

Geografia politica e geografia artistica una ricerca in Umbria

Autor(en): **Toscano, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **41 (1984)**

Heft 2: **La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft : Kunstgeographie als fachspezifisches Problem**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168389>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Geografia politica e geografia artistica una ricerca in Umbria

di BRUNO TOSCANO

Nel decennio '70 l'Umbria è stata oggetto di indagini che partendo da un'impostazione non frequente negli studi di storia dell'arte si proponevano di raggiungere risultati sostanzialmente nuovi. Nel 1976 usciva il primo volume di *Ricerche in Umbria*, seguito nel 1980 dal secondo¹. Queste *Ricerche* erano dedicate alla pittura del Seicento e del Settecento e coprivano la parte orientale dell'Umbria eccetto la zona a nord di Nocera Umbra e di Valfabbrica. Nel 1977 si apriva la serie intitolata *L'Umbria. Manuali per il territorio* con un volume sulla Valnerina e sui territori di Norcia e Cascia, cui seguirono quelli su Spoleto (1978) e su Terni (1980)².

È evidente la diversità delle due serie. Le *Ricerche* sono concentrate su uno «specifico patrimonio, vivo ancora nella sua originaria configurazione territoriale, in larga misura apprezzabile nei suoi requisiti di qualità, quantità e distribuzione³»: i dipinti sei-settecenteschi, prevalentemente di destinazione ecclesiastica, «ancora passibili di rilevamento e di ricomposizione sia nei centri urbani, sia negli insediamenti minori, sia negli edifici isolati sparsi nelle campagne o nelle aree montane⁴». Al contrario, i *Manuali* si allargano alla intera gamma delle componenti del quadro territoriale, nell'intento che – come è detto nell'introduzione al primo volume della serie – vi acquistino «l'interesse che meritano cose tra loro così diverse come il molino di Pontuglia, i faggi e i cerri di Malpago, il deposito votivo arcaico di Fonte Fuina, il rudere romanico di Lo Stiglio, la strofe augurale per un buon raccolto del Piano delle Melette e anche i vecchi montanari di Si Scoppio, memori di lupi e di orsi...⁵». Una simile estensione non può d'altra parte non implicare una minore «generosità» nella considerazione dei materiali relativi a ciascuna componente.

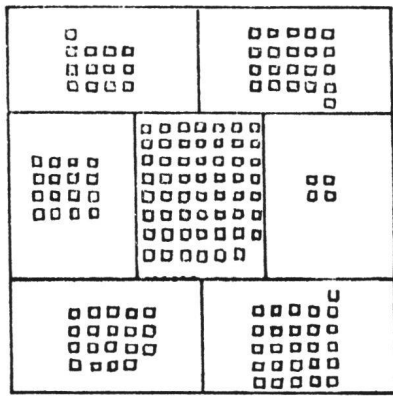
Pur così diversi, le *Ricerche* e i *Manuali* possiedono un carattere comune, forse di non lieve significato. Entrambi aspirano ad una rappresentazione totale; le prime, entro un ambito drasticamente delimitato, in cui il tutto è ricavato per successive enucleazioni: dalle arti, la pittura; dall'intero divenire, i secoli XVII e XVIII; dall'atlante, l'Umbria; i secondi, con una moltiplicazione degli interessi intesa a rispecchiare la realtà nella sua complessità tipologica e nella sua stratificazione. Le *Ricerche* tendono a identificare la totalità con ciò che è stato prodotto nel campo di un'attività umana in un periodo e in un'area determinati, mentre i *Manuali* tendono a identificarla con l'intera storia di quell'area: tuttavia è sempre un intero, un «pieno», che viene inseguito, ed è sempre una soluzione parziale che viene scartata. Anche nelle *Ricerche*, apparentemente così settoriali, il tentativo è di far risaltare come oggetto di studio l'insieme rinvenuto, che presenta in quanto insieme propri problemi da risolvere: di quantità, distribuzione, distinzione, di sistematicità o di incoerenza, dai quali possono dedursi peculiari significati. I *Manuali* appartengono alla letteratura locale ma se ne discostano perché non sono

esclusivamente storici e artistici; le *Ricerche* appartengono alla storia dell'arte ma propongono un'organizzazione e un trattamento dei reperti, diversi da quelli per artisti, per scuole o per fenomeni stilistici. Non solo gli uni ma anche le altre utilizzano con particolare insistenza strumenti e approcci caratteristici delle scienze geografiche⁶.

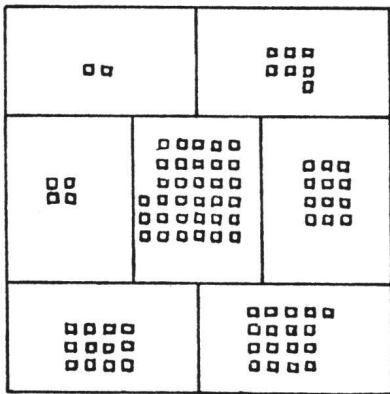
Nelle *Ricerche*, alle quali d'ora in avanti limitiamo le nostre osservazioni, la scelta del Seicento e del Settecento è da porre in relazione con la personalità dei ricercatori, ma non solo con questo. Essa è stata largamente motivata dalla constatazione – cui si era giunti preliminarmente per significative campionature – che nell'area presa in esame la perdita dei dipinti di destinazione ecclesiastica appartenenti a quei due secoli è stata estremamente contenuta e che, di conseguenza, la capillare ricognizione attuale avrebbe restituito con scarse e secondarie varianti la situazione originaria. Si noti, inoltre, che la situazione originaria era a sua volta, qui come altrove, la risultante di un'operazione di riassetto pressoché totalizzante intrapresa sul finire del Cinquecento: quando, cioè, la Chiesa della Controriforma promuoveva, per tramite degli ordinari diocesani, la fondazione o il rinnovamento parziale o totale degli edifici di culto⁷. Si tratta, come è noto, di un'impresa di lunga durata che interessò centri e periferie, basiliche metropolitane, chiese parrocchiali e cappelle, dimostrando in numerose aree italiane una impressionante capacità di espansione e di penetrazione.

