

Un'aggiunta al *corpus* del Maestro Ornatista di Anagni

Gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni rappresentano uno dei vertici della pittura italiana del XIII secolo, una centralità di cui la storiografia ha preso coscienza a partire dallo studio fondamentale di Pietro Toesca¹. Il dibattito critico successivo, che registra aggiunte attribuite ai *corpora* dei vari pittori e dibattiti cronologici – si pensi alla retrodatazione delle parti del Maestro delle Traslazioni agli inizi del XII secolo, proposta da Miklòs Boskovits² –, ha visto un momento importante nel volume del 2003 a cura di Alessandro Bianchi, in cui si esponevano i risultati dei restauri al complesso³. In questa sede ci si occuperà del cosiddetto Maestro Ornatista (noto agli studi anche come Secondo Maestro di Anagni), poiché è al suo catalogo che si intende aggiungere un dipinto su tavola che va ad arricchire un *corpus* breve e finora composto solo di cicli murali (agli affreschi anagnini si aggiungono infatti i murali di San Nicola a Filettino)⁴.

Il dipinto in questione, poco considerato dagli studi di Storia dell'arte, è conservato nel Museo Nazionale della Marsica a Celano (fig. 1, tav. XXX) e rappresenta la *Madonna del Latte*: da un punto di vista iconografico è dunque una variante del tema della *Madonna regina allattante*, diffuso in una vasta area che comprende l'Italia centro-meridionale tra XII e XIII secolo, con forti ramificazioni in Abruzzo⁵. Per quanto la tavola sia rovinata in più punti e manchevole di buona parte della pellicola pittorica⁶, i volti dei sacri personag-

1. Maestro Ornatista di Anagni (qui attr.), *Madonna del Latte*, Celano, Museo Nazionale della Marsica.





2. Maestro Ornatista di Anagni (qui attr.), *Madonna del Latte*, particolare, Celano, Museo Nazionale della Marsica.



3. Maestro Ornatista di Anagni (qui attr.), *Madonna del Latte*, particolare, Celano, Museo Nazionale della Marsica.

gi sono fortunatamente in uno stato conservativo buono, del tutto sufficiente a rivelare l'identità del pittore (figg. 2, 3): verrebbe da pensare che il dipinto, similmente a quanto avvenuto a diverse icone d'epoca medievale⁷, sia stato coperto da un rivestimento metallico – che ne ha profondamente abraso la pellicola pittorica – ad esclusione dei volti dei protagonisti.

La prima pubblicazione dell'opera, con datazione larga al XIII secolo, è recente e rimonta a una scheda del catalogo della mostra *Architettura e arte nella Marsica*, dato alle stampe nel 1987, in cui il restauratore Pietro Dalla Nava riportava i risultati di un'indagine radiografica⁸ che aveva mostrato la presenza di «occhielli aventi funzione di cerniera»: da qui l'ipotesi che la tavola fosse in origine lo sportello di un oggetto più ampio; l'ipotesi è stata ripresa anche nella recente e puntuale scheda dedicata all'opera da Mirta Moi⁹. È possibile che il dipinto fosse parte di un tabernacolo del tipo di quello decorato e firmato da Gentile da Rocca nel 1283, proveniente da Santa Maria ad Cryptas a Fossa, affine per iconografia e dimensioni¹⁰, giac-

ché in origine almeno l'altezza del dipinto di Celano non doveva essere troppo diversa.

Per venire all'ipotesi attributiva della tavola al Maestro Ornatista di Anagni, che in questa sede si intende avanzare, si può dire che essa trova agile conferma considerando i volti dei sacri personaggi. Se avviciniamo i visi della tavola di Celano a brani dell'artista a Filettino (fig. 4) e ad Anagni (fig. 5, tav. XXXI), ritroviamo i medesimi caratteri tipologici e fisionomici: i volti ottenuti come ovali allungati e dolcemente appuntiti verso il mento, le canne nasali sottili che, nei volti in tre quarti, si incurvano leggermente, i pomelli rossi a marcare le guance, in ossequio ad un *modus operandi* tipico della pittura centro-meridionale già almeno dal cantiere di Sant'Angelo in Formis. Tipiche poi, del nostro pittore, le due linee circolari che all'unisono segnano la fronte del Bimbo e che in alcuni punti del ciclo anagnino diventano simili a ciuffi di capelli svolazzanti. Ad essere molto simile è poi il modo di punteggiare i contorni delle aureole – drasticamente impoverite quelle della nostra tavola – con piccoli tocchi di bianco a

