

FEDERICO ZERI

## BARTOLOMEO DI TOMMASO DA FOLIGNO

CHE IL PROBLEMA di Bartolomeo di Tommaso non sia fra i più semplici basta a provarlo una rapida scorsa ai giudizi ed alle valutazioni che sui meriti e sulla levatura della sua persona si incontrano nella storiografia dell'Umbria quattrocentesca. È ben vero che le voci più autorevoli degli ultimi decenni non hanno mancato di rilevare come il pittore fulignate occupi un posto assai notevole, e ben distinto da quello della pleiade dei minori e minimi dell'ultima fase del Gotico nell'Italia Centrale entro cui lo si è voluto abitualmente deprimere; ma le ripetute, decise indicazioni che al riguardo ha pubblicato R. Longhi, ampliando il rarissimo catalogo dell'artista dei suoi numeri più cospicui,<sup>1)</sup> non sono che un'eccezione singola, e ripresa soltanto dal Berenson che ha giudicato l'artista degno di figurare nelle *Pitture Italiane* del 1932 e del 1936.<sup>2)</sup> A riscontro, lo spoglio bibliografico rivela un disinteresse quasi assoluto, al punto che l'ultima trattazione specifica è quella, accurata e precisa ma priva affatto di peso storico e critico, dovuta, circa quarant'anni addietro, ad un locale cultore di cose umbre, Mons. Faloci Pulignani;<sup>3)</sup> mentre, per limitarsi agli scrittori di maggior nome fra quanti parlano di Bartolomeo di Tommaso, si passa dal Cavalcaselle, che lo considerava "a man of no great renown", ad Adolfo Venturi, che non trovava per lui altri aggettivi di "sgangherato", "orrendo nei tipi", sino al Van Marle, la cui definizione di "very modest", "provincial little master", anticipa il recente scrutinio del Brandi, "l'arida cifra di Bartolomeo di Tommaso da Foligno".<sup>4)</sup> La serie potrebbe continuare, ed è sintomatico che essa rivela, accanto all'assenza di una precisa presa di posizione, l'atteggiamento negativo e invariabile, comunque anodino, con cui, sulla base di termini di paragone accademici e storicamente improbabili, vengono spesso gratificate, da più di un secolo a questa parte, quelle espressioni del passato che risultano eccentriche o difficilmente situabili rispetto a taluni schemi della storiografia, nel caso specifico il "Rinascimento", o il "Tardo Gotico". In effetti, come lo si vedrà più oltre, Bartolomeo di Tommaso non può essere giudicato convenientemente nè a considerarlo quale figura del campo puramente gotico nè di quello rinascimentale; e, del resto, tale alternativa si riflette nelle diverse interpretazioni del suo stile e della sua formazione, proposte di volta in volta, ad esempio dal Cavalcaselle, la cui ipotesi di vederlo al seguito dei tardi Trecentisti Umbri, con

riflessi di seconda mano dei senesi Taddeo e Domenico di Bartolo, contrasta con l'epigrafe, densa di dubbi, con cui B. Berenson lo presenta nelle *Pitture Italiane*: "Umbro. Operò fra il 1425 ed il '55. Può aver studiato dipinti di Giovanni dal Ponte e di Masaccio..."<sup>5)</sup> Due esegesi assai diverse l'una dall'altra, ma che ambedue postulano, e per una data assai alta, il problema della diffusione del "Rinascimento", in territorio umbro, o secondo una filiazione diretta, come nel caso di un rapporto apertamente masacesco, o mediata per via senese, tramite Domenico di Bartolo.

La lettura dei numerosi documenti che intorno alle vicende esterne di Bartolomeo di Tommaso sono riusciti a rintracciare i ricercatori di archivio rivela un percorso che non è punto quello di un piccolo maestro provinciale, chiuso nell'angusto orizzonte di un ambiente senza aperture e applicato a soddisfare alle richieste di una clientela puramente locale. Tutto all'opposto, la presenza del pittore nella città natale segue un periodo di almeno un quindicennio trascorso nelle Marche, e precede l'andata a Roma, dove il suo nome doveva essere circondato da un non indifferente prestigio, tanto da sollecitare Papa Nicolò V a servirsi della sua opera in Vaticano, al cui abbellimento erano stati chiamati, o venivano richiesti intorno agli stessi anni, alcuni fra i maggiori rappresentanti della civiltà figurativa del momento, dall'Angelico a Pier della Francesca.

Non staremo qui a trascrivere la lunga serie di atti e notizie relative alla vita di Maestro Bartolomeo, già raccolti nell'accurata esposizione del Faloci Pulignani; da un rapido riassunto risulta che il pittore risiedeva in Ancona sin dal 1425 (data della più antica notizia che ci sia pervenuta), dove lo troviamo ancora nel 1439: già dall'inizio aveva preso la cittadinanza locale, nè vi sono valide ragioni per ritenere che l'avesse lasciata quando, fra il 1434 ed il 1439, si trasferiva a Fano, per lavori di grande impegno nella chiesa di San Giuliano. Quanto ai suoi rapporti con Foligno, essi non vennero interrotti da una così lunga assenza: già nel contratto del 1434 per i dipinti fanesi si accenna alla possibilità che la sua presenza in patria venga richiesta dal Signore fulignate, Corrado Trinci, e, nella previsione, i committenti gli concedono eventualmente un permesso di non più di quindici giorni, viaggio compreso. Nel 1437 (e vedremo che questa è la data più probabile, se non certa) un figlio di Corrado Trinci, Rinaldo, ordinava al pittore il trittico della chiesa di San Salvatore a Foligno; e in questa città Bartolomeo



FIG. 1 - FOLIGNO, S. SALVATORE - BARTOLOMEO DI TOMMASO: MAESTÀ COL BATTISTA E IL BEATO PIETRO CRISCI (Fot. Alinari)

di Tommaso doveva trasferirsi definitivamente dopo il 1444 e sino al 1455 (anno dell'ultima notizia finora reperta), salvo l'intervallo fra il 1451 ed il 1452, quando dovette recarsi a Roma, su invito del Pontefice Nicolò V, per una serie di lavori nel Palazzo Vaticano, mentre il Senato romano approfittava della sua presenza per commettergli un fregio nella sala grande del Campidoglio ed una "Madonna", in capo alle scale del medesimo edificio.

Di questo lungo percorso, accertato per un trentennio preciso, e che con forti probabilità dovette iniziarsi anche prima della più antica notizia da noi posseduta, cosa è restato su cui fondare la conoscenza della personalità del pittore? Perduta al completo ogni traccia delle cose eseguite a Fano, e perduta anche ogni testimonianza del suo tempo romano (è quasi certo che la sua fatica riguardasse qualcuno di quegli stessi ambienti che, rinnovati a partire dal 1508, sono oggi conosciuti sotto il nome di Stanze di Raffaello, mentre è priva di risultati la ricerca in Campidoglio, dopo le radicali trasformazioni che quel monumento ha subito nel corso delsec. XVI) il pittore sopravvive in due soli numeri accertati da firme o documenti: il trittico nella chiesa di San Salvatore a Foligno e una serie di tre affreschi votivi, già nella chiesa di Santa Caterina, ed ora nella Pinacoteca fulignate. Scarsi relitti, dunque, di un grande naufragio sui quali sarebbe quasi disperato volersi fondare per la misura del pittore e delle sue possibilità: se non intervenissero

gli apporti decisivi di R. Longhi, quelli del Berenson, e le poche cose qui pubblicate per la prima volta.

È poco agevole, allo stato attuale, leggere compiutamente il trittico della chiesa di San Salvatore a Foligno (fig. 1); non solo per la densa ed eccessiva patina che ne offusca la superficie, là dove questa non si sta sfaldando per il secolare abbandono, ma perchè le tre tavole hanno sofferto di un arbitrario rimaneggiamento seicentesco, che, scorciandole e mutilandole da tutti i lati, le ha totalmente private del profilo originario, soprattutto in alto, dove la sagoma, verosimilmente di andatura curvilinea, è stata rasata, senza neppure consentire al disegno dei nimbi di chiudere compiutamente il proprio giro. Soffocate dalla riduzione che ne ha annullato il primitivo rapporto spaziale, e che le intacca persino nelle vesti, negli arti e negli attributi iconografici, le figure della Vergine in trono, di Giovanni Battista e del lo-

cale Beato Pietro Crisci sono pertanto menomate proprio in quello che è il dato primario della loro trama stilistica, il ritmo. Un ritmo marcato, persino sovraccarico nella sua varietà di accenti, basato su fatti di linea, di azione, di stagliatura sull'oro del fondo; e che, ignaro di qualsiasi cadenza normativa, passa attraverso le più svariate gradazioni, in una gamma assai ricca di spunti e motivi. Nel comune denominatore di una scrittura apertamente caratterizzata, si passa infatti dall'impostazione a contrapposti, di andante quasi "fiorito", della figura del Battista, allo slancio scattante e spezzato del personaggio di destra, sottolineato dalla continua ricorrenza di bruschi interrompimenti e di solchi paralleli; per concentrarsi nella tavola centrale, dove, attorno alla zona ferma e fissa, costituita dalle pagine aperte del libro con il "Magnificat", ruotano le componenti (ora centrifughe ed ora convergenti come le isobare di una carta meteorologica) del violento nodo figurativo cui concorrono, ciascuno a suo modo, la scarnificata lunghissima mano della Vergine, il ricadere delle pieghe del manto, lo svincolarsi "a svastica", del Bambino: un condensato campo di forze e di repressa agitazione, riecheggiato in alto dai sei Angeli, disposti oltre il trono slargato e prospetticamente appiattito, ai quali è impossibile dominare la propria irrequietezza, e che, pur restando nell'atteggiamento reverenziale a braccia conserte, rompono in disordine le file dovute per antica consuetudine iconografica alla maestà della Regina celeste.



FIG. 2 - FOLIGNO, PINACOTECA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: TRE AFFRESCHI VOTIVI (Fot. G. F. N.)

