dall'altare maggiore sulla parete a sinistra della porta principale.

¹⁴⁾ La rispondenza coll'interno del duomo di Grosseto, che non conosco *de visu*, è talmente sconcertante che fa dubitare delle conclusioni alle quali è giunto recentemente GIORGIO VIGNI in un suo pregevole saggio su quel monumento (*L'Architettura del Duomo di Grosseto*, in *Rivista d'Arte*, gennaio-marzo 1938, p. 49 sgg.). La somiglianza col San Pietro di Sorres farebbe proprio pensare che la tesi secondo la quale il duomo di Grosseto sarebbe della fine del secolo XII o dell'inizio del XIII, è forse quella giusta, contrariamente a chi vuole l'edificio attuale opera di Sozo Rustichini, iniziato nel 1294. La chiesa attuale è

È per questo che mi ripromette una qualche, sia pur minima, utilità da alcune osservazioni su un ciclo di affreschi, cui mi offre occasione di ritornare un prossimo e veramente provvidenziale lavoro di restauro.

Si tratta delle decorazioni pittoriche della chiesa della SS. Annunziata in Riofreddo (Roma).

L'oratorio, che sorge ai piedi del paesetto montano, cui dà nome il torrente Riofreddo, fu verosimilmente costruito, in semplicità di forme, riecheggianti comuni elementi medioevali²⁾, nel 1422 da Antonio Colonna del ramo di Riofreddo, signore del luogo³⁾.

La datazione è chiaramente indicata, a lettere gotiche, al di sopra della porta, che si apre nella modesta facciata, il cui fastigio segue l'andamento del tetto, ad un solo spiovente. L'arma dei Colonna è riconoscibile nello stemma, abraso, che sormonta il portale.

Originariamente gli spazi sopra la porta e attorno alle monofore, profondamente sguinciate, dovevano essere tutti decorati ad affresco⁴⁾.

²⁾ VALENTINO LEONARDI, *Affreschi inediti del tempo di Martino V*, in *Atti del Congresso internazionale di Scienze storiche*, vol. VII, Roma, 1905, pp. 287-308, ritiene che l'edificio fosse romanico e che nel XV secolo fosse stato ricostruito o restaurato.

³⁾ Il Leonardi non precisa che Antonio Colonna apparteneva a un ramo distinto da quello principale, rappresentato dai fratelli di papa Martino V, Paola, Giordano e Lorenzo. È dato che a questi ultimi, ambedue morti nel 1423, era succeduto Antonio, figlio di Lorenzo ed erede principale del casato, si sarebbe indotti facilmente in errore, identificandolo con Antonio di Riofreddo. Ma si veda a questo proposito: G. PRESUTTI, *I Colonna di Riofreddo*, in *Arch. Soc. Romana di Storia Patria*, 1913, vol. XXV, p. 101 sg. Sulla storia dell'oratorio si veda il Leonardi, *op. cit.*, pp. 287-88. Sorto alle dipendenze della Congregazione dell'Ospedale di Riofreddo, venne poi unito, insieme con questa, al Monastero di S. Giorgio, appartenente ai frati di S. Ambrogio ad Nemus.

⁴⁾ Il Leonardi, *op. cit.*, non ne fa cenno.

⁵⁾ Da notarsi che, in seguito al sollevamento del livello stradale, la facciata rimase in parte interrata, cosicché l'arco della porta fu alzato, asportando la parte inferiore degli affreschi della parete, sia esterni che interni.

⁶⁾ Le condizioni di questi affreschi sono tutt'altro che buone. L'umidità, nonostante qualche restauro operato molti anni fa, prima del 1903, ha guastato gran parte delle pitture. Le quali, anche in antico, forse appunto per i danni causati dal torrente, ebbero certamente qualche non felice ritocco. Credo di non ingannarmi vedendo tracce di ritocco nelle architetture e soprattutto nelle figure della *Annunciazione* (più deteriorata di quanto non appaia dalla fotografia) che hanno perduto i tenui e morbidi colori che caratterizzano le altre pitture meglio conservate. Inoltre, trascurando completamente i finti velari, molto deteriorati, noto che nella volta è scomparso in massima parte lo sfondo azzurro sul quale campeggiavano le figure dei *Dottori* e degli *Evangelisti*, lasciando visibile la preparazione rossa dell'affresco. Tuttavia questa tinteggiatura di rosso acceso non pare la primitiva (si confronti con lo sfondo, non ritoccato, della *Crocifis-*

sione) giacché è stesa tanto pesantemente ed affrettatamente da far pensare all'opera di un qualsiasi imbianchino che abbia ridipinto il fondo, senza aver riguardo alle delicate figure, di cui talvolta ha sciupato perfino i contorni, o ha ricoperto alcuni particolari, come parte dello scaffale del S. Girolamo. Ed un restauratore, non certo più abile, ha ridipinto le mani del San Matteo, e forse anche la tunica del Santo, ed altre parti.

L'interno, ad una sola navata, a pianta rettangolare, con volta a botte, è interamente rivestito di affreschi, la cui conservazione è stata assai compromessa dall'umidità causata dal torrente Riofreddo, che scorre ai piedi delle fondazioni stesse dell'Oratorio⁶⁾.