Dal punto di vista del ricercatore che, aspirando ad un rilevamento sistematico di due secoli di pittura, è favorito dalla buona conservazione dell'assetto studiato, è positivo che questa grandiosa impresa della Chiesa romana sia stata impetuosamente innovativa solo nella prima fase, cioè più o meno nel primo cinquantennio del periodo esaminato, e che la sua spinta si sia gradatamente attenuata fino a cadere quasi del tutto sul finire del Settecento. O, per meglio dire, il fatto che l'azione della Chiesa abbia potuto dimostrarsi onnicomprensiva e onnipresente solo nel primo periodo e che in seguito la sua iniziativa sia divenuta sempre più selezionata e polarizzata ha contribuito a produrre un risultato ottimale ai fini del rilevamento. Al ricchissimo insieme formato dalle opere di pittura religiosa non si è in effetti giunti attraverso un processo tumultuoso e incessantemente sostitutivo, come era avvenuto, ad esempio, in Umbria e in Toscana nel Tre e nel Quattrocento: un flusso univoco, dapprima travolgente, poi sempre più disteso, ha fatto sì che, a un certo punto – cioè verso la fine del XVIII secolo – fosse raggiunto quel «pieno» di opere che i ricercatori hanno potuto rilevare.

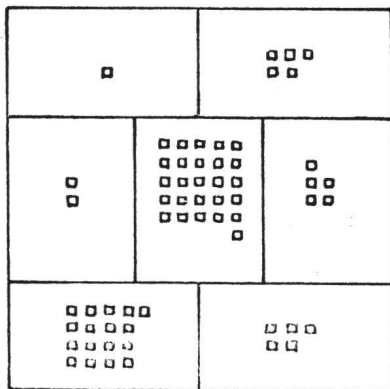
Di questo diagramma del rinnovamento post-tridentino, il cui andamento è naturalmente in relazione – ciò che non vuol dire in piatto parallelismo – con la lenta ma inarrestabile crisi economica seicentesca, è stata proposta in tutti e due i volumi delle *Ricerche*



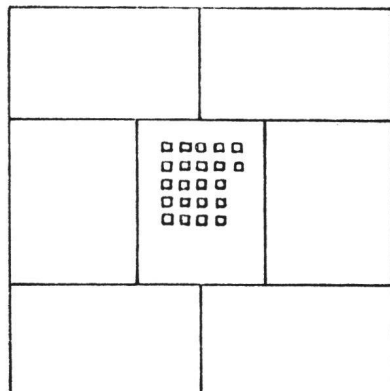
A
c. 1590 - c. 1650



B
c. 1650 - c. 1700



C
c. 1700 - c. 1780



D
c. 1780 - c. 1800

ZONA 1

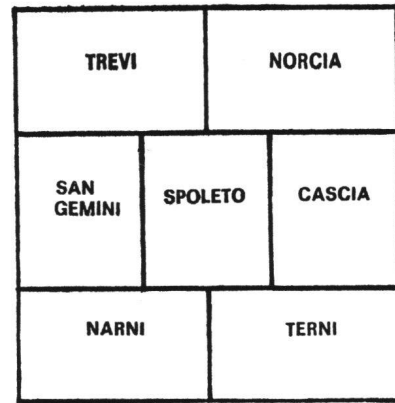


Tabella di riferimento allo schema A-B-C-D

Fig. 1 Estratto da *Ricerche in Umbria 1.*

Dinamica della distribuzione dei reperti dal 1590 c. al 1800 c.

Lo schema A-B-C-D è stato ricavato nel modo seguente: Il territorio in esame è stato ripartito in sette aree, a ciascuna delle quali è stato assegnato il nome del centro prevalente nella zona, secondo raggruppamenti di territori comunali: TREVI, Campello; NORCIA, Preci, Cerreto; SAN GEMINI, Acquasparta, Montecastrilli; SPOLETO, Castel Ritaldi, Ferentillo, Giano, Montefranco, S. Anatolia di Narco, Scheggino, Vallo di Nera; CASCIA, Monteleone di Spoleto, Poggiodomo; NARNI, Calvi, Otricoli; TERNI, Arrone, Polino, Stroncone. In generale, le zone corrispondono ad aree tradizionali di influenza del centro in esponente.

Nello schema A-B-C-D ogni indice □ corrisponde a un dipinto; la decorazione murale costituente un insieme (p. es.: in una cappella o nella sala di un palazzo) è stata computata come un'unità. Nei riquadri A, B, C, D sono evidenziate in successione cronologica quattro diverse situazioni, in generale corrispondenti alla periodizzazione convenzionale: p. es. B = diffusione del barocco; D = neoclassicismo.

una rappresentazione grafica che restituisce fedelmente il loro *côté* geografico.