L'impressione negativa, che quasi invariabilmente accompagna il primo incontro con questa insolita, eccentrica realizzazione, aspra ed impreveduta sino a risultare sconcertante, si attenua al constatare l'alta qualità dell'esecuzione tecnica e lo splendido cesello di alcuni nimbi, per approdare infine alla certezza che, lungi dal situarsi ai margini del popolare del folkloristico e dell'occasionale, il trittico risponde alle esigenze di propositi mentali ben chiari e coscienti, frutto cioè di una situazione molto ricca e complessa, persino estenuata nelle sue rarefatte sottigliezze. I riflessi che l'analisi riesce qui a ravvisare sono di assai varia estrazione, e davvero inattesi in un'opera nata per Foligno nel quarto decennio del sec. XV. La conoscenza dei modi più consueti dell'ultima ondata gotica di Firenze è attestata dalla figura del Battista: sfocatamente ghibertesca, essa costituisce, con molta verosimiglianza, il passo da cui B. Berenson fu indotto a riconoscere in Bartolomeo di Tommaso lo studio dei prodotti di Giovanni dal Ponte, col quale, in effetti, sembra cogliersi qui una certa quale affinità, ma assai vaga e distanziata, oltre il comune impasto della scrittura caratteristica. Il rapporto con Firenze si ferma

entro questi limiti, e le restanti parti dell'opera alludono invece, e con ben maggiore evidenza, all'incontro con la cerchia senese fra il 1430 ed il '35, precisamente con la persona più cospicua di quel momento, Stefano di Giovanni detto il Sassetta. Se non bastasse a provarlo la figura del Beato Crisci — così affine a Pietro di Giovanni Ambrosi, per piglio, per fermezza di sigla, e per l'analogo assoggettamento dei motivi del plasticismo masacesco, ridotti da un segno grafico di affilatezza estrema — ecco che la Vergine, dal busto in sù, ricalca il modulo pubblicato nella celeberrima 'Madonna delle Nevi' dipinta dal Sassetta fra il 1430 ed il '32 per il Duomo di Siena (Collezione Contini-Bonacossi); ed il rapporto con quell'illustre antecedente è realizzato con un'immediatezza che non consente dubbi di sorta, anche sotto la traduzione che ne ha sortito Bartolomeo di Tommaso, dove l'accento caratteristico si condensa in un significato arcano, ermetico, che nulla ha in comune con le nitide crisalidi spaziali del grande pittore senese. Che poi, a fianco di una così precisa citazione, altri brani alludano ad orientamenti in direzioni del tutto opposte, ciò non è per niente in contrasto con quanto i documenti dicono intorno





FIG. 3 - FOLIGNO, PINACOTECA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: S. BARBARA CONDOTTA AL MARTIRIO (Fot. G. F. N.)

alle vicende esterne di Bartolomeo fulignate; e la figura del Bambino, che riecheggia un motivo caro ai Bolognesi del Trecento ultimo, va riportata alla conoscenza delle cose di Andrea da Bologna, a lungo attivo nelle Marche, e nel cui polittico del 1368 (Fermo, Pinacoteca) la parte centrale mostra uno spunto compositivo molto affine a questo: un indizio di quelli che furono gli interessi di Bartolomeo nel primo tempo della sua vicenda, trascorso in vari centri marchigiani.

Sarebbe assai facile, a questo punto, fermarsi ad una definizione in senso puramente eclettico di Bartolomeo di Tommaso, se, a smentirla in anticipo, non lo impedisse l'essenza stessa dell'eclettismo, che è un fatto di semplice selezione antologica, proposta in un discorso andante, divulgativo, sprovvisto di veri interessi formali: tutto al contrario, lungi dal puntare verso una formula di pura combinazione, il trittico rivela in ogni

passo la tendenza, esasperata, per il caratterismo grafico, nell'intento di toccare apertamente il grado dell'irreale, dell'antinaturalistico, secondo modi di estrema individualità. Non è perciò lecito parlare qui di calligrafismo caratteristico, fiorito e descrittivo, come per un Giovanni dal Ponte, ma piuttosto di irrealismo caratterizzato (Longhi); il trittico di San Salvatore a Foligno non ne rappresenta che una fase di transito, e la sua definizione ultima è testimoniata dalla seconda opera fondamentale di Bartolomeo di Tommaso, la serie di affreschi nella Pinacoteca di Foligno (fig. 2).

Di quanti anni è l'intervallo fra le due produzioni? L'affresco di sinistra della serie, distaccata dalla chiesa di Santa Caterina, reca la data del 1449, mentre per il trittico un'iscrizione apposta in calce, forse nel 1825, indica nel 1430 l'anno di esecuzione. Ora, visto che il pannello centrale mostra un indubbio rapporto con la 'Madonna delle Nevi' del Sassetta, terminata nel 1432, l'asserzione della scritta risulta inaccettabile; tanto più che già nel 1829 un ricercatore locale affermava, certamente sulla base di documenti poi smarriti, che Bartolomeo di Tommaso aveva dipinto il trittico nel 1437, data questa che ci sembra assai plausibile, al punto di doverla considerare come definitiva.<sup>6)</sup>

Gli impegni assunti dal pittore fra il 1434 ed il 1439 per le opere in San Giuliano a Fano, e l'impossibilità di eseguire le tre tavole con le rispettive cuspidi e predelle nel giro di quindici giorni (che è il tempo di cui, secondo il contratto con i committenti fanesi, Bartolomeo poteva fruire per eventuali chiamate alla corte dei Trinci) suggeriscono che il trittico di San Salvatore sia stato dipinto nella città adriatica, e di lì spedito a Foligno; per le medesime ragioni è necessario pensare che il viaggio a Siena del pittore e il conseguente incontro col Sassetta siano avvenuti fra il 1432 (giusta il "post quem", denunciato dalla citazione della 'Madonna delle Nevi') ed il 1434, quando ebbero inizio i lavori fanesi, durati più di un lustro. È quindi un intervallo di dodici anni quello che intercorre fra le tre tempere di San Salvatore e gli affreschi della Pinacoteca fulignate, questi riconosciuti al pittore dal Cavalcaselle, con un'intuizione davvero eccezionale, prima che la firma vi fosse rivelata da una

pulitura e da una più attenta lettura della scritta dedicatoria.<sup>7)</sup> Ordinati da tre diversi committenti, i tre riquadri rappresentano, dalla sinistra alla destra, 'Santa Barbara condotta al martirio', la 'Madonna di Loreto', e un 'Sant'Antonio da Padova' in atto di predicare da un pulpito a traliccio ligneo.

Nella 'Santa Barbara' (fig. 3), come nel trittico del 1437, dove la figura del donatore Rinaldo Trinci è ridotta a proporzioni minime ai piedi del trono della Vergine, una sorta di rapporto simbolico, volutamente arcaistico, condiziona il gruppo delle monache committenti; per il racconto vero e proprio è invece osservata una norma di declinazione prospettica, ammesso che sia lecito parlare di prospettiva, piuttosto che di allusioni spaziali, in un contesto del genere. Il riquadro racchiude tre distinti episodi della leggenda di Santa Barbara. Nel fondo a sinistra, dove all'orizzonte si innalza la torre da cui è evasa la Santa, un pastore, interrogato dal padre della fuggitiva circa la strada che essa ha seguito, rifiuta ogni informazione, nell'intento di aiutarla; a destra invece un secondo mandriano rivela il nascondiglio della giovane, che si intravede parzialmente dietro il digradare di una collina: nello stesso istante la mano di Dio scende dall'alto trasformando il gregge dello spione in uno sciame di cavallette affamate. In basso Barbara, che il padre ha raggiunto, viene afferrata per la treccia e trascinata violentemente al luogo del giudizio, alle cui prove essa si prepara nella preghiera. Iconograficamente, l'affresco è assai singolare, se non unico, nel territorio della Pittura Italiana; taluni aspetti della narrazione sembrano suggerire una fonte nordica, tedesca, come ad esempio per l'episodio delle cavallette, che torna, per citare solo un caso fra i più noti, in una tavola della pala di Meister Francke, eseguita nel 1414 ed oggi nell'Ateneo di Helsinki. Ma quale che sia la fonte del canovaccio narrativo, la traduzione che ne pubblica Bartolomeo di Tommaso è fra le più imprevedute e sorprendenti. Il significato della figurazione è fornito dalle sorprese e dalle meraviglie di una scrittura sommamente estrosa, dalle sue inattese cristallizzazioni caratteristiche, dalla sua irresistibile tendenza a ridurre i dati visivi a pure e semplici convenzioni, fuse con estremo rigore e impeccabile coerenza, in un contesto di fantasia svincolata. Scavare in una simile pietrificazione di stile per individuarvi gli eventuali precedenti e appigli culturali è impresa ardua e persino vana; anche se un qualche indizio è fornito dalla scelta fisionomica della Santa, che pare alludere ai modelli di Carlo da Camerino, mentre lì accanto, nella spalla del padre che trascina la giovane convertita, par di dover leggere un preciso intento di definizione spaziale, di piglio quasi masaccesco. Ma qualsiasi accenno, sia che alluda al tardo Trecento umbro-marchigiano o alla ragionata sintassi rinascimentale, ritorna sotto



FIG. 4 - GIÀ ROMA, RACC. DE CLEMENTE BARTOLOMEO DI TOMMASO: S. GEROLAMO

aspetti trasfigurati, stravolti, filtrato per uno schermo di caratterizzazione grafica compatta e rigorosa: tutto viene fuso in una sorta di materia personale, in traducibile, polivalente, che non è puro arabesco, anche se ignora la terza dimensione, dove ritmi e cadenze, della più varia misura, si intrecciano e si accavallano, per infrangersi contro improvvisi ritorni di impegni "razionali". Una materia il cui timbro fantastico è scandito dalla abnorme figura di Santa Barbara, individuata sotto tratti asiatici, mongoli, e presentata, secondo un'inaudita regia, a cosce divaricate, si da sollecitare le più straordinarie parentele visive, dove immagini del mondo animale, rombi o razze, cedono il campo alle ermetiche sigle della simbolistica magica e, soprattutto, zodiacale: quasi un frammento di una favoleggiata carta celeste, dove lo Scorpione venga avulso dalla sua sede da un Ercole in turbante e stivaletti.



FIG. 5 - ROMA, PIN. VATICANA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: PREGHIERA NELL'ORTO (Fot. Anderson)

Le due sole testimonianze della persona di Bartolomeo di Tommaso sono dunque disposte con un intervallo che dal 1437 passa al 1449; il percorso stilistico vi si manifesta in due fasi ben distinte, e tali da costituire un indizio di riferimento per situare secondo una plausibile cronologia gli apporti della ricerca filologica.

Un'opera la cui nascita non può cadere molto lungi dal 1437 è la tavola di piccole dimensioni con un 'San Girolamo in penitenza' che molti anni fa (circa 1933) si trovava a Roma, nella raccolta De Clemente, sotto l'esatta denominazione (fig. 4). Molto simile, per grammatica formale per tipo fisionomico, al Beato Crisci del trittico fulignate, questa tempera è una conferma del rapporto umbro-senese di cui Bartolomeo è il maggiore esponente verso la fine del quarto decennio del secolo. Anche qui la radice sassettesca è quella che determina l'evidente parallelo con l'Ambrosi, mentre il modulo compositivo sollecita confronti con il Maestro dell'Osservanza e con Sano di Pietro. Ma dove l'Ambrosi abbrevia ed asciuga i suoi caratteri sino alla più scarna e persino ironica eleganza, qui l'accento insiste su inflessioni di grottesco che rammentano taluni aspetti di Giovanni di Paolo. Contro il fondo notturno, gremito dai rami e dalle fronde di una fitissima foresta, la grotta si apre nella roccia riprendendo i ritmi ondulati di cui è percorsa l'intera figurazione dalle scaglie digradanti del pendio pietroso allo strisciare dei rettili, al ricadere delle vesti del Santo.

Esistono altri saggi di questa fase, più intensamente seneseggiante, di Bartolomeo di Tommaso; vi appartengono due piccole tavolette cuspidate, e provviste in gran parte dell'originaria incorniciatura, che un tempo facevano parte delle cimase del trittico di San Salvatore, e che, conservate oggi ai lati dei tre manomessi scomparti principali, rappresentano rispettivamente 'San Sebastiano' e 'San Giovanni (?) Evangelista'.

Le loro condizioni, non rovinose ma offuscate dalla patina sino ad essere quasi illeggibili, non consentono la riproduzione; il loro modulo compositivo rivela un deciso orientamento verso Siena, anche qui troppo spinto per essere casuale. La ripresa di fatti ritmici alla Jacopo della Quercia, visibilissima nelle festonature dei manti, vi si alterna ad insistenti parallelismi con Giovanni di Paolo, soprattutto nel Santo Evangelista, che dalla auspicabile pulitura risulterà uno dei capitoli più sintomatici della congiunzione fra Siena e Foligno.