Nella lunetta prospiciente la porta d'ingresso, al disopra dell'altare, è rappresentata la titolare della chiesa, la *Vergine nell'atto di ricevere l'Annuncio angelico*. Nella parete opposta è la *Crocifissione, tra S. Giovanni e la Madonna*. Nella volta, una rara figurazione della gloria celeste: *Gesù Cristo benedicente, circondato dalle gerarchie angeliche*⁷⁾. Ai lati dell'asse longitudinale della volta sono alternati-

amente giacché è stesa tanto pesantemente ed affrettatamente da far pensare all'opera di un qualsiasi imbianchino che abbia ridipinto il fondo, senza aver riguardo alle delicate figure, di cui talvolta ha sciupato perfino i contorni, o ha ricoperto alcuni particolari, come parte dello scaffale del S. Girolamo. Ed un restauratore, non certo più abile, ha ridipinto le mani del San Matteo, e forse anche la tunica del Santo, ed altre parti.

Causa le infiltrazioni d'acqua dal tetto, dalla parte del displuvio, le pitture della sezione destra della volta sono in parte svanite. Così i colori delle ali e delle vesti di alcuni angeli, di una delicatezza da tempera, sono caduti. Ma la figura del Cristo, e quelle conservate della ruota celeste e le parti non ritoccate delle figure dei Santi, permettono ancora di apprezzare la luminosa trasparenza e la modellazione fluida, veramente notevole, degli affreschi.

⁷⁾ Il Leonardi, *op. cit.*, p. 289 sg., cui rimando per la dettagliata descrizione di tutti gli affreschi, osserva che il pittore ha rappresentato la summa e la media gerarchia (le potestà e le dominazioni a gruppi alternati di tre), mentre ha tralasciato gli arcangeli e i principati, di cui non si vedono gli attributi; fuori della ruota ha dipinto gli angeli che sollevano a Dio le anime beate.

Di tale concetto iconografico, che giustamente il Leonardi collega ai dipinti delle pareti, dimostrando che il pittore ha voluto rappresentare nell'insieme i misteri della Redenzione, non trovo cenno nell'opera di K. KUNSTLE, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Friburgo, 1928.

Numerose invece le rappresentazioni di *Gesù benedicente tra i simboli evangelici*: tra le figurazioni trecentesche frequentissime, ricordo quella dell'Oratorio di Mochirolo, della seconda metà del Trecento (P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, fig. 187) e la pagina di un messale della Biblioteca Capitolare di Milano dello stesso tempo (TOESCA, *op. cit.*, fig. 211).

Da rilevarsi che soltanto una tavola del tardo Quattrocento spagnolo può ricollegarsi alla composizione delle Gerarchie angeliche entro ruote concentriche, caratteristica di Riofreddo: è una parte del Retablo dell'altare maggiore della Cattedrale di Ciudad Rodrigo, ora nella

vamente dipinti i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti, ad affiancare la rosa celeste⁸⁾.

Le pareti sono dipinte a finti velari, alcuni dei quali portano ripetute le lettere A.C.D., riferentisi evidentemente ad Antonio Colonna⁹⁾, il cui stemma è visibile anche nello strombo delle due monofore, che si aprono nella parete destra. Sotto alla lunetta dell'Annunciazione corre uno zoccolo a finti marmi policromi.

Dal 1903, da quando cioè gli affreschi furono per la prima volta resi noti da Valentino Leonardi, al Congresso Internazionale di Scienze Storiche in Roma, l'attenzione della critica si è rivolta, in più di un'occasione, verso questo ciclo pittorico sperduto nella montagna laziale, ai confini abruzzesi.

Sono così fiorite varie ipotesi sul suo autore, sia pure sulla base della comune accettazione che questi partecipi al movimento del gotico internazionale.

Nel desiderio di poter formulare un nome, la critica ne ha convogliato i caratteri stilistici dagli estremi gentiliano-fiorentini di un Arcangelo di Cola a quelli gentiliano-veneti di un Piero di Domenico, o si è limitata ad oscillare, sul terreno concorde dello «stile cosmopolitano», tra identificazioni di derivazioni romane da accenti masoliniani e di discendenze gentiliane di impronta particolarmente marchi-giana. Il Leonardi infatti discuteva sull'unità di stile dell'intera opera e concludeva con l'attribuzione di tutti gli affreschi ad un artista educato alla scuola trecentesca romana, il quale sarebbe rimasto poi influenzato dall'arte toscana, in particolare da Masolino, conosciuto nei dipinti di S. Clemente in Roma.

Una tale conclusione conduceva allo spostamento della datazione degli affreschi masoliniani,

collezione Cook a Richmond, opera attribuita dal Post, *A history of spanish Painting*, Cambridge, 1933, vol. IV, p. 1, fig. 32, alla scuola di Fernando Gallego.

Questa opera può forse mostrare la derivazione da una comune fonte medioevale, che in Riofreddo viene assai semplificata, come dimostrerebbe l'assenza di una perfetta osservanza dei canoni della gerarchia celeste e che subisce una evidente «contaminatio» con la rappresentazione di Gesù Cristo benedicente tra i simboli evangelici.

⁸⁾ Il Leonardi, *loc. cit.*, che vide gli affreschi in condizioni migliori di quelle che non siano ora, così li identifica, non senza qualche dubbio, causato anche dall'illeggibilità di alcune scritte: S. Matteo, S. Girolamo (al posto del leone, il Leonardi vide però un piccolo maiale che gli fece dubitare non si trattasse della immagine di S. Antonio Abate); S. Ambrogio, già allora quasi distrutto per cadute dell'intonaco e lesioni del muro; S. Giovanni, figura già molto danneggiata; S. Luca; S. Benedetto che allontana le peccatrici (o non piuttosto, come altri ritiene, S. Ambrogio che flagella l'eresia? Si ricordi in proposito l'affresco di tal soggetto in Mocchirolo, della seconda metà del '300); S. Gregorio Magno; S. Marco.

veramente insostenibile dopo lo studio del Toesca¹⁰⁾, il quale, scrivendo appunto nel 1908 intorno al Pittore da Panicale, escludeva che stilisticamente si potesse rinvenire una diretta influenza del Maestro sul frescante di Riofreddo, allontanando così la critica da una ipotesi non sufficientemente fondata.

