
ARTE

MARCHIGIANA

1

C. CRESCENTINI, *«Et predicti magistri Rafael et Evangelista»*. Intorno alla prima committenza documentata di Raffaello: riflessioni e risposdenze / F. COLTRINARI, Fermo città adriatica: nuovi documenti su Vitore Crivelli e altri artisti fra Venezia, la Dalmazia e le Marche nella seconda metà del '400 / M. MORETTI, Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze / M. DROGHINI, *La Santa Cecilia e santi* di Federico Barocci della cattedrale di Urbino: spunto per una riflessione "barocca" / R. PACIARONI, Nuovi documenti su M° Ansovino di Sebastiano architetto camerinese del XVI secolo / A. ANTONELLI, Sebastiano Ghezzi nella chiesa del castello di Isola a San Severino Marche.

ARTE
MARCHIGIANA

1/2014



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana pubblica ogni anno due numeri a stampa
Arte marchigiana publishes two print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima
All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore responsabile e Direttore scientifico
Managing Editors and Scholarly Editors-in-Chief
Bonita Cleri (bonitacleri@libero.it)

Comitato scientifico / Scientific Advisory Board
Anna Maria Ambrosini Massari
Robert G. La France
Massimo Moretti
Carol Plazzotta
Anna Tambini
Alessandro Zuccari

Comitato di redazione / Editorial Advisory Board
David Kerr
Maria Maddalena Paolini
Laura Vanni

Progetto grafico / Design and layout: Romina Rossi

Stampa / Print: Guerrino Leardini, Macerata Feltria (PU)

Distribuzione / Distribution: Editoriale Umbra, Foligno (PG) info@editorialeumbra.it

Editore / Publisher: Centro Studi G. Mazzini, Fermignano (PU) centrostudimazzini@gmail.com

Autorizzazione Tribunale di Urbino/*Permission of the court of Urbino* n. 1/2014

ISSN 2385-0523

indice

5

editoriale

7

Pietro Zampetti

Ancona, 20 giugno 2001

15

CLAUDIO CRESCENTINI

«*Et predicti magistri Rafael
et Evangelista*». Intorno alla prima
committenza documentata di
Raffaello: riflessioni e risposdenze

35

FRANCESCA COLTRINARI

Fermo città adriatica: nuovi documenti
su Vittore Crivelli e altri artisti
fra Venezia, la Dalmazia e le Marche
nella seconda metà del '400

63

MASSIMO MORETTI

Raffaello, Michelangelo e le
maestranze artistiche urbinati a Roma.
Rapporti, influenze, dipendenze

109

MARCO DROGHINI

La *Santa Cecilia e santi* di Federico
Barocchi della cattedrale di Urbino:
spunto per una riflessione “barocca”

127

RAOUL PACIARONI

Nuovi documenti su M° Ansovino di
Sebastiano architetto camerinese del
XVI secolo

139

ANGELO ANTONELLI

Sebastiano Ghezzi nella chiesa del
castello di Isola a San Severino Marche

Referenze fotografiche

- C. CRESCENTINI: figg. 1, 3, 7 in H. Chapman, T. Henry, C. Plazzotta (a cura di), *Raffaello. Da Urbino a Roma*, Milano, Electa 2004; fig. 2, 5, 6 in C. Strinati (a cura di), *Raffaello pittore. Del segno e del colore*, Roma, Erreciemme 2014; figg. 4, 8-11 in F.F. Mancini (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti. Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati 1989; fig. 12 dell'autore su permesso del parroco;
- M. MORETTI: figg. 1, 3 in A. Mazza, P.G. Pasini (a cura di), *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, Milano, Motta 2004; fig. 2 in P. Dal Poggetto (a cura di), *I Della Rovere*, Milano, Electa 2004; fig. 4 in B. Cleri (a cura di), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Sant'Angelo in vado 1993; figg. 5 a e b, 7, 8 in M.G. Bernardini, M. Bussagli (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*", Milano, Electa 2012; fig. 6 Galleria Doria Pamphilj; fig. 7 in S. Alloisi (a cura di), *Guida alla Galleria Corsini*, Roma, Gebart 2000; figg. 9-14 dell'autore;
- M. DROGHINI: figg. 3, 4, 7 Archivio dell'autore; figg. 2, 6 P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, II, Firenze, Nardini 1989; figg. 1, 5 A. Emiliani, *Federico Barocci*, I, Ancona, Il lavoro editoriale 2008;
- A. ANTONELLI: foto Erminio Burzacca.

Arte nelle Marche e Arte delle Marche: la presente iniziativa editoriale intende superare i due concetti poiché accoglierà argomenti relativi ad artisti marchigiani sia attivi nelle Marche che fuori regione, così come opere conservate o realizzate per le Marche indifferentemente dal luogo di provenienza degli artisti.

Questo si inserisce nell'ambito dell'attività del Centro Studi Mazzini che nel proprio atto costitutivo (1 marzo 1991) si pone lo scopo di "promuovere la diffusione della cultura, dell'arte, della storia" del territorio marchigiano.

Il Centro Studi ha al suo attivo alcune collane editoriali: *La valle dorata*, *La via latte*, *Miscellaneo* che hanno contribuito alla conoscenza del patrimonio storico-artistico: non sempre si è trattato di mettere in evidenza capolavori che certo non esulano dalla finalità indicata, ma di appuntare l'attenzione nei confronti dei valori storici del territorio che si esplicitano anche attraverso la produzione delle opere d'arte.

A seguito di tale attività da tempo si ragionava sull'opportunità di attivare una pubblicazione periodica frenata però dall'impegno non solo economico, ma soprattutto dall'esigenza di poter offrire argomenti all'altezza dell'ambizione del progetto: sembra che ora i tempi siano maturi per concretizzarlo rendendolo semplice ed esplicativo attraverso il titolo di *Arte marchigiana* che avrà lo scopo di costruire una sorta di spazio ideale che contenga i valori culturali in cui i cittadini marchigiani possano riconoscersi.

Una spinta alla pubblicazione è dovuta anche alla congiunzione, in tempi recenti molto più stringente, tra cultura e turismo: elementi non certo in contraddizione, ma i cui rapporti a volte tendono a confondersi; è un fatto che la promozione turistica sia tanto più allettante quanto possa poggiare sulla esaltazione dei monumenti, sul paesaggio, sulle opere d'arte, sui luoghi della memoria, etc. ed è altrettanto vero però che il bene culturale abbia un valore intrinseco: la sua conoscenza porta in sé anche la crescita personale, la consapevolezza di appartenenza non a caso a luoghi che improntano i ricordi, che ag-

giungono qualità al quotidiano.

Non si può non dedicare l'iniziativa a Pietro Zampetti il quale dagli anni quaranta del Novecento ha dedicato le sue energie ad iniziative ad evidenziare le peculiarità della cultura marchigiana attraverso organizzazione di mostre, convegni, iniziative editoriali, l'insegnamento universitario, il ruolo propositivo ricoperto nel Centro regionale per i Beni culturali.

L'esigenza di approfondire, argomenti marchigiani è stata avvertita attraverso le uscite periodiche tra Otto e Novecento di *Nuova rivista misena*, *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, *Rassegna marchigiana* e tempo dopo, per iniziativa dello stesso Zampetti e Carlo Bo, *Notizie da Palazzo Albani*, quest'ultima gloriosa testata ancora attiva.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Negli ultimi anni della permanenza in Ancona e della sua vita, Pietro Zampetti mi inviò alcune considerazioni scritte riguardo argomenti che erano stati motivi di reciproche riflessione. Con la lucidità e la passione di sempre ed una punta di amarezza, ripercorreva gli avvenimenti che nel corso della vita di studioso e docente contribuirono alla valorizzazione e alla conoscenza dell'arte marchigiana. Ho scelto di pubblicare in questo primo numero della rivista uno di quegli scritti sicura che quanto egli ci ha saputo dare con lo studio e con l'esempio non sarà disperso.

•

Ancona, 20 giugno 2001

Cara Bonita,

questa mia, da molto tempo meditata, ne sostituisce altra interrotta dalla lunga e dolorosa degenza ospedaliera che per un certo periodo mi ha annebbiato persino la capacità di apprendere con chiarezza fatti ed eventi. Poi c'è stata (e c'è) la malattia di mia moglie, che mi condiziona continuamente il lavoro: non aggiungo altro; certo tu ti renderai conto del tutto, tenendo presente che le nostre figlie sono lontane, a Treviso, intensamente occupate e costrette a *tour de force* per venire a trovarci. Ma basta ciò!

Ti avevo preparato una mia, quella appunto interrotta, quando eri autorevole ed ascoltato Vice Presidente del Consiglio regionale per attuare, con il Tuo aiuto, una profonda collaborazione tra Istituto di Storia dell'Arte dell'Università urbinata e la Regione e tutto ciò in stretta osservanza della Costituzione, della Legge istitutiva delle Regioni, della stessa Legge Regionale 53.

Cerco di raccogliere idee e proponenti. Fino al 1950, le Marche mancavano di un laboratorio e ricerca dell'arte (pittura, scultura, architettura): finalmente si provvide, prima ad Urbino con la creazione della Facoltà di Magistero e successivamente quella di Lettere; in tempi più recenti, Macerata dava vita ad una propria Facoltà di Lettere, ben attiva, con orientamento di ricerca sull'arte regionale.

Fino agli anni '50 i giovani marchigiani, amanti dell'arte, andavano a laurearsi, nella quasi totalità, a Roma o a Bologna. Pochi altri a Firenze o a Napoli.

Nella seconda metà dell'800 e agli inizi del '900, ricerche sulla cultura del territorio non erano mancate e basterà citare gli studi del Berenson e del Longhi. Non erano assenti alle ricerche neppure alcuni benemeriti studiosi locali, come l'Anselmi ad Arcevia, il Giannuzzi a Loreto, il Sassi a Fabriano, il Feliciangeli a Camerino ed altri altrove: e tutti molto benemeriti. Era poi intervenuto Luigi Serra, Sovrintendente per l'arte nelle Marche, in seguito aiutato dai bravi allievi e continuatori della sua opera, intendo Molajoli

e Rotondi. Con i quali egli sottoscrisse il famoso *Inventario* delle Province di Ancona ed Ascoli, opera preziosa per i nostri studi, purtroppo rimasta interrotta per la mancata pubblicazione degli *Inventari* delle Province di Macerata e Pesaro, già in corso di elaborazione, ma rimasti incompiuti ed inediti per coprire l'intero territorio marchigiano. Del Serra ricordo poi, i due volumi dell'*Arte nelle Marche*, usciti rispettivamente il primo a Pesaro nel 1929, l'altro a Roma nel 1934.

Nella seconda metà dell'800 era stata pubblicata la *Nuova Rivista Misena* promossa ad Arcevia dall'Anselmi, ma non mancavano altri fogli, come l'*Appennino Camerte*, pubblicato a Camerino, sempre ricchi di notizie sulle opere d'arte locali.

Quando io, Sovrintendente dall'autunno del 1949 ad Urbino, scendendo e salendo vicine scale, nel 1950, venni invitato dal rettore Carlo Bo ad insegnare Storia dell'Arte, non esisteva un Istituto, ma soltanto una scaletta semi-interrata con un tavolo ed alcune sedie dove era possibile incontrarsi con gli studenti, ma non più di uno o due alla volta. A parte queste precisazioni, più o meno divertenti, restava un tema di fondo importantissimo per gli sviluppi della cultura marchigiana: i giovani studiosi d'arte per le loro ricerche e per perfezionarsi, erano costretti ad andare altrove, si innestavano in correnti di studio e interessi culturali indirizzati ad altri settori: insomma erano in gran parte perduti per la cultura del territorio, con la conseguenza di vuoti paurosi, mentre gli studi sulla conoscenza e soprattutto sulla conservazione del patrimonio artistico, erano prerogative delle Soprintendenze statali e di pochi valorosi e benemeriti cultori locali come gli ispettori ministeriali, "*rari vagantes*", nel territorio che, come sappiamo bene, da sempre era stato devastato da saccheggi, ruberie, disinteressi, terremoti e guerre.

Lasciai, nel 1949, Urbino perché chiamato a Venezia a coordinare l'opera della Direzione delle Belle Arti del Comune. Qui, intendo ad Urbino, subentrava il Parronchi, letterato ben noto, poeta e storico dell'arte. L'insegnamento suo era prezioso, anche se non sempre adatto all'auditorio. La situazione locale non mutava; la sua presenza urbinata non era continua e con il tempo anzi si diradava.

Venni chiamato nuovamente ad Urbino in sua sostituzione agli inizi degli anni '70.

Finalmente iniziava per i nostri studi, posso ben dirlo, una nuova era. Con l'appoggio e l'assistenza viva di Carlo Bo, ottenni per l'Istituto alcuni ambienti maltenuti (gabinetti di decenza, magazzini ed altro) che erano stato rifiutati da altri Istituti universitari. Quegli ambienti da noi subito liberati dalle molte indecenti infrastrutture, furono restaurati e restituiti a compiti dignitosi. Eravamo infatti entrati nel Palazzo Albani, il più prestigioso della città dopo quello Ducale.

Iniziò allora la pubblicazione di una Rivista che prese il nome, della sede, *Notizie da Palazzo Albani* con il dichiarato intento di offrire agli studiosi spazio per i loro saggi, ma

anche terreno ai giovani laureati per le loro prime esperienze. Era una Rivista nuova, nata abbastanza in silenzio, ma subito vista con simpatia ovunque, in Italia e all'estero. I nomi dei collaboratori che vi compaiono ne sono testimonianza, mentre taluni articoli, come quello del Longhi sull'attività romana di Raffaello, restano nella storia dell'arte (così come quelli sull'opera del Veronese nella Scuola di San Fantin a Venezia, scritti firmati dal sottoscritto). Vi uscirono poi altri articoli importanti sull'arte marchigiana. Quando, per raggiunti limiti di età lasciai l'Ateneo urbinato, la Rivista purtroppo entrava in crisi. Un successivo tentativo, non da me suggerito, di farne la pubblicazione dei due Istituti congiunti - quello di Urbino e quello di Macerata - non ebbe esito, com'era prevedibile, essendo essa legata dallo stesso nome troppo strettamente alla cultura urbinata. *Notizie da Palazzo Albani* aveva ormai concluso la sua missione.

L'Istituto di Storia dell'Arte, è oggi ampio, con una fioritura d'insegnamenti che negli anni '70 era inesistente (si era allargato solo per l'adesione cordiale e prestigiosa di Rosario Assunto che volle qui trasferire la sua cattedra d'Estetica, polemicamente distaccandosi dall'Istituto di Filosofia, per dar vita dunque con noi a quello di Storia dell'Arte ed Estetica).

Nel corso degli anni '80, l'Istituto ebbe un impulso di vitalità nuovo con la creazione della Scuola di Perfezionamento, nella quale vennero chiamati ad insegnar docenti e studiosi da ogni parte d'Italia, che vi tennero corsi regolari estivi (la Scuola di Perfezionamento era attiva, appunto, durante l'estate), ma anche soltanto singole lezioni. Ricordo tra loro Luisa Becherucci, prestigiosa Sovrintendente alle Gallerie di Firenze esperta di museografia, Italo Faldi di Roma ed altri, ma soprattutto Federico Zeri che, avendo sempre rifiutato di entrare nelle Università italiane, cedette al fascino d'Urbino e per alcuni anni vi svolse delle lezioni straordinarie, dimostrando una grande naturale disposizione verso l'insegnamento. Le sue conversazioni (più che lezioni), erano seguite con grande attenzione ed assaporate, direi, talmente dai giovani che lo seguivano per ore, in quanto egli parlava senza rispetto d'orario per ore di seguito. Parlava sul modo di leggere l'opera d'arte. Quelle lezioni furono un vero evento, e un'eco se ne può trarre leggendo il suo volume *Dietro l'immagine* (Longanesi, 1987), in quanto gli argomenti trattati ad Urbino corrispondono, anzi precedono, quelli affrontati nelle lezioni tenute alla Cattolica di Milano, nella primavera del 1985, alle quali il volume si riferisce.

Un'incredibile Ordinanza Ministeriale abolì la Scuola di Perfezionamento urbinato, per legarla a quella di Firenze, sede effettiva: come dire, distruggere quella urbinata; nonostante questa "attenzione" ministeriale, l'Istituto urbinato continuava la sua opera con eguale impegno, legato alla ricerca ed alla conoscenza delle vicende artistiche marchigiane; non mancando però di seguire l'evoluzione del pensiero critico anche nei con-

fronti della interpretazione dei significati più o meno palesi, esistenti nell'opera d'arte. Molto tempo era passato dalle prime lezioni tenute da Adolfo Venturi nell'Università di Roma, nonché da quelle di Benedetto Croce (i due non si amavano - basti leggere l'*Estetica*, Bari 1941, pag. 533 - in cui il Croce attacca il Venturi a proposito di una storia della *Madonna*, da questi pubblicata quale simbolo dell'evoluzione del pensiero, concetto che il Croce respingeva).

Tempo era trascorso anche dalle lezioni di Giovanni Gentile, che mi fu maestro all'Università di Roma e del quale conservo ancora il volume, da me usato come dispensa universitaria, dedicato alla *Filosofia dell'arte* (Sansoni, Firenze 1934). Non potevo certo allora immaginare che egli, non avendo mai portato la politica nell'aula scolastica, venisse atterrato dalla pistola di un avversario che, nel 1944, lo uccise alle spalle. Ma neppure potevo immaginare che l'idealismo fosse, nel dopoguerra, sommerso da nuove correnti di pensiero, affermatasi soprattutto per merito di Erwin Panofsky, il quale, partendo dalla filosofia kantiana, raggiunse una teoria d'interpretazione dell'opera d'arte strettamente legata all'esame degli oggetti iconologici presenti nel dipinto. E fu una vera conquista.

Ma, andando "oltre Panofsky", certi studiosi moderni, certe attuali tendenze, si fermano all'esame iconologico ed ignorano la qualità della pittura; al punto da escluderla dai propri interessi, non intendendo altro valore che quello del soggetto visibile o allusivo, ignorando così quelli interno all'opera d'arte, intendo quelli pittorici che sono base irrinunciabile della coscienza dell'artista. Senza intesa interna mancherebbe al quadro la qualità fondamentale, il fatto creativo.

L'eccessivo interesse della lettura dei significati può portare in qualche caso ad esaltare in modo addirittura inaccettabile artisti minori, autori di pale d'altare o in genere di quadri sacri, che altro interesse non hanno che quello scopertamente religioso, che può arrivare ai "santini" delle Cresime e delle Comunioni. Si vengono ad ignorare, percorrendo questo cammino, gli autentici valori di pura poesia: quei valori che usando un termine caro a Lionello Venturi, per non essere in funzione di significati esterni ma vivendo di luce interna chiamiamo della *pura visibilità*.

Il *Saper vedere* di Marangoni venne troppo spesso tolto dalle mani degli studenti, ed invitati ad interessarsi dei significati nascosti. Si raggiunse, ad esempio, il limite di scrivere libri e libri sui significati (del resto non ancora "riscoperti") della *Tempesta* di Giorgione, a proposito della quale troppo spesso gli attuali esegeti dimenticano la descrizione fattane dal Michiel, quando la vide nella casa del Vendramin, amico del Giorgione e suo committente: *el paeseto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato fo de man de Zorzi da Castelfranco*. Quello scritto era l'autentica e semplice descrizione

del dipinto: s'entrava con essa nel mondo della natura e in quello dell'animo umano, senza timori, senza remore, senza ostacoli di sorta; era come un abbandono dell'individuo alla contemplazione dell'intero universo, direi come il giovane Leopardi farà con l'*Infinito*. Che poi tale mondo sia stato realizzato con una pittura trepidante di luci così vere, tutto questo conferma la sensibilità e la grandezza dell'artista ed il suo autentico penetrare nel vivo del mistero dell'universo, come appunto il dipinto riesce ad ottenere. Pensiero ed espressione. Ecco i due punti fondamentali legati al mistero della creazione. Il pensiero è ciò che nasce in noi, che è vivo nell'interno della nostra coscienza e che rimarrebbe muto e silente se noi non sentissimo l'esigenza irresistibile di dialogare con gli altri: qui sta l'uomo! Ecco allora che il pensiero prende consistenza, esce dall'interno della coscienza e può diventare parola, può diventare pittura, musica o qualsiasi altra forma valida ad estrinsecare, cioè a comunicare agli altri quanto era nella nostra coscienza e che non riguarda più essa sola ma l'intera umanità: parole, suoni e colori lo trasmettono.

Con un procedimento simile Giorgione ha aperto la strada alla pittura moderna, voglio intendere fino agli *Impressionisti*. Ma chi ha voluto andare oltre per quella strada, ha finito con il chiudersi nei ristretti limiti di una lettura direi un po' casalinga e paesana, senza respiro creativo, legandosi ad un'arte senz'occhi e vedendo dunque solo all'indietro, non davanti a sé.

Questo abbiamo cercato di insegnare ai nostri giovani. Ma ora vedo che le cose sono cambiate e ne ho avuto esperienze anche dolorose di fronte a della palese insensibilità ormai radicata in certuni senza scampo, perché certe idee affondano le radici nella presunzione della verità. Non intendo diventare vessillifero di nuove correnti creative, ammiro tutta l'arte contemporanea e, tanto per non perdere qui tempo, mi riferisco a Picasso, vero pittore che dialoga pittoricamente con le vicende e gli eventi della civiltà contemporanea (v. *Guernica*).

Il nostro Istituto, così a me sembra, talvolta persegue le sue indicazioni critiche in aperto dissidio con gli insegnamenti del recente passato. Vi trovo mancanza di comprensione, vi trovo assenza di umana partecipazione alle diverse situazioni. Eppure la mancanza di dialogo o per lo meno la mancanza della ricerca del dialogo distruggono ogni esperienza critica, escludono qualsiasi possibile intesa tra noi e chi non può più rispondere. Un dialogo in senso unico, dunque; non è più dialogo ma direttiva da realizzare, che può diventare anche sopraffazione. L'indirizzo a senso unico non cerca la verità, ma fa sottilmente della propaganda. Questo era il compito appunto, durante il periodo totalitario, del Ministero della Cultura Popolare il quale, ad esempio, sosteneva il *Premio Cremona di Pittura*, tutto orientato a premiare i dipinti che inneggiassero il Regime fa-

scista e le sue opere (le stesse cose “del resto” accadevano a Mosca e a Berlino); mentre il vecchio Ministero della Pubblica Istruzione con maggiore libertà promuoveva e sosteneva l'assoluta libertà della creazione artistica tanto che volle premiare, nel 1941, quella *Crocifissione* di Renato Guttuso, che fece scandalo per il nudo della *Maddalena* e subito ferocemente condannato dai sostenitori del *Premio Cremona*, ma anche dalla stessa Chiesa Romana; mentre era e resta la prima grande apertura dell'arte italiana al mondo europeo, sollecitata dalle indicazioni formali di Pablo Picasso.

L'arte “moderna” dunque, nasce in Italia, non dopo la guerra, non con la Biennale del '48, ma proprio con il *Premio Bergamo*. Già negli anni '40 in pieno Fascismo del cui disfacimento e della cui disfatta, esso è prova, prima ancora di quella che avverrà con la guerra. Ricordiamoci, infine, che allora usciva la rivista *Primati* dove troviamo, liberi ed attivi, tanti nomi di futuri antifascisti. Ma certe forme mentali non deflettono, restano, si riformano, agiscono copertamente o scopertamente, talora con sottili intenti a penetrazione clandestina.

Dico questo perché giorni or sono (e da qui è nato il completamento di questa mia lettera a te indirizzata e scritta in gran parte in doloroso letto ospedaliero), ho ricevuto uno studente universitario, il Signor [omissis], educatosi e formatosi nell'attuale ambiente dell'Università urbinata. L'incontro con quello studente, davvero cortese e mite nei modi, è stato in realtà per me, più che esplosivo, deludente, essendomi apparso ben chiaro quanto inutile (o per lo meno incompresa) sia stata l'opera svolta da chi era al lavoro durante gli anni terribili della guerra e del dopoguerra.

A questo punto, questa mia diventa cronaca di anni terribili. Il sottoscritto, povero Sovrintendente che nel 1949, in pieno autunno, raggiungeva la sua sede, si trovò a svolgere un compito enorme. Urbino, intendo dire le opere d'arte depositate nel Palazzo Ducale, non aveva subito danni, mentre le opere d'arte ricoverate da tutta Italia a Carpegna e a Sassocorvaro, erano già state restituite, sempre con l'iniziativa operosa del solerte Sovrintendente mio predecessore, Pasquale Rotondi, in collaborazione ai colleghi di Venezia ed altrove. Essi fecero un'opera coraggiosa e silenziosa, che fa onore a chi vi ha partecipato. Senza mezzi di trasferimento di ufficio, mentre quelli pubblici erano ancora inefficienti, iniziai i miei sopralluoghi usando per percorsi brevi una bicicletta, unico mezzo di trasporto di proprietà dell'ufficio; quindi usando una vecchia *topolino*, acquistata per la Sovrintendenza con il denaro ricavato da una vendita di alcuni vecchi cassoni oramai inutili.

Finalmente potevo vedere le Marche, non fare soltanto il direttore della Galleria di Urbino, e cominciai a rendermi conto delle condizioni del patrimonio artistico praticamente rimasto senza controllo per circa dieci anni. Un caso per tutti. La Pala del

Gentileschi della Chiesa del Gesù di Ancona, colpita dalle bombe, raccolta come “straccio” tra le macerie, portata dai Vigili del fuoco sotto gli occhi del Sovrintendente Pacini nei sotterranei del palazzo Apostolico di Loreto, fu là da me ritrovata nelle condizioni stesse in cui vi era stata portata.

Subito trasferita nel laboratorio della Sovrintendenza di Urbino, venne liberata da quel materiale estraneo, foderata, montata su di un nuovo telaio, restaurata, infine restituita alla sua città e alla sua dignità religiosa ed artistica. Questi i compiti pressanti ed insostituibili di un Sovrintendente che aveva come guida la propria coscienza e cultura, data l'impossibilità di allora, di seguire i viaggi di studio ed educativi, persino quelli di vedere e controllare le opere d'arte marchigiane rapinate nei secoli e sparse, dalle Marche, in tutto il mondo. Allora avevamo a disposizione poche foto spesso illeggibili ed in bianco e nero, nonché i testi del Venturi, del Cavalcaselle e del Morelli. La nostra cultura si formava su quei testi, spesso senza vedere; c'erano poi scritti in riviste locali, quasi sempre senza foto. La possibilità di vedere i nostri capolavori sparsi nei musei all'estero non esisteva.

Tra i miei compiti mi trovai a dover portare via da Urbino quei dipinti appartenenti alla Pinacoteca di Ancona che per ragioni di difesa dai bombardamenti erano stati trasferiti colà, ed ivi erano rimasti sparsi tra le varie sale, come la *Madonna* di Crivelli, la *Pala del Lotto*, la *Crocifissione* di Tiziano ed altri ancora. La necessità di restituire alla città quei dipinti, fu la vera ragione per cui mi nacque l'idea della mostra della *Pittura veneta nelle Marche*.

La lettura dell'anomalo testo del Signor [omissis], mi conferma quanto sia difficile percorrere la storia anche a distanza di pochi decenni, quando sono ancora vivi alcuni protagonisti, come nel mio caso. Ma non c'è da meravigliarsi, se proprio nell'ambiente del “mio” Istituto urbinato e proprio da chi mi conosce molto bene ed a lungo mi è vissuto a fianco, è stato scritto che io sono da menzionare tra i *grandi maestri* del passato (ma che onore!); tuttavia quello studioso, così poco addentro nelle ricerche attuali specie in quelle della cultura Adriatica, da poter scrivere che io non seppi “uscire dall'ambiguità chiarendo se si tratta della segnalazione di un'area geografica culturale o invece di una situazione culturale che si inverte nello spostamento di Venezia nelle Marche di opere e di personalità” (*Pittura veneta nelle Marche*, Cariverona, 2000, pag. 189).