4. Maestro Ornatista di Anagni, *Giudizio finale* (particolare), affresco, chiesa di San Nicola, Filettino (FR).



finger perlinature, altro elemento tipologico comune della pittura centro-meridionale. È dunque l'insieme dei caratteri figurativi a mostrare una vicinanza talmente stretta dei personaggi di Celano ai dipinti dall'Ornatista, e di tale immediata afferabilità, da non lasciare dubbi sull'attribuzione.

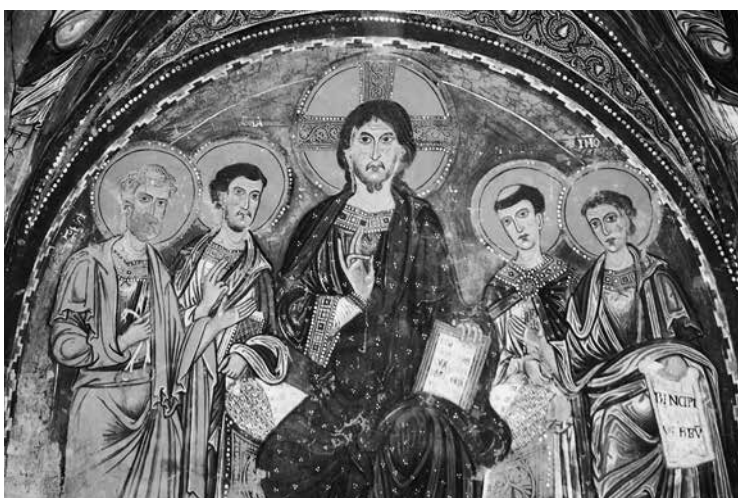
Difficile, visto lo stato lacunoso della *Madonna allattante*, poter dire qualcosa di preciso a proposito della cronologia e certo il rammarico è aumentato dal fatto che le lacune ci privano della gran parte di un dipinto di alta qualità pittorica; si può in ogni modo ipotizzare un'esecuzione sostanzialmente contemporanea all'impresa di Filettino, con cui le vicinanze sono particolarmente serrate, e dunque in un momento precedente la realizzazione dei murali di Anagni: i dipinti di Fi-

lettino sono plausibilmente databili nella seconda metà degli anni Venti del Duecento¹¹, un torno di anni che ben si attaglia alla tavola di Celano. È certamente da escludere la datazione al XII secolo recentemente avanzata¹², vista la sicura pertinenza duecentesca dell'attività del Maestro Ornatista.

Nonostante i problemi critici che questo dipinto pone, resta la grande importanza di un'opera che ci mostra una faccia del Maestro Ornatista che non conoscevamo: quella di autore di pitture su tavola.

Un tema importante sollevato da quest'opera riguarda la sua provenienza e dunque il significato culturale che, per l'Abruzzo aquilano, tale provenienza potrebbe indicare; il dipinto giunse al Museo della Marsica dalla chiesa di Santa Maria della

5. Maestro Ornatista di Anagni, *Cristo benedicente*, affresco, Cripta di San Magno, Cattedrale di Anagni (FR).





6. *San Paolo*, affresco, Oratorio di San Pellegrino, Bominaco (AQ).