Due anni dopo infatti Adolfo Venturi¹¹⁾ proponeva l'attribuzione ad un pittore marchigiano, erudito nei modi di Gentile, e procedeva anzi oltre facendo il nome di Arcangelo di Cola e presentando come base per il confronto il dittico Frick e il trittico della Pinacoteca Vaticana, con la *Madonna, Angeli e Santi*, i quali invece, non soltanto non hanno rapporti con le pitture di Riofreddo, ma nemmeno tra di loro, perchè il trittico accusa nel colore arso e levigato, crudemente illuminato, modi estranei ad Arcangelo.

Nel 1911 il Venturi¹²⁾ riprendeva l'argomento nella sua «Storia dell'Arte» riconfermando la tesi che, per quanto ardita, dovette interessare in quei tempi, in cui si iniziava la ricostruzione critica dell'opera di Arcangelo di Cola.

Il Bertini Calosso¹³⁾ nel 1920 ritornava al punto di partenza accettando, senza aggiunte o riserve, le conclusioni del Leonardi, ed il Colasanti¹⁴⁾, trattando nel 1922 del Pittore Camerte, dichiarava assolutamente inaccettabile, per ragioni stilistiche, la tesi venturiana. Cosicché anche il Van Marle¹⁵⁾, quando nel 1927 riprese l'ipotesi di Adolfo Venturi, la ricondusse alla generica attribuzione ad uno scolaro di Gentile da Fabriano.

Nel 1929 il Berenson¹⁶⁾ avvicinava ancora, presentandoli nella comune corrente goticeggianti, Arcangelo di Cola e il Pittore di Riofreddo, ma senza proporre, prudentemente, al-

⁹⁾ Il PRESUTTI, *op. cit.*, menziona anche un'altra scritta, sulla porta di accesso alla sagrestia, non facilmente interpretabile (il Nome di Gesù? o Johannes N.?).

Su scritte varie graffite nel XV secolo sulle pareti, si veda il Leonardi, *op. cit.*, e il citato Presutti.

¹⁰⁾ PIETRO TOESCA, *Masolino da Panicale*, Bergamo, 1908, p. 69 e nota 1.

¹¹⁾ ADOLFO VENTURI, *Di Arcangelo di Cola da Camerino*, in *L'Arte*, 1910, pp. 377-381.

¹²⁾ A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, parte I, pp. 159-164.

¹³⁾ A. BERTINI CALOSSO, *Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma*, in *Bollettino d'Arte*, maggio-agosto 1920, pp. 37-39.

¹⁴⁾ A. COLASANTI, *Nuovi dipinti di Arcangelo di Cola da Camerino*, in *Bollettino d'Arte*, giugno 1922.

¹⁵⁾ R. VAN MARLE, *The italians Schools of painting*, Aia, (1927), vol. VIII, pp. 248-261.

¹⁶⁾ B. BERENSON, *Quadri senza casa*, in *Dedalo*, 1929, pp. 133-142.

cuna identificazione per il secondo, che restava « l'anonimo autore di una serie di affreschi davvero incantevoli », appartenenti al cosiddetto stile internazionale, ciò che del resto aveva già accennato anche il Colasanti fin dal 1909¹⁷⁾.

Nel 1932 il Berenson¹⁸⁾ presentava una nuova ed impensata soluzione dando la paternità degli affreschi dell'Oratorio della Annunziata a Pietro di Domenico da Montepulciano, e distinguendo per la prima volta lo stile delle pitture della volta da quello delle altre parti.

Il Serra¹⁹⁾ accettava (1934) le attribuzioni del Berenson.

Questa, in breve, la storia della critica riguardo al problema dell'autore e allo studio del ciclo pittorico.

Le recenti precisazioni su Arcangelo di Cola, dovute al Longhi²⁰⁾, dispensano dal riesaminare la ipotesi emessa dal Venturi, tanto superfluo appare insistere sulla manifesta divergenza tra l'autore del dittico Frick e l'autore degli affreschi di Riofreddo: basta osservare, sui « Fatti di Masolino e di Masaccio » come il primo, pur intrattenendosi nella sfera della pittura « cosmopolitana », abbia sfiorato il razionalismo neogiottesco fiorentino; mentre il secondo non soltanto ignora il nascente movimento fiorentino, ma si attarda nelle ultime posizioni assunte dal manierismo trecentesco.

Troppo vaghi e generici quelli che potrebbero, a prima vista, apparire come caratteri comuni, che con frequenza ritornano nelle opere di questo periodo. Caratteri che inducono il Venturi a pensare alla maniera di una stessa scuola, quella di Gentile. Infatti, trascurando le divergenze di elementi esteriori, e che pur tuttavia possono avere una importanza sia pur

secondaria, (i tipi facciali ad esempio) basta approfondire lo studio dello stile per essere pienamente convinti della incongruenza della attribuzione.

Si può affermare invero che se unico è il ceppo donde escono i due ben distinti pittori, l'ambiente marchigiano, diverse sono le mete cui essi tendono: fiorentinizzato, Arcangelo, come si mostra nella *Crocifissione* Frick, non appartiene totalmente e soltanto a questa scuola²¹⁾. Mentre non esistono derivazioni fiorentine negli affreschi di Riofreddo come fu dimostrato anche dal Toesca, confutando la tesi del Leonardi²²⁾.