Sempre nel trittico di San Salvatore, le antiche fonti accennano a quattro tavolette della predella, cedute nel 1825 ad un raccoglitore di Bevagna, e poi non più rintracciate. La notizia non specifica quali ne fossero i soggetti, ma credo molto probabile che le si possa riconoscere in una serie di quattro scomparti, oggi dispersi in varie sedi, ma strettamente congiunti per stile, dimensioni ed argomenti, ed il cui momento figurativo è quanto mai prossimo al trittico del '37. La serie comprende la 'Preghiera nell'Orto' e la 'Cattura di Cristo' della Pinacoteca Vaticana (figg. 5, 6) e la 'Andata al Calvario' del Museo di Moulins, Collezione Campana (fig. 7); a questi tre elementi, riconosciuti a Bartolomeo dal Berenson,<sup>8)</sup> va aggiunto un 'Seppellimento di Cristo', finora sconosciuto, che anni fa si trovava in una collezione di Roma sotto il nome, del tutto inattendibile, di Masolino da Panicale (fig. 8).

Nei quattro pannelli la componente senese, sassettesca, è costante, nè meraviglia che due pezzi della serie appaiano nel Van Marle come cose al diretto seguito del Sassetta;<sup>9)</sup> ma rispetto all'ambiente dei pittori di Siena la sostanza figurativa è qui percorsa da un impegno di spezzatura formale, da una forza di capacità trasfigurativa, libera e indipendente, che sarebbero impensabili in una cerchia come quella senese, dove i grandi modelli ritmici di Duccio e di Simone





FIG. 6 - ROMA, PIN. VATICANA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: CATTURA DI CRISTO

Martini e le intuizioni spaziali dei Lorenzetti non erano lettera morta, ancora verso il 1430-40, riproponendosi invece agli occhi dei pittori locali come precisi modelli cui riallacciarsi, anche in vista di una riedizione "aggiornata", dei loro temi, costituendo spesso una remora ed un impiglio di esangue tradizionalismo. Nelle quattro tempere il racconto si svolge secondo una ricca varietà di tempi e di soluzioni ritmiche: ora scandito gravemente, con accenti tragici e persino squallidi, come nei paesaggi notturni, aridi e spogli, della 'Preghiera' e del 'Seppellimento'; ora snodato in un intreccio di nuovissime fioriture lineari, affollate di pause, di rilanci, di riecheggiamenti. Ammirabile fra tutti il gruppo centrale della 'Cattura', dove l'inarcarsi scattante e convulso del traditore si contrappone alla scarna semplicità, quasi masoliniana, del Cristo rassegnato, contro cui si addensa la cupa, ermetica folla degli armati in scudo e corazza; o la trama dell' 'Andata al Calvario', che si smaglia e si allenta al procedere da sinistra verso destra, per ridursi infine ad una scansione sorda e monocorde, battuta dai nudi piedi scimmieschi dello sgherro che sollecita i due ladroni. Qua e là il mordente caratteristico si coagula in cristalli di irrealismo, appariscenti e singolarissimi: il blocco dei tre Apostoli dormienti nella 'Preghiera', col paradossale brano del corpo che "digrada", a dimisura, realizzato portando all'esasperazione il tema della prospettiva "rinascimentale", sino a sovvertire i rapporti della razionalità ottica; nella 'Cattura', il personaggio di Malco, cui Pietro taglia l'orecchio, si torce divincolandosi, sino ad assumere l'aspetto di una sirena; e nel 'Seppellimento', vicino al pianto funebre delle Marie, accoccolate secondo una vetusta consuetudine di rituale campagnolo, l'arco della grotta si spalanca enorme come la bocca di una balena. Non è forse azzardato riconoscere

in qualche passo i ricordi del viaggio in Toscana di Bartolomeo: nella 'Preghiera' il Cristo inginocchiato allude ad un modulo non distante da Lorenzo Monaco (si veda la tavola del Louvre), e nella 'Cattura' l'ultimo personaggio di destra è costruito con una robusta fermezza di definizione, semplice e disadorna, tale da richiamar Masaccio.

Molto prossimi a questa serie sono altri due scomparti di predella (figg. 9, 10), che vanno riferiti ad un complesso altrimenti ignoto; già nella Collezione Martin Le Roy di Parigi (dove le restitui al pittore il Berenson) esse sono un recentissimo acquisto del Metropolitan Museum di New York.<sup>10)</sup> Tutta una serie di indizi concorre a suggerirne una datazione anteriore al 1437, e subito dopo il ritorno dalla Toscana: il medesimo modulo di fonte masacesca che si è già visto nella 'Cattura' della Vaticana ritorna qui per due volte (nella prima figura a sinistra del pannello omonimo e nella donna di tre quarti accanto al sepolcro di Cristo), ma con un'accentuazione più diretta, più immediata; e mentre ricordi fra i più vari della fase toscana dell'internazionale gotica costellano le due composizioni, secondo riferimenti che vanno da Lorenzo Monaco a Jacopo della Quercia (come nella figura del Cristo catturato), anche la gamma cromatica conferma una datazione più antica della serie precedente. Dalle tonalità spente e bruciate, basate essenzialmente su bruni, rossi scuri e azzurri spenti, si passa qui ad una squillante e persino violenta ripresa della tavolozza "fiorita": i manti dei personaggi si accendono di rosa-ciclamino, di oltremarini acutissimi, di rossi fiammeggianti, staccati, nella 'Cattura', contro il denso cielo di notte fonda, dal quale i lontani castelli emergono arcani, fosforescenti. Ciò non significa che il tono del racconto si stemperi, addolcendosi o mitigando le impennate del caratterismo tipologico; le sequenze si succedono gremite di



FIG. 7 - MOULINS, MUSEO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: ANDATA AL CALVARIO (Fot. Bulloz)

passaggi venati di un grottesco aspro, e persino pauroso: come nei soldati, simili a cavallette dall'epidermide metallica, che irrompono nell'orto attraverso le siepi intrecciate a mo' di caduceo, gli arbusti gocciolanti di luci. E nelle due scene della 'Pietà' e del 'Seppellimento' ogni sequenza è sorretta da accenti di aspra, violenta tragicità, contro il profilo ondulato delle aride colline, che si stagliano contro l'oro con effetto di prima alba; il bacio convulso della Vergine al figlio morto ignora ogni intenerimento, ogni possibilità di uscire dalla propria siglata condizione formale, rigorosamente definita.

Quale fosse l'aspetto figurativo di Bartolomeo di Tommaso prima del suo incontro con i Toscani, e quali i limiti della sua grammatica fra il 1425, quando lo troviamo in Ancona, ed il 1432-34, lo possono indicare tre opere, restituitegli dal Longhi, e che, assai tipiche del suo pennello, denunciano un orientamento che è esclusivamente marchigiano del terzo decennio del Quattrocento. La più importante è la 'Madonna' della Pinacoteca di Brera (fig. 11), proveniente dalla chiesa di San Giacomo a Pergola.<sup>11)</sup> I tipi del fuliginate vi si riconoscono facilmente, anche sotto la forte riduzione della base culturale rispetto al trittico del 1437 e alle opere ad esso congiunte. Già in questo prodotto le intenzioni del pittore alludono apertamente a modi di irrealismo caratterizzato, e la grande figura della Vergine si innalza contro il fondo di broccato con l'austerità cupa e solenne di un idolo affumicato; il percorso del mantello si snoda seguendo una partitura ritmica più "gotica", che nei numeri sinora

esaminati, mentre le falde del panno si aggrovigliano in basso secondo un concorso di festonature e di occhielli, alla cui definizione partecipa un segno molle, duttile, privo insomma della mordente aggressività cui si affidano il piglio e la nettezza grafica delle cose più tarde. E ad una materia impastata di un chiaroscuro più esornativo che essenziale (assai simile a quello che si incontra in Arcangelo di Cola e, meglio, in Carlo da Camerino) fa riscontro nell'impostazione compositiva un ricordo dei moduli del Gotico Veneziano, che dal Giambono sembra risalire a Jacobello del Fiore, cui la tavola è stata a lungo riferita. Venezia è presente in questa primizia di Bartolomeo di Tommaso grazie alla conoscenza di quei prodotti che la diffusione lungo le coste adriatiche destinò al tratto del litorale tra Fano ed Ancona. Tutto indica in questa tavola ad una data che difficilmente può essere posteriore al 1430; e la stessa provenienza dalle Marche coincide col primo tempo dell'artista, quando egli possedeva la cittadinanza del municipio anconetano.

Certamente ancora più antiche, tra il 1425 ed il 1430, sono due minuscole tempere, esperimenti fatti di San Francesco di Assisi, e facenti parte di una medesima predella, alla cui integrazione totale manca il terzo pezzo, che la completava alla destra. Sono il 'San Francesco col padre Pietro Bernardone' già nella Collezione Sterbini di Roma ed ora in quella Cini di Venezia (fig. 12 a) ed i 'Funerali e canonizzazione di San Francesco' che dalla Collezione Woodyat di Roma è passato alla Galleria Walters di Baltimora (fig. 12 b).<sup>12)</sup> Il loro significato è essenzialmente





FIG. 8 - GIÀ ROMA, COLL. PRIVATA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: SEPELLIMENTO

marchigiano, secondo un amalgama di accenti camerinesi, sanseverinatesi e anconetani, quale poteva verificarsi in un momento già avanzato del terzo decennio. È soprattutto il dato cromatico ad attrarre l'attenzione nei due pannelli, specie in quello della Collezione Cini, restituito alla piena leggibilità da una buona pulitura. Nei toni di rosso-fiamma, di verde scuro, di viola che accendono le vesti; nell'impiego di lacche trasparenti su una base d'oro; nel rosa canoro dell'edificio sotto il cui protiro il Vescovo di Assisi protegge il giovane Santo dall'ira paterna: la selezione cromatica ed il suo impiego indicano sempre la piena frequenza e la ripresa, volutamente accentuata, di modi marchigiani. È con Arcangelo di Cola che si palesano le più forti affinità, anche per il partito chiaroscurale che accenna (e si vedano il nudo del Santo o la struttura di alcune teste) ad un impiego vagamente costruttivo, a sintomi di meditata dosatura. Le due tempere rappresentano, sotto tale aspetto, il passaggio dal morbido *sfumato* di Gentile e dei Salimbeni alle misurate declinazioni dell'*ombra* rinascimentale; ma, riguardo alla fonte di queste tendenze, più che vedervi i segni di un tirocinio toscano-marchigiano, parallelo a quello di Arcangelo di Cola e avvenuto nel medesimo ambiente — come pensa R. Longhi<sup>13)</sup> — sembra più verosimile riconoscerci soltanto i riflessi del ritorno di Arcangelo nelle Marche. E, in effetti, per il resto le due tavolette rimangono nei limiti della più stretta cultura locale: il ritmo narrativo rammenta Lorenzo e Jacopo Salimbeni, e i segni della maggiore persona operosa in Ancona nei primi decenni del Quattrocento, Carlo da Camerino, sono riconoscibili più di una volta, specie nello scomparto veneziano. Ma, quale che ne sia la prima fonte, tutti gli spunti ritornano qui sotto aspetti caricati e accentuati: le epidermidi si accendono

febrili; la folla che si accalca attorno al cataletto del Santo si infittisce in una molteplice varietà di episodi e di gesti, con una cadenza assiepatata, gremita; e le sigle grafiche di cui è punteggiata la narrazione (si veda lo scriba che, nella predella di Baltimora, segna sul rotolo le parole del Pontefice) si intrecciano a declinazioni grottesche del repertorio "internazionale". Una straordinaria varietà di storpi, mutilati, nani e deformati, si trascina verso il miracoloso funerale: gli elementi "ignobili", che comporta il tema vengono così riscattati quali bizzarre, umoristiche rarità del medesimo serraglio aulico e prezioso di cui, lì accanto, appaiono esemplari "nobili", nei gentiluomini rifulgenti di velluti, pellicce e cappelli a larga tesa.