Questo volume porta lo stesso titolo della mia mostra anconetana del 1950, di cui ho parlato in precedenza, ma non citata nel libro stesso, mentre le parole riportate e scritte appunto da chi più di ogni altro mi era vicino fino alla mia uscita dall'Università per quiescenza, non tengano conto, di quelle invece da me espresse con estrema chiarezza nella *dispensa* a stampa del corso da me tenuto nell'Anno Accademico 1976-77, dove

parlo dello straordinario ed anormale aspetto che il Rinascimento assume nel Bacino Adriatico e del quale protagonisti sono Carlo Crivelli, Giorgio Chiulino e Nicola d'Ancona; un mondo diverso, paradossale, che mette in crisi l'equilibrio classico della Rinascenza.

Ma il Rinascimento Adriatico è destinato a finire con il chiudersi del XV secolo, anche a seguito del confronto diretto con l'opera di Giovanni Bellini, presente anche lui con la Pala di Pesaro nella Regione. Siamo sempre dunque nella seconda metà del secolo XV. Perché tanta confusione su questo *Rinascimento Adriatico*? Vi sono delle indicazioni temporali e di localizzazione ben precise. Evidentemente quelle mie *dispense* del 1976-77 sono state dimenticate o trascurate.

Non è così che si fa la storia, non è così che si ricostruiscono le vicende critiche: invece si dà luogo a distorsioni, degne solo della sotto cultura.

Non è vero, amica Bonita Cleri, tu che tutte queste cose ben conosci e che hai conseguentemente disapprovato il testo del [*omissis*]?

Spero di rivedere presto Carlo Bo; ma se lo incontrerai prima di me, dagli un bacio da parte mia quale testimonianza del mio affetto per l'uomo e per l'amico, aggiungendogli la mia grande ammirazione per lo studioso, ammirazione rimasta ininterrotta dagli anni 30.

Ancora ti chiedo un favore salutami pure i cari amici urbinati, tutti coloro che hanno collaborato alla vitalità del nostro Istituto, dalla Silvia Sassi Cuppini, alla stessa Ileana Chiappini, al bravissimo Cucco, coordinatore insostituibile. Inoltre un pensiero anche al discreto Tonino Antonelli, alla Maddalena Trionfi Onorati, a quanti insomma hanno reso preziosi i corsi urbinati infine perché no! Un abbraccio al bravo Gino sempre attivo, che rendeva poi allegre e serene le veglie urbinati, offrendo quelle sue insuperabili pizze gustate all'aperto, mentre leggero fra di noi un lieto venticello ci rinfrescava.

Con Tanti cordiali cu
affetto, credimi, Tuo *Pietro Zampetti*

«*Et predicti magistri Rafael et Evangelista*».

Intorno alla prima committenza documentata di Raffaello:
riflessioni e risponderne

Claudio Crescentini

Il contratto per la Pala Baronci di Città di Castello viene firmato nella medesima cittadina il «Die X decembris [1500]. In presentia mei notarii et testium infrascriptorum. Personaliter constituti spectabilis vir Andreas Tome Baronci de dicta civitate et magister Rafael Johannis Santis de Urbino et Vangelista de Plano de Meleto pictores».¹

Come tutta la critica ha osservato e indicato, Raffaello viene qualificato appunto come «magister» ed Evangelista da Piandimeleto «pictor». Raffaello, a questa data, ha - solo - diciassette anni.²

A prima vista l'*incipit* dell'atto giuridico sembra la valutazione di una maggiore qualificazione dell'uno rispetto all'altro, anche se poi, leggendo bene, Raffaello è citato solo all'inizio del contratto come «magister Rafael Johannis Santis de Urbino», con l'aggiunta quindi dell'indicazione della paternità ma anche dell'individuazione della bottega di appartenenza e della localizzazione di questa che è del resto anche il luogo di residenza dell'artista. Al termine del contratto, infatti, si legge la postilla di quanto detto, «predicti magistri Rafael et Evangelista pro premissis omnibus et singulis observandis posset convectioni astringi hic in Civitate Castelli, Urbini et ubicumque locorum». Quindi in Città di Castello e appunto in Urbino, la città di residenza.

L'uno è *magister*, l'altro *pictor*, eppure in seguito, sempre nel citato contratto, i due vengono citati come *magistri*: «(...) dicti magistri Rafael et Evangelista (...); magisteri (...); prefati magistri (...); predictis magistris presentibus et stipulantibus (...)». E ancora: «magister Rafael et Evangelista».³ La stessa contiguità del termine *magister* fra i due artisti ritorna in maniera precisa anche nell'atto giuridico di chiusura del cantiere, per capirci la quietanza di pagamento, stipulato dal notaio Gentile Giovanni Buratto sempre a Città di Castello, nel quale si torna a leggere: «dictis magistris (...), dicti magistri (...)».

In questo modo la prossimità e la continuità della qualificazione rende ancora più chiaro il rapporto fra i due che non è, per così dire, di sudditanza, *magi-*

ster / pictor, poiché a nostro avviso le predette qualifiche riguardano il grado, per così dire, legale, nel senso di interno alla bottega, ricoperto da Raffaello come legittimo erede e quindi gestore della bottega stessa. Mentre il secondo è invece il “pittore” di bottega, in una divisione dei ruoli che probabilmente era già stata indicata all’origine della committenza.⁴

In tal senso possiamo quindi ipotizzare una committenza formalizzata alla bottega del Santi, e quindi agli attuali gestori di questa, il figlio erede ancora mi-

norenne e l’artista più anziano presente e operativo da tempo - anni Ottanta? - in una bottega ancora molto importante e, in qualche modo, ancora attiva fra Quattro e Cinquecento, anche dopo vari anni dalla morte del fondatore. Cosicché l’iniziale appellativo di *magister* dato al giovane «Rafael Johannis Santis de Urbino» assume valore nella prospettiva contrattuale della scelta della bottega e perciò dell’ambito stilistico di provenienza, e quindi per la notorietà ancora forte di questa stessa, ma anche, se non soprattutto, per lo stile, la cultura e quindi l’impostazione che ancora ne determina l’attività. La *griffe* indubbiamente contava, soprattutto in un territorio, quello appunto fra Marche, Umbria e Toscana, dove forte si sente in questo inizio secolo il bisogno di solida tradizione, a livello sia artistico che culturale, soprattutto all’interno dei nuovi ceti medi emergenti, come appunto il



fig. 1 Raffaello, Evangelista da Piandimonte, *Eterno e cherubini*; *Vergine Maria*, 1500-1501, olio su tavola, Napoli, Museo di Capodimonte.

caso di Andrea Baronci, commerciante di lana con forti interessi locali, ma non localistici, e con accesso sicuro ai mercati e agli scambi fra Umbria, Marche e Toscana.

La pala con l’*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* è commissionata perciò dal Baronci ai due *magistri* per la sua cappella nella chiesa di Sant’Agostino

a Città di Castello ed è terminata il «Die XIII septembris» del 1501.

La storia della pala è molto sofferta e solo nel Novecento è stato possibile ricostruirne tutti i passaggi, a partire dal terremoto che nel 1789 colpì la cittadina, distruggendo parzialmente la chiesa di Sant'Agostino e danneggiando fortemente anche la pala, tanto da portare alla decisione di sezionarla in più parti, di cui oggi ne sono state individuate alcune: due, combacianti, al Museo di Capodimonte, Napoli, con l'*Eterno e cherubini* e con la *Vergine Maria* (fig. 1), un *Angelo con cartigli* presente a Parigi, Musée du Louvre, e un altro *Angelo* oggi nella collezione della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Di recente sono stati anche individuati altri probabili resti riferiti alla predella, attribuiti, con grande discordia critica, sempre a Raffaello e raffiguranti: *Il miracolo degli impiccati di San Nicola da Tolentino* di Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale (fig. 2),⁵ un'opera ancora tutta da studiare e verificare, anche se a prima vista sembra stilisticamente molto attardata rispetto alle sezioni della pala oggi a Napoli, Parigi e Brescia. Lo stesso si dica per il *Nicola da Tolentino resuscita due colombe* e *Nicola da Tolentino soccorre un fanciullo che anega*, riferiti, ancora con grande dissenso critico, alla Pala Baronci e ambedue di collezione del Detroit Institute of Arts.

In tutti e tre i citati frammenti della predella, l'attribuzione non è univoca, lo ripetiamo, e per l'ipotesi raffaellesca non ci aiuta neanche il rapporto figurale con i disegni preparatori della pala, in particolare quelli di Lille, Musée des beaux-arts (fig. 3), e di Oxford, Ashmolean Museum, che al contrario sono di indubbia realizzazione raffaellesca.

La totalità della Pala Baronci è deducibile in parte da una copia, «documento lacunoso e ingannevole»,⁶ della fine del Settecento di Ermenegildo Costantini (fig. 4), il quale però si concentra solo sulla centralità sottostante della pala, con la presenza dei due predetti angeli, e annullando tutta la parte della metà superiore che invece possiamo ammirare nei frammenti originali presenti nel museo di Napoli.⁷

Fra le tante ricostruzioni proposte basti comunque pensare che, anche in relazione allo spazio architettonico che avrebbe dovuto contenerla e dalla proporzione con le parti ancora esistenti, la pala commissionata a Raffaello e a Evangelista da Piandimeleto risulta molto grande (cm 392x230), importante quindi e complessa, ma non complicata, nella sua realizzazione. Molto più grande, ad esempio, della *Crocefissione Mond* (cm 283,3x167,3) o della Pala Colonna (cm 169,5x168,9) o della *Madonna Ansdei* (cm 245x157), sempre

per rimanere fra le produzioni di Raffaello del primo Cinquecento, o della Pala dei Decemviri (cm 193x165) di Perugino o quella Vagnucci (cm 226x193) di Luca Signorelli, per soffermarci invece nello stesso ambito culturale e territoriale.

L'attribuzione dei tre principali frammenti rimasti, di Napoli, Parigi e Brescia, è stata ampiamente dibattuta nel tempo, ma, come abbiamo visto, il contratto per la pala è esplicito nell'indicare la committenza ai due *magistri*, i quali si-



fig. 2 Raffaello, Evangelista da Piandimeleto (?), *Il miracolo degli impiccati di San Nicola da Tolentino*, 1500-1501 ca., olio su tavola, Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale.

curamente si suddivisero il lavoro in base alle proprie abilità artistiche ma anche relativamente all'importanza data localmente al figlio di un grande maestro, nuovo gestore della bottega che non poteva però guidare da solo, poiché minorenne, ma con un artista di sicuro già pratico, conosciuto nell'ambiente e stimato dal padre: Evangelista da Piandimeleto. Probabilmente, come già affermato, la committenza nacque proprio da questo preciso *input*.

Del resto i tentativi per delineare il ruolo del meletino nel cantiere e nei particolari ad oggi sopravvissuti della pala sono ostacolati dalla mancanza di un catalogo certo delle sue opere, ma è possibile, anzi sicuro, che l'artista sia



fig. 3 Raffaello, *Studi per l'Incoronazione di San Nicola da Tolentino* (verso), 1500-1501 ca., matita nera, penna e inchiostro marrone chiaro, Lille, Musée des Beaux-Arts.



fig. 4 Ermenegildo Costantini, *Incoronazione di San Nicola da Tolentino* (da Raffaello), 1791 ca., olio su tela, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Pinacoteca Comunale.

comunque intervenuto in alcuni dei brani, forse quelli, come dire, di contorno, come ad esempio nei *Cherubini* posti intorno a Dio Padre che ritornano, quasi in maniera pedissequa, nella cimasa della *Madonna di Sassocorvaro*, dove li troviamo sempre svolazzanti intorno all'Eterno. A questo punto, e per quanto detto, andrà rivista anche l'attribuzione di questa opera riportandola appunto nell'orbita di Evangelista da Piandimeleto. Artista presente ormai da tempo nella bottega urbinata del Santi, in realtà e come già anticipato, ci sfuggono ancora i contorni effettivi della sua produzione che, nonostante la recente contestualizzazione archivistica di Giovanni Moroni,⁸ si ferma all'identificazione di poche pale d'altare, di cui l'attribuzione è ancora tutta da verificare e sulle quali torneremo a breve. Ma la questione resta indissolubilmente aperta.

Si veda, ad esempio, il caso del recente studio di Fraternali sulla *Madonna di Sassocorvaro* (fig. 5)⁹ della quale lo studioso però non si sente ancora di assicurare la sua appartenenza alla produzione del meletino, anche perché, come già affermato, ancora non esiste un catalogo certo delle sue opere, nonostante i tentativi di Venturi, ormai in realtà ampiamente superati dalla storiografia santiana contemporanea.¹⁰

Preme comunque sottolineare proprio la persistenza della cultura santiana nelle opere attribuite ad Evangelista e che, ad esempio, proprio per quanto riguarda

la *Madonna di Sassocorvaro*, è molto evidente nell'impianto d'insieme, nella tensione espressiva dei volti, nell'indagine prospettico-naturalista del piano di fondo, con in più un attraente riscontro di affinità non esclusivamente elettive. Come nel caso del delizioso inserimento di uccellini, un cardellino, tradizionale simbolo della passione, posto sul pugno di Gesù Bambino e in basso, una coppia di picchi speculari fra di loro. Anche questi rappresentano un altro simbolo cristologico per la loro abilità a non dare pace al demonio, cioè il verme, cacciandolo ovunque per mezzo del loro becco appuntito. Ambedue i picchi sono posati su di un piatto liturgico e ancora in correlazione prospettica e simbolica con il Bambino, così come appunto vuole l'ormai consolidata tradizione cristologica.

Dal punto di vista iconografico il rilevato riferimento cristologico rimanda, da un lato, al cardellino inserito nella *Sacra conversazione* dei Santi di Gradara (fig. 6), posto sulla mano del bambino Gesù - quasi un *pendant* di quello della *Madonna di Sassocorvaro* - dall'altro invece, con più decisione, sembra riflettersi negli studi, per cui l'interesse faunistico di Raffaello e in particolare sui pennuti, inseriti anche nel verso del citato disegno preparatorio per la testa di San Nicola della Pala Baronci.



fig. 5 Evangelista da Piandimeleto attr., *Madonna con Bambino, San Sebastiano e San Rocco e San Biagio (Madonna di Sassocorvaro)*, primo decennio XVI sec., olio su tavola, Sassocorvaro (PU), Museo della Rocca Ubaldinesca (proveniente dalla chiesa di San Francesco).



fig. 6 Giovanni Santi, *Cardellino* (da *Madonna con Bambino, Santo Stefano, Santa Sofia, San Michele arcangelo e San Giovanni Battista*), 1484, olio su tavola, Gradara (PU), Museo della Rocca (realizzato per la pieve di Santa Sofia fuori le mura).

Piccoli studi a penna raffiguranti un cigno, un'anatra, forse un'aquila e una cicogna, probabilmente tratteggiati in periodi diversi, ma sempre agli inizi del nuovo secolo, e sicuramente conosciuti da Evangelista da Piandimeleto. I disegni sono eseguiti da Raffaello con un segno decisamente miniaturistico e affine, nei tratti generali da bestiario medievale, a quelli del *San Michele* del Louvre così come all'inserimento del fenicottero in un paesaggio, all'apparenza tifernate, dell'ancora dibattuta, dal punto di vista dell'attribuzione a Raffaello, tavola della *Resurrezione di Cristo* di San Paolo del Brasile (fig. 7). Al di là dei riscontri, nonostante le innumerevoli comparazioni storiografiche,

le nuove acquisizioni documentarie e al di là dell'entusiastico appellativo di «primo maestro di Raffaello» che molti studiosi del Novecento hanno accordato ad Evangelista da Piandimeleto, da Calzini a De Schlegel, Venturi e Gnoli,¹¹ non sappiamo ancora come bene collocare questo artista, se non, dal punto di vista pittorico, nell'ambito puramente santiano, lo ripetiamo, anche se la considerazione sembra essere lapalissiana, compreso tutto ciò che questa affermazione implica.

Primo e/o secondo maestro, a nostro avviso, in più di un lustro dalla morte di Giovanni Santi, fra l'adolescente Raffaello e il più maturo Evangelista si è sicuramente andato sviluppando, all'interno della bottega santiana, un rapporto diretto e continuativo che in seguito si è emancipato in una condizione d'intenti. Dal vincolo, per così dire, amicale agli interessi culturali e produttivi, fino all'eclatante, per un artista così giovane e ancora poco conosciuto, committenza di Città di Castello, dove potrebbe essersi costituita fra i due una sorta di associazione temporanea d'impresa finalizzata proprio alla realizzazione della Pala Baronci che apre un reale spartiacque sia nella produzione del giovane Raffaello che nei suoi rapporti con la bottega santiana, quindi con Evangelista stesso e, in parte, con Urbino.



fig. 7 Raffaello attr., *Resurrezione di Cristo*, 1501-1502 ca., olio su tavola, San Paolo del Brasile, Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand.

Non mancano comunque, anche a livello archivistico, la documentazione dei rapporti intercorsi fra i due artisti in Urbino, come ad esempio, ne ricordiamo uno fra i tanti ritrovati, la loro presenza associativa, nel 1513, nella locale Confraternita del Corpus Domini, dove sono appunto registrati insieme.¹²

A nostro avviso dovremmo quindi iniziare a parlare di un sodalizio, un conubio artistico - intellettuale? - legato, ma non solo, alla pratica di bottega e, almeno fino ad un certo punto di un percorso comune, di interessi stilistici protratti sull'onda dell'impronta santiana e quindi della bottega di famiglia. Della quale però ancora ad oggi stentiamo a capire l'evoluzione successiva alla morte del maestro, proprio in relazione al periodo di gestione da parte di Bartolomeo Santi, fratello ed esecutore testamentario del pittore, da limitare però al solo fine amministrativo e legale, oltre ad essere, per volere di Giovanni stesso, responsabile della tutela del figlio minorenne.

Allo zio dobbiamo affiancare la presenza operativa di Evangelista da Piandimeleto, definibile in riguardo, ad esempio, alle committenze rimaste sospese alla morte del Santi e, ad un certo punto, per quanto concerne la formazione dello stesso Raffaello, che potremmo situare intorno alla fine del Quattrocento. In questo caso, soprattutto per quanto riguarda le opere attribuite a Raffaello prima del 1500, infatti, non torna più, o non solo, l'ambiente stilistico della bottega paterna ma anche, a tratti, quella più "innovativa" del Perugino. Anche se l'impostazione santiana è ancora riscontrabile, come vedremo, proprio nella prima committenza di Città di Castello.

Quindi i legami reggono, ma fino ad un certo punto, anche quelli di famiglia che vengono ampiamente "rotti" da Raffaello, proprio intorno ai primi anni del XVI secolo, dal punto di vista stilistico con un superamento degli stilemi di Giovanni Santi, anche se in parte è vero, come scrive Ranieri Varese, che il «salto di generazione riguarda il modo di fare pittura e Raffaello, in nessuna delle sue opere, mai dimostrerà di avere guardato o di avere preso ispirazione dai dipinti del padre».¹³

Si veda ad esempio l'*Angelo* di Brescia, frammento della Pala Baronci, dove la paternità raffaellesca è sicuramente più visibile e piena, così come, in parte, anche in quello del Louvre, dove però ritornano dei particolari strutturali differentemente definiti, rispetto all'insieme, che rimandano decisamente ad altra lavorazione - Evangelista da Piandimeleto? - come nel caso delle mani che tornano, pressoché simili anche nel frammento con la *Vergine* a Capodimonte.¹⁴ Se la Pala Baronci diventa il *quid* intorno al quale possiamo individuare la

“svolta” di Raffaello che potremmo definire “dalla bottega all’autonomia”, da altro punto di vista diviene un’opera fondamentale per tornare a parlare di Evangelista da Piandimeleto. Anche perché ad oggi risulta l’unica sua opera realmente documentata e dalla quale bisognerà appunto partire per delineare un nuovo percorso catalografico dell’artista, iniziando proprio, a nostro avviso, dal possibile riferimento di alcuni particolari della predetta pala con la *Madonna di Sassocorvaro* e con un’altra opera, di un periodo sicuramente precedente e più vicina per stile, tipologia e cronologia alla Pala Baronci e che potrebbe rientrare nell’orbita del meletino. Stiamo parlando dello *Stendardo della Misericordia* di Città di Castello (figg. 8-9).

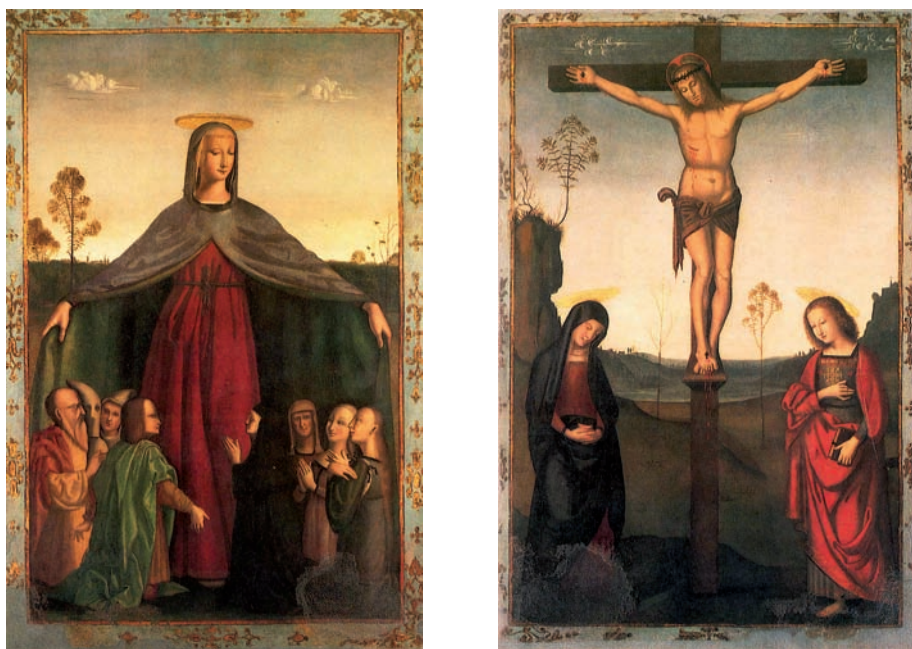
L’opera è ricordata dal Mancini prima e dal Guardabassi poi¹⁵ nella collocazione originaria presso le stanze dell’Ospedale della Carità, con una attribuzione del Longhi,¹⁶ poco condivisa o ignorata dai più, a Raffaello giovane e con una datazione vicina alla Pala Baronci, anzi di poco precedente (fine Quattrocento), inserendo, da parte dello studioso di Firenze, come *trait d’union* la cultura figurativa pierfrancescana riletta secondo gli stilemi della bottega del Santi. In particolare lo studioso mette in atto una lettura morelliana dello stendardo, con descrizioni del tipo, «l’orecchio a imboccatura stretta» della consorella posta in primo piano nella faccia dello stendardo con la *Madonna della Misericordia* e il medesimo di quello del volto della *Madonna* nell’affresco della Casa natale di Raffello a Urbino, attribuito, anche questo, dal Longhi direttamente al giovane artista.

Ma, come scrive Alessandro Marabottini, l’opera «si attaglia assai bene a una personalità minore, probabilmente attiva nell’Alta Valle del Tevere e a una data già inoltrata nel primo decennio del Cinquecento (...). Questo gonfalone, dunque, non è affatto il documento geniale e sregolato di un talento nascente, bensì il risultato modesto di una artigianalità attardata»,¹⁷ o slegata da una bottega temprata da una rigorosa unitarietà stilistica.

In questo senso l’attribuzione ad Evangelista da Piandimeleto, seppur esile, potrebbe essere possibile, probabile, con riscontri interessanti fra il volto della *Madonna* dello stendardo e quello della *Vergine* di Sassocorvaro e, in parte, con quello della *Vergine* della Pala Baronci, oppure fra il volto del *Cristo in croce* dello stendardo con quello del *Padre Eterno* sempre della Pala Baronci, con però qualcosa in più che direziona l’opera verso un substrato, diciamo così, fiorentino.

D’altronde non risulterebbe strano trovare dei significanti stilistici fiorentini

nell'opera del meletino che, se da una parte potrebbero riportare alla sua attività nella bottega del Santi e alla sicura conoscenza delle opere urbinati di fra' Carnevale, il pittore più fiorentino alla corte dei Montefeltro,¹⁸ dall'altra si potrebbe dedurre un viaggio proprio di Evangelista a Firenze, alla fine del Quattrocento, come ambasciatore del Conte Carlo Oliva di Piandimeleto presso appunto Piero di Lorenzo, come da lettera di presentazione dell'artista datata 24 febbraio 1499.¹⁹



figg. 8-9 Evangelista da Piandimeleto e aiuti attr., *Stendardo della Misericordia (Madonna della Misericordia; Crocefissione fra la Vergine e San Giovanni)*, inizio XVI sec., olio su tela, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Pinacoteca Comunale.

Nel ritornare allo stendardo tifernate, anche alcuni visi di consorelle e confratelli riprendono quelli dei *Santi* della pala di Sassocorvaro (stessi cartoni?), sia per il taglio degli occhi, per l'impostazione figurale e le volumetrie, facendo comunque pensare ad una datazione successiva alla Pala Baronci e quindi al primo decennio del Cinquecento.

La presenza di Evangelista a Città di Castello all'inizio del secolo, con il figlio di uno dei più importanti artisti dell'area umbro-marchigiana e come co-gestore di una bottega ancora molto famosa, in voga e di grande considerazione, indubbiamente potrebbe essere stato il *quid* per l'inizio di committenze locali, come nel caso appunto di Raffaello che appunto nella cittadina tifernate realizzerà, dopo la committenza Baronci, il *Gonfalone della Confraternita della Santissima Trinità* (1500-1502 ca.) nella chiesa omonima (figg. 10-11) e la *Crocefissione Mond*, altra opera in parte connessa, per stile e struttura, alla visione ancora santiana del primo Raffaello e soprattutto alla Pala Baronci come bene evidenzia il riflesso fra gli angeli della *Crocefissione* e quello del Louvre. Sempre per la Pala Baronci, la definizione dei particolari architettonici dell'ancora esistente parte superiore rimandano sempre al *climax* e alle tipologie santiane, conosciute bene dai due *magistri*. Si veda il riscontro preciso, fra l'altro tipicamente albertiano, del modo di costruire e pensare la bellezza dell'architettura antica - all'antica - esposta da Giovanni Santi in molte sue architetture dipinte, dalla *Visitazione* di Fano all'*Annunciazione* nella chiesa di San Domenico a Cagli e alla Pala di Montefiorentino, solo per citare gli esempi maggiori senza rinunciare al riferimento con la Pala Buffi.²⁰

Per quanto riguarda la tradizione attributiva del meletino resistono ancora oggi, fra alti e bassi, quella relativa alla *Madonna in trono con Bambino fra Santi* (fig. 12) nella parrocchiale di S. Agostino *intra muros* di Piandimeleto, oggi San Biagio, anche se la data inserita nell'epigrafe sottostante dell'opera, 1576, documenterebbe una realizzazione e/o terminazione - installazione? - di molto successiva alla morte di Evangelista, documentata al 9 novembre 1549, a Urbino.²¹

In tal senso, Lombardi invece attribuisce questa opera, senza alcuna ulteriore specifica, a Giovanni Battista Ragazzini.²²

Non avendo maggiori riferimenti e informazioni scientifiche a nostro avviso l'opera di Piandimeleto potrebbe essere stata realizzata in un periodo molto tardo del meletino, sicuramente dopo l'attività pittorica svolta in società con Timoteo Viti ad Urbino, documentata in varie occasioni fino agli anni Venti del Cinquecento, del quale mantenne la bottega anche dopo la sua morte (1523) presso la chiesa di S. Francesco. La *Crocefissione* potrebbe quindi essere stata conclusa, per volere dello stesso artista e/o della committenza, da altro artista locale collegato ad Evangelista o alla sua bottega urbinata.

Per ritornare ai riscontri del meletino con Raffaello ci sembra quindi che nella



figg. 10-11 Raffaello, *Gonfalone della Confraternita Santissima Trinità* (*Trinità, San Rocco e San Sebastiano; Creazione di Eva*), 1500-1502 ca., olio su tela, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Pinacoteca Comunale.

Pala Baronci e nelle altre committenze tifernati, vengono riproposte tipologie precise provenienti dalla bottega paterna, come nella costruzione spaziale d'insieme, riscontrabile anche nello *Studio per una Madonna con il Bambino in trono e San Nicola da Tolentino* (1503-1504) di Francoforte, dove l'impostata fuga di archi laterali è sì peruginesca - vedi la Pala dei Decemviri - ma prima di tutto, e per quanto detto, santiana.