Vittoria a Carsoli, ma proveniva in origine dalla chiesa di San Vincenzo – da cui la denominazione popolare di *Madonna di San Vincenzo* –, situata tra Carsoli e Colli e andata distrutta nel corso del terremoto che interessò la Marsica nel 1915. La commissione del dipinto per quest'area geografica, posta al confine tra gli attuali Lazio e Abruzzo, sembra aprire due scenari: il primo è che l'opera sia stata realizzata altrove e successivamente inviata, secondo una prassi tutt'altro che inusuale o improbabile; il secondo è quello, di maggior peso per la geografia artistica, di una possibile attività in zona del Maestro Ornatista, ipotesi che sembra collimare con quanto già emerso dall'analisi di un

episodio fondamentale nella storia del Duecento pittorico abruzzese, gli affreschi di San Pellegrino a Bominaco, le cui tangenze con l'Ornatista sono state avvistate da Vinni Lucherini e Chiara Paniccia¹³: il legame con l'Ornatista si deve a mio avviso rimarcare soprattutto per i pittori responsabili di parti come il *san Paolo* che affianca il Cristo in trono nella parete orientale (fig. 6).

Si potrebbe allora pensare che almeno alcuni membri della bottega di Bominaco si siano formati con l'Ornatista: se egli fu attivo in Abruzzo per la realizzazione della tavola di Celano e di altre opere che non ci sono pervenute, si aprirebbe la possibilità che si sia trattato di artisti locali formati con un pittore laziale – per l'Ornatista, come riconosciuto a partire da Toesca, fu essenziale la conoscenza del cantiere musivo di San Paolo fuori le mura¹⁴ – e non di artefici direttamente provenienti da Roma: se tale legame può servire a circoscrivere la complicata cronologia dei murali di Bominaco¹⁵ è, allo stato attuale delle conoscenze, difficile a dirsi.

In conclusione si deve rimarcare come lo studio della pittura duecentesca ponga sovente domande per cui è difficile trovare soluzioni certe: ciò anche quando si riconosce un'opera di un pittore tra i più importanti di quel secolo. Resta il piccolo accrescimento di un catalogo, quello del Maestro Ornatista di Anagni, che con questo nuovo dipinto si conferma di alta qualità e di piana riconoscibilità: si potrebbe pensare – in assenza di basi solide per dirlo con certezza, visto il ridotto *corpus* che abbiamo a disposizione – a un pittore la cui produzione si muove su costanti stilistiche che non conoscono svolte nette, come accade al Terzo Maestro che, coadiuvato da una capacissima bottega e da altri pittori esterni, porta a compimento nell'Aula 'gotica' uno dei vertici pittorici del Duecento¹⁶.

Mario Cobuzzi
Pistoia

m.cobuzzi1987@gmail.com

NOTE

Ringrazio Alessio Monciatti e Simona Anna Vespari, a cui per primi ho sottoposto l'attribuzione qui argomentata, e Fabio Mari e Chiara Paniccia per successive utili discussioni. Per

l'aiuto bibliografico ringrazio Luciana Arbace e Marta Moi, e particolarmente Daniele Zanoboni della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, la cui competenza è stata determinante. Ringrazio infine Walter Angelelli per avermi gentilmente concesso le fotografie di dettaglio della tavola di Celano.