Le primizie di Bartolomeo di Tommaso indicano pertanto che le origini del suo stile non vanno situate a Foligno; nè in questo momento più antico, nè più tardi, vi è in lui un qualsiasi rapporto con Ottaviano Nelli, con Giacomo Bedi, o con gli altri nomi del gotico umbro, di accezione fulignate, eugubina e perugina che sia. Le sue radici affondano invece in quel momento della pittura marchigiana che, segnando un deciso distacco dalla vecchia tradizione locale, e dalla esautorata discendenza fiorentina (Ghissi), riminese e veneto-romagnola, accoglie il portato del goticismo bolognese mediante Andrea da Bologna e la sua bottega. Molti sono gli episodi di questo dirottamento, che investe tutta la regione marchigiana, e i più sono ancora da riesumare; ma è già sin d'ora possibile individuare il filone principale in quello che, partendo dal Maestro dell'Incoronazione di Urbino e dalle sue calligrafiche distillazioni in chiave tardo-riminese, realizza un progressivo accostamento alla sintassi bolognese, prima sfiorandola o riecheggiandola in sordina (come avviene nelle opere ultime del Maestro



FIG. 9 - NEW YORK, METROPOLITAN MUS. - BARTOLOMEO DI TOMMASO: CATTURA DI CRISTO

dell'Incoronazione) poi innestandosi direttamente sul suo tronco, senza con ciò annullare l'accento tipicamente locale; protagonista di questo capitolo finale è il camerinese Carlo, la cui attività, a giudicare dal numero delle opere rimaste in luogo, dovette svolgersi soprattutto in Ancona, la stessa città che Bartolomeo di Tommaso aveva scelto a residenza. Di questo episodio marchigiano-bolognese (o, meglio, di questa fase bolognese del gotico marchigiano) non è da trascurare un aspetto assai tipico e ricorrente: la tendenza, sempre viva e realizzata secondo una gamma assai varia di soluzioni e di intensità, alla scrittura caratteristica, alla flessione del segno in funzione "espressionista", alla definizione siglata. Il limite più povero e monocorde ne va indicato nei rozzi affreschi di Santa Maria del Metauro presso Fano; il caso più colto, e persino rarefatto nella sua preziosità, ne va visto nei prodotti di Carlo da Camerino, nel quale una cultura assai vasta, che da fatti del Trecento locale giunge sino agli affreschi assisiati di Pietro Lorenzetti, è interpretata con accenti squisitamente capricciosi, e secondo spunti paradossali venati di un delicato umorismo.<sup>14)</sup> L'esordio di Bartolomeo di Tommaso va indubbiamente posto in questo ambiente anconetano dalla persona di Carlo; ed è da aggiungere ai meriti del fulginate se, sin dall'inizio, i suoi interessi si allargano oltre i confini strettamente municipali, giungendo ad includere i Salimbeni, forse Gentile da Fabriano e, certamente, le novità importate di Toscana da Arcangelo di Cola. All'intimo di questa prima congiunzione culturale, non meno che sotto i successivi arricchimenti di fonte fiorentina e senese, la spinta verso l'irrealismo caratterizzato

e verso l'antinaturalismo, e la scalata alle più spericolate vette del segno siglato ed allusivo, che animano Bartolomeo da Foligno, restano sempre radicate in quella cerchia anconetana verso cui collimano i dati documentari e l'analisi filologica; e i prodotti più tardi del pittore sono ancora l'ultima propaggine dell'incontro fra Bologna e le Marche.

Le opere del tempo maturo di Bartolomeo di Tommaso si saldano tutte, con grande omogeneità, all'affresco del 1449 nella Pinacoteca di Foligno del quale si è già visto il riquadro della 'Santa Barbara' (fig. 3). Accanto a questo, la 'Madonna di Loreto' e il 'Sant'Antonio' (fig. 2), ordinati da due diversi committenti, sono anch'essi regolati da un'inflessibile legge di caratterizzazione, accentuata sino a sfiorare il comune denominatore di una sigla "standard". Vero è che si tratta di due *ex-voto*, che per le dimensioni assai ridotte rispetto al soggetto contiguo, dimostrano la scarsa disponibilità pecuniaria di chi li volle eseguiti, cioè la Suor Onofria e l'uomo che, inginocchiati, si vedono ai piedi delle due immagini. Nella 'Madonna di Loreto' lo spunto iconografico, tipicamente umbromarchigiano,<sup>15)</sup> viene ridotto all'essenziale, in perfetta concordia col fatto grafico e tecnico: sotto l'esile tabernacolo significante la Santa Casa, sfrondata di ogni ornamento anche nei capitelli e nelle cornici, la Vergine rigidamente frontale, e fiancheggiata da due soli Angeli, è realizzata con estrema economia di segno e di colore, toccando talvolta (come nella mano che sorregge il Bambino) la condensata allusività dei simboli stenografici. Nel 'Sant'Antonio' il fatto ritmico prende il sopravvento,



FIG. 10 - NEW YORK, METROPOLITAN MUS. - BARTOLOMEO DI TOMMASO: PIETÀ E SEPPELLIMENTO

anche per contrasto con la geometrica rigidità del pulpito ligneo; e i caratteri della scrittura accennano agli snodi dell'arabesco, a una sorta di personale simbolismo geroglifico, nelle pieghe della tonaca, nelle mani, nel volto.

Verso il 1440 (e anche per il confronto con le probabili predelle del trittico del 1437) collocherei due piccoli dipinti, forse avanzi di una più vasta serie di cui non saprei indicare la precisa destinazione, che nel 1955 riconobbi a Bartolomeo presso un collezionista di Londra (fig. 13). L'uno con l'episodio, rarissimo nell'iconografia quattrocentesca, del 'Cristo sulla via di Emaus', l'altro con la 'Pentecoste', essi sono situati a mezza strada fra il capitolo in chiave toscosenese che si raccoglie attorno al trittico del 1437 e l'ultima fase del linguaggio di Bartolomeo; la marcatura dei caratteri, insistita e accentuata, non vi appare ancora giunta all'ultima definizione, e non perviene ancora a riassorbire l'accento lirico che, molto affine come timbro alla 'Deposizione' del Metropolitan Museum, circola nella scena dei 'Pellegrini di Emaus'. Qui il momento dell'incontro è presentato secondo una scelta assai singolare, tipicamente goticeggiante, col Redentore vestito della foggia dei "clerici vagantes", e munito di berretto goliardico; e la scena si svolge nel cuore di una vallata scoscesa, dove il crinale dei dirupi lascia scorgere un cielo oramai serotino, al cui chiudersi di scuro si oppongono gli ultimi cirri di un tramonto giallo e arancio. Nella 'Pentecoste' l'impianto include una successione di assaggi in profondità e di soluzioni plastiche e prospettiche, riprendendo un motivo già pubblicato anni addietro, e certamente nella cerchia toscomarchigiana, dall'autore del numero 19 della

Collezione Johnson, forse sotto la spinta di un prototipo fiorentino comune a lui e a Bartolomeo di Tommaso.<sup>16)</sup> Il primo sintomo della finale ventata irrealistica di cui è segnato l'ultimo capitolo del fulginate lo si coglie nel grande trittico eseguito per la Collegiata di Camerino, donde passò, nel corso dell'Ottocento, alle Raccolte dei Principi Rospigliosi di Roma, e, di lì, alla Pinacoteca Vaticana; riconosciuto al suo vero autore da R. Longhi<sup>17)</sup> esso continua a portare, nella denominazione ufficiale, un battesimo del tutto fuori della realtà, come cosa del seguito di Gentile da Fabriano (fig. 14). Entro il ricco intaglio "flamboyant", delle ogive e delle cuspidi le tre tavole seguono uno schema di partizione iconografica piuttosto insolito, in un'opera di così notevoli dimensioni, e che concerne tre soggetti del repertorio mariologico: al centro l'Incoronazione, fiancheggiata dalla Natività e dall'Adorazione dei Magi.<sup>18)</sup> La scelta strutturale pare alludere a modelli nordici, forse germanici, come sembra provare la lunga serie di confronti con prodotti di Oltralpe, sino al Cinquecento avanzato; ad ogni modo, nel capitolo italiano e quattrocentesco dell'agonia del mondo gotico, questo esemplare di Bartolomeo di Tommaso è uno dei primi esempi di una siffatta partitura, databile, sul confronto con l'affresco del 1449, intorno alla metà del quinto decennio. L'insegna bernardiniana nella cuspidi centrale, anche ammesso che sia genuina e non frutto di una più tarda manipolazione, poco conta per la diagnosi cronologica, sebbene la diffusione del "berardinismo", avvenga a Camerino negli stessi anni, circa il 1445. Le modulazioni del segno, che ubbidiscono ad una norma ferrea, inflessibile, predominano sugli altri dati del tessuto figurativo,





FIG. II - MILANO, BRERA - BARTOLOMEO DI TOMMASO: MAESTÀ  
riassorbendoli verso una parte di subordinazione completa. Abbreviata a pochi, essenziali colori, la gamma cromatica vede i suoi gialli sulfurei, i suoi violetti, i rossi e gli azzurri mescolati ad un chiaroscuro denso e fumoso, dal quale la funzione strutturale è quasi assente; mentre le figure, strettamente uniformate ad un unico modulo fisionomico, ignorano ogni altra individuazione che non sia quella di mera icono-

grafia, livellate entro lo stampo fisso di una marcata indifferenza psicologica e passionale. Impassibili, jeraticamente rigide, solenni e remote, le comparse delle tre scene, sacro o profano che sia il loro ruolo, si staccano contro un'ambientazione che non ha più nulla di "umanistico", se non per quel tanto di favoloso, ma cupo e quasi ostile, che è suscitato dai remoti paesaggi al cui orizzonte si profilano lontanissimi castelli, creste, vallate; nello stesso tempo, alcuni dettagli accessori delle tre composizioni assumono, nell'economia generale, un peso che, per rilievo ed importanza, non la cede a quello di protagonisti veri e propri. Il baldacchino sotto cui si sta svolgendo la cerimonia dell'Incoronazione, l'arcata che chiude in alto la Natività, la gigantesca mandorla a tasselli policromi, il broccato a fiorami della Vergine Regina: la loro evidenza si accresce, trabocca, si impone con la forza di colossali geroglifici, di enormi, autonomi "dadà", sintomi dunque dell'exasperazione di uno stile che, conchiusa la parabola del proprio percorso e nell'impossibilità di riaprire il discorso col naturalismo, ha aperte davanti a sé le sole strade dell'estrema cristallizzazione o del ripensamento letterario. E, in effetti, il trittico della Vaticana costituisce uno dei monumenti più significativi dell'estrema fiammata del Gotico Internazionale, prossimo a spegnersi: l'accentuazione fortissima dei caratteri (che insiste a "fisionomizzare", l'asino ed il bove della 'Natività' sino a sfiorarne la parentela con gli animali di un odierno cartone animato) non esclude la presenza di accenti tipicamente "cosmopolitani", dall'"Ave Maria", ripetuto all'infinito lungo il bordo del mantello della Vergine nell'"Adorazione" al motto aristocratico "Ich Diene", - "Io servo", di cui è fregiata la giarrettiiera del primo Re a sinistra. Nel pannello centrale, la folla degli Angeli cantori e musicisti di cui è gremito il piede della composizione costituisce un ultimo ricordo, e neppure tanto debole, del viaggio di Bartolomeo a Siena: perchè una serie di motivi, la cui prima fonte pare vada riferita a Gentile da Fabriano, vi ritorna secondo l'accezione che ne ripubblicò Giovanni di Paolo, nel Polittico Pecci, del 1425, e altrove. Qui il paesaggio vive, per forza di contrasto, accanto all'enorme, smisurato gruppo divino, ideato con la solenne grandiosità e con il metro di un mosaico o di un affresco absidale di secoli addietro. L'ultimo tempo di Bartolomeo da Foligno denuncia infatti, accanto alla stabilizzazione della sua scrittura, un insistito ritorno a temi, a spunti arcaizzanti: motivi questi che ritornano compiutamente nel tessuto della sua opera più importante, fra le pochissime sopravvissute, gli affreschi della Cappella Paradisi in San Francesco a Terni.