Nè la coincidenza tra la data degli affreschi di Riofreddo e la chiamata di Arcangelo a Roma, invitato nel 1422 dal Papa colonnese Martino V²³⁾, costituisce argomento probativo quando i confronti stilistici siano negativi. Oltre tutto perchè è verosimile che durante il pontificato del Papa che considerò tra i doveri suoi più pressanti quello di restaurare le chiese cadenti di quella Roma che lo aveva accolto in tutto lo squalore di uno stato d'abbandono e di rovina²⁴⁾ fossero invitati alla ricostruzione ed all'abbellimento della città non solo quegli artisti per cui è rimasto documento, quali Masaccio e Masolino, Gentile e Pisanello, ma altri ancora, come lo attesta anche la copia di forestieri alla corte papale²⁵⁾ e l'estendersi di iniziative del genere anche nelle campagne laziali, per opera dei nuovi feudatari²⁶⁾.

Anzi, dal confronto con gli affreschi della cappella di S. Caterina è inconfondibilmente confermato il carattere non fiorentino delle pitture di Riofreddo, che appaiono ricongiungersi piuttosto al gotico marchigiano. Il particolare

¹⁷⁾ A. COLASANTI *Gentile da Fabriano* Bergamo, 1909, p. 40.

¹⁸⁾ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, pp. 32-33. L'attribuzione è confermata nella successiva edizione italiana.

¹⁹⁾ L. SERRA, *L'Arte nelle Marche: Rinasc.to*, Roma, 1934.

²⁰⁾ R. LONGHI, *op. cit.*

²¹⁾ Mi sono limitata ad accennare all'opera fondamentale di Arcangelo di Cola, ma tali confronti potrebbero essere estesi anche ai pochi altri dipinti che possono essergli attribuiti (*Madonna e Gesù* della Prepositura di Bibbiena in Casentino, l'affresco di S. Marco a Osimo, la *Madonna* della Pinacoteca di Camerino, restando dubbie le due tavole attribuite dal Longhi) tra l'ingombrante sovrapporsi di tante arbitrarie aggiunte che minacciavano di sommergere la modesta e pur netta conoscenza del pittore, al quale avevo dedicato uno studio ricostruttivo, ormai superato dalla lucida sintesi del Longhi.

²²⁾ P. TOESCA, *op. cit.*

²³⁾ Come risulta dai registi redatti sui documenti raccolti dal Milanese, dal Manzoni, dal Gnoli, dal Feliciani e infine dal Procacci, *Il soggiorno fiorentino di Arcangelo di Cola*, in *Rivista d'Arte*, 1929, pp. 119-127.

Arcangelo di Cola fu attivo dal 1416 al 1429. In una lista di antichi pittori vissuti in Firenze, tratti dalla matricola degli speziali (D. MORENI, *Illustrazione storico-critica di una medaglia di Bindo Altoviti*, Firenze, 1824) figura la seguente annotazione, che però il Feliciani non poté rintracciare nella matricola delle Arti, Cod. 21: « Arcangiolo di Ghese (sic) di Vanni da Camerino pittore del popolo di S. Egidio, 1414 ». Tale documento proverebbe, ciò che suppone il Procacci, che Arcangelo di Cola fosse a Firenze già prima del 1420.

²⁴⁾ Cfr. L. PASTOR, *Storia dei Papi*, Roma, 1910, vol. I, p. 198 sg.

²⁵⁾ Cfr. L. PASTOR, *op. cit.*, p. 222 sg.; P. LIBAERT, *Miniatori e scribi tedeschi in Italia*, in *Atti del X Congresso di Storia dell'Arte* (1912), Roma, 1922, pp. 200-214: Notevole il rilievo che, come gli amanuensi tedeschi alla corte papale tralasciavano di usare i caratteri gotici, così anche i miniatori imitavano il fare italiano, e da tenersi presente nella valutazione di certi scambi nel gotico internazionale.

²⁶⁾ Cfr. A. BERTINI CALOSSO, *Le origini della pittura del Quattrocento ecc.*, sopracit.



Fig. 1. RIOFREDDO: Oratorio della SS. Annunziata.
Gesù benedicente circondato dalle gerarchie angeliche.

(Foto Luce).



Fig. 2. Particolare del precedente.