Lo schema relativo alla zona presa in esame nel primo volume mostra il comportamento del territorio, diviso in sette aree, nel corso di due secoli periodizzati secondo fasi culturali generalmente riconosciute (fig. 1). Fra queste sette aree è del tutto legittimo distinguere quella che corrisponde alla diocesi più grande e influente, nel nostro caso Spoleto, dalle altre che o sono diocesi minori (Narni e Terni) o sono territori dipendenti. Questi ultimi, in alcuni casi (Norcia e Cascia), coincidono con altipiani e rilievi appenninici, cioè con aree decisamente eccentriche o, in termini di sviluppo contemporaneo, interne e marginali. Dallo schema si ricava una tendenza di lunga durata alla progressiva rarefazione delle testimonianze nelle aree minori, contrapposta ad una sostanziale tenuta dell'area più importante e centrale: fenomeni già in atto nella seconda metà del Seicento, ma molto più evidenti nel corso del secolo seguente e, infine, giunti a un drastico risalto sullo scorcio del Settecento, quando soltanto l'area centrale continua a provvedersi di

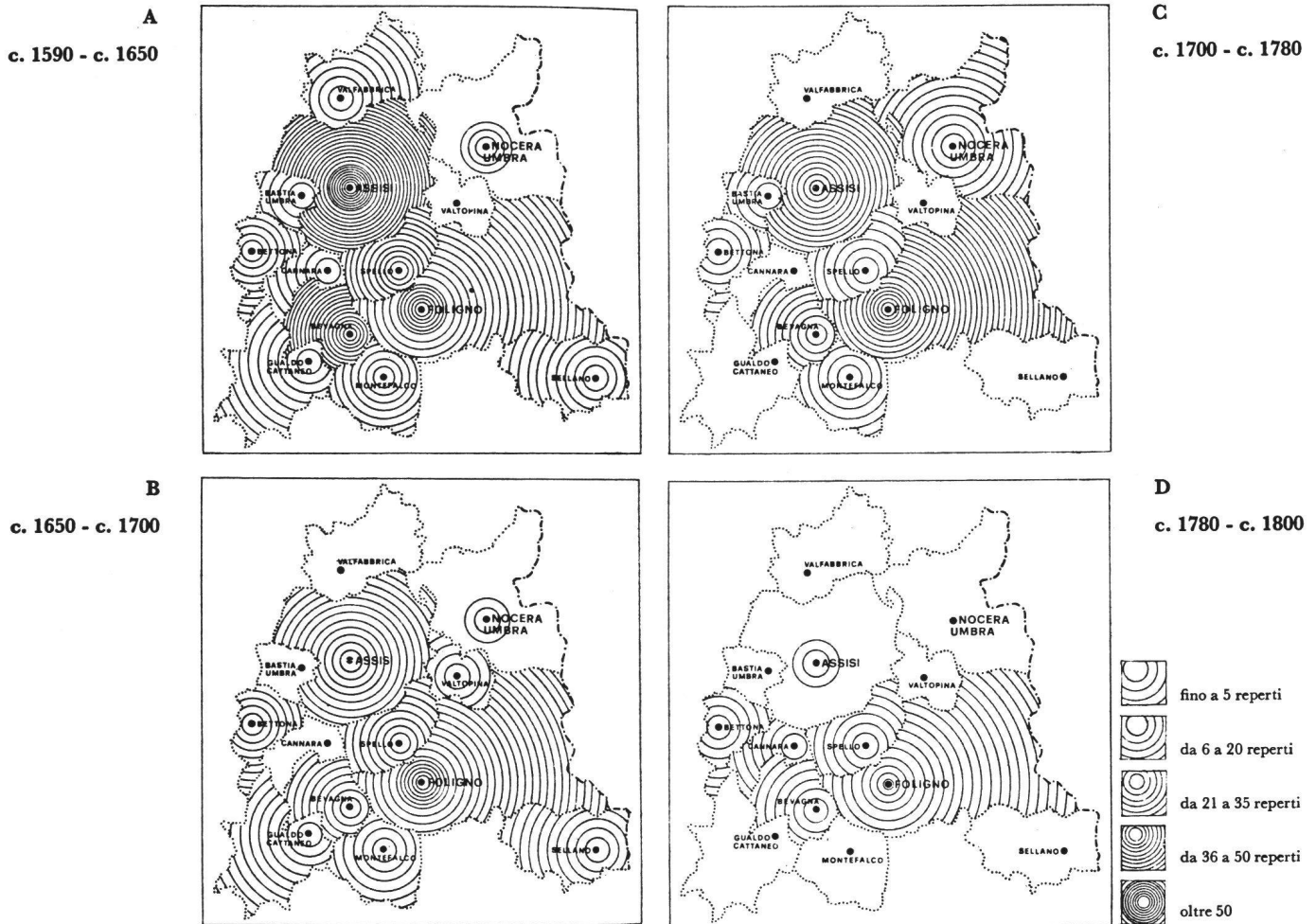


Fig. 2 Estratto da Ricerche in Umbria 2.

Nei quattro riquadri è riprodotta la carta del territorio in esame, secondo l'attuale ripartizione amministrativa dei comuni. La diversa densità grafica, per la cui lettura vedi la relativa chiave, corrisponde alla diversa frequenza dei reperti tra area e area e tra aree urbane e aree periferiche. Per il computo dei reperti, si tenga conto che la decorazione murale costituente un insieme (p. es. in una cappella o nella sala di un palazzo) è stata computata come un'unità.

dipinti di destinazione sacra⁸. Merita inoltre di essere sottolineata fin d'ora l'abbondante quantità di reperti della prima metà del Seicento nelle aree minori, anche in quelle, come Nocera e il suo territorio, geograficamente meno favorite. In questo periodo offerta, produzione, importazione di dipinti religiosi si rivelano ovunque molto attive e dunque non sembrano da riferire specificamente alla preminenza di questo o quel centro.