In generale, infatti, la Pala Baronci sembra rifarsi, ma non però adeguarsi, allo stile della bottega del Santi con un apporto di novità in più, quello appunto del giovane Raffaello, non ancora però compreso nella dolcezza e nella raffinatezza del tratto peruginesco. Per Tom Henry, ad esempio, «particolarmente eloquente è l'uso di verdi e rossi brillanti, tipici del Santi e raro nel Perugino». ²³ Lo stesso studioso in altra sede scrive: «Anche i disegni per *L'incoronazione di San Nicola* sembrano confermare la paternità raffaellesca della pala. Sebbene il contratto non offra molti elementi per stabilire la divisione del lavoro fra Raffaello ed Evangelista, i disegni sono stati unanimemente attribuiti a Raffaello e la loro finezza appare in netto contrasto con l'esecuzione un po' laboriosa dell'opera finita». ²⁴ Inoltre è evidente che Raffaello ed Evangelista riprendono particolari ornamentali del Santi, probabilmente realizzati dal meletino che li conosceva meglio per averli, forse, già dipinti in precedenti opere di Giovanni Santi alle quali, nel tempo della sua presenza in bottega con il maestro ancora vivo, potrebbe avere partecipato. Si veda la corona incastonata di gemme posata nelle mani di Dio Padre che ritorna per ben tre volte, con piccole varianti, sempre nella sezione della Pala Ba-



fig. 12 Evangelista da Piandimeleto e aiuti (attribuito), *Madonna in trono con Bambino fra Santi*, prima metà XVI sec. / 1576, olio su tavola, Piandimeleto (PU), chiesa di San Biagio (già S. Agostino intra muros).

ronci e che ritroviamo, ancora perciò come riferimento al Santi, anche nella Pala Buffi e negli suoi affreschi nella Cappella Tiranni in San Domenico a Cagli e, di nuovo per quanto riguarda Raffaello, nella successiva Pala Oddi (1502-1503 ca.)

Mentre per quanto riguarda la doppia aureola, paleocristiano simbolo ermetico della doppia natura, divina e umana, del Cristo, sembra caratterizzare, nel caso della Pala Baronci, una scelta compositiva più che simbolica, presente nell'*Eterno* e nella *Vergine*, così come è presente anche nell'*Angelo* del Louvre e in quello di Brescia, seppur a frammento, divenendo in breve una peculiarità prettamente raffaellesca che ritorna in altre sue opere di questi primi anni del secolo. Come nella Pala Oddi o nella tavola della *Madonna con il bambino, San Girolamo e San Francesco* (1502 ca.) della Gemäldegalerie di Berlino. Nel *San Sebastiano* (1502-1503 ca.) di Bergamo o nella *Madonna Conestabile* (1503-1504 ca.), così come nel disegno della *Madonna del Melograno* (1504 ca.) di Vienna. Mentre sembra sparire completamente nelle opere realizzate dopo la Pala Colonna (1504-1505) dove il tratto iconografico è però ancora presente nelle predelle e, in particolare, in quella con la *Pietà*, oggi a Boston.

Lo stesso si dica per la tipologia dell'*Angelo con cartiglio*, la sua posizione o, per così dire, l'inquadratura della sua visione dal basso è nuova rispetto alla tradizione santiana e ritorna in altre opere successive di Raffaello, come negli angeli della *Creazione di Eva* del Gonfalone della Confraternita Santissima Trinità (1500-1502 ca.) di Città di Castello oppure nella citata *Resurrezione di Cristo* (1501-1502 ca.) di San Paolo del Brasile, così come nella *Crocefissione Mond* (1502-1503 ca.).

L'impianto stilistico sembra comunque legato al periodo artistico visto che l'utilizzo di questi particolare non supera mai il biennio 1504-1505.

Particolare curioso e abbastanza inusuale per il periodo e per la *location* sono invece la presenza delle grottesche poste sulla fronte dell'arco posto dietro al Padre Eterno e discendenti fino all'*Angelo* del Louvre, che il Lanzi descrive come «alla mantegnesca»²⁵ con riferimento quindi, più che a Roma, all'antiquarialità del nord-est Italia, verso cui Giovanni Santi guardava per la costruzione delle proprie radici pittoriche e iconografiche.

L'artista però fa uso delle grottesche in una maniera molto lineare, quasi calligrafica, con una grafia appunto sottile e un po' miniaturistica, continuata e abbastanza simile nelle varie opere in cui viene applicata come ornamento, tanto

da fare pensare alla realizzazione di una medesima mano - Evangelista da Piandimeleto? - e alla riproduzione di uno stesso modello all'antica, forse presente, come per la suddetta corona, in questo caso come esemplare antiquariale, nella bottega urbinata dell'artista.

Come riscontro a quanto affermato, si vedano quindi, direttamente per quanto riguarda il Santi - ed Evangelista da Piandimeleto? - l'opera nella cappella Tiranni di Cagli, il trono del *San Girolamo* della Città del Vaticano, il trono della Vergine della Pala di Montefiorentino.²⁶

Grottesche quindi, una esplicita reminiscenza tipologica santiana ben conosciuta nell'ambiente culturale del Montefeltro e caratterizzante, come abbiamo visto e per circa due decenni, fra gli anni Ottanta e i primi Novanta, la produzione di Giovanni Santi - e di Evangelista da Piandimeleto? - ripresa e contestualizzata dal figlio e che poi diverrà, a Roma, pregio quasi esclusivo della sua decorazione all'antica, seppur modernizzata dallo stesso Raffaello e che protrarrà poi alla sua scuola e agli epigoni di questa, lungo tutto il XVI secolo e oltre.

Abstract

An analysis of the contract for the Baronci altarpiece in Città di Castello signed by “magister Rafael Johannis Santis de Urbino et Vangelista de Plano de Meleto pictores”, is the starting point for a fresh approach to analysing the work itself, on the grounds of the double signature that highlights how the work and its organisation was also “double”, involving both artists; the division of roles was probably already established at the outset by the patron. This article thus suggests that the commission was officially given to the workshop of Giovanni Santi and therefore to those in charge at the time, i.e. his heir, Raphael, still of minor age, and the most senior artist, Evangelista da Piandimeleto, who had been active in the workshop for some time (since the 1580s?). In this sense, here the author also engages in an enquiry, of which the present article is the introduction, aimed at reconstructing the activity of Evangelista da Piandimeleto and starting from the Baronci altarpiece, his only firmly attributed work. This is followed by reflections on the attribution of the so-called Madonna of Sassocorvaro and, among other probable works, the

fresco of the Enthroned Virgin and Child with Saints in the parish church of Sant'Agostino intra muros, now known as San Biagio, at Piandimeleto. Another work attributable to Evangelista is the Processional Banner of the Madonna Mercy in Città di Castello. It constitutes a link between the figurative art of Piero della Francesca, reinterpreted according to the stylistic models of the workshop of Santi and a Florentine workshop, which Evangelista was familiar with in Urbino through Fra' Carnevale, the most Florentine painter at the Montefeltro court. Moreover, Evangelista was plausibly in Florence in the late fifteenth century as Count Carlo Oliva di Piandimeleto's ambassador to Piero di Lorenzo de' Medici, after the count had sent a letter of presentation of the artist to the Medici court in 1499.

NOTE

- 1 Il testo del contratto è riportato in G. MAGHERINI GRAZIANI, *Documenti inediti relativi al San Nicola da Tolentino e allo Sposalizio di Raffaello*, in «Bollettino della Reale Deputazione di storia patria per l'Umbria», XIV, 1908, pp. 88-89.
- 2 Ricordiamo però - pratica usuale? - che Bernardo Rossellino a dieci anni è già attivo presso la bottega fiorentina di Neri di Bicci, così come lo sarà stato sicuramente Raffaello in quella del padre. Per un riassunto delle nostre considerazioni sulla prima formazione dell'artista rimandiamo a: C. CRESCENTINI, *Il debutto di Raffaello fra Urbino, Fano (?) e Città di Castello. Appunti e nuovi spunti d'indagine*, in C. STRINATI (a cura di), *Raffaello pittore. Del segno e del colore*, Roma, Erreemmme 2014, e bibliografia annessa.
- 3 MAGHERINI GRAZIANI, cit., p. 89, anche per le successive citazioni.
- 4 La qualifica è sicuramente di tipo progettuale. Ricordiamo, infatti, che i disegni preparatori sono attribuiti totalmente a Raffaello, come già ampiamente verificato in H. CHAPMAN, T. HENRY, C. PLAZZOTTA (a cura di), *Raffaello. Da Urbino a Roma*, cat. mostra, Londra - National Gallery, 20 ottobre 2004-16 gennaio 2005, Milano, Electa 2004; T. HENRY, F.F. MANCINI (a cura di), *Magister Rafael. Gli esordi di Raffaello tra Urbino, Città di Castello e Perugia*, cat. mostra, Città di Castello - Palazzo Vitelli alla Canoniera, Pinacoteca Comunale, 24 marzo-11 giugno 2006, Città di Castello, Edimond 2006; L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. mostra, Urbino - Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, Electa 2009 e singole bibliografie riportate.
- 5 L'opera proveniente dalla collezione Schiff Giorgini, imprenditori ebrei residenti sempre a Pisa nel palazzo in cui oggi ha sede la Prefettura, ai quali fu sequestrato e appunto affidato al museo pisano. Abbiamo avuto notizia dell'attribuzione da Marcello Ciccutto che ringraziamo anche in questa sede per la gentilezza e l'attenzione da sempre rivolta verso i nostri studi. L'opera è stata di recente attribuita a Raffaello, e abbinata alla Pala Baronci, da Antonino Caleca, docente della Facoltà di Lettere dell'Uni-

versità di Pisa. Si tratta però di una attribuzione ancora fortissimamente incerta e che è stata da noi inserita nella presente sede unicamente per il dato rivelativo e contingente della notizia, in attesa di ulteriori sviluppi o di una pubblicazione *ad hoc*.

- 6 A. MARABOTTINI, *Ermenegildo Costantini*, in F.F. MANCINI (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti. Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati 1989, p. 244.
- 7 Per altri possibili frammenti della pala, Henry ricorda che: «il busto di *Sant'Agostino* fosse sopravvissuto fino al XIX secolo (e potrebbe stato acquistato da Jean-Baptiste Wicar) e che l'angelo all'estrema destra fosse stato attentamente copiato, presumibilmente da un altro frammento sopravvissuto, da Ermenegildo Costantini». T. HENRY, in *Raffaello e Urbino*, cit., p. 162.
- 8 G. MORONI, *Timoteo Viti ed Evangelista da Piandimeleto*, in B. CLERI (a cura di), *Timoteo Viti*, Atti del Convegno, Urbino, 25-26 ottobre 2007, Quaderni di Notizie da Palazzo Albani, Nuova Serie, n. 4, 2008, pp. 369-382.
- 9 F. FRATERNALI, *La Madonna di Sassocorvaro: analisi, vicende e fortuna critica di un dipinto del Cinquecento*, in «Studi Montefeltrani», 33, 2011-12 (2012), pp. 229-262. Torneremo più avanti sull'argomento relativo al *corpus* delle opere del meletino. Per quanto riguarda invece l'originaria collocazione della presente opera nella chiesa di San Francesco di Sassocorvaro, cfr.: E. ROSSI, *Memorie ecclesiastiche del Vicariato di Sassocorvaro*, ristampa e aggiornamento a cura di C. LEONARDI, Urbania, Stibu 2004 (1936).
- 10 Cfr.: R. VARESE, *Giovanni Santi*, Nardini, Fiesole 1994; IDEM (a cura di), *Giovanni Santi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Urbino, 17-19 marzo 1995, Pesaro/Urbino, Milano, Electa 1999. Ma si veda anche: B. CLERI (a cura di), *Timoteo Viti*, cit.
- 11 Cfr. E. CALZINI, *Il primo maestro di Raffaello*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XIV, 1911, pp. 58-66; L. DE SCHLEGEL, *Il primo maestro di Raffaello. Notizie e documenti inediti*, in «Rassegna d'arte», XI, 1911, pp. 72-75; U. GNOLI, *Il primo maestro di Raffaello*, in «Rassegna d'arte umbra», II, 1911, pp. 52-58; A. VENTURI, *Il primo maestro di Raffaello*, in «L'Arte», XIV, 1911, pp. 139-146; E. CALZINI, *Il primo maestro di Raffaello*. II, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XV, 1912, p. 75 e ss.; IDEM, *Il primo maestro di Raffaello*, in «Eco di Urbino», a. XIII, 6, 1912, p. 75 e ss.
- 12 Per tutto quello che riguarda il fondamentale riscontro archivistico sulla famiglia Santi, quindi su Raffaello giovane e, di riflesso, su Evangelista da Piandimeleto, rimandiamo a: A. FALCIONI, *Documenti urbinati*, in B. CLERI (a cura di), *Timoteo Viti*, cit., pp. 5-72; IDEM, *Documenti urbinati sulla famiglia Santi*, in *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 268-284.
- 13 VARESE 1994, cit., p. 96.
- 14 Cfr.: S. BÉGUIN, «*The St Nicholas of Tolentino Altarpiece*», in AA.VV., *Raphael before Rome*, Atti del Convegno di Studi, 17, Washington, James Beck 1986, pp. 15-28. La studiosa rileva l'originalità anche strutturale del frammento che si trova ancora sul pannello di legno primitivo, mentre il frammento di Brescia è stato trasportato su tela e quelli di Napoli sono forniti di una specifica parchettatura.
- 15 G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, Perugia, Tipografia Baduel 1832, pp. 247-248; M. GUARDABASSI, *Commissione artistica per la provincia dell'Umbria. Inventario e descrizione degli oggetti di belle arti rinvenuti nelle chiese, case, collegiate e corporazioni soppresse nell'Umbria*, Perugia 1868, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 2242, n. 135; IDEM, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872, p. 56.

- 16 R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Firenze, Sansoni 1927, p. 112; IDEM, *Percorso di Raffaello giovane*, in «Paragone», 65, pp. 8-23, 1955, p. 14, anche per la successiva citazione.
- 17 A. MARABOTTINI, *Ignoto del XVI secolo*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti*, cit., pp. 166-167.
- 18 Cfr. A. MARCHI, M.R. VALAZZI (a cura di), *Il Rinascimento a Urbino. Fra ' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, cat. mostra, Urbino - Galleria Nazionale delle Marche, 20 luglio-14 novembre 2005, Ginevra/Milano, Skira 2005.
- 19 Rimandiamo a quanto già sostenuto e documentato, anche per quanto riguarda la contestualizzazione del citato documento, in C. CRESCENTINI, *Classicismo e gusto antiquariale, un history case fra Roma e Urbino*, in S. COLONNA (a cura di), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 28-31 ottobre 1996, Roma, De Luca 2004, p. 421.
- 20 Cfr. CRESCENTINI, *Classicismo e gusto antiquariale*, cit, pp. 42-46.
- 21 MORONI, cit., p. 377,
- 22 F.V. LOMBARDI, *La topografia castrense di Piandimeleto dal XIII al XI secolo*, in W. MONACCHI (a cura di), *Lunano e Piandimeleto nel Montefeltro. Ricerche e restauri*, Urbania, Stibu 2004, p. 57. L'attribuzione è riportata solo nella didascalia delle figg. 41-42. Per altre possibili attribuzioni esterne dall'elenco documentale del Moroni, ricordiamo quella del *S. Antonio abate* di Montefiorentino, opera per certi versi raffaellesca, e appunto la citata *Madonna di Sassocorvaro*, oltre ad una *Crocefissione fra Santi*, ora dispersa, collocata in origine nella chiesa di San Francesco di Sassocorvaro ed oggi conosciuta grazie ad una foto in b/n della prima metà del Novecento presente nella fototeca della Fondazione Federico Zeri.
- 23 Cfr. quanto riportato dallo studioso in CHAPMAN, HENRY, PLAZZOTTA, cit., p. 98 e, più in generale, in HENRY, MANCINI, cit.
- 24 HENRY, in *Raffaello e Urbino*, cit., p. 160.
- 25 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, vol. I, pp. 378-379.
- 26 Cfr. C. CRESCENTINI, *Giovanni Santi, Carlo Oliva e la pala di Montefiorentino*, in VARESE 1999, cit., pp. 76-83. Mentre per quanto riguarda l'impianto architettonico e strutturale sono, ancora, profondamente santiani e per i quali rimandiamo alle constatazioni già realizzate in: C. CRESCENTINI, *Elogio antico ed esaltazione mnemonica: Leon Battista Alberti e Giovanni Santi*, in R. DI PAOLA, M. GALLO, A. ANTONIUTTI (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini. Arte, Storia e Cultura nell'Europa di Pio II*, Atti dei Convegni Internazionali di Studi 2003-2004, Rimini, 11 ottobre 2003, Roma, Libreria editrice vaticana 2006, pp. 35-48.

Fermo città adriatica:

nuovi documenti su Vittore Crivelli e altri artisti fra Venezia,
la Dalmazia e le Marche nella seconda metà del '400*

Francesca Coltrinari

Civitas magna nella classificazione albornoziana, affacciata sul mare grazie a numerosi approdi, da San Giorgio, a Montesanto (Potenza Picena), da Sant'Elpidio a Mare a Marano (Cupramarittima), da Grottammare fino a San Benedetto, che le assicuravano il controllo di tutta la costa meridionale della Marca d'Ancona fino al confine con il regno di Napoli, Fermo è, nel XV secolo, una realtà essenzialmente marittima e commerciale, fortemente proiettata verso Venezia e la Dalmazia e capace di assumere un ruolo politico di rilievo nella policentrica Italia del '400.

A differenza di Ancona, il principale porto adriatico dopo Venezia, priva però di un rilevante territorio interno, Fermo è inoltre anche dotata di un vasto contado, esteso fino all'Appennino, che le garantisce un potere territoriale ed economico, basato sull'agricoltura e le manifatture, mentre la diocesi di Fermo, insieme a Camerino, è la più grande della regione¹. Fra la seconda metà del '300 e la prima metà del '400 un susseguirsi di signorie inserisce la città entro dinamiche politiche anche di portata internazionale, come i rapporti con Ladislao di Durazzo stretti da Ludovico Migliorati, signore di Fermo fra 1406 e 1428, o quelli con Milano connessi alla signoria di Francesco Sforza, che fra 1433 e 1443 conquista buona parte della Marca, stabilendo proprio a Fermo la capitale del suo dominio².

Dal punto di vista artistico il persistere delle signorie contribuisce ad affermare i modi del gotico internazionale, sui quali si andrà poi ad innestare, senza rotture, la cultura figurativa dei Crivelli. L'estremo dinamismo delle condizioni politiche ed economiche di Fermo nel XV secolo trova espressione anche in una produzione artistica ricca e variegata, promossa da molteplici fonti di committenza, dal clero secolare agli ordini religiosi, dalle corti ai mercanti, realizzata da artisti di provenienza eterogenea, ricostruibile solo in modo molto parziale grazie alle esigue tracce concrete rimaste in città e fuori, e che dunque può molto giovare della ricerca d'archivio, indispensabile per fornire concreti

dati storici, stringere nessi fra opere e identità di artisti, chiarire le vicende della committenza, rivelare relazioni professionali. Tenendo presente che spesso le due "serie" storiche, quella delle opere e quella dei documenti, sono, per motivi diversi, lacunose, è comunque importante attribuire a entrambe una pari dignità e condurle in parallelo per cercare di pervenire a risultati il più possibile affidabili e utili alla ricostruzione storica.

Presento pertanto in questa sede un regesto documentario, che va a integrare alcuni miei precedenti contributi³, con osservazioni relative all'ambiente artistico di Fermo nella seconda metà del '400. Il punto di partenza scelto è il marzo del 1468, quando fa la sua comparsa in città Carlo Crivelli⁴: il pittore veneziano si inserisce in un contesto caratterizzato da una molteplicità di presenze, in parte di artefici locali e in parte di maestri forestieri. Almeno sei, infatti, sono i pittori sicuramente o molto probabilmente fermani documentati dagli anni '60, ovvero Marino di Torre di Palme, che nel 1466 forniva una *Madonna* per il palazzo dei priori, Alfonso, attivo nella decorazione del medesimo palazzo, Antonio di ser Vagnozzo, Brunamonte, Pierpalma e Lorenzo di maestro Ugolino, pagati dal comune per vari lavori di *routine* come la pittura di stemmi; a essi si devono aggiungere Giovanni tedesco che, oltre a dipingere nel palazzo dei priori eseguiva anche una finestra invetriata e Nicola di Ulisse da Siena, già chiamato a Fermo dagli Sforza nel 1442, nel 1466 attivo per la chiesa di San Francesco⁵.

Il campo della scultura è invece dominato da maestri "adriatici", come il veneziano Marino de Severinis, impiegato anche dal ricco mercante-banchiere Ludovico Euffreducci nel proprio palazzo, e diversi artefici dalmati che per tutto il secolo provvedono all'ornamentazione di portali e altari nelle chiese fermane⁶; mentre a "lombardi" si affidano le costruzioni, a partire da quella della chiesa della SS. Annunziata dei Minori osservanti, patrocinata da Giacomo della Marca e destinata ad accogliere una delle opere più impegnative di Vittore Crivelli, il polittico Euffreducci oggi a Philadelphia⁷, l'arte del legno sembra poter contare invece su figure locali: Giovanni di Stefano da Montelparo, il maestro fermano Giovanni di Carminello, il camerinese Simone di Martino, ingaggiato proprio da Vittore, nel 1479, per intagliare le sue ancone⁸. I nuovi documenti che presentiamo in questa occasione confermano le linee di tendenza testè illustrate, dimostrando come i canali della circolazione artistica emersi intorno alla metà del secolo rimangano costanti anche successivamente. Intanto le figure locali, soprattutto di pittori, sono, alla prova dei documenti, an-

cora più numerose e sovente rivelano un'organizzazione a conduzione familiare: sono fratelli Pierpalma e Lorenzo di maestro Ugolino⁹, Arcangelo e Gaspare di Battista di maestro Ottaviano¹⁰, mentre Brunamonte vede la sua attività proseguita dal figlio Piero¹¹ e Vittore Crivelli impiega in mansioni di lieve entità il figlio Giacomo, che tuttavia non sembra essere stato in grado di proseguire autonomamente la gestione della bottega dopo la morte del padre¹². Inoltre il termine "locale" deve tener conto del fatto che, in una simile situazione di mobilità, può verificarsi il caso di artisti nati o naturalizzati a Fermo, ma con origini forestiere: molto interessante mi pare l'attestazione, del 1469, della provenienza lombarda di Pierpalma, figlio di un maestro Ugolino da Milano¹³. Il dato è rilevante intanto perchè, a differenza della maggior parte degli altri pittori citati, noti solo dai documentati, Pierpalma conta ora su un consistente catalogo di opere raccolto da Matteo Mazzalupi, che lo rivela come uno specialista dell'affresco, operante in un'area piuttosto estesa, da Amatrice al fermano e all'alto maceratese, e in luoghi anche prestigiosi, come l'abbazia di Chiaravalle di Fiastra¹⁴, dove nel 1473 dipinge per la committenza di un importante personaggio quale l'abate commendatario, cardinale Latino Orsini¹⁵. Come nota anche Mazzalupi, il mestiere del padre non risulta precisato¹⁶, tuttavia l'ipotesi che si trattasse di un pittore non è da escludere, vista la tendenza - non certo limitata a Fermo - al perpetuarsi di botteghe familiari.

La tentazione poi di istituire un collegamento fra il maestro Ugolino, padre di Pierpalma e Lorenzo, e Giovanni, ugualmente di maestro Ugolino da Milano, che nel 1436 firmava il *Messale de Firmonibus* è davvero forte, ma va doverosamente placata di fronte alla necessità di ulteriori riscontri¹⁷. I camerlenghi del comune di Fermo registrano Pierpalma per l'ultima volta nel 1474 e il fratello Lorenzo nel 1476¹⁸; il dato non è dirimente, viste anche le lacune nel fondo¹⁹, ma occorre tenerne conto nella ricostruzione delle loro figure. Almeno nei documenti esaminati - in prevalenza documentazione contabile del comune di Fermo - un profilo identico a quello di Pierpalma e Lorenzo possiede il pittore Brunamonte, che è stato possibile documentare fra 1467 e 1476 mentre dipinge nel palazzo dei priori, nell'ambito della citata campagna decorativa che vede coinvolto anche Carlo Crivelli, e ancora, nel 1473, esegue un'aquila nella facciata del medesimo palazzo, oltre a vari stemmi, alla bandiera per la festa dell'Assunta, nel 1475, e l'anno dopo alla pittura di un'edicola viaria e alla doratura del galletto in bronzo del duomo²⁰.

Come si diceva, dal 1484 vediamo attivo nella realizzazione di stemmi dipinti

anche il figlio Piero²¹, che nel 1494 reclama il pagamento per i «tanti jorni de la sua arte de pingere» nei quali aveva servito la comunità di Porchia, oggi frazione di Montalto Marche, a riprova della mobilità di questi artisti e di come Fermo fungesse da punto di riferimento per un vasto territorio, non limitato al proprio contado²². Troppo poco invece sappiamo per ora su Arcangelo di Battista e Gaspare di Battista di maestro Ottaviano²³: tutti questi artisti contemporanei di Carlo e Vittore Crivelli con ogni probabilità si specializzano nell'affresco anche perchè la pittura su tavola viene monopolizzata dai due veneziani, soprattutto da Vittore, che dal 1478 incentrerà su Fermo la propria attività, estendendola essenzialmente nelle terre del contado o lungo le direttrici commerciali e politiche collegate alla città, fino a Tolentino e Sarnano, estreme propaggini della sua carriera verso l'interno.

Fra i documenti che si presentano qui, numerosi sono quelli su Vittore: alcuni chiariscono il suo radicamento a Fermo, poichè lo vedono prestare la propria opera per i consueti incarichi decorativi, dalla realizzazione di stemmi ai pennacchi dei trombetti comunali. Percepriamo nei confronti di Vittore un atteggiamento di particolare favore da parte del comune, indicativo di uno *status* più elevato della norma: non solo i pagamenti nei suoi confronti sono spesso consistenti, ma suoi stemmi su tavola sono inviati nel 1489 a Perugia come regalo a qualche personalità importante²⁴. Inoltre Vittore ricorre spesso al tramite del comune per proprie necessità private o professionali, come si rileva dallo spoglio del fondo di *Lettere* dell'archivio comunale, che già in passato aveva fornito attestazioni rilevanti, come la lettera inviata nel 1495 ad Ascoli all'indomani della morte del fratello Carlo, o quelle mandate a Sant'Elpidio per reclamare il pagamento di una tavola fatta per donna Gentilina²⁵. Con analoga motivazione Vittore fa scrivere nel febbraio 1488 al priore della chiesa di Santa Maria a Loro chiedendo il pagamento del polittico che era stato commissionato il 18 giugno 1481 e che verrà effettivamente pagato solo nell'ottobre 1489²⁶. Pochi mesi dopo, il 30 settembre, sempre tramite il comune, Vittore chiede a una località, sfortunatamente non indicata, la possibilità di poter estrarre e trasportare a Fermo il mosto acquistato «per usu de sua famiglia»²⁷.

Ancora una questione economica legata al pagamento di un'opera è alla base di uno scambio epistolare fra il comune di Fermo e un committente davvero impenso per Vittore, cioè don Donato Acquaviva di Aragona, protonatorio apostolico e luogotenente di Giulianova²⁸. Siamo nell'aprile del 1491 e il comune risponde a Donato Acquaviva di aver chiesto a Vittore di pazientare nel paga-

mento di una «tavola lavorata» e spedirla ugualmente, ma che il pittore non aveva voluto sapere ragione e «advenga la sua inopia ce sia nota e la gravezza che ha de la fameglia», il comune si sente in dovere di scusarsi con l'importante personaggio²⁹. Vittore Crivelli era dunque arrivato a lavorare per la potente famiglia degli Acquaviva d'Atri, certamente grazie ai rapporti fra Fermo e Andrea Matteo, fratello di Donato e duca di Atri e Giulianova, che in quegli anni risultano molto stretti³⁰. Della tavola in questione non sappiamo altro e quindi tutte le ipotesi sono aperte, ovvero sia che si trattasse di un dipinto d'altare destinato a qualche edificio religioso, forse di Giulianova, la città rifondata *ex novo* in forme rinascimentali negli anni '70 del '400 da Giulio Antonio, padre di Donato e Andrea Matteo, sia di un dipinto di devozione privata, una produzione praticata da Vittore in maniera probabilmente più sporadica di Carlo, ma di cui restano alcune attestazioni di qualità, come la *Madonna* del Metropolitan Museum di New York³¹.