La restituzione al pittore di questo straordinario testo è del Longhi;<sup>19)</sup> accettata da B. Berenson<sup>20)</sup> essa sembra però essere rimasta lettera morta, almeno per



FIG. 12 a, b - a) VENEZIA, COLL. CINI - BARTOLOMEO DI TOMMASO: S. FRANCESCO E IL PADRE; b) BALTIMORA, WALTERS ART GALL. - BARTOLOMEO DI TOMMASO: FUNERALI DI S. FRANCESCO

quel che riguarda le cure di conservazione e di restauro; giacchè il ciclo (certamente uno dei più importanti di tutta l'Italia Centrale), salvatosi per puro caso dai bombardamenti del 1943-44 che distrussero quasi completamente la chiesa di San Francesco, fu poi rimesso in ordine alla meglio, sottoponendo le pareti ad uno sbrigativo lavaggio, ma così superficiale e trascurato che non vennero rimossi neppure molti dei più rozzi ritocchi da cui le varie scene sono orrendamente sconciate. Il grave disastro bellico, pur risparmiando di demolire le quattro pareti affrescate da Bartolomeo, accertò che questi aveva distesi i suoi intonaci sopra una superficie già occupata, circa cinquant'anni addietro, dai mediocri prodotti di un dozzinale pittore, forse uno di quei modesti artigiani locali cui, nella chiesa di San Pietro ed in altri edifici ternani, si debbono numerosi affreschi votivi: povere espressioni della tarda ed esaurita tradizione umbra trecentesca, la cui scarsa qualità è provata, nella stessa Cappella Paradisi, dalla parte superiore di un Crocifisso fiancheggiato da due Santi, che, assieme alle rispettive grossolane incorniciature, è stato scoperto in un tratto della parete di fondo dalla caduta dello strato più recente, che è quello che ci interessa.

Non è il caso di provare minutamente l'impossibilità dell'ipotesi che vorrebbe riportare il ciclo Paradisi al pieno Trecento; sollecitata da una facile ed arbitraria dipendenza iconografica, più presunta che effettiva, nei riguardi del Poema Dantesco, essa è stata assai spesso ripetuta nella locale letteratura guidistica. E neppure è necessario rivedere pedantemente il confronto con l'affresco firmato da Bartolomeo nel 1449: ogni millimetro dei dipinti di Terni si dichiara con grande evidenza della stessa, identica mano, e all'incirca del medesimo tempo, forse al momento dell'andata del pittore a Roma, forse a quello del suo ritorno in patria, ad ogni modo del periodo della sua maggiore

notorietà. La vicinanza con l'affresco firmato è del resto così accentuata e stretta che poco importa la perdita, in calce alla parete di fondo, di gran parte della scritta dedicatoria, specie del brano che ne indicava il preciso anno di esecuzione, e di cui restano soltanto le prime cifre.<sup>21)</sup> A parte la volta (dove la decorazione delle vele, distrutta da lungo tempo, molto

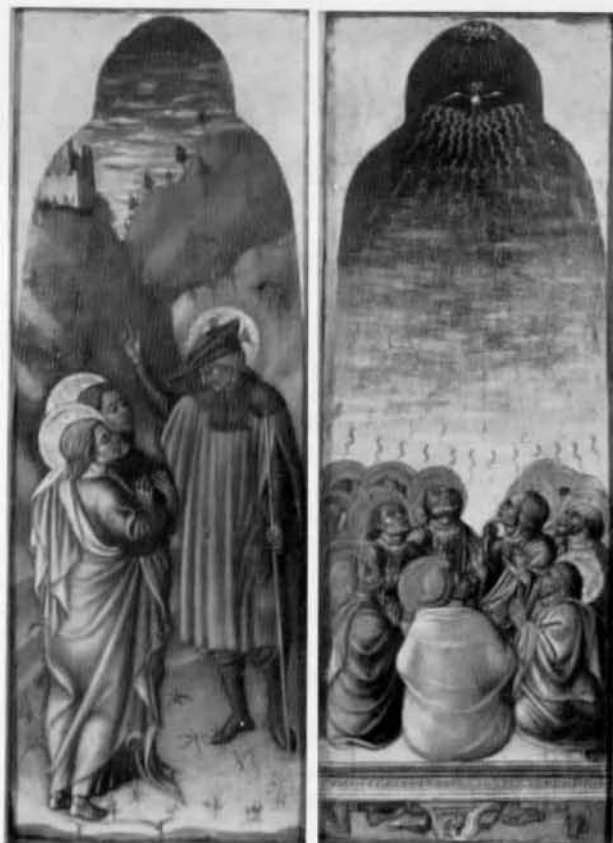


FIG. 13 - LONDRA, COLL. PRIVATA - BARTOLOMEO DI TOMMASO I PELLEGRINI DI EMAUS; PENTECOSTE



FIG. 14 - ROMA, PIN. VATICANA - BARTOLOMEO DI TOMMASO TRITTICO "ROSPIGLIOSI", (Fot. Alinari)

probabilmente raffigurava i Quattro Evangelisti) gli affreschi coprono tutte le murature del non vasto, ma nemmeno minuto, ambiente situato "a cornu epistulae", al termine della navata sinistra della chiesa, costruita nel 1265 ma ampliata verso il 1437-40. Strettamente condizionati dall'architettura goticogigante, di moderato slancio, essi contemplano nelle tre pareti principali una grande figurazione del Giudizio Universale; nella quarta parete, dove si apre l'ampia arcata ogivale di ingresso, il sottarco reca una serie di sei Profeti, a mezzo busto, incorniciati da quadri-lobi, mentre all'interno l'intervallo fra l'arcata e l'attacco della volta è occupato da due grandi figure (non è ben chiaro se anch'esse di Profeti, o Dottori della Chiesa, o piuttosto scrittori di cose apocalittiche, Daniele e Giovanni Evangelista) che, sdraiate in un paesaggio boscoso, mostrano aperti i volumi delle loro scritture o profezie.

Come le due pareti laterali, anche quella di fondo è divisa orizzontalmente in due da una finta incorni-

ciatura, all'altezza dei capitelli angolari su cui poggia la volta a crociera; la parte superiore, di profilo archiacuto, è dedicata alla presentazione del Cristo Giudice (fig. 15). Qui il magma del segno rovente è colato in uno stampo di cubatura grandiosamente metafisica, e sostenuta da un apporto massiccio di potenziale iconico; il solenne gesto del Giudice, mostrante, nell'atto di eleggere o di condannare, le piaghe della Redenzione, perviene a rievocare la colossale "majestas", con cui analoghe figurazioni incombono dalle absidi del Medioevo. Ai due lati della mandorla a sfaccettature iridate, sotto gruppi di Angeli musicanti, torreggiano, incalzate da una vitalità figurativa dirom-pente e fluttuante, le gigantesche figure del Battista a destra, e della Vergine a sinistra, questa presentata secondo una singolarissima fisionomia orientale, e coronata da una sorta di tiara conica da cui partono le ali del velo. Più in basso, i Profeti del Vecchio Testamento (riconoscibili a volte per i loro attributi, come la corona e la cetra di David) mescolati a Santi in gruppi di tre per lato, sono, a percorrerli individualmente, un inesauroibile repertorio di soluzioni formali nuovissime estremamente individuali, in completa indifferenza per la tradizione canonica: come, in basso

a sinistra, il personaggio che fa cocca del suo mantello per raccogliervi un folto gruppo di Anime Beate, piccole e pallide come embrioni o neonati. Ogni passaggio è costretto in una successione di intrecci curvilinei, in uno snodarsi di pieghe che si innevano e si aprono a palma di mano, un distorcersi di superfici concave e convesse, ondulate, serpentine, condizionate da un assoluto orrore, da una fobia spasmodica per la linea retta e la geometria piana. I postulati di Euclide cedono il campo ad una nuova logica spaziale, discesa dagli svolazzi dei cimieri araldici, dalle spire dei rettili, dalle circonvoluzioni delle radici e delle cartilagini. Ai piedi della grande mandorla, i tre Arcangeli siedono con l'autorità dei Ministri assistenti al Soglio Ultramondano; quello centrale, verosimilmente Michele, ordina irato ai suoi sottoposti angelici di correre ad eseguire gli ordini (fig. 16), e fra essi ve ne è uno, alla destra, in atto di sguainare la spada, con un gesto che rammenta, anche se con la sfocatezza delle grandi distanze, un celebre passo del politico del Sassetta a Cortona.





FIG. 15 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: GIUDIZIO UNIVERSALE (Fot. G. F. N.)

La metà inferiore della parete di fondo racchiude una figurazione, quanto mai insolita e senza confronti, degli Eletti che si assiepano, laici ed Ecclesiastici, a sinistra i maschi, a destra le femmine, ai lati di un Arcangelo provvisto di spada, corazza e scudo, la cui funzione è di regolare l'accesso alla Porta del Paradiso, disserrata, in alto, dalle chiavi di San Pietro, e fiancheggiata dalla fila degli Apostoli (fig. 17). Ai piedi dell'Arcangelo, sovrastante lo stemma di Casa Paradisi (in gran parte abraso per essere stato eseguito a tempera sugli intonaci già secchi) due minuscole figure di un frate e di una monaca stanno a significare i maggiori dei Francescani di Terni al momento dell'esecuzione degli affreschi, o piuttosto i committenti in abito di Terziari; più a sinistra, dietro la grande figura inginocchiata di San Francesco, un terzo personaggio di proporzioni ridotte è verosimilmente Giovanni Paradisi, i cui nipoti Paolo ed Angelo sostennero la spesa della decorazione pittorica. A questo proposito non è impossibile che la scelta del soggetto dell'intero ciclo (che riguarda il verdetto da cui dipende l'accesso alla celeste

dimora) sia stata suggerita dal nome stesso della famiglia committente, i Paradisi di Terni; e lo scambio di senso assume molta verosimiglianza al constatare che la Cappella è stata sin dall'origine priva di una vera e propria pala d'altare, la cui funzione viene ad essere assunta dalla parete di fondo, la stessa che, nel tratto attiguo alla mensa, mostra lo schiudersi della "Porta Paradisi",.