Nello schema relativo alla zona presa in esame nel secondo volume si è adottata una diversa rappresentazione delle aree, corrispondente all'attuale ripartizione comunale (fig. 2); ma, come si vede, la registrazione delle presenze e della loro distribuzione nel corso dei quattro periodi rivela singolari analogie con lo schema precedente. Anche qui, il primo periodo è quello della massima tenuta complessiva e delle capillarità più penetrante; anche qui, la tendenza di lungo periodo va verso la polarizzazione: prima su due centri, Assisi e Foligno, poi sulla sola Foligno.

È assolutamente lecita l'eventuale osservazione che i risultati di questa indagine, condotta direttamente sui luoghi con procedimenti

molto analitici e rappresentata schematicamente nei grafici qui riprodotti, erano largamente scontati. E, per molti aspetti, è giusto affermare che le *Ricerche* hanno sostanzialmente portato ad una verifica, concreta e puntuale, di ciò che già si sapeva o che era comunque facilmente prevedibile. Ma altro è dedurre, da situazioni generali già note, indicazioni valide anche per settori particolari in evidente collegamento con esse, altro è sottoporre a rigorosa analisi quei settori per riportare in luce dati di presenza, di posizione, di quantità, di distribuzione, dai quali soltanto è possibile cogliere la complessa realtà del loro tessuto. Vorrei qui far osservare che il secondo modo di procedere, identificandosi con una lettura – che è il più delle volte una *prima* lettura – di tutte le testimonianze superstiti in una determinata area, induce a rilevare contestualmente con i caratteri specifici del reperto quella che appare come l'altra immediata peculiarità, cioè il suo referente topografico e geografico. Questa curiosità può essere fatale allo storico dell'arte quanto lo sguardo di Orfeo, e l'orizzonte che schiude può trasformarsi in un Averno. Dalla geografia, alla società, all'economia, alla religione,

infatti: e tutto ciò su un piccolo quadrante di cui l'unica «serie» esaustivamente inquisita è quella artistica. Con tutti i rischi che comporta, è però questa l'unica strada percorribile da chi, incline a identificare come oggetto di studio non solo il singolo artista, o il meglio di una produzione, o la qualità dello stile, ma l'integralità di un insieme e i suoi peculiari significati, non persegua d'altra parte un esito puramente inventariale della sua ricerca storico-artistica sul territorio.

Aver potuto disporre della maggior quantità possibile – se non vogliamo dire della totalità – delle opere di pittura del Sei-Settecento in queste aree dell'Umbria ha dunque innanzitutto consentito di porre nella più chiara e dettagliata evidenza una verità già largamente nota circa la loro costituzione culturale: e cioè che questa provincia è area «romana». Da Roma vi si diffondono, e vi penetrano in profondità grazie ad una catena di collegamenti socio-economici e socio-religiosi⁹, gli stili confermati e ufficiali: la grande decorazione tardomanieristica e «giubilare» (ad esempio, con Antonio Pomarancio, Ventura Salimbeni, Baldassarre Croce), il realismo devoto (da Durante Alberti al Baglione a Frans van de Kastele), il barocco cortonesco (con innumerevoli esemplari), il «barocco caratterizzato» del Brandi e di Giuseppe Ghezzi, il classicismo settecentesco nelle sue numerose varianti e nei suoi adattamenti da chiesa (dal Trevisani al Cades [fig. 3]). È in stretta relazione

con questa diffusione capillare che si misura la reattività degli artisti locali e si può assegnare il posto che loro compete a personalità, affioranti dal ricco materiale delle *Ricerche*, come quelle dello Spacca, del Sermei, del Polinori, del Giorgetti, del Refini, dell'Apiani. È da riconoscere che, valutata sulla base di questi e di altri simili risultati, l'indagine a tappeto mette a fuoco le reali dimensioni di un fenomeno, di cui fa stagliare la forza propulsiva ed espansiva; fornisce, cioè, il grado esatto della sua capacità di informare, di ammaestrare, di suggerire comportamenti alle società locali «in ascolto» e in primo luogo a chi pratica l'arte o la committenza ovvero si accinge a praticarla¹⁰.

Tutto sembra dunque immettersi nei canali predisposti, distribuirsi secondo un'articolazione, una densità, una dinamica presumibili e qualificarsi attraverso presenze accuratamente programmate. Quasi ad apertura di pagina si trovano, nelle *Ricerche*, testimonianze a sostegno di questo luogo comune, ma vero, della provincia – e, non v'è dubbio, nel Seicento l'area studiata lo è già diventata – come accogliente stazione di arrivo, duttile polo ricevente, vasto schermo pronto per l'irradiazione metropolitana. Soltanto da un'indagine ravvicinata e, per così dire, paritetica, tale cioè da omologare nella logica della ricerca capoluogo e territorio, emergenza e marginalità, centralità ed eccentricità, possiamo pretendere un piccolo premio: non, beninteso, l'autorizzazione a smentire quel luogo comune ma



Fig. 3 Giuseppe Cades, *Il Salvatore e la Beata Angelina*. Foligno, S. Francesco.



Fig. 4 Jean Lhomme, *Il Perdono di Assisi*. Nottoria (Norcina), S. Stefano.

più semplicemente a guardarvi dentro, magari agitando la lanterna appena sganciata dal bacolo del pellegrino...