Nonostante la presenza egemone della bottega di Vittore Crivelli e di numerosi artisti fermiani si aprivano possibilità di lavoro anche per pittori forestieri: dalla vicina Civitanova proviene l'altrimenti ignoto Francesco di Mansueto, molto impegnato per il comune di Fermo dal 1474 fino al 1498; in particolare, nell'estate del 1488 e in collaborazione con i maestri Cola, Bastiano e Matteo slavo, forse maestri di legname, sistema gli archi trionfali per l'ingresso in città di Francesco Todeschini Piccolomini, "cardinale di Siena" e vescovo di Fermo, che sarebbe dovuto arrivare, per la prima volta dalla nomina nel 1483, nella sua diocesi, ma che in realtà venne solo l'anno successivo; in tale circostanza troviamo di nuovo impiegato Francesco nel fare stemmi, ingessare "bacchette" e dipingere una "fusta", forse la nave su cui venne trasportato il cardinale³².

Dalla Venezia dei Crivelli proviene invece il pittore Ercole su cui ho reperito un documento del 1488: il comune di Fermo si rivolgeva al vicario di Monte Vidon Corrado, borgo del contado fermano vicino a Massa e Montegiorgio, a proposito di un contenzioso sorto fra un certo Domenico di Martino e il pittore Ercole veneziano, circa il pagamento della pittura di una cappella in una chiesa non specificata, oggetto di un contratto stipulato con un notaio di Montefortino. Si chiedeva dunque di concedere a Domenico del tempo per andare a procurarsi copia del contratto e stabilire su quella base le ragioni dei contendenti³³. Purtroppo non sappiamo dove si trovasse la cappella in oggetto, né da dove venisse Domenico di Martino: i centri in cui collocare la possibile individuazione di maestro Ercole veneziano sono Monte Vidon Corrado, dove forse, al-

meno allora, risiedeva, Montefortino, dove era stato rogato l'atto di allogazione per la decorazione, con ogni probabilità in affresco, della cappella di Domenico di Martino e infine Fermo. A Fermo del resto, nel novembre 1522, è attestato un «*Silvester magistri Herculis pictor*» che potrebbe essere un figlio di Ercole senz'altro da identificare con il «*Silvestro Magistri Herculis de Sancto Justo pictore*» testimone il 31 luglio in un atto notarile a Loreto, insieme all'architetto della S. Casa Cristoforo Resse da Imola³⁴.

Di Venezia è ancora un maestro, forse di legname, Alvise di Andrea, pagato dal comune per lavori nel 1473 e 1474, come la costruzione di un cialandro, cioè di un strumento per la lisciatura della carta, in cui è coadiuvato dal maestro Allegretto slavo³⁵: potrebbe essere lui il «*magistro Alivisi venetiano*» abitante a Fermo che il 9 giugno 1495, tramite una lettera del comune, richiede il pagamento di una grata di ferro fatta per una chiesa di Sarnano a spese di quella comunità³⁶. In vista della festa dell'Assunta del 1476 il comune decide di restaurare il gallo di bronzo donato da Ludovico Migliorati e collocato su una colonna issata sul tetto della cattedrale, elemento ricorrente ed identificativo della città, visibile, ad esempio, nella miniatura con il palio dell'Assunta nel *Messale de Firmonibus* e nella tavola settecentesca con una veduta del Girfalco, oggi in Pinacoteca³⁷. La realizzazione della nuova colonna viene allora affidata al «*maestro de preta*» Rado Milo, senz'altro uno schiavone, mentre maestro Biagio lapicida schiavone è incaricato di sistemare sulla colonna in cattedrale il galletto, opportunamente restaurato e ridorato a cura dell'orafo Cristoforo e del pittore Brunamonte³⁸: mentre il galletto è oggi esposto in Pinacoteca³⁹, nel seminario arcivescovile di Fermo si trova la colonna originale⁴⁰. A un'altra importante opera custodita in pinacoteca, il *San Sebastiano* ligneo della fine del '400, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino, possiamo riferire un pagamento a favore degli eremitani del 16 settembre 1496, «*per manefactura de la immagine de Sancto Sebastiano*», che se non scioglie l'incognita sulla identità dell'artista, per ora definibile, per la sua cultura, come un maestro "adriatico", fornisce un preciso termine cronologico alla ricerca⁴¹.

Il regesto offre notizie su un altro nucleo omogeneo di artisti, quello degli orafi, e cioè Antonio di Gilio, Cristoforo, Giovanbattista di Piergiovanni, fermani⁴², ma anche Fiorio da Ragusa⁴³. Non sappiamo infine se fosse pittore o forse meglio plasticatore il maestro fiorentino Giovanni Salamone, il cui garzone, Andrea da Pesaro è protagonista nel 1496 di una disavventura che ci rivela un'attività artistica molto raramente documentata, quella della realizzazione di

maschere di carnevale: il povero Andrea era stato infatti mandato dal maestro verso Offida a vendere alcune maschere, ma passando per Ripatransone era stato aggredito da alcuni fuorusciti offidani che lo avevano malmenato, rubandogli 25 maschere e una bella spada⁴⁴. Il documento può anche valere come attestazione della antica tradizione del carnevale di Offida, ancora oggi fra le principali manifestazioni di questo genere in Italia.

Abstract

This article illustrates the findings of an archival study on artists (painters, sculptors, goldsmiths and woodcarvers) active in Fermo in the second half of the fifteenth and the early sixteenth century. It presents a good deal of fresh information on well-known figures, such as Vittore Crivelli, and also on some unknown artists. The resultant picture reveals the presence of a host of artists, attesting to the lively artistic milieu in Fermo and shows how the city opened up to a broader “Adriatic” context, involving the movements of artists from Venice, the Dalmatian coast and the Marches coast (from Pesaro to Civitanova). It also describes how the organisation of work, especially as regards painting, was often entrusted to family workshops run by fathers, sons and brothers, such as the painters Pierpalma and his brother Lorenzo of Master Ugolino, Brunamonte da Fermo and his son Piero, and Vittore Crivelli himself, who employed his son Giacomo in his workshop. One particularly important, hitherto unknown piece of information concerns a work painted by Vittore Crivelli in 1491. Commissioned by Donato d'Acquaviva, the regent of Giulianova, it can be seen in the light of the political relations established by the city of Fermo with the signoria of the Acquaviva d'Atri.

* Ringrazio per l'aiuto prestato nella ricerca la direttrice, Maria Vittoria Soleo, e tutto il personale dell'Archivio di Stato di Fermo. Un grazie anche a Bonita Cleri e Andrea Trubbiani.

- 1 Per un quadro generale cfr. M. CARVALE, *Lo Stato pontificio da Martino V a Gregorio XIII*, in M. CARVALE, A. CARACCILO, *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino, Utet 1978, pp. 3-138 e S. ANSELMi (a cura di), *Il picchio e il gallo. Temi e materiali per una storia delle Marche*, Cassa di Risparmio di Jesi, 1982. Per Fermo cfr. F. PIRANI, *Fermo*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo 2010; per la situazione economica nell'ottica della dinamica fra centri costieri e appenninici cfr. M. MORONI, *Fermo, Venezia e d'Adriatico fra XIII e XVII secolo*, in S. PAPETTI (a cura di), *L'Aquila e il Leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra, Fermo- Sant'Elpidio a Mare, 24 marzo - 17 settembre 2006, Venezia, Marsilio 2006, pp. 17-27 e E. DI STEFANO, *Il mare, i monti: Sarnano e le Marche nel Quattrocento. Reti mercantili e culturali nell'età dei Crivelli*, in F. COLTRINARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra, Sarnano, 21 maggio - 6 novembre 2011, Venezia, Marsilio 2011, pp. 15-21.
- 2 Per Ludovico Migliorati cfr. A. FALCIONI, *Migliorati, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010 (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-migliorati>>); F. COLTRINARI, *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in F. COLTRINARI, P. DRAGONI (a cura di), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2012, pp. 23- 59, pp. 26-27. Per la signoria di Francesco Sforza su Fermo cfr. F. PIRANI, *Fermo*, cit., pp. 79-80; per le committenze di epoca sforzesca a Fermo cfr. L. TOMEI, *La piazza del popolo tra romanità, medioevo e rinascimento*, in M. VITALI (a cura di), *Fermo. La città tra medioevo e rinascimento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 1989, pp. 91-144, pp. 125-127; F. COLTRINARI, *La storia dell'arte*, cit., p. 27.
- 3 F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in F. COLTRINARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Vittore Crivelli*, cit., pp. 45-71; F. COLTRINARI, *La storia dell'arte*, cit.
- 4 Carlo è documentato per la prima volta a Fermo il 24 marzo 1468, quando viene pagato per una *Madonna* realizzata per la cappella del palazzo dei priori; cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo*, cit., p. 49.
- 5 F. COLTRINARI, *La storia dell'arte*, cit., pp. 46-49, con relativi riferimenti all'appendice documentaria.
- 6 Per Marino da Severinis, a cui ho proposto l'attribuzione dell'architrave di palazzo Euffreducci, oggi nel museo civico di Fermo, cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo Crivelli*, cit., pp. 47-49, F. COLTRINARI, *La storia dell'arte*, cit., p. 29 e EADEM, *Scheda 88*, ivi, pp. 216-217. Per i rapporti artistici fra Marche e Dalmazia, in particolare con Zara ivi, pp. 24-26; fra le committenze più importanti nella seconda metà del '400 si segnalano quella al maestro Pietro di Giorgio da Sebenico, nel 1462, per il portale della chiesa di Santa Maria della Carità e a Giacomo di Giorgio schiavone per l'altare di Santa Veneranda nella medesima chiesa, nel 1487 (ivi, p. 25). Sulla scultura del '400 nel territorio fermano cfr. M. MASSA, *La scultura romanico-gotica nell'ascolano e nel fermano*, in S. PAPETTI (a cura di), *Atlante dei Beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2003, pp. 185-197; A. MARCHI, *Gli "sculti monumenti". Per un catalogo della scultura a Fermo tra medioevo e Rinascimento*, in S. PAPETTI (a cura di), *L'Aquila*, cit., pp. 55-77.
- 7 Cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo Crivelli*, cit., pp. 45-46; per il politico Euffreducci, ivi, pp. 54-58.
- 8 Per Giovanni di Carminello, attivo anche a Recanati nella fabbrica di palazzo Venieri cfr. ivi, p. 47. Giovanni di Stefano da Montelparo, a cui si deve il coro di San Domenico a Fermo del 1448, è autore

anche di cornici per opere di Vittore Crivelli (ivi, p. 58; cfr. A. DELPRIORI, *Percorso per un rinascimento dell'Appennino*, in F. COLTRINARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Vittore Crivelli*, cit., pp. 23-35, p. 28; inoltre G. CROCETTI, *Vittore Crivelli e gli intagliatori dei suoi politici*, in S. PAPETTI (a cura di), *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, Milano, Motta 1997, pp. 71-83). Per Simone di Martino cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo Crivelli*, cit., p. 58.

- 9 Appendice, docc. 1, 3, 7, 26, 30, 31, 37.
- 10 Ivi, docc. 2, 25, 31, 50.
- 11 Ivi, docc. 4, 9, 10, 11, 14, 25, 40 (Brunamonte), 41, 49, 71, 73 (Piero di Brunamonte).
- 12 Per Giacomo Crivelli cfr. ivi, docc. 67, 85; quest'ultimo atto riguarda alcuni pagamenti datati 17 settembre e 4 ottobre 1503, fatti dal comune a Giacomo per l'esecuzione di armi sulle porte cittadine; Giacomo era stato mandato nel 1495 a Sant'Elpidio a Mare a cercare di riscuotere del denaro per un dipinto fatto dal padre a una donna Gentilina (vedi avanti nel testo e infra, nota 25). Vittore muore fra novembre 1501 e aprile 1502 e il figlio, dopo aver provato ad affidare la bottega paterna al veneziano Antonio Solario (cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo Crivelli*, cit., p. 64), deve aver cercato di provvedere ad alcuni dei lavori che già aveva svolto insieme al padre. Giacomo Crivelli non è, allo stato delle ricerche, altrimenti documentato ed è plausibile che non esercitasse più in seguito l'attività di pittore. La bottega di Vittore sembra essere stata rilevata alla fine da Giuliano Presutti da Fano (cfr. F. COLTRINARI, *La storia dell'arte*, cit., pp. 30-31).
- 13 Appendice, doc. 1.
- 14 M. MAZZALUPI, *Due cataloghi, la paleografia e un nome. La vera identità di un pittore marchigiano del Quattrocento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 107, 2012, pp. 75-87; Mazzalupi ricostruisce un catalogo di diciassette dipinti murali, in precedenza in parte collegati alla personalità fittizia di "Pietro Alima", nome nato dalla errata lettura della firma in un affresco a Torre San Patrizio; egli riporta inoltre alcuni documenti dell'archivio storico comunale di Fermo, a partire dal primo oggi noto sul pittore, risalente al dicembre 1453 (ivi, p. 81). In una nota lo studioso si abbandona poi a una serie di accuse nei miei confronti, sostenendo che le sue ricerche sull'artista sarebbero state da me "saccheggiate" nel saggio del catalogo della mostra del 2011 su Vittore Crivelli a Sarnano, dove, segnalando alcuni documenti su Pierpalma da me reperiti, ipotizzavo che si potesse identificare "Pierpalma" nel "Pietro Alima" costruito in maniera alquanto disinvolta e confusa da Giuseppe Crocetti (cfr. F. COLTRINARI, *Carlo e Vittore*, cit., p. 47 e nota 25, p. 68).
- 15 M. MAZZALUPI, *Due cataloghi*, cit., p. 87; la data figura alla base della grande *Crocifissione fra i santi Benedetto e Bernardo* nel catino absidale della chiesa, dove compare anche, entro un riquadro indipendente a mo' di ex voto, il committente cardinale Latino Orsini inginocchiato; Orsini fu abate commendatario di Santa Maria di Chiaravalle fra 1472 e 1474 e a lui si deve anche il rifacimento del tetto della chiesa abbaziale (O. GENTILI, *L'abbazia di Santa Maria di Chiaravalle di Fiastra*, Roma, Herder 1978, p. 190), nonché, con ogni probabilità, la committenza del coro ligneo della chiesa di San Catero a Tolentino, da ricondurre all'intagliatore slavo Giovanni di Matteo, collaboratore ad Assisi di Apollonio da Ripatransone e attivo anche a Perugia, dove morì nel 1507; del coro restano alcuni pannelli intagliati con figure di animali, scene di complessa interpretazione, e lo stemma di Latino Orsini, confluiti, dopo lo smembramento subito nell'800, nella collezione Leopardi di Recanati e in quella Servanzi Collio a San Severino, da cui vennero alienati negli anni '90 del '900 per passare in parte in un'altra raccolta privata del maceratese e in parte in ubicazione ignota (cfr. F. COLTRINARI, *Persistenze medievali nell'intaglio ligneo adriatico del '400: il caso dell'intagliatore dalmata Giovanni di Matteo Schiavo tra*

- Marche e Umbria*, in R. CASCIARO, M. ROSSI (a cura di), *Il medioevo dopo il medioevo. Iconografie, tipologie e modelli*, atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 10-12 maggio 2012, in corso di stampa).
- 16 M. MAZZALUPI, *Due cataloghi*, cit., p. 81.
- 17 Per il Messale de' Firmonibus cfr. M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Scheda 125*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998, Milano, Electa 1998, pp. 316-319, ried. in G. LIBERATI (a cura di), *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogo della mostra, Fermo, 28 agosto - 31 ottobre 1999, Livorno, Sillabe 1999, pp. 177-179 e C. Z. LASKARIS, *Un monumento da sfogliare: il messale de Fermonibus*, Roma, Aracne, 2013. La cultura figurativa dell'artista, nonostante l'origine milanese, viene ricondotta da De Marchi all'ambiente artistico marchigiano degli anni '20 e '30 del '400, fra Pietro di Domenico da Montepulciano, i Salimbeni, Bartolomeo di Tommaso (cfr. A. DE MARCHI, *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura*, cit., pp. 30-38, p. 38, nota 54; A. DE MARCHI, *Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana*, in G. LIBERATI (a cura di), *Il gotico internazionale*, cit., pp. 48-69, p. 69), mentre Caterina Laskaris individua nel manoscritto almeno tre mani diverse (C. Z. LASKARIS, *Un monumento*, citi. pp. 77-86). Il nome di un maestro Ugolino di Vanne da Milano era stato letto da Giuseppe Crocetti sugli affreschi nel catino absidale della chiesa di Santa Maria a Pie' di Chienti a Montecosaro; lo studioso, ipotizzando che si trattasse del padre del miniatore che aveva siglato il *Messale de Firmonibus*, e di un pittore affine al suo fra Marino Angeli, aveva raccolto intorno al suo nome un corpus di dipinti (cfr. G. CROCETTI, *Gli affreschi di S. Maria a pie' di Chienti*, in «Notizie da Palazzo Albani», VII, 2, 1978, pp. 39-45; IDEM, *Pittori del Quattrocento nelle chiese farfensi delle Marche*, in *Aspetti e problemi del monachesimo nelle Marche*, Atti del convegno di studi, (Fabriano, 4 - 7 giugno 1981), Fabriano, Editiones Montisfani 1982, pp. 233-255; IDEM, *La pittura di Fra Marino Angeli e dei suoi continuatori*, Urbino, Arti grafiche editoriali 1985, p. 84). Rilevatasi però errata la lettura proposta da Crocetti, il catalogo formato dallo studioso era stato redistribuito fra il Maestro di Ofida e anonimi pittori marchigiani del '400 (S. PAPETTI, *Gli affreschi del Trecento e del Quattrocento*, in G. AVARUCCI, a cura di, *S. Maria a pie' di Chienti*, Montecosaro, Papparini 1999, pp. 129-149). Malgrado, dunque, come già nel caso di "Pietro Alima" (vedi supra nota 14) Crocetti avesse fornito una ricostruzione poco attendibile, l'individuazione di un "vero" maestro Ugolino da Milano, padre dei pittori Pierpalma e Lorenzo, qualora si appurasse che fosse un pittore, potrebbe aprire nuovi sviluppi sul fronte della ricostruzione del primo '400 nel fermano. Ultima considerazione possibile allo stato attuale delle ricerche è che, essendo attivo almeno dal 1453 (cfr. M. MAZZALUPI, *Due cataloghi*, cit., p. 81), Pierpalma può essere nato negli anni '30. Il padre, maestro Ugolino, dovrebbe essere dunque verosimilmente della stessa generazione di Giovanni di maestro Ugolino, miniatore del *Messale* nel 1436.
- 18 Appendice, docc. 26 e 37.
- 19 I registri di camerlengato quattrocenteschi mancano per gli anni 1470-71, 1477-1483 e 1489-1492.
- 20 Per i documenti del 1467 cfr. F. COLTRINARI, *Regesto documentario*, in F. COLTRINARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Vittore Crivelli*, cit., pp. 191-200, docc. 19, 31, p. 192. Per gli altri documenti Appendice, docc. 4, 9, 10, 11, 14, 24, 35, 40.
- 21 Appendice, docc. 41, 49, 73.
- 22 Ivi, doc. 71. In zona lavora nello stesso periodo anche Giacomo Bonfini da Patrignone (cfr. G. CROCETTI, *Giacomo Bonfini da Patrignone pittore del secolo XVI. (Ascoli 1470-1533 c.)*, Fermo, Grafiche Bo-

- nassi 1995), mentre dal secondo decennio del '500 vi troverà ripetute occasioni di lavoro Vincenzo Pagani (cfr. W. SCOTUCCI, P. PIERANGELINI, *Vincenzo Pagani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 1994).
- 23 Ho trovato Arcangelo di Battista pagato per degli scudi durante il palio del 1472 (appendice, doc. 2) e poi, a distanza di vari anni, nell'agosto 1487, citato come proprietario di una casa in contrada Castello (ivi, doc. 50). Gaspare di Battista di maestro Ottaviano è pagato nel luglio 1474 per delle quintarelle (ivi, doc. 25) e nell'aprile 1475 insieme a Lorenzo di maestro Ugolino (ivi, doc. 31).
 - 24 Appendice, doc. 59. Da notare anche come i pagamenti del comune siano le uniche tracce della pratica della pittura murale da parte di Vittore Crivelli.
 - 25 Le tre lettere del 1495 furono pubblicate da L. DANIA, *Nuovi documenti sui Crivelli*, in «L'Appennino Camerte», a. L, 5, 31 gennaio 1970; vedi ora F. COLTRINARI, *Regesto*, cit, docc. 161-163, p. 199.
 - 26 La lettera è in appendice, doc. 54; per la commissione e la quietanza finale del politico cfr. F. COLTRINARI, *Regesto*, cit., docc. 91 e 130. Per l'ipotesi di riconoscimento di due tavole con *Sant'Antonio da Padova* e *San Pietro* in collezione privata come parti del disperso politico di Loro Piceno cfr. A. DELPRIORI, *Scheda 16*, in F. COLTRINARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Vittore Crivelli*, cit., pp. 130-131.
 - 27 Appendice, doc. 57.
 - 28 Di Donato sappiamo che fra 1498 e 1528 fu vescovo di Conversano, uno dei feudi familiari, in cui era succeduto al fratello Sulpicio, dove promosse il restauro della cattedrale (cfr. P. RESCIO, *La cattedrale di Conversano*, Soveria Mannelli, Rubettino 2001, pp. 67-68).
 - 29 Appendice, doc. 64. Ho anticipato il documento in F. COLTRINARI, *La collezione storico-artistica della pinacoteca di Massa Fermana: una lettura*, in F. COLTRINARI, P. DRAGONI (a cura di), *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014, pp. 25-45, nota 28, p. 41.
 - 30 Decine sono le lettere scambiate nell'ultimo decennio del '400 fra il comune di Fermo e i signori di Giulianova, soprattutto Andrea Matteo, ma anche Donato che nel 1492 è luogotenente di Giulianova (ASF, *Lettere spedite*, vol. 7 (1491-1492), c. 802, 22 marzo 1492); si tratta di intercessioni a favore di cittadini fermani debitori nei confronti di persone di Giulianova o li trasferitesi, oppure di missive riguardanti questioni politiche, come passaggi di truppe al confine con l'Abruzzo o contenziosi con Ascoli.
 - 31 Per la quale cfr. S. DI PROVVIDO, *Schede dei dipinti*, in S. PAPETTI (a cura di), *Vittore Crivelli*, cit., pp. 199-265, p. 211. Per Giulianova cfr. M. BEVILACQUA, *Giulianova. La costruzione di una "città ideale" del Rinascimento: teorie, committenti, cantieri*, Napoli, Electa Napoli, 2002. Poteva appartenere a Vittore, piuttosto che a Carlo a cui viene ascritta, una tavoletta esistente nel 1896 in casa del frate minore osservante Pietro Crescenzi a Fermo: «Tavola misurante m 0, 63 x 0, 42. Raffigura a mezza figura la Vergine stante con le mani giunte in atto di mirare e adorare il suo divino figliuolo che disteso sopra giaciglio in grazioso e naturale atteggiamento placidamente riposa. Ricchissimo per arabeschi in oro è il manto, che discende dalle spalle della Vergine con prezioso monile. Un velo ricopre il capo della madre di Dio sormontato di preziosa corona. Il Bambino è rivestito da camiciuola con fascia stretta ai lombi. Dietro la Vergine da un lato è il Battista, dall'altro S. Giuseppe. È questa assai bella pittura di Carlo Crivelli» (Archivio di Stato di Ancona, Soprintendenza ai monumenti per le Marche, Serie tutela, b. 104).
 - 32 Il documento relativo agli archi trionfali del 1488 è in appendice, doc. 55; Francesco di Mansueto e i colleghi vengono pagati il 28 giugno, mentre il saldo è del 18 ottobre; il 10 luglio 1488 i priori scrivevano a Grottammare chiedendo l'invio di una gran quantità di arance «che siano belle e siano colte cum piccioli che se possano apichare perchè le volemo ponere per honorare la reverendissima signoria de

- Monsignore nostro che aspectamo de di in di» (ivi, doc. 56). Il cardinale poi, come si evince anche da altre lettere di quei giorni (conservate in Archivio di Stato di Fermo, Fondo storico del comune di Fermo, *Lettere inviate*, vol. 5, 1487-1489) non venne effettivamente a Fermo. Il documento del luglio 1488 è interessante perché fa venire alla mente le ghirlande di fiori e frutti presenti nei dipinti dei Crivelli, ad evidenza tratte dalla realtà degli apparati effimeri. Il cardinale Todeschini Piccolomini venne a Fermo nell'agosto del 1489, e anche qui troviamo documentato Francesco di Mansueto per la pittura di stemmi (appendice, docc. 60-62). Su questa visita del cardinale cfr. M. CATALANI, *De ecclesia Firmana eiusque Episcopis et Archiepiscopis Commentarius*, Firms 1783, pp. 264-265; in tale circostanza Vittore dipinse versomilmente il *San Michele* e *San Pietro* di Avignone, che ha sul retro lo stemma del cardinale insieme a quello della famiglia Erioni (cfr. F. COLTRINARI, *Vittore e Carlo*, cit., p. 61).
- 33 Appendice, doc. 58.
- 34 La presenza di Silvestro di maestro Ercole a Fermo è registrata nel repertorio settecentesco dei volumi dei consigli comunali di Fermo opera del sacerdote Antonio Maria Marini: cfr. ASF, A. M. Marini, *Rubrica eorum omnium quae continentur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae Communitatis civitatis Firmane*, vol. II (1457-1527), c. 445r, 1 novembre 1522, dal registro di Consigli e Cernite del 1521-1523. Per il documento di Loreto cfr. Archivio storico della S. Casa di Loreto, *Instrumenti*, vol. 4 (1515-1538), c. 57 r.
- 35 Per i documenti appendice, docc. 6, 8, 16.
- 36 Appendice, doc. 74.
- 37 Sul *Messale de' Firmonibus* cfr. supra, nota 17. Per la tavola cfr. F. PIRANI, *Scheda 74*, in F. COLTRINARI, P. DRAGONI, *Pinacoteca comunale*, cit., pp. 196-197.
- 38 Appendice, docc. 34, 38-40. Rado Milo veniva già pagato per lavori non specificati nell'agosto 1474 (ivi, doc. 28).
- 39 Cfr. P. DRAGONI, scheda 87, in F. COLTRINARI, P. DRAGONI, *Pinacoteca comunale*, cit., p. 215.
- 40 La si può vedere riprodotta in F. ANDRENACCI, *La festa di S. Maria a Fermo dal medioevo ai nostri giorni*, Fermo, Livi 2011, p. 20; la colonna riporta sulla base la data 1423 compatibile con la donazione fatta da Ludovico Migliorati e uno stemma, verosimilmente quello del signore di Fermo. È probabile che la colonna originale sia stata conservata, mentre quella rifatta nel 1475 sia andata perduta quando, nel 1912, a seguito dei danni provocati da un fulmine, si decise di sostituire il gallo con una copia (ivi, p. 19).
- 41 Per il documento cfr. Appendice, doc. 80. Sulla scultura cfr. G. CAPRIOTTI, *Scheda 89*, in F. COLTRINARI, P. DRAGONI, *Pinacoteca comunale*, cit., pp. 218-219.
- 42 Per Antonio di Gilio cfr. F. COLTRINARI, *Regesto*, cit., docc. 48, 50, 58 e appendice docc. 12, 13, 15, 18, 27, 29, 30, 32, 36; Cristoforo, doc. 38, Giambattista, docc. 66, 75-77, 81, 84.
- 43 Appendice, doc. 46.
- 44 Cfr. appendice, doc. 79. Il territorio di Offida nella seconda metà del '400 è teatro di continui scontri nella guerra che oppose Fermo e Ascoli, ed episodi di violenze e saccheggi come quello occorso ad Andrea da Pesaro sono frequentemente registrati nei volumi citati delle *Lettere*.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Tutti i documenti provengono dall'Archivio di Stato di Fermo. Abbreviazioni:

Archivio storico del comune di Fermo, ACF

Archivio notarile di Fermo, ANF

Artisti documentati:

Allegretto slavo, maestro di legname?: 8

Alvise di Andrea da Venezia, maestro di legname e fabbro?: 6, 8, 16, 74

Andrea da Pesaro, pittore?: 79

Antonio di Gilio, orafo: 12, 13, 15, 18, 27, 29, 30, 32, 36

Arcangelo di Battista [di messer Ottaviano], pittore: 2, 50

Biagio schiavone, lapicida: 39

Brunamonte, pittore: 4, 9, 10, 11, 14, 24, 35, 40

Cristoforo, orafo: 38

Ercole da Venezia, pittore: 58

Fiorio da Ragusa, orefice: 46

Francesco da Venezia, marangone: 48

Francesco di Mansueto da Civitanova, pittore: 21, 22, 23, 55, 60, 61, 62, 83

Gaspere di Battista di maestro Ottaviano, pittore: 25, 31

Gaspere di Piero da Pesaro: 20

Giacomo di Vittore, pittore: 67, 85.