Le innumerevoli risorse dell'aspra, flessuosa duttilità del segno sono convogliate in questa scena verso fatti ritmici, di eccezionale ricchezza, modulati con grande varietà, ma raccolti, nell'apparente indipendenza, in vista dell'effetto complessivo. Capovolgendo i dettami della prospettiva "ragionata", gli Eletti, che occupano il primo piano, sono rappresentati in proporzioni minori rispetto agli Apostoli, che più indietro chiudono in alto il riquadro; le convenzioni simboliche si impongono alle convenzioni ottiche, riproponendo in altri termini il tema principale della vicenda di Bartolomeo di Tommaso, che è il ripudio della norma oggettiva, e la riaffermazione, con accenti esasperati, della soggettività. La schiera dei Beati



FIG. 16 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO  
GLI ARCANGELI DEL GIUDIZIO, PART. (Fot. G. F. N.)

si stringe in ginocchio, si addensa in un infinito moltiplicarsi di curve e di crescenti, ripresi dalle falde dei panneggi, che si coagulano in un rapprendersi di membrane e nervature, mazzinandosi in pliche, onde, mulinelli, richiudendosi come rivoli di lava solidificata all'improvviso. Qualcosa di animalesco, quasi di preistorico, è nell'ansioso sospingersi di questi corpi cubitali, slargati a cono, e tendenti verso l'alto con la febbrile, esclusiva irrequietezza di carpe o di squali in attesa del cibo lungo i bordi del vivaio (fig. 18). La scansione ritmica, che nella zona inferiore della scena è accennata in sordina, frantumandosi in un intreccio di spunti e riecheggiamenti in tono minore, viene ripresa e ampliata con insistita evidenza dalla fila degli Apostoli, che si susseguono lungo una regolare disposizione, staccandosi vivamente sull'azzurro del fondo, secondo pause monocordi e ripetute. I moduli fisionomici del Sassetta affiorano più di una volta in questa sinuosa successione di dischi, curve, sfericità, che, con l'effetto di una "greca", o di un'onda in movimento, sgusciano dalle squamosità ellittiche, dai viluppi coriacei dei mantelli: guaine di scorze innervate sulla massiccia corporature degli organismi pesanti ed enormi, ma agili e flessuosi non meno delle piramidali strutture zoologiche del Brontozoico (fig. 19).

Lo straordinario repertorio di spunti inventivi non si esaurisce nè si restringe nei laterali della prestigiosa Cappella; l'assenza di quel tanto di obbligatoriamente simmetrico che è implicito nella parete di fondo, situata sopra l'altare, vi scioglie invece gli ultimi freni della fantasia del pittore, sino a fargli toccare il rovello più incandescente. Secondo il medesimo partito di struttura che inquadra il 'Giudizio', anche sul lato di sinistra la superficie è divisa orizzontalmente in due da una finta fascia, che isola, nella parte inferiore, una grande veduta del Purgatorio; la zona sovrastante, interrotta a metà da un'alta e stretta finestra gotica comunicante con il coro della chiesa, comprende due scene, a sinistra le Anime Purganti liberate dagli Angeli, a destra la Discesa di Cristo al Limbo. In questa (fig. 20) la caduta quasi totale dell'azzurro del fondo, eseguito "a secco", ha scoperto il rosso bruciato della preparazione, concorrendo ad accentuare, per via del tutto fortuita, la sorprendente novità dell'immagine. Ammantato di bianco, e munito del candido vessillo crociato della Resurrezione, il Redentore scatta verso l'alto, attirando nella sua scia i Patriarchi e i giusti dell'Antico Testamento, in un rapinoso susseguirsi di slanci; stilemi pergamenoidi, i mantelli si tendono e si artigliano addosso ai personaggi, tramutandosi in membrane, pinne, ali di pipistrelli, mentre, procedendo compuntamente a mani giunte, il Battista sta per raggiungere l'Eterna dimora in mutandine, e col masaccesco torace "ignudo", tradotto in uno scricchiolante incastro di nervature spinali, costole e pellami, non meno della carcassa di un cane. Nella scena contigua (fig. 21), purtroppo sfigurata da triviali ritocchi, la grammatica formale punta a tratti verso il più dichiarato e libero "espressionismo"; nel contesto della composizione, spezzata frantumata ed eccentrica quanto mai (dove le Anime vengono sospinte ed aiutate dagli Angeli ad arrampicarsi sulle nuvole), il succedersi dei diversi piani è articolato nella più completa indifferenza verso qualsiasi regola di prospettiva, rammentando anzi talune soluzioni care all'"avanguardia", di mezzo millennio dopo. Non, dunque, rigurgito folkloristico rispetto al "Rinascimento", ma preciso sintomo dell'estrema, irreversibile rarefazione toccata ad una cultura assai varia e ricca, che, come quella Gotica, sta toccando l'ultima fase del suo ciclo parabolico tentando convulsamente una sortita di apertura.

Nel sottostante Purgatorio (fig. 22), mutilo alla sinistra, l'espiazione delle colpe avviene secondo una precisa geografia di scomparti riservati, giusta una antica consuetudine iconografica: Accidia, Vanagloria, Ira, Avarizia, Lussuria. La folla dei minuscoli Purganti non è che la ripetizione all'infinito di un unico tipo fisionomico, abbreviato, ridotto ad uno schema quasi elementare, variegato a tratti dalle puntate di un grottesco spietato, che accenna alla specificazione individuale



FIG. 17 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: GLI ELETTI (Fot. G. F. N.)

punteggiandola di umorismo; e il paesaggio è sconvolto e mosso dal succedersi di scaglie ciglioni crateri doline, secco, sassoso e calcinato da innumerevoli eruzioni di fuoco. Potrà sembrare un richiamo inappropriato e di dubbio gusto, ma la suggestione che emana dai formicolanti personaggi (il cui "standard", fisiologico finisce col ridursi a qualcosa di antropomorfo e di paraumano) assieme a quel tanto di ultraterrestre e di "planetario", che comporta il soggetto — e che viene sottolineato dalla ridottissima gamma cromatica, fredda come la fiamma delle comete — la congiuntura di effetti concorre a che Bartolomeo di Tommaso appaia qui, agli occhi odierni, sotto l'aspetto di precursore dei repertori di "Science Fiction", un creatore di "marziani", battezzati e di Galassie metafisiche.

La terza parete della Cappella (anch'essa spartita in due da una cornice dipinta a mezza altezza) mostrava, nella parte inferiore, una grande veduta dell'Inferno, la cui tradizionale spartizione in gironi con la gigantesca figura di Lucifero al centro è l'origine della falsa esegesi in chiave "dantesca", dell'intero ciclo. È questo il capitolo che più ha sofferto per ripetute devastazioni: grandi cadute di intonaco vi si alternano, nelle parti sopravvissute, a slavature causate dall'acqua piovana. Pochi tratti ancora leggibili, come questo relativo agli Accidiosi (fig. 23), mostrano i segni di una scomposizione formale geometrizzata ed umoresca,

individualissima, che, ancora una volta, ripropone il confronto con fatti dei nostri tempi. Divisa in due dall'esile finestrone che si apre sul fianco destro dell'edificio, la parte superiore della medesima parete racchiude in due riquadri la cacciata all'Inferno dei Dannati. Perduta, quasi al completo, la metà di destra, la zona corrispondente non cede, nel vivacissimo mordente che la sostiene, alle sequenze più spiritate dell'intero ciclo (fig. 24). Sotto i colpi di implacabili Angeli ed Arcangeli (che giungono a rammentare il piglio della cimabuesca Cappella Velluti in Santa Croce a Firenze) i nudi trascinati all'eterna dannazione dalle catene sono il preciso indizio dell'abisso che separa Bartolomeo di Tommaso da quella fase del Razionalismo che si suole definire "Rinascimento". Perché è giusto la figura umana ad essere presentata qui secondo modi fra i più stravolti, deformati, tormentati — quella stessa immagine dell'"homo sapientissimus", cui l'Umanesimo riserbava il ruolo di metro dell'Universo, di aurea norma valida per la cosmica dicotomia, fisica e morale. E senza fissare un confronto fra questi abitanti di una Buchenvald metafisica e ciò che il medesimo soggetto evoca nei pittori "rinascimentali", (lasciando da parte il caso Signorelli ad Orvieto), voglio soltanto chiedere quale effetto sortisse l'aggressiva, violenta fantasia di Bartolomeo di Tommaso nelle sale del Vaticano, a due passi dall'Angelico e da Piero della





FIG. 18 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: GLI ELETTI, PART.

Francesca. In realtà il grande pittore fulignate ripropone, con un'evidenza più unica che rara, il problema dei rapporti fra artisti e committenti. Volendo accettare per buone talune schematizzazioni di un marxismo un po' spicciolo e facile, egli possiede tutti gli elementi per una serie di deduzioni "antaliane". È persino troppo ovvio riconoscere in lui l'espressione dell'antitesi fra la declinante aristocrazia umbro-marchigiana e la netta ascesa della borghesia mercantile, e il sapore "araldico" delle sue immagini, il suo irrazionalismo formale, la sua condensata "goticità", mescolata a interpunzioni "internazionali", sono altrettanti numeri

declinante mondo "internazionale", fiancheggia la diffusione dei modi del Rinascimento: quel "gotico rinascimentalizzato", o "Rinascimento umbratile", la cui individuazione quale fenomeno a sè stante costituisce uno dei risultati più validi e acuti della storiografia italiana degli ultimi decenni.<sup>22)</sup> La vicenda di Bartolomeo da Foligno rappresenta forse il caso più clamoroso anche se limitato alla regione umbro-marchigiana-laziale di questo essenziale capitolo del Quattrocento italiano; la sua posizione nell'albero genealogico del Gotico agonizzante sta al vertice estremo di un ramo i cui getti compagni e paralleli recano iscritti i nomi di Giovanni da



FIG. 19 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: GLI APOSTOLI, PART.

in favore di una elezione a semplificatore primario del gusto delle piccole corti comitali e ducali, delle famiglie dei capitani di ventura, fra Foligno, Terni e le Marche.

Resterebbero però da spiegare, in tal caso, la parte e le intenzioni di Papa Nicolò V, che volle il pittore in Vaticano, accanto a un rappresentante, e proprio il maggiore, dell'opposto polo, Piero della Francesca; e, a meno di non voler respingere la Curia Pontificia verso un informato eclettismo, soltanto le acrobazie e i sofismi di una casistica fraudolenta potrebbero sostenere, in questo specialissimo caso, il punto di vista "classista", e risolvere la grave contraddizione cui esso finalmente approda. L'unica interpretazione possibile di Bartolomeo di Tommaso è quella che lo include fra gli episodi di quel vasto movimento, diffuso in tutte le regioni d'Italia, con cui il

declinante mondo "internazionale", fiancheggia la diffusione dei modi del Rinascimento: quel "gotico rinascimentalizzato", o "Rinascimento umbratile", la cui individuazione quale fenomeno a sè stante costituisce uno dei risultati più validi e acuti della storiografia italiana degli ultimi decenni.<sup>22)</sup> La vicenda di Bartolomeo da Foligno rappresenta forse il caso più clamoroso anche se limitato alla regione umbro-marchigiana-laziale di questo essenziale capitolo del Quattrocento italiano; la sua posizione nell'albero genealogico del Gotico agonizzante sta al vertice estremo di un ramo i cui getti compagni e paralleli recano iscritti i nomi di Giovanni da Modena, Belbello da Pavia, il Maestro della Sagra di Carpi, Giovanni di Paolo, e molti altri minori. Nè la forte diversificazione di cultura specifica impedisce di riconoscere la parentela di questi episodi; anzi, è da notare come una affine venatura di fonte bolognese provochi a volte una singolare somiglianza fra Bartolomeo di Tommaso e Giovanni da Modena; o come egli appaia (ad esempio nelle predelle del Metropolitan Museum) sotto aspetti che, grazie al comune apporto del Sassetta, fanno pensare ad un Giovanni di Paolo più sostenuto.