Così la provincia, oltre a confermarsi per tutto ciò che abbiamo detto, mette allo scoperto tratti diversi della sua fisionomia¹¹: di area di ripiego, ad esempio, o di rifugio per personaggi di rango, ma che non hanno trovato sufficiente sbocco nell'area metropolitana o stanno ancora cercandolo; come il siciliano Ragusa nella sua intensa fase caravaggesca giovanile, di cui nulla si sapeva¹², o come il ticinese Serodine, qui anche lui alle prime armi oltre che spericolato sperimentatore¹³, o come il rarissimo Jean Lhomme, immaginato ancora in casa Vouet a via Frattina – dove i pochi documenti che lo concernono l'avevano lasciato – e ritrovato, non *in chartis* ma *in tabulis*, a Nottoria, un villaggio di montagna sopra Norcia (fig. 4)¹⁴; ovvero di zona di passaggio per o da Roma, nel viaggio di andata e ritorno di stranieri, del quale la «stazione» in provincia costituisce talvolta l'occasione preziosa perché ci resti quella che è l'unica testimonianza del loro lavoro: com'è per il fiorentino ispanizzato Cincinnato e per il suo quadro a Terni¹⁵; o per Filippo Napoletano e la sua pala d'altare a Norcia, l'unica del suo catalogo¹⁶; o per quell'affascinante «Maestro di Serrone», partecipe della più avanzata cultura europea del secondo decennio del Seicento, che è significativo dover ancora chiamare facendo riferimento alla località dove è stato scoperto: autore di un'opera così alta da poter essere immagi-

nata come di un Latour giovane e così eccentrica da essere stata rinvenuta in un esiguo villaggio di transito, su un percorso secondario (fig. 5)¹⁷.

Che tutto ciò non vada inteso come effetto di una arcinota passione dello storico dell'arte, che dunque non sarebbe il caso di gabellare per nuova, intendo dire il carriera gonfio dopo una caccia all'inedito, sembrerà più chiaro ove si rifletta sul peso di altre acquisizioni delle *Ricerche*: quelle che, mettendo ancora in luce l'altra faccia della provincia – vista, cioè, come zona di sorprese, di presenze incongrue, di improvvise infrazioni della *routine* – mostrano che ciò vale non soltanto per alcune singole presenze ma anche per veri e propri fenomeni d'insieme, sia pure geograficamente limitati.

Abbiamo già accennato che nel territorio di Norcia i dati del rilevamento indiziano una vitalità apparentemente inesplicabile nell'ambiente marginale e montano, tipico di un'economia di sussistenza, e per di più nel contesto generale della crisi seicentesca. Per spiegare l'interessante fenomeno, che riguarda in modo particolare la zona compresa tra Norcia, il Monte di Legogne, la Valle Oblita e la Valle Campiano, è necessario studiarlo nel lungo periodo. Così procedendo, la domanda di prodotti artistici vi si rivela vivace e costante a partire dal sec. XIV e presenta un'altra caratteristica anche più singolare: la domanda è soddisfatta da opere di pittura, orefice-



Fig. 5 Caravaggesco fiammingo, *Bottega di S. Giuseppe*. Serrone (Foligno), S. Maria Assunta.



Fig. 6 Maestro della Madonna Straus, *Madonna col Bambino e angeli* (frammento di polittico). Abeto (Preci), Parrocchiale.

ria, tessuto, editoria pregiata provenienti il più delle volte non da Roma né tanto meno da Spoleto, capoluogo della diocesi, ma dalla Toscana e soprattutto da Firenze. Ad Abeto e a Todiano, due piccole località di questa «isola toscana» – «isola», perché priva di contiguità geografica con la Toscana – i reperti di questo genere sono partico-

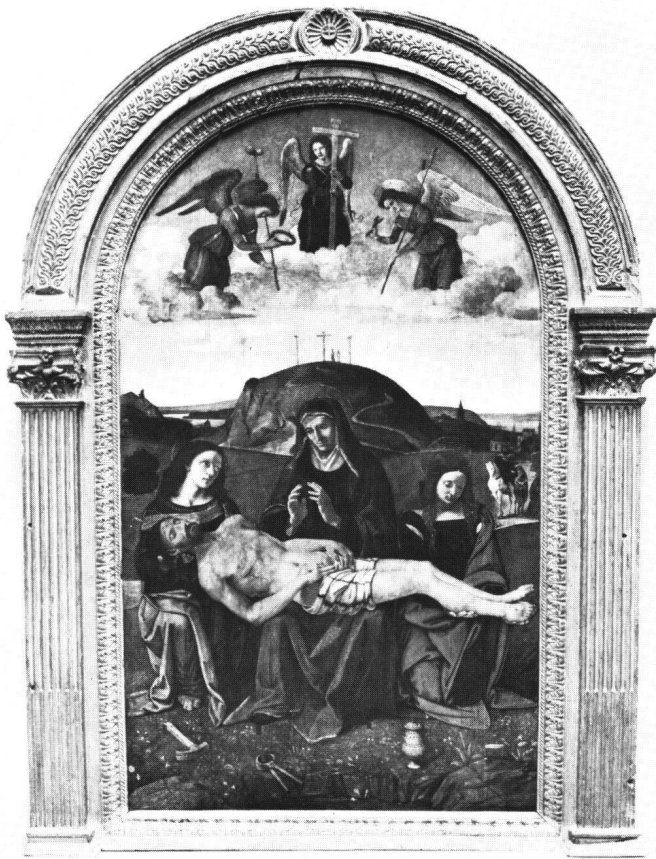


Fig. 7 Piero di Cosimo, *Pietà*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (da Abeto).