Giovanni da Monte, orefice: 65

Giovanni Salamone da Firenze, pittore?: 79

Giovanbattista di Piergiovanni, orafo: 66, 75, 76, 77, 81, 84.

Lorenzo [di maestro Ugolino da Milano]: 3, 26, 30, 31, 37

Piero di Brunamonte, pittore: 41, 49, 71, 73

Pierpalma di maestro Ugolino da Milano, pittore: 1, 3, 7, 26

Rado Milo, lapicida: 28, 34

Vittore Crivelli, pittore: 42, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 64, 67, 70, 72, 76

1) 1469, aprile 20

Pierpalma di maestro Ugolino da Milano abitante a Fermo affitta a Marino di Pietro slavo da Fermo una casa posta a Fermo in contrada Castello.

ANF, notaio Antonio Bertacchini, vol. 1 (1468-1469), c. 175 v.- 176r [185 v.]

Petri Palme magistri Ugolini de Mediolano habitator civitatis Firmi cum Marino Petri sclavi de Fermo presente. Qui Petrus Palma [...] dedit et locavit dicto Marino [...] unam dicti Petri Palme domum, positam in civitate Firmi in contrata Castelli iuxta res Sancti Petri [...] ad nulum et pensionem pro uno anno [al prezzo di tre ducati all'anno]. Presentibus ser Johanne [?] de Fermo et donno Marino de Rocha, in logia comunis.

2) 1472, agosto

Il Camerlengo del comune di Fermo paga Arcangelo di Battista per la pittura di otto scudi nel palio di agosto.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 5r

Expense de la feria de agosto [...]

Et soldi lxvi ad Arcangilo de Battista per pittura de octo scuti in la banda del palio.

3) 1473, gennaio 31

Il Camerlengo del comune di Fermo paga Pierpalma e Lorenzo pittori.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 78r; cfr. M. MAZZALUPI, *Due cataloghi*, cit., p. 81.

Pierpalma et Lorenzo pittori deve avere addi ultimo de jennaro ducati cinque imprestò c. 84 pagò ad Mario [de messer Petro].

4) 1473, gennaio

Il Camerlengo del comune di Fermo paga maestro Brunamonte per alcuni scudi da lui fatti.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 82r

Et ducati uno soldi iii a m^o Brunamonte per scuti facti.

5) 1473, gennaio

Pagamenti del Camerlengo del comune di Fermo

per la costruzione e la pittura di un'edicola nella via del mulino.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 88r

Et deve havere ducati sei pro pingitura de la pinctura facta a la via de lo molino.

Et ducati cinque per le colonne et coppi et lignami per dicta pinctura pro deliberatione de la cernita have la bolla Biasino di ser Antonio.

6) 1473, gennaio

Il Camerlengo del comune di Fermo paga maestro Alvise veneziano per lavori di legname fatti nel palazzo [dei priori di Fermo].

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 95r.

Et ducati cinque soldi xviii ad m^o Alovisio venetiano lavorò in palazo de legname.

7) 1473, gennaio

Il camerlengo del comune di Fermo paga Pierpalma pittore.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 103v.

Et ducato uno soldi viii ad Pierpalma pictore.

8) 1473, marzo 31

Il Camerlengo del comune di Fermo paga i maestri Allegretto slavo e Alvise di Andrea da Venezia per aver fatto un cialandro.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 105v.

Maestro Alegrieto sclavo deve dare ducato uno have addi ultimo e marzo per parte de la sua fatiga de la factura de lo cialandro ducato uno de la banca de Matteo de Bernabeo.

Maestro Alovisio de Andrea da Venesia deve dare addi ultimo de marzo per parte de la sua fatiga de lo lavorero de lo cialandro.

9) 1473, marzo

Registrazione di pagamenti fatti per mano di diverse persone e per conto del comune a Bruna-

monte [pittore].

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 112r

Brunamonte contrascripto deve dare ducati cinque have da Marco di Barnabeo banchero .

Et ducati uno soldi xx have da Fabritio de Antonio banchero.

Et ducati quatro soldi xl have da ser Joahnni de Vico banchero del comune

10) 1473, aprile 26- ottobre 15

Il Camerlengo del comune di Fermo paga Brunamonte pittore per la pittura dell'aquila grande davanti al palazzo [dei priori] e successivamente per aver dipinto tre scudi con gli stemmi del papa, del cardinale di Fermo [Francesco Todeschini Piccolomini, vescovo di Fermo] e del comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 145r.

Brunamonte pinctore deve havere addi 26 de aprile per pinctura del aquila grande nanti palazo facta ducati cinque.

Et deve havere addi 15 de octobre per tre scuti missi ad oro ad campo azurro, cioè l'arme de nostro Signore, del reverendissimo cardinale de Fermo e del comune ducati sei.

11) 1473, agosto

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Brunamonte per la pittura dell'aquila [davanti al palazzo dei priori].

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 159r.

Et ducati cinque ad m^o Brunamonte per la pittura de l'aquila.

12) 1473, agosto

Il camerlengo del comune paga l'orafo maestro Antonio di Gilio per la realizzazione di un bacile e per la doratura di alcune tazze [donate al cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, vescovo di Fermo].

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 160r.

Et ducati xi a m° Antonio di Giglo orfo per la factura de lo baccile.

Et ducato uno soldi xxxii a dicto m° Antonio per doratura de le taze.

13) 1473, settembre 25

Il camerlengo del comune paga l'orafo maestro Antonio di Gilio per la realizzazione di un bacile d'argento e per la doratura di alcune tazze donate al cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, vescovo di Fermo durante la sua visita.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 167r

Expese facte in la venuta del Reverendissimo Monsignore lo cardinale de Firmo deve havere addi ultimo de agosto [...]

Et deve havere addi xxv de settembre pro uno bucale e uno baccile de argento gle fu donato e tre mise nove taze del comune pezo onze 80,5 ducati novantasei lo lavorero m° Antonio de Giglo orfo have la bolla de la manufactura et de l'oro ce mise del suo, ducati trentatre.

14) 1473, agosto 31

Il camerlengo del comune paga maestro Brunamonte per la pittura di alcuni stemmi.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 168r

Et ducato uno soldi xx ad m° Brunamonte per pittura de le arme.

15) 1473, novembre 5- 1474, febbraio 24, 28

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Antonio di Gilio orafo per 150 pezzi d'oro utilizzati per gli stemmi davanti al palazzo del cardinale [di Siena, vescovo di Fermo] e del papa e per diverse tazze d'argento donate a vari personaggi.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 192r.

Maestro Antonio di Giglo orfo deve havere addi 5 de novembre [1473] per 150 peze doro missi in lo scuto nanti palazo, del cardinale e de nostro Signore, ducati duoi soldi xx.

Et deve havere addi 24 de febraio per doratura et smalti de quattro taze de argento tolte de quelle del palazo donate al thesaurerio ducati duoi.

Et deve havere addi ultimo de febraio per doratura de quatro taze.

Et deve havere per doratura de quattro altre taze dorate donate a lo vescovo de Rigole?

16) 1474

Il camerlengo del comune paga maestro Alvise da Venezia per una giornata di lavoro fatta per il comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 48r

Et soldi xlviii ad m° Alovio da Venesia per di misso in comuni.

17) 1474, gennaio

Il Camerlengo del comune paga i frati di Sant'Agostino per le finestre invetrate.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 216r.

Et ducati quattordece ali fratri de Sancto Augustino per le fenestre vitriate.

Et ducati xviii a li fratri de Sancto Augustino per le fenestre.

18) 1474, febbraio

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Antonio di Gilio orafo per le pezze d'oro fornite per la doratura delle armi del papa e per gli smalti e la doratura di alcune tazze.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 229r.

Et ducati duoi et soldi vii ad m° Antonio de Giglio per smalti et doratura de le taze.

Et ducati duoi ad dicto m° Antonio per 150 peze doro per le arme de Nostro Signore.

Et ducato uno ad Antonio de Giglo per smalti et doratura de le taze.

19) 1474, febbraio

Il camerlengo del comune di Fermo effettua un

pagamento a favore del guardiano del convento di San Francesco per gli organi della chiesa.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 234r.

Et ducati tredici et menzo a lo guardiano de Sancto Francisco per l'organi.

20) 1474, febbraio 28

Maestro Gaspare di Piero da Pesaro viene pagato dal camerlengo del comune di Fermo per la riparazione dell'orologio della chiesa di Sant'Agostino.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 233r.

Magistro Gaspare di Piero da Pesaro deve havere addi ultimo de febraio per lo acconzare de lo horologio de Sancto Augustino.

21) 1474, aprile 30

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Francesco di Mansueto per una generica pittura.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 252r.

Et ducati tre soldi xxxii ad m° Francisco de Mansueto per pictura.

22) 1474, maggio 21- settembre 17

Maestro Francesco di Mansueto riceve alcuni pagamenti dal comune di Fermo per la pittura di varie "imbussolature" per il palazzo [dei priori].
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 260v, 261r.

Maestro Francisco de Mansueto contrascripto deve dare ducati tre soldi xxxii have da se Joanni de Vico banchero come ad folio 252.

Et ducato uno have da Piergolino de Coluccio banchero comune.

Maestro Francisco de Mansueto deve havere addi xxi dicto per pictura de 68 imbussolature per lo palazo ad soldo l'una ducati tre et soldi lxxii.

Et deve havere addi 17 de settembre per factura ciò pingitura de 150 cantinelle et sei imbussola-

ture ducati tre soldi xxxiii have la bolla de ducati 2 soldi 24.

23) 1474, giugno

Maestro Francesco pittore viene pagato dal comune di Fermo per aver dipinto delle quintarelle.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 266r.

Et ducati iii ad m° Francisco pictore per pignatura de le quintarelle.

24) 1474, luglio

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Brunamonte per lavori di pittura.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 270r.

Et ducati quattro soldi lx ad m° Brunamonte pro pictura.

25) 1474, luglio 13

Il camerlengo del comune paga Gaspare di Battista di maestro Ottaviano per la pittura di cento quintarelle.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 9 (1472-74), c. 261r.

Gaspare di Battista de m° Ottaviano deve havere addi dicto pro pingitura de cento quintarelle ducato uno soldi xx.

26) 1474, luglio 17

Pierpalma e Lorenzo pittori vengono pagati per conto del comune da varie persone per la pittura di alcune quintarelle; inoltre Pierpalma risulta aver prestato due ducati al comune.
ACF, Entrate e uscite, vol. 9 (1472-74), cc. 2v, 3r.

Pierpalma contrascripto deve havere ducato uno soldi xlii de sei have da Marco e Barnabeo b(banchero) del comune ad fol. 99.

Et ducato uno d'oro papale have da Jacomo Pacharone.

Et soldi xxv denari dece have da ser Ludovico de Matheo.

Et soldi xi denari viii have da ser Cipriano de ser Lucentino.

Pierpalma et Lorenzo pintori deve havere per pignitura de cento quintarelle ducati duoi.

Et deve havere addi xvii de iulgio 1474 ducati duoi de oro papali imprestò al comune pagò ad Pierjohanni de Grisostomi.

**27) 1474, giugno 19, giugno 20, dicembre 12
1475 gennaio 11, marzo 28, giugno 30**

Il Camerlengo del comune effettua numerosi pagamenti al maestro Antonio di Gilio orafo per diversi lavori da lui fatti per oggetti di oreficeria per lo più donati dal comune di Fermo a personalità come il vescovo di Fermo e il duca di Urbino. ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), cc. 69v- 77v, 78r

Et ducati xliiii soldi iii ad m° Antonio de Giglio orfo.

Maestro Antonio de Gilglo orfo deve dare addi xii de dicembre ducati cinquanta per parte del prezzo de uno bacile et uno buccale de argento ha promisso fare a la comunità, ducati cinquantacinque li have da Dominico de Marino banchero del comune ad folio 58.

Et ducati centodudece have da Dominico de Marino banchero.

Et deve dare ducati xxv have per parte de le sei taze de argento fo donati a Monsignore lo vescovo nostro.

Et deve dare addi 20 di iugno ducati doi per le do taze have da ser Ludovico de Matheo de Cicho.

Maestro Antonio contrascripto [di Gilio orafo] deve havere addi xi de jennaro per xc et octave c de argento de nove lighe per lo baccile ad soldi 48 lonza ducati 87 soldi 24 et per 4 onze 2 oc 2 de argento fine de lige 11 1/2 per lo bocale ad ducato uno d'oro venetiano l'onza fo donati allo Illustre Signor duca de Urbino ducati 80 et bolognini 16 in totum ducati centosessanta septe, soldi 2, vi have la bolletta.

Et deve havere addi 28 de marzo 1475 per fac-

tura de dece taze de argento de nove leghe peso onze 89 et octave c ad soldi 32 et menzo ad suo calo l'onza ducati 72 et bolognini 37 et per factura soldi 3 per onza ducati c et soldi 30 et per doratura non per oro duc 4 et soldi 12 in totum ducati octanta tre soldi lxxviii

Et deve havere addi ultimo de iugno per sei taze de argento peso onze 50 et 4 ad soldi 33 lonza de leghe octo donati ad monsignore lo vescovo de Fermo monta ducati xli soldi xxxvi et per la doratura ducati ii s xlviii in totum ducati quaranta quattro soldi quattro.

28) 1474, agosto 28

Il camerlengo del comune paga il maestro di pietra Rado Milo per alcuni lavori.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), cc. 15r, 25r.

Et ducati tre ad Rado Milo maestro de preta.

Et ducati duoi ad m° Rado Milo per lavorero.

29) 1475, gennaio

Il comune di Fermo paga l'orafo maestro Antonio di Gilio per un bacile e un boccale d'argento donati al duca di Urbino.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 84v.

Presente facto allo illustre signore duca de Urbino deve dare per uno baccile de argento et uno bocale de argento gle fo donato ducati cento sexantasepte, soldi lvi da m° Antonio de Giglio orfo.

30) 1475, marzo 22

Il camerlengo del comune di Fermo paga Lorenzo pittore per un lavoro non specificato e maestro Antonio di Gilio orafo per le tazze fatte per "monsignore".

ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 110r.

Et ducato uno d'oro papale ad Lorenzo pictore.

Et ducati duoi ad Antonio de Giglo orfo per le taze de monsignore.

31) 1475, aprile 30

Il comune di Fermo paga i pittori Gaspare di Battista e Lorenzo per lavori da loro effettuati.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 118r.

*Et soldi xxx ad Gaspare de Battista per pictura.
Et soldi xxv denari x a Lorenzo pictore ad folio 3.*

32) 1475, maggio

Il camerlengo del comune effettua un pagamento di 11 ducati in favore di maestro Antonio di Gilio orafo.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 135r.

Et ducati xi ad m^o Antonio de Giglo orfo per lavorero.

33) 1475, giugno 30

Il comune di Fermo paga per la fattura di sei tazze d'argento fatte fare in regalo al vescovo di Fermo.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 115r.

Presenti fato a lo Reverendissimo [...] episcopo de Fermo [...]

Et ave addì ultimo de jugno per sei taze de argento da octo lige pesò once 50 et 4 ad soldi 33 l'onza ducati quarantauno et soldi 37 et per la doratura ducati duoi, soldi xlviii.

34) 1475, agosto 12

Il camerlengo del comune di Fermo paga lo scallellino Rado Milo per la realizzazione della colonna del gallo della cattedrale.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), cc 152r, 156r, 155v.

Et ducati duoi ad Rado Milo m^o de preta per factura de la columna del gallo.

Rado Milo m^o de preta deve dare addì 12 de agosto per magistria de la columna del gallo de Sancta Maria ducati duoi li have da Alesio sindaco.

35) 1475, agosto post 15

Brunamonte viene pagato per la pittura della bandiera della fiera dell'Assunta.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 158r.

Expense facte a Sancta Maria de Augusto [...] Et soldi xl ad Brunamonte per factura de la decta bandera.

36) 1476, gennaio 7

Il comune di Fermo paga maestro Antonio di Gilio orafo per un bacile di argento.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 200v.

Argenti de la magnifica comunità de Fermo deve dare addì vii de jennaro uno baccile de argento de nove lige m^o Antonio de Giglio.

37) 1476, gennaio- febbraio

Il comune di Fermo paga maestro Lorenzo pittore per la pittura di alcune quintarelle.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 215r.

Et soldi xi denari viii ad Lorenzo pinctore per pignitura de quintarelle.

38) 1476, luglio 27

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Cristoforo orafo per la riparazione e la doratura del gallo [della cattedrale]
ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 285r.

Magistro Gristofano orfo deve havere addì 27 de luglio per acconciatura del gallo et per doratura ducati dui.

39) 1476, agosto 4

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Biagio lapicida schiavone per la sistemazione del gallo nella cattedrale.

Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 289r.

Maestro Biasio schiavo lapidario deve havere addi iiii de agosto per ponitura de lo gallo in la chiesa de Sancta Maria ducati tre.

40) 1476, settembre 11

Maestro Brunamonte viene pagato dal comune di Fermo per la doratura del gallo della cattedrale e la pittura di un'edicola viaria.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 10 (1474-1476), c. 294r.

Maestro Brunamonte contrascripto deve havere addi xi de settembre ducati sei per doratura et oro misso in lo gallo et per la picura de la pittura have la bolla ducati tre.

Et per resto de la dicta pittura.

41) 1484, dicembre 6

Piero di Brunamonte viene pagato dal comune di Fermo per la realizzazione di quattro stemmi del Legato, cardinale Orsini, tre alle porte della città e uno davanti al palazzo dei priori, e per restaurare il campo dell'aquila sotto la porta.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 11 (1484-1486), c. n.n.

Piero de Brunamonte pictore deve havere adi 6 decembre per pignitura de quatro armi del papa tre a le porte ad ducati uno l'una et una nanti lo palazzo ad ducati dui et soldi 10 et de lo Legato, cioè lo cardinale Ursino, soldi 50 et soldi 10 per reactare lo campo al Aquila socto la porta in tucto ducati sei.

42) 1485, ante agosto

Il camerlengo del comune di Fermo paga tre ducati a maestro Vittore [Crivelli] pittore.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 11 (1484-1486), c. n.n.

Mastro Victorio pintore deve dare ducati tre have da Piersanti de Vangelista depositario del comune.

43) 1485, agosto 14 e 18

Maestro Vittore [Crivelli] viene pagato per la pittura dello stemma di piazza e dei pennacchi dei trombetti.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 11 (1484-1486), c. n.n.

Mastro Victorio deve havere addi xiiii de agosto ducati dudici per suo salario de la pittura de l'arme de la piazza de li quali 3 ducati habe da Piersanti senza boletta et ducati xi li fu facta la bolla dirizata ad Piesanti depositario del comune Et ducati dui addi xviii de agosto per pittura de li pinduri de li trombetti .

44) 1486, settembre 15

Il camerlengo effettua due pagamenti per complessivi 11 ducati a maestro Vittore veneziano.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 12 (1486- 1487), c. 115r.

Et ducati viiii ad m° Victorio venetiano.

Et ducati ii a dicto m° Victorio.

45) 1486, settembre 29

Il comune di Fermo scrive al vicario del castello del porto ordinandogli di sequestrare la barca di un barcarolo approdato al porto con il quale un certo maestro Fiorio da Ragusa, orefice che lavorava a Fermo, doveva regolare dei conti; il barcarolo, infatti, aveva imbarcato l'anno prima alcune sue robe senza portarle a destinazione.

ACF, Lettere spedite, vol. 3 (1486-1487), c. 40v.

[a lato] Vicario castri Portus.

Egregie vir nobis dilecte. Magistro Fiorio da Ragusa horefice quale lavora in questa nostra ciptà ha interesse cum uno barcharolo che ha conducta una barcha li al porto dove carchò certe sue robe l'anno passato: et perchè non forono consignate

la dove Fiorio le derizava vene lagioso et informaravi de tucto: volimo perché de venire se dice che la barcha è obligata sempre al interesse del patrone che sequestre dicta barcha: dove se vederà de jure el casu, acciò che omne uno habia suo dovere. Firmi xxviii settembre 1486.

46) 1486, ottobre 1

I priori di Fermo revocano il sequestro della barca del barcarolo disposto in precedenza su istanza di maestro Fiorio, ordinando che i due contendenti compaiono di fronte al podestà di Fermo, il quale avrebbe stabilito chi aveva ragione.

ACF, Lettere spedite, vol. 3(1486-1487), c. 44r.

[a lato] *Vicario castrì Portus*

Egregie vir nobis dilecte. Per havere scripto noi de lo arrestare de quella barcha dove quel mastro Fiorio deciva havere interesse acciò che se ne stesse a razione: ve dichiaramo che noi non intendemo che le lettere nostre preiudiche a persona, et togliamo via el sequestro che per vigore de dicte nostre lettere ne fosse dacto: et decimo che ognuna de le parte comparischa de nante al nostro potestà et quel che dichiarirà de rasone quella è nostra intentione che habia loco. Firmi p° octobris 1486.

47) 1486, dicembre 30

I priori del comune di Fermo scrivono al vicario del castello di Servigliano intercedendo in favore di Domenico di maestro Marino da Monte San Martino che alcuni giorni prima, passando per Servigliano con una mula carica di due barili di colori macinati, aveva abbandonato l'animale temendo di essere minacciato da una persona con cui era in lite ed era stato per questo accusato di non voler pagare la gabella, con conseguente sequestro dei beni.

ACF, Lettere spedite, vol. 3(1486-1487), c. 157v.

[a lato] *Vicario Servigliani*

Egregie vir nobis dilecte. Domenico de maestro

Marino dal Monte San Marin Georgio passando ne li di passati et menando una sua mula carcha de dui barrili de coluri macinati quali portava da Sancta Victoria, volendo pagarne la gabella li a l'ostaria dove stava il passeggero, videndo da longo pocho delli uno Antonio de ser Joanni da Fallerone cum lo quale haviva una certa differentia et cum lui viniva lo ufficiale, suspectano non venesse per farlo pigliare, abandonò la mula et andandosene cum Dio et essendo retornado li de po per la sua mula l'ha recusata di renderla, cum dire habia fraudata la gabella de dicti dui barile de coluri, del quale cosa lui se grava et anche a noi perché non habia commisso fraude alcuno: che essendo in fronte a l'ostaria et con intentione de pagare la gabella non è verisimile che havesse abbandonata la mula per volere fraudare et però volimo et cusì recomandimo che subito ricevuta questa serrà altra replicata, li facie restituire la mula cum la soma [...]

48) 1487, gennaio 9

I priori di Fermo scrivono ai loro omologhi di Civitanova dicendo di essere intervenuti, come richiesto, affinché un certo maestro Francesco marangone veneziano mantenesse i patti stipulati con Martino dalla Casa e Masio fiorentino cittadino di Civitanova.

Subito dopo scrivono al comune di Montecosaro confermano che maestro Francesco si era accordato con il latore delle lettere per restaurare la barca di Giovanni astrologo abitante a Fermo.

ACF, Lettere spedite, vol. 3(1486-1487), c. 173v.

[a lato] *Comuni Civitanove*

Spectabilis vir amici carissime. Habiamo operato per riguardo del scrivere che vostra spectabilità ne hanno facto che quillo magistro Francisco maranghone venitianò observe la promessa a Martino da la Casa et Masio Fiorentino ciptadino vostro et como dal mandato vostro septepte magistro Francisco è remaso de accordo cum lui in male che li vostri per quello che ce habiamo pos-

suto operare ho[?] remito[?] tanto iusto favore con in questo et in omne cosa maiore che Vostra spectabilità ce recognosca potere operare in beneficio de omne loco ce retrovarà pronti ad comprarli et bene valete . Firmi viiii januarii 1487

[a lato] *Communi Montis Causarii*

Spectabiles viri amici nostri carissimi. M° Francisco venitian maranghone ha concluso accordo cum lo aportadore de le vostre lettere de quello che havia promesso de conciare la barcha de Johanni astrologho nostro habitante per nostra opera quale volentere habiamo interposto per respecto vostro ad che de omne maiore cosa faresemo omne possibile piacere: et bene valete. Firmi viiii januarii 1487.

49) 1487, marzo 15

Maestro Piero di Brunamonte ottiene un salvacondotto di dieci giorni.

ACF, Lettere spedite, vol. 4 (1487), c. 61r.

Magister Petrus Brunamontis de Firmo habuit saluum conductum per x dies proxime futuros debitis civitatibus non obstantibus.

50) 1487, luglio 12

Un atto di quietanza viene stipulato a Fermo in contrada Castello presso la casa di Arcangelo di Battista pittore di Fermo.

ANF, notaio Baldassarre Lucentini, vol. 2 (1487-1489), c. 272v.

Domine Marchine filie Francischini de Firmo et uxoris quondam Galeotti Guerrieri de Firmo presentis et Piergentilis Galeotti Guerrieri de Firmo presentis ad invicem quietatio [di tutti i reciproci debiti]

[...] presentibus fratre Joanne Nicolai ser Vannis de Firmo, fratre Mactheo Jacobi Sanctis de Rapagnano. Actum Firmi in contrata Castelli videlicet in domo dicti Vincentii sive sue uxoris iuxta domus Arcangeli Bactiste pictoris de Firmo ab

uno latere [...]

51) 1487, agosto 14

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Vittore [Crivelli] per la pittura di due stemmi del cardinale Colonna e del Comune fatti in occasione della visita del detto cardinale.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 23v.

Expese facte in l'aventu del signor G(iovanni) Columpna deve dare [...]

Et adi 14 ditto ducati ii a m° Victoro per parte del suo salario de la pictura de l'arme del cardinale Columna et la comunità, li decti l'oro e l'argento, have da Pierjohanne a f 207.

52) 1487, settembre

Il camerlengo del comune di Fermo paga maestro Vittore veneziano.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 49r.

Et ducati iiii soldi LVI ad m° Victorio venetiano.

53) 1487, ottobre 7, 26

Maestro Vittore veneziano viene pagato per la pittura e l'oro dato per quattro scudi fatti sopra la loggia del comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), cc. 24v, 41v.

Et adi vij de ottobre ducati tre soldi Lvi ad m° Victorio venetiano pro resto de quattro scuti presenti sopra la logia ad razione de ducati 2 l'uno ad horo de la comunità have da ser Lorenzo de Silvestro.

Et adi 26 ottobre ducato 1 soldi 4 ad Francisco di Pietro de Pacino per pezzi cento d'oro dato per li scuti facti sopra la logia have da Pierjohanne.

54) 1488, febbraio 26

I priori di Fermo scrivono al priore della chiesa

di Santa Maria a Loro Piceno sollecitandolo a pagare a maestro Vittore pittore la parte di sua spettanza del compenso per l'ancona della chiesa, poichè per quanto competeva a ser Dionisio di ser Antonello Vittore si era già accordato.
ACF, Lettere, vol. 5 (1487-1488), c. 50v.