Quanto alla portata di Bartolomeo da Foligno nelle regioni che videro lo svolgersi della sua lunga vicenda, essa è di grande peso. Al nord, nelle



FIG. 20 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: CRISTO AL LIMBO (Fot. G. F. N.)



FIG. 21 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: LE ANIME PURGANTI CONDOTTE IN PARADISO (Fot. G. F. N.)

Marche, la sua persona è stata decisiva per la formazione dell'unico pittore uscito dalle mura di Ancona nel corso del Quattrocento, Nicola di Maestro Antonio. In lui il caratterismo irrealistico di Bartolomeo riceve l'innesto dell'irrealismo da "Wunderkammer", della scuola padovana di Francesco Squarcione: i tipi "anonimi", del repertorio fulignate vengono così a specificarsi in una individuazione non meno abnorme, grottesca e fantastica, ma sottolineata da nuovi fatti di colore e di trasfigurazione materiale, e da un cavilloso amore per l'illusionismo ottico. L'apporto di Bartolomeo di Tommaso resta riconoscibile in Nicola di Ancona (e persino in taluni caratteri fisionomici) nella pala Watney del 1472, nella paletta di Berlino, nella serie di quadri divisa fra l'Ashmolean Museum di Oxford e la Collezione Parry; quando più tardi il soggiorno nelle Marche diluisce la portata della componente padovana, con un processo nettamente involutivo e di improvincialimento, il ruolo di Bartolomeo su Nicola anconetano

si accentua, come dichiarano le ultime cose del suo raro catalogo, il trittico di Ostra oggi ad Urbino, la paletta vaticana, il "Sant'Antonio" già Christ, tutti documenti di un ritorno ad un caratterismo di sapore arcaico, riferibile a ciò che Bartolomeo aveva lasciato in Ancona nel suo tempo giovanile.

Sempre nelle Marche, la medesima eco si ritrova a Camerino, dove il nostro aveva eseguito il trittico Rospigliosi della Pinacoteca Vaticana; ne mostra il segno la sola cosa di Arcangelo di Cola restata sul luogo, e che spetta al tempo più tardo dell'artista,<sup>23)</sup> e ne è toccato anche più di un brano della prima opera di Gerolamo di Giovanni, l'affresco del 1449, dove il mordente caratteristico è già stemperato in chiave di luce franceschiana.<sup>24)</sup> E non è da escludere che proprio a Camerino vada riportata la prima formazione dell'abruzzese Andrea Delitio, così prossimo ai suoi inizi a Bartolomeo di Tommaso, come nel "San Benedetto e Totila" del Museo di Providence; non è punto azzardato il sospetto che una delle fonti per questa predella sia lo stesso Trittico Rospigliosi, secondo che indicano il paesaggio e il confronto con lo sportello di destra.<sup>25)</sup> Anche nel Delitio (sul quale vennero poi ad intrecciarsi riflessi di fonte diversa, che non stiamo qui a specificare) la portata dell'azione di Bartolomeo è limitata e

riconoscibile specialmente nell'avvio ad un'estrosa indipendenza di modi e di caratteri, che dal tono aristocratico del fulignate scendono verso un dialetto vivace ed incantevole, ma rusticamente ridanciano. Ancora nelle Marche, e assai forte fra gli episodi che risentono della presenza di Bartolomeo di Tommaso, è quello, già riconosciuto dal Longhi,<sup>26)</sup> relativo a Giacomo di Nicola da Recanati: dove il morbido e duttile "gentilismo", di Pietro di Domenico è declinato sulla falsariga di un "cliché", cupo, rampante, accentuatamente calligrafico. La fonte di questa conversione sembrano essere le cose del tempo medio del fulignate; la stessa cui attinse Ludovico Urbani da Sanseverino per il suo accordo fra irrealismo e crivellismo, animato da un continuo assillo di sapore grottesco.

Ma il capitolo più significativo di questo seguito è umbro, e riguarda Matteo da Gualdo. Qui avviene un processo di riduzione del dato lineare e di stabilizzazione ritmica; la potatura dei contorni si intreccia





FIG. 22 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: IL PURGATORIO (Fot. Alinari)

ad un condensamento degli spunti più dichiaratamente umoristici. L'aspro sarcasmo che traligna dalle arrovellate immagini di Bartolomeo di Tommaso si restringe alla linfa caricaturale che percorre i personaggi di questo bislacco Modigliani della provincia quattrocentesca; e il cupo brontolio del fulignate, gremito di sprazzi, di impennate e di fratture, si prosciuga, si minimizza, sino ad isolarsi nei flebili gorgheggi e nelle esigue modulazioni dell'ocarina e del flauto al cui passo di "vaudeville", sfilano i superciliosi, smorfiosi, lunatici attori delle commedie paesane di Matteo. Strano a dirsi, ma a Foligno la portata dell'azione di Bartolomeo (senza dubbio il massimo artista che abbia visto la luce ed operato in quella città nel corso del Quattrocento) fu assai scarsa, se non irrilevante. Ma sotto la pelle delle combinazioni gozzolesche, vivariniane e crivellesche di cui si veste la parlata di Nicolò di Liberatore resta viva la fiamma dell'irrealismo caratteristico, anche se, per un altro dei tanti e possibili processi genetici, essa vi si dirama soltanto in quella, delle sue molte vene, che dà vita al contorsionismo, il dato cioè più individuale dell'Alunno.

E più a sud, mentre è vano cercar traccia del seguito di Bartolomeo a Terni (un centro che non ha mai posseduto un proprio nodo di civiltà figurativa) lo si

trova invece a Spoleto e dintorni, e con tutta una serie di variazioni. Limitandosi ai casi più rilevanti, ne risentirono infatti l'anonimo frescante del 1442 nella chiesa di San Giuliano (Van Marle, VIII, fig. 238), esile e delicato epigono della locale tradizione trecentesca, che, come si dirà altrove, in una nutrita serie di opere ravviva i vetusti moduli del suo repertorio tingendoli di accenti siglati, con effetti curiosamente arcani, remoti; e l'autore del trittico in Santa Eufemia (Van Marle, VIII, fig. 239) che è stato variamente rilanciato fra i più inattesi nomi della scuola umbra, e persino supposto dal Berenson quale frutto di collaborazione fra Matteo da Gualdo e Giovanni Francesco da Rimini. Che egli sia da lasciare nell'anonimato, o che piuttosto, come penso, sia identificabile con Bartolomeo da Miranda, è quanto mai evidente, specie nella incantevole predella, che la lezione del geniale fulignate non passò invano davanti ai suoi occhi. Il significato di quel problematico trittico è appunto quello del diluirsi del carattere di Bartolomeo di Tommaso a contatto della grammatica perugina del Caporali e del Bonfigli, sostenuta dall'Angelico, da Domenico Veneziano e dal Gozzoli.

Nel Lazio, è affatto impossibile comprendere e spiegare alcune delle più notevoli vicende locali fra il



FIG. 23 - TERNI, S. FRANCESCO  
BARTOLOMEO DI TOMMASO: L'INFERNO, PART. (Fot. G.F.N.)

quinto ed il sesto decennio senza ricorrere alla presenza di Bartolomeo in Vaticano e in Campidoglio. Solo il diretto studio dei suoi modelli può aver indotto Antonio da Viterbo *senior* a forme di caratterismo flessuoso, quasi vegetale, e ad una cristallizzazione di sigle antinaturalistiche, come quelle che si leggono nel suo tritico del Redentore, oggi diviso fra Capena e la Quadreria di San Paolo fuori le Mura; tanto più che la data, già letta 1402, va invece corretta in 1450, o '51, o anche '52, come ebbi a proporre altrove. Nel tempo più avanzato di Antonio Viterbese la radice fulignate è quella che produce la decisa somiglianza con altre persone analogamente toccate dai medesimi modi e dalla stessa fonte, ad esempio con Ludovico Urbani.<sup>27)</sup>

Ma anche prima che Nicolò V lo chiamasse ad operare nei due maggiori complessi monumentali di Roma "moderna", Bartolomeo agisce di riflesso nel Lazio, per una diramazione dei suoi modi il cui preciso percorso è ancora da isolare nella trama, per tanti versi ancora misteriosa, del Gotico centro-italiano. Non alludo a quegli aspetti del viterbese Francesco di Antonio che, in ripetute soluzioni formali e nelle preferenze cromatiche, accennano al riflesso del nostro pittore; ma sono le "Storie di Lucrezia Romana" affrescate, sembra fra il 1437 ed il 1439, nel Palazzo Vitelleschi di Tarquinia a porre con insistenza il problema (Van Marle, VIII, figg. 266-268). Rozze e sguaiate, e condotte da un pennello quasi di artigiano, esse mostrano

però una serie di coincidenze con la grammatica di Bartolomeo, troppo estese per essere fortuite, nelle intelaiature compositive, nello svolgersi della narrazione, nell'alfabeto dei caratteri; e l'aggancio pare riferirsi direttamente al primo tempo del fulignate, quello cioè che oggi sopravvive nella predella Cini-Walters, rispetto alla quale i confronti sono sorprendenti.

Con gli affreschi di Tarquinia siamo giunti al confine di quella vasta regione popolare che, risentendo sotto vari aspetti dell'arte di Bartolomeo, ne moltiplicò l'eco tramandandola a lungo, e respingendola nel folklore degli affreschi votivi disseminati per le vie dei pellegrinaggi e dei santuari, da Ancona a Foligno, da Spoleto a Terni, facendola infine scadere nelle meccaniche immagini devozionali dei tabernacoli, nelle parti più rustiche dell'Umbria, del Lazio e degli Abruzzi occidentali. L'estrema, almeno in senso geografico, delle filiazioni di Bartolomeo di Tommaso di cui è consentito occuparsi nel campo della Storia dell'Arte avviene ai confini dello Stato della Chiesa col Reame, e sono le minute sforbiciature di superfici colorate, distese come "collages", o vetrofanie sull'oro dei fondi, cui si adoperò Giovanni da Gaeta: lo stesso che, incontrati i prodotti del nostro pittore in Umbria o nelle Marche, e studiatolo sui medesimi testi noti al recanatese Giacomo di Nicola, tornò a Napoli e nel territorio prossimo alla sua città nativa, diffondendovi una combinazione, monocorde ma per niente spregevole, di caratterismo fulignate e accenti "internazionali", di marca ispano-partenopea.<sup>28)</sup>