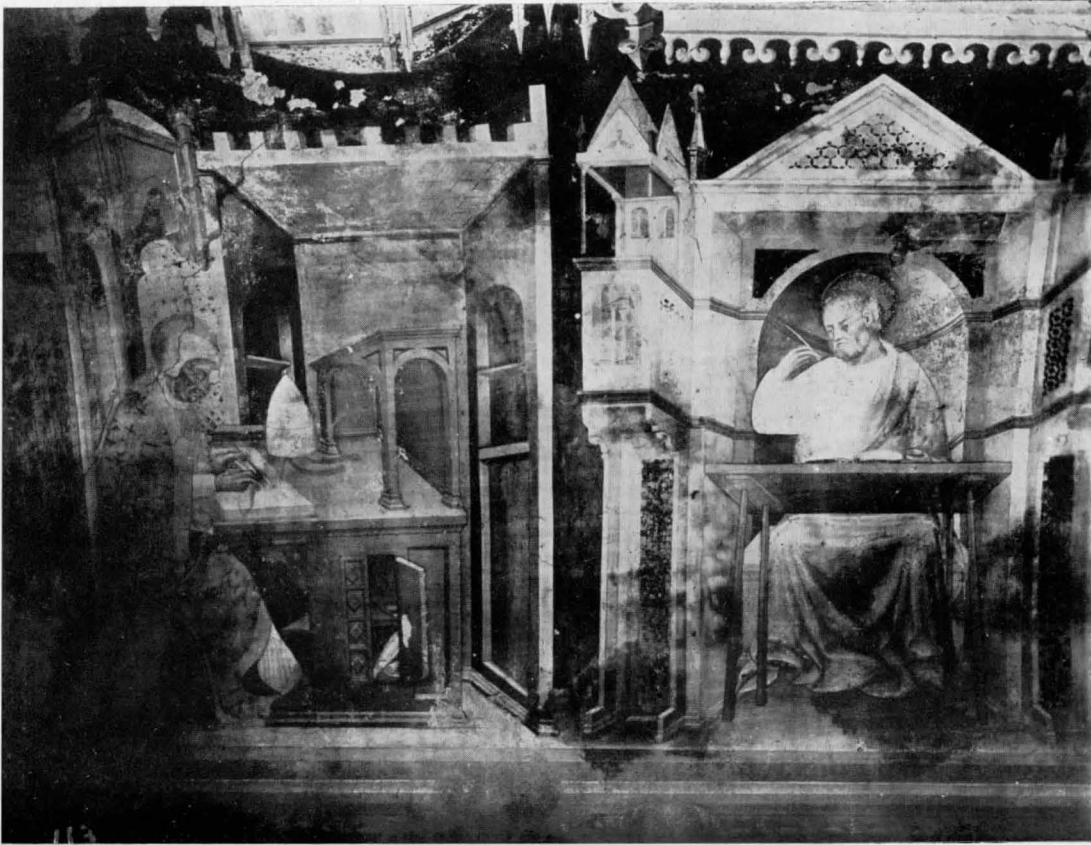


Fig. 3. RIOFREDDO: Oratorio della SS. Annunziata: SS. Gregorio e Marco. (Foto Luce).



Fig. 4. RIOFREDDO: Oratorio della SS. Annunziata: SS. Luca e Benedetto (?). (Foto Luce).

senso del colore, morbido, chiaro e quasi disarticolato, si oppone anche alla ipotesi che l'ignoto maestro appartenga alla scuola romana, come il Leonardi suppone. Gli argomenti che questi propone a favore della sua ipotesi sono d'altra parte troppo esteriori per convincere. La predilezione per l'opera musiva, manifesta nell'autore di Riofreddo, non basta, ad esempio, a giustificare la romanità dell'artista, perchè anche nella pittura marchigiana (per non ricordare quella senese e toscana) appaiono tali elementi decorativi: si ricordi tra l'altro l'affresco del 1449 nella chiesa dell'Annunziata, ora alla Pinacoteca di Camerino, e, nell'Italia settentrionale, nell'oratorio di Mocchirolo, i troni cosmateschi dei Dottori, dipinti nella seconda metà del Trecento²⁷). Architetture goticheggianti con ornamenti a mosaico appaiono del resto anche in miniature spagnole, come nel Frontespizio del Libro dei Privilegi di Maiorca, del 1334²⁸).

Si restringe così la cerchia delle attribuzioni attorno al nome di Pietro di Domenico da Montepulciano²⁹), attribuendo al quale la decorazione della volta, il Berenson ha tentato di accentrare in una personalità storica quei caratteri stilistici, anteriormente riferiti in modo generico alla scuola di Gentile da Fabriano.

Ma, a parte il rilievo di certa discontinuità

²⁷) P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* cit., fig. 189 sg.

²⁸) Altro elemento che il Leonardi considera tipicamente romano, quale il colore fulvo dei capelli degli Angeli - derivazione dalla scuola del Cavallini - mostra invece, qualora si volesse accogliere un argomento quasi esageratamente « morelliano », rapporti comuni con altre scuole, come quella marchigiana.

²⁹) Mancano documenti relativi alla attività svolta da Pietro di Domenico, che, fino alla scoperta del Gnoli, (*Pietro di D. da M. e Giacomo da Recanati*, in *Bollettino d'Arte*, 1922, pp. 574-577) fu creduto nativo di Recanati. Rimangono tuttavia due opere firmate e datate, e cioè il *Polittico* del 1422 rappresentante la *Madonna dell'Umiltà* con i SS. *Guglielmo, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Lorenzo* (Recanati, Museo Civico) e la *Madonna dell'Umiltà* del 1420 (New York, Metropolitan Museum).

Quanto al problema delle origini dell'arte sua, interessanti per i rapporti toscano-umbro-marchigiani, secondo J. BRECH (*Die Neuerwerbungen des Metrop. Museum in New York*, in *Der Cicerone*, 1909, p. 292), Pietro di Domenico appartiene alla scuola umbra, ma lavora sotto l'influenza senese, subita attraverso Allegretto Nuzi; secondo A. VENTURI (*Storia dell'Arte ital.*, (1911), vol. III, parte I, pp. 183-184), Pietro di Domenico fa parte della scuola dei Salimbeni; secondo L. VENTURI (*A traverso le Marche*, in *L'Arte*, 1915, p. 19 sg.), Pietro di Domenico è della scuola di Gentile, ma per l'oscuramento delle carni nei suoi dipinti, fa supporre una influenza della pittura veneziana del Trecento; secondo M. SALMI, in *L'Arte*, 1919, p. 160, Pietro di Domenico fu forse tramite di modi senesi a Napoli; secondo R. LONGHI, in *Vita artistica*, 1927, p. 18, Pietro di Domenico ha in prevalenza qua-

formale tra gli affreschi della volta e quelli delle pareti, non sufficiente tuttavia a giustificare una così netta distinzione, perchè unitario è il fondamento stilistico di tutto il ciclo pittorico e perchè l'*Annunciazione* è stata ridipinta nelle figure, l'attribuzione a Pietro di Domenico appare insostenibile, seppure non priva di qualche suggestivo avviamento a nuovo ordine di considerazioni.