[a lato] *Priori Sancte Marie in castro Lauri Venerabilis vir amice noster carissime. Magistro Victorio pentore quale ha facto la cona de la vostra ecclesia de sancta Maria che resta havere de la magestria per la parte che ne tocha ad ser Dionisyo de ser Antonello ne è remasto de accordo cum lui; resta che providate voi per la vostra rata ad ciò che ne sia fenito de satisfare donde ve confortamo a farlo e presto ad ciò che ~~ne sia servito de satisfare~~ non habiamo cagione de querelarse perchè, quando non provedesseno de pagarlo, lo farrimo omne fare sichè de quanto vene tocha ad voi lui sia pagato; confortamone che senza altra provisione ne pigliate noi medesimo partito. Firmi xxviii februarii 1488.*

55) 1488, giugno 28, ottobre 18

In occasione della venuta del cardinale di Siena [vescovo di Fermo] il comune paga maestro Francesco di Civitanova per la pittura di 75 scudi e i maestri Cola, Bastiano e Matteo slavo per il loro salario di aver sistemato gli archi trionfali.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 182v.

Spese del reverendissimo cardinale de Sena deve dare adì 28 jugno [...]

Et ducato i soldi xxviii ad m° Francisco de Civitanova pro resto 75 scuti.

Et ducati vi soldi xlvi ad Francisco de Mansueto per pictura de li scuti ad fol 183.

Et deve dare adì 18 ottobre ducati 1 a m° Cola et Bastiano et Mateo schiavo per dare salario scudi 4 di mise ad acconciare l'arci triumfali.

56) 1488, luglio 10

I priori del comune di Fermo scrivono al comune di Grottammare per avere dodici migliaia di arance belle e colte con i piccioli in modo da poterle appendere e disporre per fare onore a monsignore [il cardinale di Fermo] atteso da un giorno all'altro.

ACF, Lettere spedite, vol. 5 (1487-1489), c. 175v.

Comuni Gructarum ad Mare. Egregii viri nobis dilecti. Volimo che recevuta questa siate cum Varesco et per nostra parte lu pregate che ce serva de dudece migliara de pomaranze che siano belle et siano colte cum piccioli che se possano appichare perchè le volemo ponere per honorare la Reverendissima Signoria de Monsignore nostro che aspectemo de di in di, e mandatele che siano sabbato qua, che per chi le porta ramandaremo li denari de tucti cortesemente. Firmi x julii 1488.

57) 1488, 30 settembre

Il comune di Fermo interviene affinché maestro Vittore da Venezia cittadino di Fermo potesse portare in città il mosto comprato per sé e la famiglia.
ACF, Lettere spedite, vol. 5 (1487-1489), c. 247r.

[destinatario non indicato]

Spectabiles viri amici nostri carissimi. Magistro Victorio da Venesia pictore nostro cictadino ha comprato li per usu de sua fameglia certo mosto, preghamo vostra spectabilità per respecto siano contente che le possa cavare et condurlo qui che ne serrà gratissimo piacere. Et bene valete. Firmi ultimo septembre 1488.

58) 1488, ottobre 31

I priori di Fermo scrivono al vicario del castello di Monte Vidon Corrado dicendo che un certo Domenico di Martino si era accordato per far dipingere una cappella con un maestro Ercole veneziano con patti rogati da un notaio di Montefortino; ora poichè il pittore richiedeva a Domenico il pagamento di una certa somma, il comune

di Fermo chiede di concedere a costui un tempo conveniente per recuperare il documento a Montefortino per poter stabilire la verità dei fatti.
ACF, Lettere spedite, vol. 5 (1487-1489), c. 273r.

Vicario Montis Guidoni Corradi. Vir prudens nobis dilecte. Dominico de Martino se convenecte ad fare depignere una cappella in una chiesa con un magistro Hercole venetiano et de tucto appare contento per man d'un notario de Montefortino: mo par che ad istanza de magistro Hercole strengghi Dominico ad pagare certi denari: de che lui se grava perché el contracto dice in altra forma; donde perché Dominico possa monstrarlo et farli el dovere secondo la forma del contracto volimo che li assigne un termine conveniente siché possa o andare o mandare ad Montefortino per dicto contracto e produrlo et alhora per tanto lo stregnerà quanto vole el contracto et interim non lu molestare. Firmi ultima octobris 1488.

59) 1489, gennaio 21

Maestro Vittore viene pagato per quattro scudi fatti in tavola nel regalo inviato a Perugia.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 182v.

Et adì 21 jan 1489 ad m^o ~~Cristoforo~~ Victorio pro quattro scuti in tabula et 4 per lo presente mandato ad Peroscia have ducati ii soldi viii have da Baltassaro.

60) 1489, luglio 4

Maestro Francesco da Civitanova viene pagato per il resto di 85 scudi con lo stemma del cardinale di Siena.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 180r.

M^o Francesco de Civitanova deve avere adì 4 luglio per resto de 85 scuti con l'arme del cardinal de Sena cioè per scuti 52 ad soldi 2 l'uno et per 33 ad 33 l'uno ducato 1 soldi xxviii.

61) 1489, luglio 24

Francesco di Mansueto da Civitanova viene pagato per aver dipinto gli scudi con lo stemma del cardinale di Siena e la fusta e per la gessatura di 12 bacchette.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), cc. 183 r, 182v.

Francisco de Mansueto da Civitanova pictore deve avere adì 24 luglio ducati 5 b xlviii per scuti de l'arme del cardinale de Sena cioè 25 ad soldi 4 l'uno et 52 ad soldi doi l'uno, et per la pictura de la fusta soldi 40 in tucto.

Et per resto de gessatura de 12 baccheche per xl facte per bolognini 60.

Francisco contrascripto deve dare ducati vi soldi xlviii da ser Jacobo de ser Gasparo da Porto.

62) 1489, agosto 31

Il camerlengo del comune paga maestro Francesco da Civitanova per dipingere gli scudi del cardinale [di Siena].
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 182v.

Et adì ultimo d'agosto 1489 deve dare [...] ad m^o Francisco de Civitanova per pignere li scuti del cardinale et soldi xxxii ad Forlano per le spese facte ad messer Johan Francisco de Peroscia.

63) 1489, ottobre 3

Il camerlengo del comune effettua vari pagamenti di materiali per la fusta, fra cui colori pagati a maestro Francesco da Civitanova.
ACF, Entrate e Uscite, vol. 13 (1487-1488), c. 190r.

Et deve avere adì 3 ottobre per 6 cusulzi [?] tolti per la fusta... soldi xvi ad Piernicola spciale per colla et curda[?] et ducati i soldi xl pro xl fogli de orpello dato ad m^o Joanni Frontino, soldi x ad Alexandro de Antonio pro bolle, soldi xxxii ad m^o Francisco da Civitanova per coluri dati per la fusta.

64) 1491, aprile 5

I priori di Fermo scrivono dispiaciuti a don Donato Acquaviva protonotario apostolico dicendo che su sua richiesta avevano pregato maestro Vittore pittore di avere pazienza nel ricevere i soldi e di mandare la tavola da lui lavorata come desiderava don Donato, ma che il pittore non aveva inteso ragione, adducendo la sua necessità e povertà.

ACF, Lettere inviate, vol. 6 (1491), c. 31r.

Domino Donato Aquavivo prothonotario apostolico. Reverende in Christo pater et domine: Nobis amantissime. Multo volenter et cum instantia habemus richiesto magistro Victorio pintore voglia havere patientia a li denari et rendere la tavola lavorata como Vostra Reverendissima Signoria desiderava, non de meno non è voluto pregare né alcuni exortamenti, allegando suo bisogno e povertà, senza denari non ha voluto compiacere. Et advenga la sua inopia ce sia nota e la graveza che ha de la fameglia per la quale pate detrimento assai ce è grandemente dispiaciuto: forza non ce è parso doverlo fare, excusamoce a la Vostra Reverendissima Signoria la quale certificamo che de cosa quale in noi resede e possa da noi farse ce ritrovarà sempre prunti operare in suo honore et cusi ce offeremo a la Vostra Reverendissima Signoria que bene valeat. Firmi 5 aprilis 1491

65) 1492, luglio 31

I priori di Fermo rispondono a Giulio Cesare da Varano che aveva raccomandato maestro Giovanni orefice da Monte, incarcerato per aver falsificato i sigilli del cardinale di Siena e del comune di Fermo dicendo che, nonostante la gravità del delitto, accetteranno di mitigarne la pena per far piacere a lui.

ACF, Lettere inviate, vol. 6 (1491), c. 31r

[a lato] *Illustri Julio Cesari de Varano.*

Illustris domine frater honorande. Advenga Vostra Illustrissima Signoria siamo certi exteme che

contra dovere non se faccia ad magistro Johanni aurifice del Monte carcerato per lo eccesso de falsificare li sigilli de Monsignor reverendissimo de Sena et de la comunità nostra, quale gravissimo delicto ha commesso inducto per denari etiam che cognoscesse le fraude per haver tucti doi insemi in uno pede fabricato: pur havendolo recomendado Vostra Excellentia la certificamo che non solo non se li farrà iniustitia, ma quando occorra che possiamo volenter li se usaria gratissima humanità. Perché amando quella sinceramente ce pare debitori dove le facultate nostre se extendeno dare opera compiacerli. Et però sappia che la comendatione facta cognoscerà magistro Johanni dove possiamo esserli stata utile e fruttuosa: dessiderando in tucte cose fare intendere quanto siamo avidi e curiusi gratificare Vostra Illustrissima Signoria. Que bene valeat. Firmi 31 julii 1492.

66) 1493, giugno 20

Il camerlengo del comune paga Giovanbattista di Piergiovanni orafo per la doratura di quattro tazze del comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 17r.

Johambattista de Perjohanni orefice per doratura de quatro taze del comuni fol. 2.

67) 1493, luglio 13

Il camerlengo del comune paga maestro Vittore e il figlio Giacomo per la copertura della quintana e la pittura in occasione della festa dell'Assunta.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 38r
[pagamenti per la festa dell'Assunta]

Et ducati tre soldi xiiij per la fabrica e pictura et altri denari spisi da ser Lorenzo como appare in la filza per sua mano.

Et soldi lx ad Jacomo de m° Victorio per recopitura de la quintana ad f 12.

Et ducati xiii soldi viii a Jacomo de m° Victorio per pictura et altre cose tolte per la cancellaria

como appare per poliza de mano ser Lorenzo.

68) 1493, agosto 19

Il camerlengo rimborsa al sindaco del comune il denaro pagato per la pittura della cancelleria. ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 11v.

Et ducati ij soldi lviii ad Alexio de Ciccho [sindaco del comune] per la pictura de la cancellaria et altre cose tolte per la dicta cancellaria fol. 38.

69) 1493, dicembre

Il camerlengo paga per due doppiieri offerti alla reliquia di San Sebastiano. ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 99r.

Et ducato - soldi lxxviii per dui dupleri dati per la reliquia de Sancto Sebastiano in eius dominico fol. 93.

70) 1494, febbraio, giugno.

Maestro Vittore veneziano pittore viene pagato per la realizzazione delle armi di papa Alessandro VI con oro e argento, per le lettiere del palazzo e per i pennacchi dei trombetti comunali. ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), cc. 106r; 119v.

Et ducati iii soldi viii a Francisco de Pier Francisco Pacino per cento quarantadui sfogli de oro et vinti uno de argento per la pittura de l'arme de Nostro Signore papa Alexandro. c. 119r
M^o Vittorio venetiano pittore de havere addi ultimo de febraio ducati quatro per dui arme de la Santità de Nostro Signore mese ad oro et per lettiere facte in palazo.

Et ducato 1 per le arme del Illustrissimo Signor Fracassa [Gaspere da Sanseverino d'Aragona detto Fracassa capitano di ventura] per 12 scoti have le bolle adi ultimo de jugno in quaterno fol. 151.

Et de havere ducati dui d'oro a bolognini 74 per

ducato per parte de li pinduli facti ad nostra comunità de le trombetti have la bolla addi x de jugno 1495.

Et de havere ducati nove d'oro per manefactura otto pannuli facti per li trombetti cioè ducati otto in quatro partite a razione de ducati dui d'oro l'uno et ducato uno per resto de li altri quatro picculi in tucto ducati nove.

71) 1494, aprile 9

Il comune di Fermo scrive a quello di Porchia a nome di Piero di Brunamonte da Fermo che sosteneva di aver prestato per tale comunità la propria opera di pittore per molti giorni e di dover ricevere tre fiorini e mezzo, pregandoli di pagarlo. ACF, Lettere spedite, vol. (1493-1494), c. 197v-198r.

[a lato] *Porcule. Egregii viri amici nostri carissimi salutem. Piero de Brunamonte de la nostra ciptà dice havere tanti jorni de la sua arte depengere servito la nostra comunità che li vene el pagamento de floreni tre e menzo quali dissidera consequire per suoi bisogni adciò habia perduta la sua fatiga; ve pregamo vogliate dare tale opera che li siano mandati li suoi denari que per quessi vostri che vengono per el grano: che per essere iusto ce serrà gratissimo et non vogliate prendere excusa che no sia finito el lavorero perché non è restato da lui, ma da la vostra diversità e dista de volontà che lo ha impedito quanto pur non satisfacessete se usaria altro remedio ma speramo da voi se farrà el dovere. Siamo a li vostri piaceri. Bene valete. Firmi viiii aprilis 1494.*

72) 1495, aprile- giugno

Pagamenti a maestro Vittore per la realizzazione dei pennacchi dei trombetti comunali.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 231r, 240r 250r.

Et ducati xi oro soldi - per li penduli a m^o Vitto-

rio per li trombetti. [...]

Et ducati viii soldi xx per dece oncie de seta comprata per li pinduli de li trombetti et ducati quatro et soldi vinti et ducatos duos per manufactura dicti pendulorum et ducati tres dati m^o Dominico predicatore de Sancto Francisco, in totum ducati novem.

Et ducati XVI soldi Lta a m^o Vittorio per supplimento del la sua magistria de li pinduli de li trombetti.

73) 1495, aprile

Il camerlengo del comune di Fermo paga Piero di Brunamonte per la pittura degli stemmi del cardinale di Siena.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 240r.

Et ducati - soldi xl a Piero de Brunamonte per resto de pittura de le arme del Rerevendo Nostro Signore cardinali de Sena.

74) 1495, giugno 9

I priori di Fermo scrivono a Sarnano affinché fosse pagato maestro Alvise veneziano abitante a Fermo, che aveva fatto una grata di ferro lavorato per una chiesa di Sarnano e non era stato pagato. ACF, Lettere spedite, vol. 9 (1494-1495), c. 270v.

[a lato] *Terre Sarnani*

Spectabiles viri amici nostri carissimi salutem. Magistro Alivisi venetiano habitante in quista ciptà ce dice per una crate de ferro lavorato ad una vostra ecclesia e divotione esser creditore de questa comunità in certa summa de denari quali, havendo cum instantia et in presentia de mandato, non hai possuto havere quantum diu habia bisogno. Nui lo amamo per la bontà e fede sua e per essere homo nostro et però advenga credimo le Vostra Spectabilità pronte como è loro custume ad voler far el dovere la pregamo fermamente vogliano dare tal ordine et cum effecto operare che dicto magistro Aluisio sia del suo lavorerio inte-

gramente pagato e senza alcuna delatione che per essere ragionevole ad nui gratissimo resulterà restando singularmente compiauti da le Vostre Spectabilità a li cui modo e honori de quale ce offeremo e que bene valeant. Firmi viii junii 1495.

75) 1495, giugno 23

Giovan Battista di Piergiovanni orefice viene pagato per la manifattura e il rifacimento degli argenti del comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 160v.

Johambattista de Perjohanni orefice per manefactura et refacetura de li argenti del comuni de havere ducati cinque et soldi vigintiquatro have la bolla adi 23 jugno 1495.

76) 1495, agosto

Il comune di Fermo paga maestro Giovanni Battista di Piergiovanni orefice per l'anello corso nel palio dell'Assunta e Vittore Crivelli per l'invetriatura e la pittura dello stemma della comunità.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), cc. 165r, 167v.

Spese de Sancta Maria [...]

Et ducati iii soldi - a Johanni Battista de Perjohanni orefici per l'anello corso

Et ducati - soldi xlvi per pittura de l'arme de la comunità [...]

Et ducati ii s xxvi a m^o Victorio per la invetriatura et per l'arme de la comunità fol. 164.

77) 1495, agosto 31

Il comune di Fermo paga maestro Giovanni Battista di Piergiovanni orefice per un bollo e per l'anello corso nel palio dell'Assunta.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 169r.

Joambattista de Perjohanni orefici de havere addi ultimo de agosto ducato uno d'oro per la bulla

de la crudita et per lu calo de l'oro et ducati tre per lo anello de sancta Maria de augusto in tucto ducati quatro et soldi sexantaotto.

78) 1495, settembre 22

Il camerlengo del comune paga Bartolomeo da Camerino per due arazzi e Giovanni Paccaroni per due "verdure" lavorate di seta, due arazzi figurati, due spalliere, due panche e due portiere acquistate alla fiera di Recanati.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 14 (1493-1496), c. 261r.

Et ducati lxvi soldi liiii per dui panni de raso comprati da Bartolomeo da Camerino per ducati trentacinque et menzo d'oro vinitiani have la bolla addi 22 de settembre.

Et ducati lxxvi soldi lxx per due verdure lavorate de seta et per dui panni de rasi figurati et per due spalliere; et per due banchali et per dui portiere comprate per Johanni Pacharone a la fiera de Recanati et soldi xx per la victura.

79) 1496, febbraio 14

Giovanni Salamone fiorentino residente a Fermo aveva chiesto l'intercessione del comune in suo favore raccontando come, per vendere certe maschere, aveva mandato Andrea da Pesaro suo garzone in certi luoghi; questi aveva alloggiato a Ripatransone e andando poi verso Offida era stato assaltato nel territorio di Ripatransone da tre individui, forse fuorusciti da Offida, che gli avevano tolto 25 maschere e una bella spada; il comune chiede ora a Ripatransone un risarcimento di cinque scudi d'oro, tanto più che le maschere, passato carnevale, non si potevano più vendere per quell'anno.

ACF, Lettere spedite, vol. 10 (1495-1496), c. 80v

[a lato] *Ripetransonum*

Johanni Salamone florentino quale per stare ecqui tanti anni reputamo e havemo per origi-

nale ciptadino ce have exposto che per finire certe maschere haveva mandato Andrea da Pesaro suo garzone, el quale per andare in altri lochi alloggiò in la vostra terra in casa de magistro Johanni barbero dove la sua compro quello ad alcuni juveni de li vostri e la matina partendo verso Offida nel vostro appresso el fiume fo assaltato da qui tre di nostri e lui pensa siano li usciti de Offida alcuni de ipsi che stando in quissa terra e toltile vigintiquinque maschole e una bella spada li decetero multe bastonae quale acto è stato desonestissimo e ad nui recrescevole; quantunche examinamo non sia d mente de le Vostre spectabilità quale per lettere e oratori ce hanno facto intendere la loro bona dispositione in volere venire amorevolmente cum nui e hanno inteso nui essere dil medesimo animo e proposito e con tal fidutia scrivente, pregando le Vostre spectabilità vogliano providere che se rendano le norme di sesageno ducati cinque d'oro per el pretio de le maschere quale passato carnevale non hanno più spacio per questo anno e la cosa non po' essere occulta per essere mercantia de tale sorte. Et advenga sia resa queste ragione ve ad mi resulerà summanete grato che videmo in opere a lor avemo e ce darrando anche cagione fare simile in tucti casi per comodo de li homini de Vostre Spectabilità le quale ce offeremo.

80) 1496, settembre 16

Il camerlengo del comune di Fermo versa un contributo ai frati di Sant'Agostino per la manifattura dell'immagine di San Sebastiano.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 15 (1496-1498), c. 55r.

Et ducati II soldi XL dati a li frati de Sancto Augustino per manefactura de la immagine de Sancto Sebastiano have la bolla adi XVI de settembre.

81) 1496, dopo ottobre

Il comune di Fermo paga maestro Giovanni Bat-

tista di Piergiovanni orefice per il rifacimento di una saliera d'argento.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 15 (1496-1498), c. 78r.

Et ducato - soldi xxiiij a Johannibattista Perjohannis pro refactura de certe salerie de argento.

82) 1497, ottobre

Il camerlengo del comune di Fermo paga ser Nicolò di ser Antonio 14 ducati per un arazzo venduto al comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 15 (1496-1498), c. 216r.

Ser Nicolò de ser Antonio ducati quattordici per un panno de razo venduto a lo nostro comuni.

83) 1498, marzo

Il camerlengo del comune di Fermo restituisce a maestro Francesco da Civitanova due ducati prestatigli al comune.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 15 (1496-1498), c. 257r

Magistro Francisco de Civitanova de havere ducati dui prestatigli al nostro comune pagati a Francisco de Leonardo.

84) 1498, marzo

Il comune di Fermo paga maestro Giovanni Battista di Piergiovanni orefice per la realizzazione di due tazze e per aver fornito al comune dell'argento.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 15 (1496-1498), c. 258r.

Et ducati sei soldi lxvi a Johanni Battista de Perjohanni orefice per manufactura de dui taze et once diciotto et sei ottave de argento comprato da lui in tuto.

85) 1503, settembre 17, ottobre 4

Il camerlengo del comune paga Giacomo di maestro Vittore per la realizzazione di alcune armi del papa nelle porte.

ACF, Entrate e Uscite, vol. 18 (1503-1504), cc. 112r, 116v.

Et ducati duoi ad Jacobo de m^o Victoro.

Jacobo de m^o Victoro de dare adì 4 de ottobre ducati duoi have per parte de l'arme da fare a le porte del papa da Conte et da ser Nicolò per lui. Et ducati octo de moneta in quattro d'oro have in tanto oro da Francisco mercatore et Francisco de Leonardo per lui.

Et adì 17 de settembre ducato uno havuto da Joanni de Permatheo.

Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze

Massimo Moretti

Nei primi due decenni del Cinquecento, Raffaello e Bramante, sebbene appartenenti a due diverse generazioni, furono insieme artefici di una svolta decisiva nello sviluppo del Rinascimento che a Urbino, loro comune terra di origine, si era manifestato nell'operosità di un'officina artistica vitale, feconda e internazionale sotto i governi di Federico e Guidobaldo I da Montefeltro.

L'eco del successo dei due grandi astri dell'arte italiana e la loro indiscussa fama, dovuta nel caso di Raffaello anche alla diffusione a mezzo stampa dei suoi capolavori¹, fu tra le cause, già nella prima metà del secolo, di un esodo via via crescente di artigiani e artisti provenienti dal ducato di Urbino, di cui i maestri vasai costituirono la parte più cospicua².

All'inizio del secondo decennio del Cinquecento³, uno dei primi artisti a raggiungere Roma sulla scia di Raffaello fu, come noto, Timoteo Viti. Secondo Giorgio Vasari, il pittore affiancò il Sanzio nella decorazione della cappella di Agostino Chigi a S. Maria della Pace dove avrebbe dipinto «le sibille di sua mano et inventione, che sono nelle lunette a man destra, tanto stimate da tutti i pittori: il che affermano alcuni che ancora si ricordano averle vedute lavorare, e ne fanno fede i cartoni che ancor si ritruovano appresso i suoi successori»⁴. Forse non considerando a sufficienza i vantaggi del sodalizio con il Sanzio, Timoteo tornò definitivamente a Urbino nel settembre del 1513, portando con sé alcuni disegni di cui si servirono, come è stato dimostrato, le attivissime botteghe urbinati di maiolica istoriata⁵.

Con il Viti, ventate della «maniera nuova»⁶ di Raffaello, affermatasi in seguito anche grazie all'attività itinerante di Raffaellino del Colle (da Lamoli, ai confini della Massa Trabaria, fino all'Imperiale di Pesaro⁷), erano penetrate qualche anno prima anche a Casteldurante, contea e residenza tra le più frequentate dai duchi di Urbino. È Giorgio Vasari a riferire di pitture realizzate da Timoteo nella cittadina del ducato che «sono veramente da esser lodate»⁸. La commissione viene collocata dal pittore aretino in successione rispetto al soggiorno

romano del Viti; sulla base delle più recenti acquisizioni documentarie⁹, che indicano la presenza del pittore a Urbino nel marzo 1512 e nel gennaio 1513, si può tuttavia ipotizzare che Timoteo abbia trovato l'occasione di mettere immediatamente a frutto l'aggiornamento romano durante uno dei suoi ritorni in patria¹⁰. Con atto del 25 settembre dello stesso anno la badessa della confraternita delle terziarie di Casteldurante, dette volgarmente "terzarole" e più in antico "bizoché", dispose il pagamento di 3 ducati a «Timoteo de Urbino pittori pro mercede capelle, videlicet piture facte in abbatia»¹¹, ovvero per la cappella detta dei "servi di Maria" intitolata all'Assunzione nella locale abbazia benedettina di S. Cristoforo del Ponte. Il compenso è riconducibile allo «stupendo affresco dell'Assunta [...] attribuito, non so con quanto fondamento, al divino Urbinato» di cui riferisce lo storico Enrico Rossi nelle sue *Memorie ecclesiastiche di Urbania*¹².

Se il ricorso ai disegni di Raffaello non poteva avvantaggiare che pochi eletti, la circolazione di stampe tratte dalle sue opere permise ai maestri vasai più intraprendenti di utilizzarne i soggetti per la decorazione della maiolica istoriata¹³. Il legame tra Raffaello e la maiolica è stato così saldamente percepito dalla critica che si è giunti a ragionare dell'esistenza di un Sanzio «Boccalajo Urbinato», aprendo una polemica di lunga durata, da Carlo Malvasia a Luigi Pungileoni¹⁴.

A partire dal pontificato di Giulio II, con la nomina di Guidobaldo I a capitano delle truppe pontificie (1503) e del figlio adottivo Francesco Maria I a prefetto di Roma (1508) e poi a capitano generale della Chiesa (1510)¹⁵, si intensificò la rete di rapporti con la capitale pontificia: si spiegano quindi la dipendenza dei primi istoriati urbinati dagli autorevoli modelli romani e le prestigiose commissioni rivolte alle maestranze specializzate del ducato. L'opera che meglio rappresenta la felice congiuntura roversca è l'elegante coppa maiolicata e dipinta all'antica con lo stemma di Giulio II, firmata e datata a Casteldurante il 12 settembre 1508 dal vasaio di origine pesarese Giovanni Maria Perusini (New York, Metropolitan Museum)¹⁶. L'assenza di documenti attestanti la fortuna delle maioliche urbinati nella corte di papa Leone X, che ai Della Rovere aveva sottratto il ducato in favore del nipote Lorenzino, si interrompe con il pontificato di Clemente VII. Sappiamo, infatti, che la mensa papale di Giuliano de' Medici veniva imbandita, quando erano ospiti dei cardinali, con preziosi vasi «dipinti a figure», mentre per la quotidianità si usavano «piatti di terra in bianco sopra bianco», considerati evidentemente più ordinari rispetto

ai primi. Dovendosi sostituire un vecchio servizio di Faenza ormai incompleto, nel 1528 Girolamo Genga, che dal 1519 era entrato a Roma nell'orbita raffaellesca¹⁷, si incaricò di far preparare in tutta fretta per la mensa papale una nuova credenza di maioliche d'Urbino, impegnando «dui maestri che lavorassero al tempo medesimo»¹⁸. Copiose partite di vasi realizzati da maiolicari durantini e urbinati trasferiti a Roma impreziosirono anche le mense dei papi Giulio III del Monte e Paolo IV Carafa¹⁹.

Da rilevare, nel 1536, la presenza a Roma di Guido Durantino, capostipite dei celebri maiolicari Fontana, riconosciuto dalla critica come il padre dell'istoriato urbinato. Con il socio Federico di Giannantonio²⁰, il 13 settembre di quell'anno consegnò al ceramista e commerciante Jean Hogar (Sogar) di Parigi *alias* Giovanni Francigena, che a Roma gestiva una bottega in piazza Navona, una partita di manufatti ceramici per la cospicua somma di 90 ducati d'oro²¹. Probabilmente le maioliche erano destinate al mercato parigino, o più semplicemente Hogar fungeva da intermediario di un facoltoso committente, forse il connestabile di Francia Anne de Montmorency (1492-1567), al quale è riferito un servizio istoriato e stemmato uscito dalla bottega di Guido nel 1535, o il cardinal Antoine Duprat (1463-1535), diplomatico e legato di papa Clemente VII, nonché cancelliere di Francia sotto Francesco I²². Nello stesso anno l'agente ducale Della Porta scriveva al principe Guidobaldo, figlio del duca Francesco Maria I, chiedendogli un aiuto per soddisfare la richiesta di un conte romano desideroso di «una credenza con figure al modo che si fanno in Urbino»²³. Guido operò principalmente nella capitale del ducato, ma i suoi affari gravitarono su Roma. Nella sua bottega si riproducevano su supporto ceramico gli affreschi vaticani di Raffaello e si dipingevano maioliche con soggetti strettamente legati alle vicende di Roma, come mostra il grande piatto con l'*Allegoria del Sacco* nella collezione Robert Lehman del Metropolitan Museum di New York²⁴.