Fig. 8 Matteo Rosselli, *Madonna del Rosario*. Abeto (Preci), Parrocchiale.

larmente numerosi¹⁸. Nel Quattrocento la comunità di Abeto ottiene un polittico del Maestro della Madonna Straus, di cui resta una splendido frammento (fig. 6), e poi da Neri di Bicci la pala d'altare per la veneratissima cappella della Madonna della Neve¹⁹; per la chiesa parrocchiale, verso il 1510, ci si rivolge a un altro fiorentino, Piero di Cosimo, che manda una intensa *Pietà* (fig. 7)²⁰; i migliori esemplari tuttora conservati di oreficeria sacra sono tutti di provenienza fiorentina²¹. Le *Ricerche* hanno aggiunto a queste, già note, un'altra importante testimonianza dello stesso genere, una grande tela firmata da Matteo Rosselli e datata 1641 ad Abeto (fig. 8), due tele di Jacopo Confortini a Todiano e a Poggio di Croce e un altro quadro fiorentino, uscito dall'ambiente del Sagrestani, ancora a Todiano²². Questi ritrovamenti integrano in modo significativo quelli, risalenti alla stessa origine e già segnalati, nella stessa zona: a Todiano (un frammento di polittico del primo Quattrocento e una ancona della bottega di Filippino Lippi)²³, ad Ancarani (una scultura attribuita a Francesco di Simone Ferrucci e un Crocifisso ligneo)²⁴, a Preci (un trittico di Mariotto di Cristofano)²⁵, a Poggio di Croce (due opere di Giovanni del Biondo (fig. 9) e di Rossello di Jacopo Franchi²⁶.

Per le opere più antiche, il fenomeno era già stato segnalato nel 1959 da A. FABBÌ²⁷, che offrì inoltre utili indicazioni per la sua spiegazione. Dal punto di vista sociale ed economico e in una dimensione più vasta la prima, significativa illustrazione si trova nelle *Campagnes Ombriennes* di H. DESPLANQUES²⁸. Il collegamento

di quest'area del Nursino con Firenze s'inquadra nella realtà economica generale delle zone di montagna, siano esse appenniniche o alpine, caratterizzata quasi sempre dalla drastica stagionalità del lavoro e del reddito agricolo. In simili situazioni, è ordinario che l'indispensabile integrazione venga ricercata in un secondo mestiere, di preferenza anch'esso stagionale e non importa se completamente diverso da quello del contadino o del pastore. Per motivi che ignoriamo gli abitanti di Abeto e di Todiano trovarono, probabilmente fin dal sec. XIV, un secondo mestiere a Firenze in quello che oggi chiameremmo il terziario dei trasporti: per generazioni, infatti, essi vi furono impiegati come facchini di dogana e come procaccia, vi si organizzarono in forme associative, sia di tipo corporativo che religioso, contraendo abitudini e comportamenti culturali del nuovo ambiente ma conservando uno stretto legame con i luoghi d'origine, che rimasero più o meno costantemente luoghi di ritorno. Qui, per secoli, essi fecero affluire quadri sacri e suppellettile liturgica, acquistati nella città ove producevano la parte più cospicua del loro reddito.

Un'altra situazione non comune riguarda Foligno e il suo «Hinterland», dove le *Ricerche* hanno messo in luce una certa ricorrenza di presenze francesi, o di cultura figurativa francese, nel corso del Seicento. Il grande anonimo di Serrone²⁹; il prolungato e operoso soggiorno di Noël Quillerier, ricostruito attraverso le numerose opere e a dispetto del silenzio dei documenti scritti (fig. 10)³⁰; una singolare copia da Vouet (o dall'incisione di Daret) a S. Eraclio³¹; il



Fig. 9 Giovanni del Biondo, *Annunciazione* (particolare). Poggio di Croce (Preci), Annunziata.



Fig. 10 Noël Quillerier, *Immacolata Concezione, S. Caterina, S. Francesco, e committente*. Valcelli (Spello), S. Caterina.

modesto lionese Ybot a Montefalco³²; la tappa folignate di Louis Dorigny e il suo probabile seguito³³: si tratta forse di episodi privi di un legame, ma è, mi sembra, in ogni caso da apprezzare che un'indagine non corriva li abbia fatti distintamente affiorare, e tutti nella stessa area.

È comunque da sottolineare qui che le *Ricerche* non intendevano delimitare il loro obiettivo puntando su presenze o situazioni insolite se non addirittura eccezionali. Con almeno pari interesse è stato considerato quello che potremmo chiamare il «funzionamento ordinario» dell'attività artistica nei secoli e nei territori esaminati. Sottoporlo ad un'indagine molto meticolosa consentiva infatti di acquisire nuovi punti di vista e soprattutto un senso delle proporzioni e delle valutazioni sostanzialmente dissimile da giudizi fondati su altri metodi. Come è detto nel saggio che introduce il secondo volume, i risultati potevano essere considerati specifici del tipo di esplorazione adottata; «Infatti, ove ci si attenga a un simile modo di

procedere, si ottiene un effetto singolare: si assiste, cioè, all'emersione, contemporanea e da diversi punti dell'area culturale in esame, dell'„intero” insieme delle presenze figurative pertinenti all'epoca studiata. Ad emergere è l'„intero” non solo perché il quadrante che viene a popolarsi è molto vicino al „pieno” originale, ma perché anche le opere già note e in diversa misura già passate nel dominio della letteratura – del resto, non molto numerose – si ripropongono, per così dire, come „inediti” in relazione al loro apparire nelle serie o nelle sequenze ora acquisite³⁴».

La ricognizione sistematica dei territori e una particolare attenzione ai dati, in senso lato, geografici introducono nella ricerca una componente squisitamente quantitativa. Questa non serve certo semplicemente ad aggiungere o a moltiplicare i fenomeni, ma può aiutarci ad attribuire correttamente norma e deroga, stereotipo e singolarità, vita ordinaria e avvenimento. Qualche presenza perderà probabilmente di fascino, qualche altra forse ne acquisterà.