È fuori discussione che il tipo del *Cristo benediciente* differisce dai modi di Pietro di Domenico, e nel tingeggiare più fluido e corrente (si veda il panneggio eccessivamente molle), come nello sfumare men denso delle ombre del volto. Inoltre Pietro si afferma nei modi maturi del gotico « cosmopolitano », anche quando più accoglie della tradizione veneto-bizantina, mentre il pittore di Riofreddo non va oltre l'accettazione di moduli tardo gotici trecenteschi, come più palesemente mostrano le figure dei *Santi Dottori ed Evangelisti*.

Il pittore di Riofreddo è un tardo gotico, con tutti i manierismi e le involuzioni formali « fine secolo », che lo associano al più vasto movimento internazionale, dal quale peraltro egli non appare interiormente qualificato.

Si osservi come questi descriva la *Crocifissione* con iconografia tipicamente trecentesca, come traduca le figure dei *Santi Evangelisti* e

lità venete trecentesche, che di rado e forse sul tardi accomoda con le osservazioni di costume di Gentile, accusando quel classicismo orientalizzante proprio del Trecento veneto; e infine secondo il VAN MARLE, *op. cit.*, 1927, Pietro di Domenico appartiene al piccolo nucleo dei pittori che nelle Marche lavora sotto l'ispirazione dello stile di Gentile.

Nella *Incoronazione della Vergine*, collezione privata, Roma, pubblicata dal LONGHI (*Vita artistica*, 1927, p. 18 sg.), appaiono indubbie analogie con l'arte veneziana, non soltanto pel colorito scuro dei volti, ma anche per la decorazione a stampiglia, e per i tipi che possono ricordare, come i Santi del polittico di Recanati e della *Madonna* di New York (Metropolitan Museum), immagini veneziane non del gotico fiorito tipo Iacobello del Fiore, ma del gotico più vicino ad esemplari bizantini, quale quello di un Iacobello Bonomo.

Più difficile scorgere nella *Incoronazione* e nelle predette due tavole firmate particolari influenze senesi. Rapporti forse vi sono tra Pietro e Giovanni di Paolo, ma sappiamo anche che Giovanni di Paolo subì il fascino della pittura gentiliana, ne sia esempio il *Paradiso* (Siena, proprietà Palmieri-Nuti). E più ancora che nell'orbita del caposcuola di Fabriano, si potrebbe forse considerare l'opera di Pietro di Domenico nelle vicinanze dei Salimbeni, ricordati non soltanto nei tipi (ad esempio nella *Madonna dell'Umiltà*) e in certe soluzioni formali (profilo frastagliato e sinuoso dei drappaggi), consonanti con i modi del *Trittico* di Lorenzo Salimbeni del 1400 (Sanseverino, Galleria), ma particolarmente per i colori « semplici, come tingeggiati appena, in un diluito magnifico e luminoso di rosa, di nero, di verde tenero » (LONGHI, *op. cit.*).

Dottori in «immagini» convenzionali, senza conferir loro alcun carattere. Anzi, mentre dilaga ormai il particolare naturalismo dello stile internazionale, egli accentua gli astratti formalismi con un repertorio iconografico decisamente trecentesco. Gli accenni di montagne e alberi, ora ridotti a ombre, appena percettibili, ai lati dei troni, sono schematici e riassuntivi come in un giottesco bizantineggiante; la scena dell'Annunciazione non gli suggerisce nulla dei fiabeschi giardini da *Très riches heures* ma si esaurisce in un fondale di immaginarie architetture, che, in una falsata prospettiva di scalee, archi e loggiati, ricalcano, con modesta forza imitativa, i modelli del genere, tipo *Presentazione al Tempio* della scuola di Giovanni da Milano³⁰).

La mancanza di un tono discorsivo ed illustrativo, come di una caratterizzante ambientazione, dimostra che l'artista si distingue, sia dall'eloquente aulico cantare di Gentile, come dalla aneddottica narrativa dei Salimbeni, mentre altri pittori ugualmente operanti in tono minore negli stessi anni nel Lazio e nelle regioni vicine, si manifestano più apertamente edotti delle tendenze «cosmopolitane»: tra gli altri, Pietro Coleberti, affrescante in Santa Caterina di Roccaantica laziale (1430), e gli ignoti decoratori delle volte di S. Maria delle Grazie nell'ombra Offida (1423), e del palazzo Vitelleschi a Tarquinia (1439).

Non mancano d'altra parte paralleli anche tra pittori laziali o operanti nel Lazio, ed il frescante di Riofreddo, nel senso di una interpretazione tardo gotica, e non partecipe alle forme più specifiche dello stile internazionale: si confronti, ad esempio l'Annunciazione della chiesa della SS. Annunziata in Cori³¹).

Inoltre pittori goticizzanti operano in quegli anni in uno dei più importanti santuari dell'Italia centrale, in relazione col quale può ritenersi anche il pittore di Riofreddo.

È il monastero benedettino di Subiaco, in cui degli affreschi quattrocenteschi della Cappella degli Angeli, fatta decorare forse da Ludovico vescovo di Maiorca, morto nel 1428³²) restano purtroppo pochi avanzi. Ma, mentre è difficile stabilire confronti fra i due cicli pittorici, date le pessime condizioni degli affreschi di

detta cappella, si può avvicinare ai *Santi Dottori* di Riofreddo un *S. Girolamo* rappresentato nel refettorio di Subiaco. Sia iconograficamente, come per il senso spaziale, convenzionalmente inteso con errata prospettiva, discendente verso l'osservatore, oltre che per i vietati manierismi del drappeggiare, tale dipinto appartiene ad uno stadio pittorico analogo, sebbene forse anche più tardo, a quello delle pitture di Riofreddo.