Mancò dunque a Bartolomeo di Tommaso una discendenza piena, diretta e comprensiva; i molti, sparsi nomi alla cui formazione egli sortì una parte più o meno essenziale non fecero che adottarne aspetti isolati, estraendo dalla complessità del suo discorso, temi e spunti, abbreviandoli e combinandoli con riflessi di varia estrazione, ma senza mai far toccar loro il ben diverso peso e l'evidenza con cui essi appaiono nel prototipo. Se si eccettua il caso di Nicola di Maestro Antonio, che in due o tre opere e sotto il forte impegno padovano rivela una piena, acuta comprensione del suo vero senso, le restanti filiazioni non sono che riecheggiamenti in tono minore, piccole scintille estratte da una fiammata dirompente, e, tutte, sollecitate da ambienti di modesta provincia, decisamente estranei alla Corte Pontificia e alle maggiori Signorie umbro-marchigiane. Non poteva essere altrimenti: ancor vivo Bartolomeo, già andava voltando pagina il gusto corrente di quei medesimi circoli che lo avevano applaudito, orientandosi verso ideali figurativi completamente opposti, sì che, a distanza di appena cinquant'anni, non si sarebbe esitato a distruggere ogni traccia delle sue maggiori creazioni. Quanto alle piccole Corti di cui era costellato il Dominio della Chiesa, è proprio con Nicolò V che ha inizio la continua opera di corrosione della loro autorità, di indebolimento e di impoveri-



FIG. 24 - TERNI, S. FRANCESCO - BARTOLOMEO DI TOMMASO: I DANNATI RESPINTI ALL' INFERNO (Fot. G. F. N.)



mento, quella che, in favore di una riaffermata centralizzazione del potere statale, avrebbe portato in pochi decenni alla finale estinzione dei vari Gonfalonieri e dei minuscoli staterelli semi-autonomi, dai Trinci di Foligno ai Varano di Camerino. Pochi artisti del passato dovettero essere più incompresi e incomprensibili di Bartolomeo di Tommaso nel periodo del Classicismo cinquecentesco, o in quelli del Manierismo, del Barocco e dell'Accademia neo-classica; bisognava attendere

il crollo ultimo dell'intero ciclo figurativo naturalistico e delle sue convenzioni spaziali, e conoscere le esasperate reazioni individualistiche di questi ultimi decenni, per essere in grado di ascoltare l'inconfondibile messaggio che perviene a comunicarsi dalle sue spinose lamentazioni funebri, dai cupi cieli notturni sotto cui avvengono le sue Catture, dal tremendo voltaggio che percorre le mani delle sue Vergini in Maestà, dai suoi irrespirabili Paradisi.<sup>29)</sup>

<sup>1)</sup> Cfr. *Vita Artistica*, 1926, pp. 113-114, e 1927, p. 20; *Pinacotheca*, 1928, p. 80; *Officina Ferrarese*, 1934, p. 159, nota 30; *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI, 1940, p. 186, nota 23.

<sup>2)</sup> B. BERENSON, *It. Pict. of the Renaissance*, 1932, p. 50; *Pitture Italiane del Rinascimento*, 1936, p. 43.

<sup>3)</sup> M. FALOCI PULIGNANI, *Bartolomeo di Tommaso pittore umbro del XV secolo*, in *Rass. d'Arte Umbra*, III (1921), p. 65 ss. (con bibliografia completa).

<sup>4)</sup> J. A. CROWE e G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in Italy*, vol. III, London 1866, p. 121; A. VENTURI, VII, parte I (1911), p. 529; R. VAN MARLE, *The Development...*, vol. VIII (1927), p. 370; C. BRANDI, in *Le Arti*, V (1943), p. 134.

<sup>5)</sup> *Pitt. It. del Rinascimento*, 1936, p. 43.

<sup>6)</sup> Cfr. G. FRENANELLI, *Orazione recitata nell'Accademia Fulgina*, nella fausta circostanza, che fu promosso alla S. Porpora il Card. Viviano Orfini. Foligno 1829, p. 11, n. 3.

<sup>7)</sup> CROWE e CAVALCASELLE, p. 122. Al tempo dei due scrittori l'affresco si trovava ancora nella chiesa di Santa Caterina. La lettura della firma si deve al Faloci Pulignani, p. 76.

<sup>8)</sup> *It. Pict. of the Renaissance*, 1932, p. 50, e *Pitt. It. del Rinascimento*, 1936, p. 43.

<sup>9)</sup> R. VAN MARLE, *The Development...*, vol. IX, figg. 228 e 229.

<sup>10)</sup> Cfr. *It. Paintings*, Wildenstein and Co., New York 1947, n. 35.

<sup>11)</sup> Il dipinto, restituito a Bartolomeo di Tommaso dal Longhi (comunicazione verbale) è entrato a Brera nel 1811, con le soppressioni napoleoniche. Il nome di Jacobello del Fiore, accettato senza riserve dal Berenson nelle *Pitture Italiane*, del 1932 e del 1936 (ma poi escluso nella recente ristampa della *Venetian School*, Londra 1957, dove la tavola non è citata), era stato messo in dubbio nei Cataloghi ufficiali della Pinacoteca (cfr. E. MODIGLIANI, *Cat. d. R. Pinacoteca di Brera*, 1935, p. 52, n. 193).

<sup>12)</sup> La tavoletta Cini fu pubblicata come di un seguace di Pesello da A. VENTURI, in *La Galleria Sterbini in Roma*, 1906, n. 25. La sua riunione allo scomparto Walters (passato nella vendita della Collezione Woodyat, Roma 1912, n. 394, sotto il nome del Gozzoli) è di R. Longhi (in *Pinacotheca*, I, 1928, p. 154, nota) che aveva suggerito il riferimento ad Arcangelo di Cola da Camerino, corretto poi (in *La Critica d'Arte*, XVIII-XIX, 1940, p. 186, nota 23) con quello a Bartolomeo di Tommaso.

<sup>13)</sup> In *La Critica d'Arte*, XVIII-XIX, 1940, p. 186, nota 23.

<sup>14)</sup> Su Carlo da Camerino, vedi *Proporzioni*, II (1948), p. 162, e *Paragone*, 7 (1950), p. 37, nota.

<sup>15)</sup> L'iconografia della Madonna di Loreto, secondo il tipo pubblicato da Bartolomeo di Tommaso nell'affresco del 1449, doveva essere già diffusa nell'ambiente fulignate sin dagli inizi del Quattrocento. L'esempio più notevole, e sinora sconosciuto, si trova nella chiesa di San Pietro a Terni, in una nicchia della parete destra.

L'autore, molto probabilmente originario di Foligno, mostra inequivocabili rapporti con Carlo da Camerino (cfr. con la 'Circonconione' di Santa Maria di Piazza in Ancona) e con l'anonimo cui si debbono molti affreschi a Montefalco (chiesa di San Francesco), a Foligno (Pinacoteca, chiesa di S. Maria in Campis, Monastero di Sant'Anna, ecc.) e altrove, tutte cose riferibili al primo trentennio del Quattrocento.

<sup>16)</sup> La tavoletta, riferita nel Catalogo della Collezione Johnson a Andrea di Giusto (cfr. anche B. BERENSON, *Pitt. It. del Rinascimento*, 1936, p. 11) venne proposta per Arcangelo di Cola da R. LONGHI, in *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI, 1940, p. 185, nota 23.

<sup>17)</sup> In *Vita Artistica*, 1926, p. 113, e *Pinacotheca*, I, 1928, p. 80. V. anche A. VENTURI, VII, I (1911), p. 182, nota 1 (come se-

guace di Gentile da F.); W. SUIDA, in *Monatsh. f. Kunstwiss.* II (1909), p. 474 (come Anonimo lombardo circa 1450). Incomprensibile il recente riferimento proposto da L. Coletti al veneziano Maestro dell'Annunciazione Ludlow (*Pitt. Veneta del Quattrocento*, 1953, p. XXXI, tav. 56).

<sup>18)</sup> Per l'insolita partizione di questo trittico, è interessante il confronto con quello di Bonifacio Bembo, oggi diviso fra la Pinacoteca di Cremona e il lascito Guggenheim nel Museo di Denver, Colorado, che fu ricostruito da R. LONGHI (in *Pinacotheca*, I, 1928, p. 79); l' 'Incoronazione della Vergine' nel pannello centrale vi è fiancheggiata dalla 'Adorazione dei Magi' e dall' 'Incontro alla Porta d'Oro'.

<sup>19)</sup> In *Vita Artistica*, 1926, p. 113.

<sup>20)</sup> In *It. Pict. ...*, 1932, p. 50, e *Pitt. It.*, 1936, p. 43.

<sup>21)</sup> I bombardamenti del 1943-44 hanno fatto cadere tutta la parte sinistra della scritta, che, verso destra, era già lacunosa in precedenza. Aiutandosi con la vecchia fotografia Alinari (19057) è possibile leggerla chiaramente nella seguente dizione: *hec est cappella heredum dni Johannis de paradisi de interamna sub a. d. m. cccc...* È molto probabile che l'anno preciso sia il 1453; infatti un vecchio documento d'archivio, compilato quando la leggenda era ancora intatta, e riferito da L. LANZI (*La Cappella "Paradisi", nella chiesa di San Francesco in Terni*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, Palazzo Provinciale, 1909, p. 13) vi voleva scorgere l'anno 1353; lo scambio di secolo è evidentemente imputabile alla credenza, da sostenere ad ogni costo, di uno stretto rapporto fra gli affreschi e la "Divina Commedia".

<sup>22)</sup> Cfr. R. LONGHI, specialmente in *Vita Artistica* 1926, pp. 109-114, e l'importante nota 30 di *Officina Ferrarese* (p. 159).

<sup>23)</sup> Cfr. *Paragone*, 7 (1950), p. 36.

<sup>24)</sup> Cfr. F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome*, 1961, p. 74.

<sup>25)</sup> La tavoletta della Rhode Island School of Design (riprodotta come cosa fiorentina dal VAN MARLE, vol. X, fig. 314) venne data a Bartolomeo di Tommaso dal LONGHI (in *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI, 1940, p. 186, nota 23) che in un primo tempo aveva pensato ad Arcangelo di Cola (*Pinacotheca*, I, 1928, p. 154, nota). La nostra restituzione al primo tempo del Delitio concorda con quanto hanno raggiunto, in via indipendente, la Direzione dell'Istituto di Providence, e lo stesso B. Berenson.

I legami fra il Delitio e Bartolomeo di Tommaso furono accennati dallo stesso LONGHI, in *Vita Artistica*, 1926, p. 113; ma vedi anche F. BOLOGNA, in *Paragone*, 5 (1950), p. 44.

<sup>26)</sup> In *Vita Artistica*, 1927, p. 20, dove è anche sottolineata la parte avuta dal fulignate su Matteo da Gualdo.

<sup>27)</sup> Lo scambio è avvenuto per gli affreschi nell'ex-Convento di Santa Maria Nova a Roma, riferiti all'Urbani dallo scrivente (*Proporzioni*, II, 1948, p. 167); per la giusta correzione vedi *Boll. d'Arte*, 1955, pp. 87-88.

<sup>28)</sup> Cfr. F. ZERI, in *Paragone*, 3 (1950), p. 19; 129 (1960), p. 51.

<sup>29)</sup> Fra le opere riferite a Bartolomeo di Tommaso non conosciamo, perché distrutte o smarrite, la 'Fuga in Egitto' già in San Salvatore a Foligno, e la 'Maestà' in San Domenico, ambedue riferitegli dal CAVALCASELLE (*A History of Painting in Italy*, London 1866, p. 122). Quanto all'affresco votivo nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Rasiglia, presso Foligno (elencato anche dal Berenson) esso ci sembra di un rozzo pittore locale, non necessariamente in rapporto con Bartolomeo di Tommaso.

Del tutto inaccettabile è infine l'attribuzione, avanzata da C. BRANDI, di una frammentaria 'Pentecoste' ad affresco nella Galleria Nazionale di Palermo (cfr. *Cat. della Mostra di Antonello da Messina*, 1953, n. 21).