PROVENIANZA DELLE FIGURE

Fig. 1, 2: Estratto da *Ricerche in Umbria 1 e 2* (Treviso 1976/80)

Fig. 3-6, 8-10: Facoltà di Magistero, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Roma

Fig. 7: Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

- ¹ Istituto di storia dell'arte, Facoltà di Magistero-Università di Roma *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria* eseguite da V. CASALE, G. FALCIDIA, F. PANSECCI, B. TOSCANO, Treviso 1976; Id., *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria 2*, eseguite da L. BARROERO, V. CASALE, G. FALCIDIA, F. PANSECCI, B. TOSCANO, Treviso 1980.
- ² «L'Umbria. Manuali per il territorio, 1», AA.VV. (Introduzione di B. TOSCANO), *La Valnerina, il Nursino, il Casciano*, Roma 1977; «L'Umbria. Manuali...», 2», L. GENTILI, L. GIACCHÉ, B. RAGNI, B. TOSCANO, Spoleto, Roma 1978; «L'Umbria. Manuali...», 3», AA.VV. (Introduzione di B. TOSCANO), *Terni*, 2 vol., Roma 1980.
- ³ *Ricerche 1*, p. 17.
- ⁴ *ibidem*, p. 16.
- ⁵ *Manuali 1*, introduzione, p. 10.
- ⁶ Delle due serie, è senza dubbio quella dei *Manuali* che più propriamente si iscrive nella tendenza, viva soprattutto a partire dai primi anni Settanta in alcune regioni italiane, a promuovere e a realizzare ricerche sistematiche su testimonianze, risorse, patrimoni di singoli centri o aree, intesi in una gamma tipologica molto vasta. Povero, materiale, subalterno, quotidiano, su cui convergono varie simpatie epistemologiche, trovano un naturale equivalente geografico nel periferico e nel microstorico, per i quali non manca, per così dire, una sollecitazione istituzionale nelle appena avviate Regioni. Problemi e proposte trovano una prima, organica esposizione in A. EMILIANI, *Dal museo al territorio 1967-1974*, Bologna 1974, cui fa riferimento la ricca letteratura di indagini territoriali, promosse dalla Soprintendenza bolognese, dall'Istituto Regionale e da altri enti fino ad oggi: da *Territorio e conservazione. Proposte di rilevamento dei beni immobili nell'Appennino bolognese* (Presentazione di L. GAMBI), Bologna 1972, fino ai *Rapporti della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna* (per un esempio: *Conoscere una città. Il patrimonio artistico e storico di Bagnacavallo*, a cura di G. AGOSTINI e L. CIAMMITTI, Bologna 1982) e ad iniziative periferiche di particolare impegno come quella sulla valle del Conca (P. MALDINI, P.G. PASINI, S. PIVATO, *Natura e cultura nella valle del Conca*, Rimini 1982). Impossibile offrire qui, come pur sarebbe doveroso, un rendiconto dei risultati raggiunti nelle regioni italiane. Qualche citazione servirà tuttavia a sottolineare come la nuova ampiezza e pluralità degli obiettivi della ricerca, unanimemente perseguita (cioè i «beni culturali») non implichi necessariamente univocità di metodi e di criteri di edizione. Ad esempio, nel repertorio pubblicato nel 1976 dalla Soprintendenza fiorentina (*La Montagna Pistoiese. Il patrimonio artistico degli edifici di culto*, a cura di A. PAOLUCCI, Firenze 1976) si troverà l'analitica registrazione del patrimonio di un'area piuttosto che l'intento di far coincidere il lavoro di inventario con una nuova assunzione della cultura dei luoghi. Questo intento è invece presente nella serie di ricerche locali promosse in Piemonte dalla Soprintendenza e da altri enti, che hanno purtroppo segnato un brusco arresto nel 1980. Si veda l'esigenza, espressa da G. Romano, di «ricostruire la vicenda umana [...] in cui il manufatto stesso si iscrive con ruolo di comprimario. Aggredito così da vicino l'oggetto rivela una specifica funzionalità che è parte integrante della sua testimonianza storica: fino ad oggi non avevamo tenuto molto in conto questo aspetto nei nostri censimenti a tappeto» (*Vita religiosa a Canale. Documenti e testimonianze*, Torino s.d.). A questa nozione sostanziosamente arricchita di «catalogo» si attengono le ricerche su Arona (1977), Valle di Susa (1977), Trino (1977), Cuneo (1980), Testona (1980); ed è significativo che, negli stessi anni, in Piemonte anche iniziative di ricerca propriamente storico-artistica come quella su Jaquerio, sfociata in una memorabile mostra (v. il relativo catalogo: *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di E. CASTELNUOVO e G. ROMANO, Torino 1979), abbiano tessuto nel definito statuto disciplinare un intreccio assolutamente funzionale di riferimenti geo-economici e geo-politici.