Un servizio con soggetti mitologici e allegorici riferibile al contesto romano, seppur di accertata produzione urbinata, vicina ai modi del celebre Francesco Xanto Avelli di Rovigo²⁵, è un gruppo di piatti, uno dei quali datato 1530, genericamente detto «servizio delle tre lune crescenti» per la divisa araldica variamente attribuita a famiglie umbre e fiorentine²⁶. L'ambito romano della committenza è suggerito non solo dai soggetti riferiti agli eventi del 1527, ossia l'*Allegoria dell'imprigionamento in Castel Sant'Angelo di Clemente VII* (già a Faenza, distrutto nel 1944) e l'*Allegoria del Sacco di Roma*, ma anche dalla

stessa divisa araldica identificabile forse con quella della famiglia Cenci di Roma, come può suggerire il confronto delle tre lune del servizio con quelle che decorano i soprarchi delle cappelle laterali della chiesa di S. Tommaso ai Cenci²⁷.

La prima notizia di un servizio istoriato contrattato a Roma è per una credenza di vasi ordinata a Giovanni Luca di Bartolomeo Ubaldi o Baldi di Casteldurante, maiolicaro che, prima di trasferirsi definitivamente nella capitale pontificia, dove morì nel 1569, operò nelle più importanti botteghe di Casteldurante (Picchi), Gubbio (Andreoli) e Urbino (Guido Merlini e Francesco Nanni). Committente del servizio, di cui si conservano una fiasca oggi al Victoria and Albert Museum di Londra e un piatto già in collezione Pannwitz²⁸, fu Robert de Lénoncourt creato cardinale da Paolo III nel 1538 e morto nel 1561. Il 27 gennaio 1550 Baldi - che in un documento del 1553 risulta tener bottega in Borgo Nuovo, vicino S. Pietro, quindi a contatto diretto con l'ambiente curiale e il suo vasto *entourage* - ricevette nella casa romana del cubicolario apostolico Reginaldo Piroli la somma di 20 scudi per una credenza ordinata per conto del porporato dal pittore Paolo Folco. Luca promise di consegnarla in Urbino entro l'aprile successivo, integra e incassata²⁹, quindi pronta per essere spedita, forse in Francia. Non è dato sapere se Baldi avesse eseguito autonomamente i cartoni della Credenza Lenoncourt, o se la mediazione dello sconosciuto pittore Paolo Folco sia segno di un suo coinvolgimento nell'invenzione, nella scelta o nella trasposizione dei soggetti.

A metà del secolo i rapporti tra pittura e maiolica si intensificano, tanto da registrare una partecipazione diretta di artisti emergenti nella preparazione di servizi ceramici ordinati dal duca Guidobaldo II della Rovere come donativi diplomatici aventi la duplice funzione di saldare i rapporti politici e familiari del duca di Urbino e di promuovere e incentivare la produzione e l'esportazione della maiolica urbinata già conosciuta e diffusa in tutta Europa grazie anche alla precoce migrazione di maestri vasai a Venezia, nelle Fiandre e persino a Corfù³⁰. Mentre Roma, con il pontificato di Paolo III Farnese e dopo un brusco arresto dovuto all'occupazione del 1527, tornava a essere un grande laboratorio e il primo centro creativo e propulsivo delle arti figurative, le maestranze urbinati attingevano con solerzia a linguaggi e temi innovativi applicandoli alla maiolica divenuta, a partire dagli anni Trenta, un *medium* straordinario, ricercato e raffinatissimo. Sono anni di grande sviluppo nell'arte figulina, largamente favorita e incoraggiata dal mecenatismo dei Della Ro-

vere³¹. Su consiglio di Bartolomeo Genga, il duca Guidobaldo II, attornio al 1544³², chiamò a Urbino il pittore Battista Franco per la decorazione del duomo, opera terminata entro il 1546 di cui sono stati recuperati alcuni lacerti relativi all'*Assunzione della Vergine* nell'abside³³. Si trattava, come sottolinea Vasari, di un'opera dipinta «a imitazione del Giudizio del Buonarroti»³⁴, attraverso la quale si affacciava a Urbino, orgogliosa patria di Raffaello, «la plastica muscolarità delle sofferite e aggrovigliate figure michelangellesche»³⁵. Lo sforzo del Semolei fu tuttavia insufficiente, stando a quanto riferì Vasari, a soddisfare l'esigente Guidobaldo II che nelle qualità grafiche e inventive di Battista, individuò tuttavia la soluzione per rinnovare la produzione dell'istoriato urbinato³⁶, affidando alle eccellenti botteghe di Casteldurante i suoi disegni per realizzare credenze di vasi scintillanti da donare a Carlo V e al cardinale Alessandro Farnese «fratello della signora Vittoria sua consorte»³⁷. La maniera “romana” di Battista Franco, suggestionato dal figurativismo michelangellesco e dalla pittura trionfale di Polidoro da Caravaggio, andava così affermandosi nelle botteghe artistiche del ducato, marcando un passaggio di stile nell'istoriato urbinato e segnandone la conversione verso un'estetica di gusto manierista. Nel brano dedicato a questo cruciale episodio di committenza urbinato, Giorgio Vasari descrive il passaggio dalla maiolica d'*après*, al disegno d'invenzione destinato direttamente alla maiolica, nella quale i maestri vasai vengono equiparati ai più eccellenti pittori e l'arte della maiolica, con la sua varietà di tecniche, viene esaltata per una qualità mai raggiunta prima, nemmeno dai romani, paragonabile soltanto ai vasi aretini che l'autore non rinuncia a celebrare. Il brano è dei più celebri nella ceramologia, ma vale la pena ripeterlo e meditarlo alla luce delle considerazioni premesse:

«E nel ver per fare un bel disegno Battista non avea pari e si potea dir valente uomo. La qual cosa conoscendo quel Duca e pensando che i suoi disegni, messi in opera da coloro che lavoravano eccellentemente vasi di terra a Castel Durante, i quali si erano molto serviti delle stampe di Raffaello da Urbino e di quelle d'altri valentuomini, riuscirebbono benissimo, fece a Battista infiniti disegni, che messi in opera in quella sorte di terra gentilissima sopra tutte l'altre d'Italia, riuscirono cosa rara. Onde ne furono fatti tanti e di tante sorte vasi, quanti sarebbero bastati e stati orrevoli in una credenza reale, e le pitture che in essi furono fatte non sarebbero state migliori, quando fussero state fatte a olio da eccellentissimi maestri. Di questi vasi adunque, che molto rassomigliano, quanto alla qua-

lità della terra, quell'antica che in Arezzo si lavorava anticamente al tempo di Porsenna re di Toscana, mandò il detto duca Guidobaldo una credenza doppia a Carlo Quinto imperatore et una al Cardinal Farnese, fratello della signora Vittoria sua consorte. E dovemo sapere che di questa sorte pitture in vasi, non ebbono per quanto si può giudicare, i romani; perciò che i vasi che si sono trovati di que' tempi pieni delle ceneri de' loro morti o in altro modo sono pieni di figure graffiate e campite d'un colore solo in qualche parte, o nero, o rosso, o bianco e non mai con lustro d'invetriato, né con quella vaghezza e varietà di pitture che si sono vedute e veggiono a' tempi nostri; né si può dire che se forse l'avevano, sono state consumate le pitture dal tempo e dallo stare sotterrate, però che vegiamo queste nostre diffendersi da tutte le malignità del tempo e da ogni cosa; onde starebbono per modo di dire quattromil'anni sotto terra, che non si guasterebbono le pitture. Ma ancora che di sì fatti vasi e pitture si lavori per tutta Italia, le migliori terre e più belle nondimento sono quelli che si fanno, come ho detto, a Casteldurante, terra dello stato d'Urbino, e quelle di Faenza, che per lo più che migliori, sono bianchissime e con poche pitture e quelle nel mezzo o intorno, ma vaghe e gentili affatto»³⁸.

Giorgio Vasari abbozza con chiara cognizione lo stato dell'arte figulina a metà Cinquecento. Per due volte ribadisce il primato di Casteldurante, patria dell'istoriato, senza tralasciare la comprimaria Faenza, esaltata per l'impareggiabile eleganza dei suoi bianchi.

A metà Cinquecento, dunque, nella maiolica urbinata non si trasferiscono più soltanto le opere dei pittori già utilizzate per supporti di maggiore impegno, ma viene loro affidata la realizzazione di disegni *ad hoc* grazie ai quali, di fatto, la ceramica può essere parificata ai più tradizionali supporti pittorici e quindi impiegata nella creazione di manufatti dotati di una loro esclusività, dall'invenzione all'esecuzione finale. Nei donativi indirizzati a Carlo V e al cardinale Alessandro Farnese si propongono un nuovo stile e nuove invenzioni non più vincolate ai modelli di Raffaello e della sua scuola; si adotta la più aggiornata maniera romana che Battista Franco poteva bene interpretare, avendo lavorato nella capitale pontificia e in particolare agli apparati effimeri preparati per l'entrata dell'Imperatore Carlo V il 5 aprile 1536³⁹. I disegni del Franco, il cui nucleo principale è composto dalle scene della *Guerra di Troia*, rimandano, soprattutto nella composizione delle tese, al repertorio decorativo tipico della pittura "trionfale" documentata dalle facciate dipinte di grande moda a Roma

intorno alla metà del Cinquecento.

La collaborazione tra pittori e maiolicari per l'esecuzione di importanti commesse diplomatiche si ripete nel 1560 con Taddeo Zuccari⁴⁰. Il nuovo servizio di maioliche per il quale il pittore vadese viene richiamato in patria era destinato, come noto, al re di Spagna Filippo II⁴¹.

Con questo dono diplomatico il duca intendeva forse aggraziarsi il re nel momento in cui veniva concessa dalla Spagna la nobiltà ai Borromeo, imparentati con i Della Rovere per il matrimonio nel 1560 di Virginia, figlia di Guidobaldo II, con Federico, nipote di papa Pio IV de' Medici. Da una testimonianza dell'agente urbinato Paolo Mario apprendiamo che il cosiddetto *Spanish Service* il 17 settembre 1562 era già pronto per essere spedito. Consisteva in dieci casse di vasellame i cui disegni erano stati preparati da Taddeo prima di raggiungere Urbino. Girolamo Muzio Giustinopolitano, segretario del duca e precettore del principe Francesco Maria, aveva suggerito i soggetti basandosi sulla vita di Giulio Cesare, dettando gli endecasillabi delle epigrafi. Dall'*Encomio della patria* di Bernardino Baldi (1607 ca.) sappiamo che l'autore, o uno degli autori, di queste trasposizioni fu Orazio Fontana⁴². Vasari attribuisce la credenza ai maiolicari di Casteldurante mentre in una lettera di Annibal Caro a Vittoria Farnese del 15 gennaio 1563 i pittori del servizio vengono indicati più genericamente come urbinati. Il tenore del documento ci informa sul valore dei modelli grafici che lo Zuccari attraverso il Caro aveva tentato in ogni modo di ottenere indietro⁴³.

I disegni erano quindi nelle mani dei maiolicari. L'agente urbinato Paolo Mario, riferendo al duca Guidobaldo, specifica che «avendo fatti venire i cartoni di Roma di pezzo per pezzo di mano d'illustre pittore [...] e dipoi l'essersi fatta e rifatta più d'una volta per le disavventure che le sono occorse [...] finalmente [la credenza] è finita tutta e tanto perfetta, che in quella si può conoscere l'arte de la scultura, de la pittura, de la miniatura e de l'istoria di Cesare»⁴⁴. Si spiega così l'esistenza di diversi esemplari o copie delle storie di Cesare nelle collezioni pubbliche e private. Del successo dei disegni sono testimonianza anche i rilievi in stucco eseguiti per la sala maggiore di Palazzo Corboli a Urbino, ispirati ai soggetti della credenza spagnola. Che il servizio fosse stato realizzato nella capitale roveresca è possibile; non può essere altresì negata, come fece nell'Ottocento Luigi Pungileoni, la partecipazione all'impresa dei maiolicari di Casteldurante⁴⁵. La disputa tra Casteldurante e Urbino è in realtà un fraintendimento tutto ottocentesco, figlio di un campanilismo che ha perduto



fig. 1 G. Picchi, *Morte della falsa moglie di S. Marino*, 1595 ca. Rimini, chiesa di S. Rita (già dei Ss. Marino e Bartolomeo), part.

figura del pescatore in primo piano (fig. 1), Picchi cita puntualmente il “tipo” del giovane che solleva una cesta di frutta disegnato da Taddeo in una scena di banchetto, tra le prove meglio riuscite della credenza spagnola (fig. 2)⁴⁸. Nello *Sbarco di San Marino* il pittore aveva già omaggiato l’arte figulina con l’inserimento in bella vista nel quadro di una brocca di maiolica (fig. 3), una nota di stasi quasi “metafisica” innestata tra i concitati e spericolati ormeggiamenti dei marinai impegnati nelle complesse operazioni di attraccaggio della nave. Giorgio Picchi dovette avere una certa pratica nell’arte figulina, anche se la sua prima attività rimase sempre la pittura su muro e su tela. Da un documento del 1584 sappiamo che lavorò, anche se per breve tempo, nella bottega del fratello Cesare⁴⁹, mentre a Roma abitava o comunque frequentava assiduamente

il senso di un’appartenenza comune delle molteplici terre e contee, dei castelli e delle ville, al glorioso ducato di Urbino: il quale non ha espresso culture differenti, semmai talenti diversificati protetti e valorizzati dai governi illuminati dei Montefeltro-Della Rovere ⁴⁶.

La testimonianza di Vasari a favore dei durantini e della loro conoscenza diretta dei disegni approntati da Taddeo trova riscontro in una citazione pittorica del durantino Giorgio Picchi (1555 ca.-1605), che quei disegni - o copie di essi - potrebbe averli studiati nella bottega di famiglia attiva a Casteldurante prima del trasferimento a Roma nel 1565⁴⁷. Nel dipingere la *Morte della falsa moglie di San Marino* nella chiesa dei santi Marino e Bartolomeo di Rimini (1595), per la

la vaseria del padre Angelo e dello zio Ludovico in Piazza della Trinità (Piazza di Spagna), dove è documentato la prima volta nel 1578⁵⁰.

Le notizie del Vasari sull'attività delle botteghe urbinati vanno considerate fonti di prima mano, degne quindi della massima attenzione. L'artista aretino conosceva, infatti, personalmente i collaboratori durantini di Michelangelo, e tra questi in particolare Francesco Amatori detto l'Urbino e Antonio del Franzese detto il Taruga⁵¹; conversava con loro, li ricordava nelle sue lettere⁵², ed è certamente a questa amicizia che si deve la speciale menzione riservata nelle *Vite* alla maiolica di Casteldurante.

Che i durantini amici di Michelangelo siano da annoverare tra gli informatori del Vasari, e che da loro dipendano in buona parte le informazioni relative alla vita artistica urbinata, è una supposizione che trova puntuale conferma nella lettera che il pittore aretino scrive a Leonardo Buonarroti il 26 marzo 1564, informandolo di aver ricevuto le «vostre lettere, gli avisi di m. Daniello et quelli di Antonio [del Franzese] a me cari, che fano a proposito alla storia della vita sua [di Michelangelo] in quanto alla bontà et vita esemplare»⁵³. Vasari ebbe forse maggior confidenza con Antonio che con l'Urbino, al quale riserva nell'edizione del 1550 una menzione ancora generica, pur rimarcando già l'affetto provato per lui da Michelangelo:

«Garzoni pochi del mestiero ha tenuti: solo tenne un Pietro Urbano pistolese et



fig. 2 T. Zuccari, *Scena di banchetto* (dalle storie di Giulio Cesare per lo *Spanish service*), 1560. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



fig. 3 G. Picchi, *Sbarco di S. Marino a Rimini*, 1595 ca. Rimini, chiesa di S. Rita (già dei Ss. Marino e Bartolomeo), part.

Antonio Mini fiorentino, la partita del quale molto gli dolse, quando per capriccio se n'andò in Francia; tuttavia remunerò molto i suoi servigi, donandogli que' disegni ch'io dissi di sopra, e la Leda che aveva dipinta, la quale è oggi appresso il Re di Francia, e due casse di modegli lavorati di cera e di terra, i quali si smarrirono nella morte di lui in Francia. Prese in ultimo uno urbinato [Francesco Amatori], il quale del continuo l'ha servito e governato, e si da quello s'è trovato secondo l'animo suo sodisfatto, ch'è poco tempo ch'egli amalando, disse questo patire perché, giorno e notte governandolo, non lo aveva abbandonato mai; e per essere egli vecchio, fu questo dispiacere per terminargli la vita, nascendo questo da cordiale amore e da rispetto dell'obbligo che gli pareva avere»⁵⁴.

Per riconoscenza Vasari omise di menzionare sia l'Urbino che Antonio del Franzese in calce allo sprezzante giudizio aggiunto nella seconda redazione della vita di Michelangelo intorno ai suoi "creati", inadatti a

far tesoro degli insegnamenti del maestro⁵⁵. L'omissione è da considerare un atto di delicatezza soprattutto verso Antonio che del Vasari era stato sincero e fidato informatore. Corrado Leonardi nel 1995 ha dedicato agli intraprendenti collaboratori provenienti da Casteldurante una monografia, con l'ambizione di raccoglierne le memorie estratte dalle fonti michelangiottesche alle quali veniva aggiunta una corposa documentazione inedita, sebbene già nota a Enrico Rossi⁵⁶, estratta dagli archivi durantini in anni di pazienti e fruttuose ricogni-

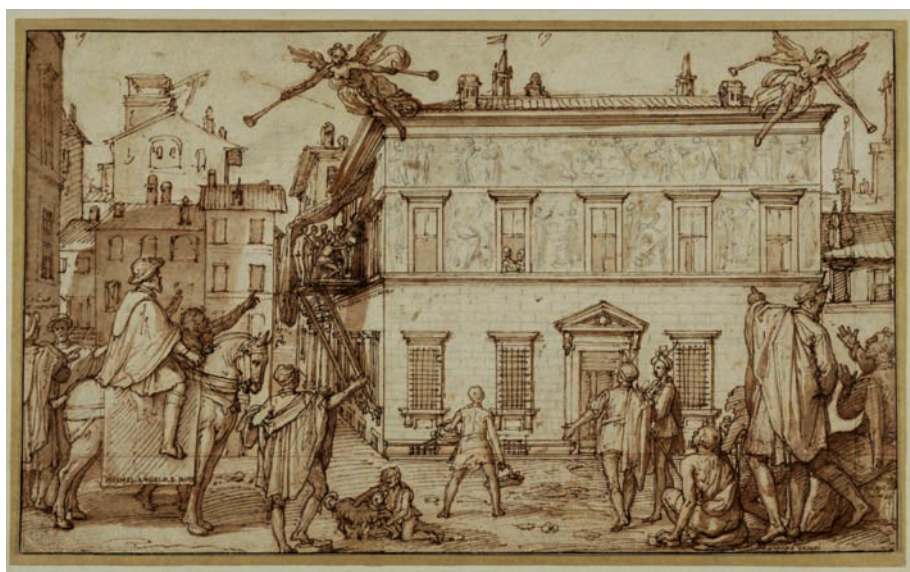


fig. 4 F. Zuccari, *Michelangelo accompagnato dall'Urbino osserva il giovane Taddeo Zuccari mentre dipinge la facciata di Palazzo Mattei*, Collezione privata.

zioni⁵⁷. Sarà utile, in questa sede, riprendere i documenti e la letteratura consultati dallo studioso e integrarli per meglio comprendere i rapporti, le influenze e le dipendenze delle maestranze urbinati rispetto all'arte e alla vita del Buonarroti nonché le risultanze artistiche di tale privilegiata prossimità nella storia artistica del ducato roveresco.

In un disegno di Federico Zuccai (fig. 4), parte della serie che illustra e celebra la vita del fratello Taddeo, il pittore vadesi immortala un incontro speciale

nella storia dell'arte metaurense a Roma, riferibile con precisione al 1548. Il diciannovenne Taddeo è ripreso mentre dipinge la facciata del palazzo di Iacopo Mattei con le storie di Furio Camillo, come scrive Vasari, opera «sommamente da tutta Roma lodata con molta ragione»⁵⁸. Federico immortalà Michelangelo Buonarroti che passando a cavallo, presenti Daniele da Volterra, Girolamo Siciolante da Sermoneta, Battista Rota, Giorgio Vasari, Francesco Salviati⁵⁹, avrebbe arrestato il suo cammino per domandare - possiamo immaginare - chi fosse quel pittore che stava rinnovando nella facciata del nobile edificio la maniera di «Pulidoro, Maturino, Vincenzo di San Gimignano e Baldassarre da Siena»⁶⁰. Accanto a Michelangelo vi è un uomo che addita l'impalcatura; sul braccio corre la dicitura "Urbino". L'iscrizione apposta da Federico fuga ogni possibile errore d'interpretazione: si tratta di Francesco di Bernardino Amatori da Casteldurante detto l'Urbino, fedelissimo servitore di Michelangelo dal 1530 al 1556⁶¹. Al domandare del suo maestro sull'identità del pittore impegnato nell'impalcatura avrà risposto trattarsi di un suo conterraneo, artista della famiglia degli Zuccari di Sant'Angelo in Vado.

Il disegno tradisce la chiara intenzione di rimarcare la particolare affezione e familiarità di Michelangelo con gli artisti metaurensi. Sentimento d'altra parte ricambiato, come dimostrano un altro disegno della stessa serie nel quale Taddeo è ripreso nell'atto di esercitarsi sul *Giudizio* di Michelangelo e ancora il ritratto del maestro raffigurato significativamente con il corpo del *Mosé* in un cuoio della medesima serie oggi conservato a Macerata, nel quale Buonarroti è associato diplomaticamente alla figura di *Raffaello ritratto nelle vesti di Isaia* (figg. 5 a e 5 b)⁶².

Un primo contatto con l'ambiente urbinato Michelangelo lo aveva avuto da fanciullo, quando fu introdotto allo studio della grammatica dal maestro Francesco da Urbino⁶³, da non confondere con il suo Urbino. Quest'ultimo si era legato al Buonarroti, forse grazie alla mediazione di Alessandro Farnese o Ercole Gonzaga, commendatari di Casteldurante⁶⁴, attorno al 1533, dopo la partenza di un altro allievo del maestro, Antonio Mini, trasferitosi in Francia⁶⁵.

Francesco Amatori credeva forse di poter progredire come artista, ma il rapporto con il maestro dovette prendere presto un'altra piega. Quando nel settembre del 1541, per un breve periodo, tornò a Casteldurante, Michelangelo respinse ogni richiesta di ospitalità che gli giunse da Firenze, mostrando il suo smarrimento solo all'idea di affrontare la quotidianità in assenza del suo valeroso aiuto⁶⁶. Come ci mostra anche la vita figurata di Taddeo Zuccari, era fre-



fig. 5a F. Zuccari, *Ritratto di Michelangelo come Mosè*, 1593 ca. Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi.



fig. 5b F. Zuccari, *Ritratto di Raffaello come Isaia*, 1593 ca. Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi.

quente per un giovane artista che entrava in casa del maestro incorrere nel pericolo delle faccende di casa, senza potersi dedicare all'esercizio continuo dell'arte. Francesco riuscì, tuttavia, più degli altri collaboratori a stringere un rapporto fiduciario e affettivo con Michelangelo, un legame esclusivo che le fonti non tralasciano di rimarcare. Vittoria Colonna conosceva il legame tra

Michelangelo e il suo garzone, salutato affettuosamente nelle sue lettere: «E sempre a voi mi raccomando e così al vostro Urbino»⁶⁷. Secondo Vasari, l'Amatori era per Buonarroti un «servidore, anzi come si può chiamare e come aveva fatto, suo compagno»⁶⁸. Più malizioso e impietoso il ritratto che dell'Urbino ci lascia Benvenuto Cellini nel suo diario, rappresentandoci una scenetta familiare che bene esprime la complicità, la confidenza e l'amorevolezza, se non l'amore, tra il maestro e il suo fedele servitore:

«Sì come di sopra ho detto, gli aveva seco un suo garzone, che era da Urbino, il quale era stato seco di molti anni e lo aveva servito più di ragazzo e di serva che d'altro; e il perché si vedeva, che l'detto non aveva imparato nulla dell'arte; e perché io avevo stretto Michelagnuolo con tante buone ragioni, che è non sapeva che dirsi subito, ei si volse al suo Urbino con un modo di domandarlo, quel che gnele pareva [del possibile ritorno di Michelangelo a Firenze]. Questo suo Urbino subito, con un villanesco modo, co' molta gran voce così disse: "Io non mi voglio mai spiccare dal mio messer Michelagnuolo, insino o che io scorticherò lui, o che lui scorticherà me". A queste sciocche parole io fui sforzato a ridere, e senza dirgli addio, colle spalle basse mi volsi, e parti'mi»⁶⁹.

Il Cellini manifesta la sua delusione di fronte a un maestro che affida la sua ultima sorte a un garzone dai modi villani che lo aveva «servito più di ragazzo e di serva che d'altro» e che non aveva imparato nulla dell'arte. Il giudizio è però malevolo, perché l'Urbino praticò di pittura e di scultura più di quanto oggi sia possibile ricostruire, e ciò nonostante Michelangelo avesse voluto che gli incarichi dell'Amatori fossero riconosciuti e documentati in forma scritta, lasciandone certificata memoria con atti notarili, brevi papali e registrazioni della tesoreria pontificia. L'Urbino ebbe un ruolo determinante nella finitura della tomba di Giulio II della quale curò il montaggio a S. Pietro in Vincoli e la realizzazione, in società con Giovanni de' Marchesi, di «tutta l'opera del quadro di detta sepultura da quello che sino al presente è fatto in su, come per uno disegno fatto e soptoscripto di mano di me scriptore si vede, excepto certo ornamento che va sopra l'ultimo cornicione, il quale detto messer M. à a far fare a sue spese». La consegna era prevista entro otto mesi per una somma di settecento scudi. Nel caso di disaccordo veniva indicato come giudice imparziale Donato Giannotti⁷⁰. Per discordie sopravvenute, il patto venne rinnovato il primo giugno, con la clausola che «il detto Francesco da Urbino abbia ad at-

tendere di continuo alla detta opera et esercitarsi in essa con ogni sua forza et ingegno, non attendendo ad altro, et abbia lui a provvedere a tutti li garzoni bisognassino, e pagarli della compagnia, et a torre e marmi mancasino per fornire l'opera, quali seno buoni e recipienti per il lavoro [...] et abbia a sollecitar l'opera in modo che sia fornita a Natale proximo [...]. Michelangelo prevedeva inoltre uno stipendio aggiuntivo di sei scudi al mese «perché detto Francesco da Urbino per seguitare questa opera ha lasciato altri lavori e faccienze, per le quali aveva buona provvisione»⁷¹. Nella supplica di Michelangelo al duca Guidobaldo II in data 20 luglio 1542 Francesco da Urbino e Giovanni de' Marchesi vengono indicati come «scarpellini et intagliatori di pietre»⁷². In un nuovo contratto datato 20 agosto si prevedono per l'Urbino ancora 50 scudi per il trasporto delle statue realizzate da Raffaele da Montelupo, e messe in opera dall'Amatori⁷³. Esercitando le sue prerogative, nel novembre del 1543, l'Urbino allogava infine a Battista Benti l'esecuzione dello stemma in marmo di papa Giulio II da collocare alla sommità del monumento⁷⁴.