Il complesso monumentale di Subiaco, che — si noti — era congiunto a Riofreddo per la via Sublacense, può avere suggerito all'anonimo artista non poche soluzioni, pur entro il vasto formulario sacro diffuso in tutta Italia tra la fine del Trecento e il principio del Quattrocento, nel quale è facile iconograficamente inquadrare il ciclo di Riofreddo.

Se il tema degli *Evangelisti* e dei *Dottori* trova facili e comuni riscontri in rappresentazioni tanto dell'Italia centrale che settentrionale³³), parrebbe tuttavia che l'artista avesse avuto, in particolar modo, presenti le decorazioni medioevali di Subiaco: la figurazione della volta con *Cristo benedicente* nella gloria tra i Dottori e gli *Evangelisti* ha diretti precedenti nelle volte del *Sacro Speco*, da quella del XIII secolo, di evidente carattere bizantino romano con *Cristo benedicente* entro un tondo, attorniato da *Angeli e Apostoli* alternati, a quella con *Angeli e simboli Evangelici*, fino alla volta del refettorio, ove è ripetuto, attorno a un clipeo centrale con l'*Agnus Dei*, il motivo degli *Evangelisti*. È la tradizione romana che ancora suggerisce temi e soluzioni (da osservarsi che il *Cristo* è inserito non nella mandorla ma nel classico nimbo circolare, ripetuto anche dallo stesso Masolino, nella *Fondazione di S. Maria Maggiore*) e che si riflette altresì nei piatti fascioni che accolgono le gerarchie angeliche. Mentre elaborati elementi architettonici, di un irrealistico fiorito, spartiscono gli spazi nelle decorazioni dell'Annunziata di Cori e in quelle prossime all'arte del Nelli nella chiesa di Roccaantica, i troni dei Santi campeggiano in Riofreddo sull'azzurro — di un tempo — senza che un unico legamento architettonico li componga in una costruzione unitaria.

Coerentemente al limitato senso spaziale, anche il valore plastico delle figure è relativamente

³⁰) Il Leonardi accenna anche ad analogie con gli sfondi architettonici di Altichiero.

³¹) Sulla controversa datazione degli affreschi, databili al principio del XV secolo, o intorno al 1425 o addirittura verso la metà del secolo, si veda il VAN MARLE, *op. cit.*, p. 394 sg.

³²) Cfr. F. HERMANIN, in *I Monasteri di Subiaco*, Roma, 1904, p. 517 sg.

³³) Già il Leonardi notò alcuni rapporti, cui si può aggiungere la citazione degli affreschi di scuola fabrianese-riminense del XIV secolo nel cappellone di S. Nicola in Tolentino, in cui i *Santi Dottori e Evangelisti* sono rappresentati insieme.

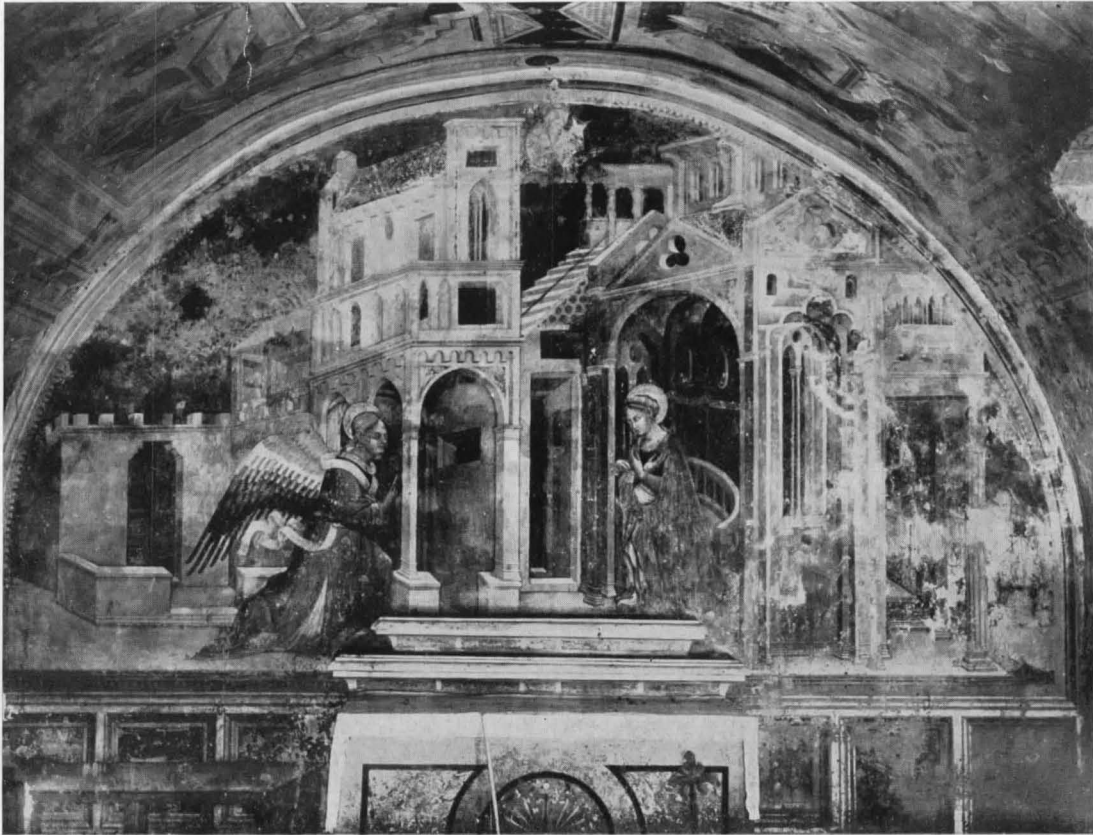


Fig. 5. RIOFREDDO: Oratorio della SS. Annunziata. L'Annunciazione.