- ⁷ Per questo periodo di decisiva trasformazione del patrimonio di arte sacra nell'Umbria meridionale è di grande utilità la collazione delle più meticolose visite pastorali della diocesi di Spoleto tra il XVI e il XVIII secolo, cioè la «S. Visita di Pietro de Lunel 1571-1572», ms. p. la Biblioteca Comunale di Foligno, la «S. Visita del Card. Maffeo Barberini 1610», ms. p. l'Archivio della Curia Arcivescovile di Spoleto, la «S. Visita di Giacinto Lascaris 1712», ms. nello stesso Archivio.
- ⁸ Cfr. *Ricerche 1*, pp. 48ss. del saggio introduttivo, steso da G. FALCIDIA e B. TOSCANO.
- ⁹ Su questa rete di relazioni cfr. ad esempio: *Ricerche 1*, saggio introduttivo, pp. 22-26 (tra l'altro, sul ruolo di Giacomo Crescenzi nel Nursino), 29-30, 32-35, 47-48; *Ricerche 2*, saggio introduttivo di B. TOSCANO e G. FALCIDIA, pp. 29ss. e 43ss. (sul grande crocevia culturale di S. Maria degli Angeli), 38ss. (sul vescovo Marcello Crescenzi, su G.B. Vitelli e l'atmosfera di spiritualità neo-francescana di fine '500), 65-66.
- ¹⁰ Si veda, ad esempio, la fortuna del classicismo seicentesco romano in certa provincia umbra così come è interpretata nel saggio introduttivo di *Ricerche 2*, pp. 67ss.; o l'importanza del modello romano per la nuova Porziuncola, *ibidem*, pp. 31ss.
- ¹¹ Per una considerazione, non solo non riduttiva ma acutamente problematica, del rapporto centro-periferia nella storia dell'arte cfr. il denso saggio di E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in: *Storia dell'arte italiana I*, 1, Torino 1979, pp. 283-352.
- ¹² *Ricerche 1*, p. 28, n. 206 del catalogo, tav. XVII.
- ¹³ B. TOSCANO, *Rischio e calcolo nel primo Serodine*, in: «Paragone» 1979, 355, pp. 3-27; S. CORRADINI, *Nuovi documenti su Giovanni Serodine e sulla chiesa spoletina della Concezione*, *ibidem*, pp. 89-124; *Ricerche 2*, pp. 55-64.
- ¹⁴ *Ricerche 1*, pp. 31-32, n. 119 del catalogo, tav. XXI.
- ¹⁵ *ibidem*, p. 26, n. 291 del catalogo, tav. XII.
- ¹⁶ *ibidem*, pp. 24-25, n. 107 del catalogo, tav. XIII.
- ¹⁷ *Ricerche 2*, pp. 45-52, n. 628 del catalogo, tavv. XIX-XXIII.
- ¹⁸ *Ricerche 1*, si trova una rappresentazione cartografica dell'«isola toscana» (carta C).
- ¹⁹ A. FABBÌ, *Artisti fiorentini nel territorio di Norcia*, in «Rivista d'Arte» 34, 1959, pp. 109-122. - Per il frammento del Maestro della Madonna Straus, restaurato nel 1981, cf. ora la scheda di G. BENAZZI nel Catalogo *Arte in Valnerina e nello Spoletino. Emergenza e tutela permanente*, Spoleto 1983, Roma 1983, pp. 43ss.
- ²⁰ Oggi a Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. L'attribuzione risale a W. BOMBE, *Una Pietà di Piero di Cosimo*, in: «Augusta Perusia» 1907; per la datazione cfr. M. BACCI, *L'opera completa di Piero di Cosimo*, Milano 1976, p. 95.
- ²¹ A. FABBÌ, *Preci e la Valle Castoriana. Terra ignorata*, Spoleto 1963, p. 147.
- ²² *Ricerche 1*, pp. 34-35, nn. 129, 131, 372, 373 del catalogo, tavv. XXIII, XXIV.
- ²³ FABBÌ (nota 19), 1959; id. (nota 21), 1963, pp. 157ss., 175.
- ²⁴ P. TOESCA, in «Bollettino d'Arte» 1921.
- ²⁵ M. BOSKOVITS, *Mariotto di Cristofano: un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane*, in «Arte illustrata» 1969. - L'importante dipinto è stato purtroppo rubato nel 1971 e non più recuperato.
- ²⁶ Sull'Annunciazione di Giovanni del Biondo: S. PETRINI, in: «L'Alta Umbria» 1946-47; FABBÌ (nota 19), pp. 78ss.; R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine Painting*, New York 1967-69. - Di Rossello di Jacopo Franchi è una predella, oggi nella Galleria di Perugia, che apparteneva certamente ad un polittico di cui è l'unica superstite; per l'attribuzione, dovuta a MARIO SALMI, cfr. F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1969, p. 109; è rimasta in S. Egidio di Poggio di croce fino al 1923.
- ²⁷ Op.cit. alla nota 18.
- ²⁸ H. DESPLANQUES, *Campagnes Ombriennes. Contribution à l'étude des paysages ruraux en Italie centrale*, Paris 1969 (trad. it., Perugia 1975), ampiamente utilizzato, per lo studio dell'economia dell'area, in *Ricerche 1*, cfr. pp. 19-22.
- ²⁹ Cfr. la nota 16. Che il pittore fosse francese è solo un'ipotesi, per quanto avvalorata da dati stilistici.
- ³⁰ *Ricerche 1*, n. 270; *Ricerche 2*, nn. 412, 440, 580, 630, 736, 737, 740, 741; e cfr. i passi relativi nelle note al catalogo e nei saggi introduttivi. Dopo la pubblicazione di *Ricerche 2*, ho identificato un'altra pala d'altare del Quillerier a Sellano, sempre in zona di influenza folignate. La nuova opera è stata esposta alla mostra tenuta a Spoleto nel 1983 *Arte in Valnerina ecc.* (Catalogo cit., pp. 127ss., scheda di G. BENAZZI).
- ³¹ *Ricerche 2*, n. 610, pp. 454-455.
- ³² *ibidem*, n. 644.
- ³³ *ibidem*, pp. 80ss.
- ³⁴ *ibidem*, pp. 64-65.