1. P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in *Le gallerie nazionali italiane*, Roma, 1902, pp. 116-187.
2. M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in «Paragone», XXX, 357, 1979, pp. 3-41. L'ipotesi è ora ripresa da C. Quattrocchi, *Lineamenti del santo vescovo Pietro da Salerno (+1105) committente della cripta di Anagni*, in *Geografie delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro meridionale*, a cura di A. Monciatti et al., Cerro al Volturno, 2021, pp. 141-159.
3. *Il restauro della cripta di Anagni*, a cura di A. Bianchi, Roma, 2003; per la storia critica del complesso si veda A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma, 2001, pp. 39-45, mentre per una lettura complessiva S. Romano, E. Parlato, *Roma e Lazio. Il Romanico*, Milano, 2001, pp. 241-254 e L. Cappelletti, *Su gli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, in «Archivum Historiae Pontificiae», 40, 2002, pp. 307-322.
4. M. Liverani, *Contributi allo studio della pittura medioevale nel Lazio. Affreschi di Filettino*, in «Commentari», 19, 1968, pp. 40-51; B. Andberg, *Gli affreschi di San Nicola a Filettino*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia», IV, 1969, pp. 127-142. Boskovits propose di attribuire all'Ornatista anche gli affreschi dell'oratorio di san Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma, su cui si veda la scheda di A. Draghi in S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca. Corpus*, vol. V, Milano, 2012, scheda 30f, pp. 191-208. Il Salvatore di Casape – per cui si veda G. Curzi, *La tavola del Salvatore di Casape. Una congettura*, in *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, a cura di A.M. D'Achille et al., Ciniello Balsamo, 2021, pp. 253-261 – è a mio avviso da attribuire al Terzo Maestro di Anagni, alla luce dell'identità formale col *San Francesco* del Louvre.
5. V. Lucherini, *Un raro tema iconografico nella pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno (Parma, 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2002, pp. 682-687; A. Monciatti, *La Maria regina della collezione Vitali restaurata*, in *Alberto Sotio. A Spoleto sul finire del secolo XII*, Milano, 2005, pp. 9-16; M. Vittorini, *La Madonna regina 'lactans' tra XII e XIII secolo: i capolavori del Munda*, in *La madre generosa*, cit., pp. 51-59.
6. Allo stato attuale la tavola misura 136 cm in altezza e 56 in larghezza.
7. Caso emblematico la celebre acheropita lateranense, per cui si veda K. Noreen, *Re-Covering Christ in Late Medieval Rome: The Icon of Christ in the Sancta Sanctorum*, in «Gesta», 49, 2, 2010, pp. 117-135.
8. *Architettura e arte nella Marsica (1984-1987). II, Arte*, Catalogo della mostra (Celano, 1984-1987), a cura di M. Ferri, L'Aquila-Roma, 1987, pp. 115-118.
9. M. Moi, *Una Madonna del Latte a Carsoli, vittima del terremoto della Marsica*, in *La Madre generosa. Dal culto di Iside alla Madonna lactans*, Catalogo della mostra (L'Aquila, 2019-2020), a cura di L. Arbace, Pescara, 2019, pp. 49-50.
10. Il dipinto misura in altezza 169 cm. Cfr. L. Arbace in *La Sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, 2011, pp. 74-75.
11. Cfr. Romano, Parlato, *Roma e Lazio*, cit., pp. 273-274.
12. L. Arbace in *Capolavori d'arte al Castello Piccolomini di Celano*, a cura di L. Arbace, E. Ludovici, Pescara, 2018, p. 26.
13. V. Lucherini, *L'abbazia di Bominaco in Abruzzo. Organizzazione architettonica e progetto decorativo. XI-XIII secolo*, Roma, 2016, in particolare pp. 187-198; C. Paniccia, *I cantieri della Bibbia. Pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Roma, 2019, pp. 268-269, dove si propone che l'Ornatista e il Terzo Maestro di Anagni «potrebbero rappresentare due tendenze diverse di un unico grande atelier».
14. P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino, 1927, pp. 975-976; Boskovits avanzò con cautela l'ipotesi che l'Ornatista in persona fosse uno degli autori del mosaico (cfr. *Gli affreschi*, cit.), strada non percorsa dalla storiografia successiva; per l'importanza tecnica e stilistica di questo cantiere per il panorama duecentesco nell'Italia centrale si veda almeno A. Monciatti, *'Pro mosaico opere... faciendo.' Osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze, dall'inizio a poco oltre la metà del XIII secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, II, 2, 1997, pp. 509-530.
15. Tradizionalmente la cronologia del ciclo di Bominaco si lega al 1263, data riportata sui plutei posti all'interno dell'edificio, ma Lucherini, *L'abbazia di Bominaco*, cit., ha proposto una problematica anticipazione agli anni Trenta.
16. Per l'Aula 'gotica' i riferimenti essenziali sono A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano, 2006, a cui è da aggiungere la lunga scheda della stessa studiosa in Romano, *Il Duecento e la cultura gotica*, cit., scheda 30a, pp. 137-176.

An addition at the corpus of the Maestro Ornatista of Anagni

by Mario Cobuzzi

In this essay the author proposes a new attribution for the anonymous painter known as Maestro Ornatista of Anagni (or Secondo Maestro), a Thirteenth Century roman artist. This work – the only panel painting made by the artist – shows a *Madonna with Child* and is owned by the Museo Nazionale della Marsica at Celano (AQ). This attribution allows to suppose an employment of the Ornatista in Abruzzo.