(Foto Luce).



Fig. 6. RIOFREDDO: Oratorio della SS. Annunziata. SS. Matteo e Girolamo.

(Foto Luce).

ottenuto: è del resto evidente che si tratta di quel colorire senza chiaroscuro plastico e a tinte sfumate e piatte, diffuso in tutta la pittura gotica tra la fine del XIV secolo e il principio del XV.

Ciò che caratterizza gli affreschi di Riofredo è la singolare interpretazione coloristica, basata su valori di ariosa luminosità, ed ottenuta dalla modellazione sfumata, senza forti addensamenti di colore nelle parti ombrose, e gradatamente saliente ai bianchi trasparenti delle luci. I colori tenui, chiari con particolari avvicinati di rosa colchico e verde acqua, lilla e giallo paglierino, bianco avorio e verde, non seguono la organica e legata modulazione costruttiva della scuola toscana e neppure l'intonazione calda della tradizionale scuola romana. Anche certi manierismi, come ad esempio le ali variopinte iridescenti degli Angeli, che spiccano sui bianchi delle vesti e che si rivelano comuni anche al pittore di Roccantica, prossimo a Ottaviano Nelli, guidano a ricercare nelle Marche le origini di tale pittura. A insistere su questa via inducono altri modi pittorici, quali l'uso di tinte scurissime o nere in funzione di rilievo, per contrasto, delle tonalità luminose e tenui dell'insieme, frequenti nel ciclo di Riofredo e già indicate in Piero di Domenico e nei fratelli Salimbeni.

Ma poichè a distinguere il Maestro di Riofredo da questi ultimi, induce la tenera e chiara luminosità ivi predominante, appare necessario risalire a un collegamento con la pittura trecentesca marchigiana, in un suo momento di contatto con la scuola riminese, caratterizzata dalla preferenza per i toni chiari e giustapposti.

Appaiono in tal modo pienamente giustificati anche avvicinati con manifestazioni dell'Italia settentrionale, cui già il Leonardi aveva accennato³⁴⁾, osservando che per la conoscenza delle origini del gotico internazionale che proprio nelle Marche inizia, prima che altrove, in Italia³⁵⁾, possa giovare anche il modesto contributo di un artista ritardatario che, incalzato e presto superato dal grande movimento informato al Nelli, ai Salimbeni, a Piero di Domenico e soprattutto a Gentile, si attarda alle prime manifestazioni di quello stile.

LIDIA BIANCHI.

LA SCOPERTA DEL GIARDINO PENSILE NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

Quando, nella primavera del 1940, furono intrapresi nel Palazzo Ducale di Urbino quei lavori di esplorazione e di scavo che portarono alla scoperta del giardino pensile nella sua forma originaria, questo suggestivo angolo dell'edificio lauranesco si presentava radicalmente alterato dall'arbitrario ripristino che ne era stato realizzato una ventina d'anni fa (fig. 1). Invano avresti difatti ricercato nella conformazione delle aiuole e dei viali un sia pur lontano carattere quattrocentesco, essendo invece tutto subordinato ad uno schema d'impronta barocca, vivamente discordante dalla semplicità classicamente armonica dell'intero edificio.

Quando, una ventina d'anni fa, questo complesso di viali e di aiuole fu progettato e realizzato, non v'era, in luogo del giardino, se non un pavimento uniforme e dozzinale più o meno coperto di detriti e di sterpi. Sicchè parve allora opportunissimo e lodevole provvedimento costruire *ex-novo* le aiuole e creare i viali e collocare al loro incrocio una vasca, poichè di questo giardino pensile allietante il fianco occiduo del Palazzo, seppure non erano rimaste tracce strutturali intelligibili, era tuttavia conservato il ricordo ben preciso nel testo prezioso del Baldi¹⁾. E tuttavia sarebbe bastato anche allora un attento esame delle strutture, e particolarmente delle finestre laterali terrene seminterrate, perchè nascesse legittimo il sospetto che il pavimento in vista fosse sopraelevato e che, sotto la sua superficie, qualcosa di originario fosse pure nascosto. Tuttavia non vi si pensò allora, nè dopo. Chè, se una preoccupazione fu nutrita per questa parte dell'edificio, essa fu sempre d'ordine pratico, derivante cioè dalla necessità di evitare che le acque piovane dal piano del giardino filtrassero attraverso le volte dei sottostanti ambienti.

Tale inconveniente nasceva non soltanto dal fatto che i viali e le aiuole erano stati ricavati senza alcun mezzo isolante sul pavimento in mattoni a cui s'è dianzi accennato, ma anche dal fatto che non esisteva uno scarico ben congegnato di tali acque. Eppure, anche da questo canto, un'attenta osservazione delle strutture avrebbe insospettito sulla esistenza e sulla configurazione del piano originario del giardino.

³⁴⁾ Si ricordino i rapporti tra la pittura padovano-veronese trecentesca e quella marchigiana, e più particolarmente romagnola.

³⁵⁾ Cfr. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* cit., p. 453 sg.

¹⁾ BERNARDINO BALDI, *Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino dedicata al Cardinale d'Aragona* (1587), Edizione Le Monnier, Firenze, 1859, p. 567.