Sembra che per la finitura della tomba di Giulio II Michelangelo abbia intenzionalmente innescato una competizione tra i due scalpellini, forse per garantire un reciproco controllo e, quindi, una migliore qualità del lavoro. In una lettera del luglio 1542 inviata a Luigi Del Riccio, Michelangelo esprime giudizi non lusinghieri nei confronti dei due collaboratori, senza perdere occasione per sottolineare la sua parzialità⁷⁵.

Francesco Amatori ebbe anche il privilegio di partecipare con diverse mansioni alle imprese pittoriche di Michelangelo in Vaticano, nel *Giudizio* della Sistina e nella cappella Paolina. Nel dicembre 1540 «Urbino pittore, servitore di M.» riceve quattro scudi per il suo salario di novembre. I pagamenti continuano sino alla fine del 1541: «E più scudi sessanta pagati ad Urbino, garzone di M., quali S. S.tà gli dona per mancia del finimento della pittura di la capella di Sisto et anque per sua fatica di avere a scopare tutta la volta e muri de decta capella». Il 16 novembre 1542 Francesco Amatori, qualificato ancora come pittore, riscuote la sua «solita provvisione» per «macinarli i colori per dipingere la cappella nova di san Paulo»⁷⁶. Con breve papale del 26 ottobre 1543 Paolo III affida all'Urbino l'ufficio di «mundator picturarum Cappellarum Palatii Apostolici»⁷⁷.

Considerando la tarda età di Michelangelo e la pratica che Francesco Amatori certamente aveva, nella pittura come nella scultura, si può pensare a una sua diretta partecipazione alla realizzazione degli affreschi. Egli doveva conoscere

molto bene la cifra stilistica del maestro, lavorando al suo fianco come fedele, anonima ma operante maestranza⁷⁸. Su disegno di Michelangelo, Francesco realizzò di sua mano anche le sepolture del giovane Cecchino Bracci, nipote di Luigi del Riccio, all'Aracoeli e di Zanobi Montaguto⁷⁹. All'Urbino fu dato inoltre l'incarico di «coadiutore» degli architetti di S. Pietro, concesso dal papa «a soddisfazione dello eccellente messer M. B.» con un salario di sei scudi pagati dalla Reverenda Fabbrica di S. Pietro⁸⁰.

Francesco Amatori, personalità poliedrica ma in nulla eccellente, ricoprì nella casa di Macel de' Corvi, il ruolo di "maestro di casa", liberando Michelangelo di una quantità di noie quotidiane, occupandosi accortamente dell'amministrazione della casa, del rapporto con gli artisti⁸¹ e anche della condotta del nipote Leonardo, al quale familiarmente si rivolgeva persuadendolo a prendere moglie⁸².

L'Amatori fu intimo di Michelangelo per gran parte della sua vita, ma arrivato ormai ad un'età matura dovette su indicazione del maestro abbandonare la vita celibataria e prendere moglie anch'egli. Il 25 maggio 1549 concluse a Casteldurante un accordo con il quale promise di sposare Cornelia di Guido Colonelli, imparentata forse con i maiolicari Colonelli, il più noto dei quali, Simone, fu salariato della vaseria Picchi attorno alla metà del Cinquecento⁸³.

La nuova famiglia si trasferì a Roma nel settembre del 1551 e Michelangelo lo annota nei *Ricordi*⁸⁴. Nella sua casa fu concepito e nacque il primo figlio di Urbino, a cui fu dato il nome di Michelangelo, mentre Francesco, il secondogenito, dovette nascere a Casteldurante, dove Cornelia fu invitata a tornare subito dopo la morte del marito.

L'amore per l'Urbino fu tale che quando, dopo la lunga malattia, nella notte del 3 gennaio 1556 passò a miglior vita, il «povero Vecchio» fu preso da una disperazione che con fatica i più vicini collaboratori riuscirono a gestire, tenendo costantemente informato il nipote Leonardo, al quale si chiese di raggiungere subito Roma per «ovviare el dolore di messer vostro zio, che non fussi causa di accorciarli la vita, come in verità io ne sto in dubbio, vedendo le pazzie che fa»⁸⁵. In un sonetto inviato a monsignor Beccadelli, arcivescovo di Ragusa, affiora il dolore sincero che Michelangelo visse con una singolare intensità, mai lasciata inespressa⁸⁶. Al Vasari, nel febbraio del 1556 scrisse parole così accorate e rappresentative del suo sentimento, che l'autore ne riportò per intero il commovente testo nell'edizione giuntina delle *Vite*⁸⁷.

Il biografo e pittore aretino fu rispettoso nei confronti di quell'amore incondi-

zionato e incomprensibile per gli stessi estimatori di Michelangelo. Ai caustici giudizi di Benvenuto Cellini, si contrappongono le benevoli parole del Vasari per quel «rarissimo e fedele» servitore che Michelangelo si compiaceva di aver fatto «ricco»⁸⁸. Una generosità fuori misura, di cui beneficiarono la vedova, i suoi figli e la sua famiglia e che non dovette essere troppo gradita né a Leonardo Buonarroti né ai tanti maligni, forse gli stessi accusati da Cornelia di non recapitare le lettere indirizzate all'anziano artista⁸⁹. Cominciò con la morte dell'Urbino il corposo epistolario tra Cornelia e Michelangelo riesaminato da Corrado Leonardi e più recentemente da Deborah Stott⁹⁰. Tornata in patria, Cornelia si preoccupò di mantenere i contatti con il maestro, lo invitò a Casteldurante, gli propose di accettare con sé il piccolo figlio Michelangelo per farne un suo allievo, come Urbino avrebbe desiderato⁹¹. L'anziano maestro tentò, invano, di convincere Cornelia ad attendere il suo ritorno a Firenze dove avrebbe tenuto il figlio dell'Urbino «con più amore che i figliuoli di Leonardo mio nipote, insegnandogli quello che io so che'l padre desiderava ch'egli imparasse»⁹². Nel maggio 1562, quando il piccolo Michelangelo Amatori doveva avere meno di dieci anni, il vecchio artista lo incontrò a Roma, accompagnato dai suoi tutori⁹³. Ma non era più tempo di allevare pupilli; il figlio dell'Urbino, tornato a Casteldurante, intraprese una vita normale, vivendo delle rendite sue e della dote della moglie, la nobile Benedetta Felici di Piobbico⁹⁴.

Alcuni anni prima, nell'ottobre del 1558⁹⁵, Cornelia si era appellata a Michelangelo per scavalcare la decisione dei genitori che la volevano nuovamente sposa di un cugino dell'abate Giovanni Tofia, «pieno di mal francioso, giovane pocho accorto e mancho virtuoso, con molti altri manchamenti della persona sua, con pochissima robba e quasi niente»⁹⁶. Il matrimonio fu scongiurato, anche grazie al podestà di Casteldurante, Giulio Brunelli di Gubbio, uomo che poi sposerà nel giugno del 1559 e che, per questa sua unione, si pregerà di essere annoverato tra i corrispondenti di Michelangelo⁹⁷.

Nelle sue lettere Cornelia tratta anche dei due dipinti michelangioleschi menzionati nell'inventario stilato alla morte dell'Urbino⁹⁸. I due quadri «manu dicti domini Michelangeli», secondo quanto riferisce un documento durantino⁹⁹, ma in realtà «retratti da [...] disegni» del maestro¹⁰⁰, furono fortemente desiderati dal cardinal francese François de Tournon¹⁰¹ il quale non riuscì ad ottenerli nemmeno a peso d'oro. Il porporato ebbe tempo per trattarne l'acquisto, avendo soggiornato a lungo a Casteldurante nel 1557¹⁰². Anche su consiglio di Michelangiolo, Cornelia cedette infine i dipinti al duca Guidobaldo II il quale le



fig. 6 M. Venusti (da Michelangelo), *Crocifissione*, 1550 ca. Roma, Galleria Doria Pamphilj .

corrispose un donativo simbolico di 100 scudi¹⁰³. Da una lettera pubblicata da Gronau sappiamo che il duca Francesco Maria II, alla morte della moglie nel 1598, cercò di ottenere da Ferrara alcune «robbe date dalli Serenissimi Duca et Principe d'Urbino» alla defunta duchessa Lucrezia d'Este, tra le quali «una Madonna di Raffaelle, una Madonna del Baroccio grande, un Christo di Michelagnolo, una Annunziata dell'istesso autore»¹⁰⁴. I dipinti vennero donati dalla sfortunata duchessa, separata da tempo dal marito, al cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, il quale si mostrò sordo alle richieste di restituzione, o almeno di risarcimento, avanzate da Francesco Maria II. I due dipinti, dopo una complessa serie di passaggi ricostruiti da Francesca Parrilla nel suo studio monografico dedicato a Marcello Venusti, sono confluiti in due diverse collezioni. La *Crocifissione* fu acquisita nella collezione Doria Pamphilj (fig. 6), mentre l'*Annunciazione* è forse identificabile con quella oggi a Palazzo Corsini (fig. 7) o più probabilmente con una versione analoga in collezione privata¹⁰⁵.

Dopo aver avvisato Michelangelo della perdita dei due quadri tratti dai suoi disegni, Cornelia si rivolse al maestro affinché «per mezzo vostro messer Marcello [Venusti] ne facesse dua, di quelli medesimi disegni, e costassero ciò che volessero». La volitiva vedova dell'Urbino propose di pagare il pittore con i frutti delle somme depositate nel Monte della Fede. Chiese inoltre di avere un riscontro dal Venusti nel caso di accettazione della commessa. Non sappiamo con certezza se il pittore valtellinese fu l'effettivo autore dei due quadri posseduti da Cornelia e poi ceduti a Guidobaldo II, né se realizzò la seconda redazione dei dipinti ordinati dalla vedova dell'Urbino ¹⁰⁶.

Morto Michelangelo, Cornelia scrisse da Casteldurante al nipote Leonardo, lasciando un ultimo sincero attestato di gratitudine verso il generoso maestro. Con la missiva, datata 12 aprile 1564, si chiude la storia di un patronato importante offerto dal Buonarroti alle maestranze artistiche urbinati e alle loro famiglie che indirettamente dovettero vivere in patria, ancora dopo la morte di Michelangelo, di un'aura speciale e di un riflesso, seppur lontano, della sua gloria e autorevolezza, capace di trasformare semplici esistenze e di conferire forza e consapevolezza alle loro coscienze. Non è esagerato pensare che nelle posizioni decise di Cornelia, nella fermezza del suo pensiero, refrattario a subire ingiustizie e prevaricazioni (così come emerge dal suo epistolario) si sia innestato in parte il carattere fiero del genio fiorentino che Francesco e sua moglie avevano conosciuto familiarmente.

Con le sole sue forze Cornelia riuscì a



fig. 7 M. Venusti (da Michelangelo), *Annunciazione*, 1550 ca. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Corsini).

districarsi dalle maglie del torbido abate Tofia il quale, pochi anni dopo le fallite nozze dell'inetto cugino, più precisamente nell'agosto del 1561, fu protagonista a Roma di un'inquietante vicenda di cui riferisce un inedito processo, rinvenuto da chi scrive nell'Archivio di Stato di Roma. Presso il tribunale romano del governatore, venne chiamato a testimoniare un «Franciscus de Amatore quondam Nicolai de Castro durantis scultor in Urbe», probabilmente uno scalpellino omonimo del defunto Urbino. In tribunale si cercavano notizie dell'abate Giovanni Tofia, accusato di aver fatto uccidere un giovane sacerdote, un certo don Polonio di Casteldurante, ripescato nelle acque del Tevere. Riportiamo per intero la testimonianza dello scultore durantino che documenta la stabile presenza a Roma dell'abate di Casteldurante, descritto come «huomo piccolo [dalla] barba rossa», in sella ad una mula guidata dal giovane sacerdote, poi fatto assassinare per aver «auto a fare con la madre di detto Abate»¹⁰⁷:

«Signor si che io l'ho cognosciuto questo don Polonio in Castel Durante et qui in Roma, l'ho visto dui volte et ho parlato con lui tanto in Castel Durante come qua in Roma et l'ho cognosciuto sino da putto in Castel Durante et eravamo lui et me quasi di una medesima età et habitava fuori di Casteldurante ad una certa possessione della Abbazia et me ricordo che siamo andati a scuola insieme alla scuola del Comune in «Casteldurante et qualche volta a notar insieme nel fiume ad un luogo che si chiama alla gorga dei frati et in altri luoghi, et questo fu inanzi che io venni a Roma et sono circa XV anni che ci sono venuto a stare et doppoi ch'io vidi in Roma io non l'ho mai più visto ne so che ne sia se non che ho inteso d'alcuni ch'è morto et che è stato fatto morire dall'Abbate di Casteldruante et che è stato butato in fiume qua nel Tevere ma non me ricordo da chi l'habbi inteso so bene che vi è stato detto più volte qua in Roma da più persone et vi è stato detto che era stato butato in fiume ad istanzia dell'Abate per causa che havebbe auto a fare con la madre di detto Abate [...]. La prima volta ch'io lo vidi che sono molti mesi et me ricordo che fu al tempo de Julio III io vidi detto don Pollonio sopra il Ponte di Castel Santo Angelo appresso il torrione tondo, che capito li mentre ch'io parlavo con Battista del Papa del contado di Castel Durante il qual stava al'hora a Roma et già mi havea detto che detto don Polonio stava qua intorno et giunto che fu li da noi detto don Pollonio qual andava a staffa con l'Abate di Castel Durante qual era su una mula detto don Polonio disse a me doppoi che l'havessimo parlato insieme quello che va li su la mula è suo padrone mostrandomi detto abbate il quale ha la barba rossa come havete voi notato [...] et un'al-

tra volta vidi detto don Polonio qui nella piazza di Pasquino apresso quello barbario in contro la casa dove sta il Gonfaloniere il qual, similmente ora, che all'Abbate ch'era in la mula, et me disse detto don Pollonio, mi pare, io sto qui vicino».

Due anni dopo, l'8 agosto 1563, morì di morte violenta anche Cesare Bettini, un altro durantino di origine fiorentina collaboratore di Michelangelo e sovrintendente alla fabbrica di S. Pietro, sorpreso dal cuoco del vescovo di Forlì¹⁰⁸ mentre giaceva con la moglie e ucciso brutalmente con tredici fendenti. Ne scrive Tiberio Calcagni a Leonardo, nipote di Michelangelo il 14 agosto 1563¹⁰⁹.

Cesare fu un collaboratore fidato e la sua sostituzione originò un contenzioso con i deputati della Fabbrica di S. Pietro, in particolare con monsignor Bartolomeo Farrattini il quale tentò di far subentrare nell'incarico Nanni di Baccio Bigio, rifiutando il nominativo del giovane romano Luigi Gaita che Michelangelo aveva proposto¹¹⁰. Dopo la morte dell'Urbino, Cesare si era messo al fianco di Antonio del Franzese, a disposizione dell'anziano maestro per risolvere ogni incombenza e assecondare in tutto la sua creatività. Per conto di Michelangelo scrisse, ad esempio, a Leonardo Buonarroti perché fossero spediti a Roma gli strumenti per realizzare un Crocifisso in legno di tiglio, pregandolo di tenerlo a «memoria degli altri suoi servitori, sì chome sono e serò sempre del vostro nobilissimo signore zio, il quale amo più che me istesso»¹¹¹.

Già nel 1552, ancor prima della morte di Urbino¹¹², entrò nella casa di Michelangelo un altro durantino, Antonio Maria del Franzese, figlio di Giovanni Maria di Pierantonio Basoia, «pictoris vascellarum» nel rione Ripa e nipote di Biagio Basoia, fratello del padre, anch'egli vascellaro all'Isola Tiberina¹¹³. Michelangelo lo accolse la prima volta nell'aprile del 1552, quando doveva avere circa 12 anni¹¹⁴. Il primo soggiorno durò poco se alla fine del mese di aprile fu liquidato con dieci giuli e «mandatolo via per buon respecto»¹¹⁵. È possibile che la giovane età di Antonio, poco più che bambino, abbiano spinto Michelangelo a rinviarne l'assunzione stabile che si concretizzò forse (sempre che non si tratti di un'omonimia) nel settembre del 1555, quando il maestro accolse nella sua casa come servitori Lucia e Antonio ambedue da Casteldurante, condotti a Roma dal compaesano Roso Rosi¹¹⁶. Lavorava per il maestro, certamente grazie all'intercessione dell'Urbino, anche una Lisabetta o Betta da Casteldurante, assunta il primo gennaio 1554¹¹⁷. Consolidata la posizione di

Antonio, nell'aprile del 1558 arrivarono in casa di Michelangelo anche «Laura e una fanciulla sorella d'Antonio che sta meco, pur da Casté Durante; e decta fanciulla à nome Benedecta»¹¹⁸. Le due ragazze erano entrambe figlie di maiolicari: Benedetta di Giovanni Maria Basoia e Laura di Giorgio Picchi il vecchio, sorella quindi di Ludovico e Angelo Picchi, nonché zia del pittore Giorgio Picchi il giovane. Il soggiorno di Laura terminerà il 22 aprile 1560, giorno nel quale Michelangelo la affidò al mulattiere Pasquino incaricato di accompagnarla a Casteldurante. Si trattò di un ritorno provvisorio; nel 1578 Laura sarà ancora a Roma nella vaseria dei fratelli in piazza della Trinità¹¹⁹. Il *turnover* durantino continuò con Girolama detta Giolla, assunta nel giugno 1559 e licenziata dall'infastidito Michelangelo nell'agosto del 1560¹²⁰. La ragazza venne rimpiazzata nel settembre seguente da una donna di maggior esperienza di nome Agata, identificabile con la noverca di Antonio ricordata nei documenti durantini¹²¹.

Nella casa di Macel de' Corvi le «donne di Antonio», come le chiama in una sua lettera Daniele da Volterra, avevano delle stanze riservate che dopo la morte di Michelangelo vennero occupate da Giacomo del Duca e dalla sua famiglia¹²². Tra le sue servitrici, una particolare affezione Michelangelo dovette provarla per Benedetta, alla quale fece dono di «uno specchietto piccolo, che è quanto questo mezzo foglio», come scrisse Antonio a Leonardo in Firenze nel giugno del 1564. Un oggetto ordinario che fu reputato comunque prezioso se il nipote del maestro ne chiese conto al servitore dello zio, rimasto dopo la morte di Michelangelo sguarnito di ogni protezione¹²³.

Da una lettera a Leonardo Buonarroti in Firenze del 3 maggio 1561, pare che Antonio non avesse confidenza con la scrittura¹²⁴, mentre da documenti successivi sappiamo che certamente aveva appreso in famiglia l'arte del «vasaro» o del «vascellaro», secondo la dizione romana¹²⁵.

A Leonardo Buonarroti, dal quale pretese «una copia de lo Essequie» di Michelangelo non ancora stampate¹²⁶, promise di far fare, probabilmente a Casteldurante, certi vasi stemmati non meglio descritti¹²⁷. Rispetto all'Urbino, Antonio sembra essersi occupato prevalentemente di commissioni e negozi ordinari (come la riscossione dei lauti compensi ricevuti da Michelangelo), mentre non si hanno notizie di sue collaborazioni artistiche a fianco dell'anziano maestro. Si occupò naturalmente di questioni legate al mestiere del suo padrone¹²⁸, ma con un ruolo totalmente subalterno che lascia intuire un'attitudine alle cose dell'arte ben limitata.

Morto l'Urbino, Antonio rimase un gancio importante anche per la vedova Cornelia Colonelli con la quale mantenne una corrispondenza seguendo gli interessi dell'eredità del defunto marito e dei figli, protetti di Michelangelo¹²⁹. Come diretto informatore di Vasari, Antonio Maria del Franzese riuscì a guadagnarsi un discreto spazio nella Vita di Michelangelo:

«Et in quel tempo venne vicino a Roma lo esercito francese¹³⁰, dove passò Michelangelo con quella città avere a capitare male; dove Antonio Franzese da Casteldurante, che gli aveva lassato Urbino in casa per servirlo nella sua morte, si risolvè fuggirsi di Roma, e segretamente andò Michelangelo nelle montagne di Spuleto¹³¹.

[...]. In questo tempo Tiberio Calcagni, scultore fiorentino, era divenuto molto amico di Michelangelo e di messer Donato Giannotti, ed essendo un giorno in casa di Michelangelo, dove era rotta questa Pietà [La *Pietà* Bandini], dopo lungo ragionamento li dimandò per che cagione l'avesse rotta e guastato tante meravigliose fatiche; rispose esserne cagione la importunità di Urbino suo servitore, che ogni dì lo sollecitava a finirla, e che fra l'altre cose gli venne levato un pezzo d'un gomito della Madonna, e che prima ancora se l'era recata in odio, e ci aveva avuto molte disgrazie attorno di un pelo che v'era, dove, scappatogli la pazienza, la roppe e la voleva rompere affatto, se Antonio suo servitore non se gli fussi raccomandato che così gliene donassi. Dove Tiberio, inteso ciò, parlò al Bandino che desiderava di avere qualcosa di mano sua, ed il Bandino operò che Tiberio promettessi ad Antonio scudi dugento d'oro e pregò Michelangelo che se gli volessi che con suo aiuto di modelli Tiberio la finisse per Bandino, saria cagione che quelle fatiche non sarebbero gettate invano e ne fu contento Michelangelo. [...]. Donò li due prigionieri al signor Ruberto Strozzi, et a Antonio suo servitore, et a Francesco Bandini la Pietà che roppe, di marmo»¹³².

Questo brano della Vita di Michelangelo, nel suo realismo, riporta, a mio parere fedelmente, quanto Antonio del Franzese scrisse nelle sue lettere inviate a Vasari e dal Vasari ricordate a Leonardo Buonarroti¹³³. Il «povero vecchio», come viene spesso appellato Michelangelo, circondato da servitori e collaboratori, più famelici che famuli, alla fine della sua vita cedette per affetto e per comprensibile debolezza alla proposta interessata di Tiberio Calcagni e Antonio del Franzese che in accordo con Francesco Bandini, convinsero Michelangelo a cedere il marmo menomato della *Pietà*, oggi al Museo dell'Opera

del duomo a Firenze, con un duplice congiunto fine: Tiberio, ottenuto il permesso di completare la statua, legava indissolubilmente il suo nome a quello del grande maestro fiorentino; Antonio lucrava dall'operazione duecento scudi d'oro. Entrambi si guadagnavano la fama, entrando di diritto nella biografia del più importante artista contemporaneo.

Come noto, ad Antonio fu donata anche la *Pietà* Rondanini, opera che porta i segni delle ultime espressive battute dello scultore fiorentino¹³⁴. Le notizie sul donativo di Michelangelo in favore di Antonio hanno trovato conferma nei documenti pubblicati nel 1888 da De Paoli. Con atto notarile rogato in Roma il 21 agosto 1561, Michelangelo lasciò al suo ultimo aiuto «duas figuras marmoreas sbozzatas manu ipsius d. Michelis Angeli, et in domo existentes de uno Cristo vivo con la croce, e l'altra Cristo morto»¹³⁵. Nell'inventario dei beni di Michelangelo stilato il 19 febbraio 1564, un giorno dopo la sua morte, nella «stanza a basso» viene registrata «una statua principiata per uno santo Pietro sbozzato et non finito; un'altra statua principiata per uno Christo con un'altra figura sopra, attaccate insieme, sbozzate, non finite; un'altra statua piccolina per un Christo con la croce in spalla et non finita»¹³⁶.

Sulle ridotte dimensioni del *Cristo portacroce* donato ad Antonio del Franzese e presente nella casa di Macel de' Corvi abbiamo una prova nell'elenco delle opere riferito a Giorgio Vasari da Daniele da Volterra (lettera del 17 marzo 1564). Il Ricciarelli conferma che nell'abitazione di Michelangelo si trovavano «cominciate tre statue di marmo, un San Pietro in abito da papa [...] una Pietà in braccio alla Nostra Donna et un Cristo che tiene la croce in braccio, come quello della Minerva, ma piccolo e diverso da quello»¹³⁷.

Il *Cristo portacroce* donato ad Antonio non era quindi una versione conforme al Cristo della Minerva¹³⁸. Considerando anche le dimensioni, è inoltre da scartare una sua identificazione con il marmo abbandonato dal Buonarroti per la comparsa di difetti nel blocco in lavorazione. Quest'ultimo, infatti, prima versione commissionata al maestro nel 1514 per la chiesa di S. Maria sopra Minerva, è stato correttamente individuato da Irene Baldriga, con la conferma di Silvia Danesi Squarzina, nel *Cristo portacroce* della chiesa di S. Vincenzo a Bassano romano¹³⁹. Sappiamo che Michelangelo, dopo aver abbandonato il primo marmo, rimase così insoddisfatto della seconda versione rifinita dall'allievo Pietro Urbano che considerò l'ipotesi di produrre una terza statua. Metello Vari, suo committente, rifiutò la proposta, accontentandosi di ottenere in cambio anche la prima versione del *Cristo*¹⁴⁰. Non si esclude, quindi, che Mi-

Michelangelo, comunicando l'idea di lavorare a una terza versione, avesse già messo in opera la sua intenzione, creando uno sbizzo, un modello in dimensioni più ridotte. Potrebbe essere questa terza versione, appena cominciata, il marmo sbizzato rappresentante *Cristo vivo con la croce* di cui si liberò Michelangelo a favore di Antonio nell'agosto del 1561, marmo che va considerato oggi disperso¹⁴¹.

Probabilmente Leonardo Buonarroti e gli artisti vicini al maestro tentarono di evitare il più possibile la dispersione delle reliquie michelangiolesche, tenute peraltro sotto controllo dalle autorità romane. Antonio fu costretto a cedere, o cedette di sua volontà, le due statue. Della *Pietà* sappiamo, da quanto riferiscono Pietro da Cortona e padre Ottonelli nel loro trattato (1652), che fu trovata sepolta «in una stanza di terreno»¹⁴², mentre del *Cristo portacroce* si sono perse del tutto le tracce.

Ci sono pochi dubbi sul fatto che Antonio sia stato obbligato ad abbandonare prontamente la residenza a Macel de' Corvi. La sua presenza non era troppo gradita già negli ultimi anni di vita del maestro che nell'agosto del 1563 fu costretto a rassicurare il nipote Leonardo sul servizio e il governo della sua casa¹⁴³. E infatti, il 1 maggio del 1564, alla presenza di Diomede Leoni, Daniele da Volterra, Jacopo del Duca e il pittore romano Jacopo Rocchetti, il nipote del Buonarroti firmò di sua mano una polizza che sanciva una sorta di gerarchia tra i collaboratori di Michelangelo, nominando Daniele da Volterra affittuario per nove anni della casa di Macel de' Corvi per «mettere a custodia più tosto, che a pigione» il luogo dove il genio fiorentino aveva lavorato per cinquant'anni. Leonardo si garantiva, inoltre, la possibilità di appoggiarsi nella residenza ogni volta che ne avesse avuto bisogno per suoi negozi, negando la possibilità di affittare gli spazi, se non di anno in anno «le due casette appartenenti et congiunte a detta casa [...] una delle quali habitava Pier Luigi Gaita»¹⁴⁴.

Nella primavera del 1564 Antonio del Franzese lasciò dunque la casa di Michelangelo¹⁴⁵ per tornare a Casteldurante, dopo una breve tappa a Foligno, dove assistette per alcuni giorni lo zio malato¹⁴⁶.

Tornato in patria prese in moglie Giovanna Picchi, figlia del maiolicaro Ludovico Picchi, quindi cugina del pittore Giorgio Picchi il giovane. Nei primi giorni di febbraio dell'anno successivo (1565), Antonio risulta essere già a Roma assieme alla moglie; lo attesta Diomede Leoni in una interessante lettera a Leonardo Buonarroti in Firenze:

«Ma di questo ancho mi rimetto, senza restare di dirvi che Antonio si trova qui con la moglie et famiglia, et ha pigliato una casa verso li Monti dove fa essercitar l'arte di vasi bianchi. Io lo ho veduto et ragionato seco una volta sola, acciò che in questo conosciate maggiormente la mia negligentia, de la quale dovete havermi compassione»¹⁴⁷.

Poco tempo dopo nacque un figlio maschio al quale, emulando quanto avevano fatto Cornelia e il fidato Urbino, venne dato il nome di Michelangelo¹⁴⁸. Nell'aprile dello stesso anno Antonio tornò a Casteldurante assieme all'amico Pier Luigi Gaita che aveva vissuto con lui a Macel de' Corvi. Si preparava la partenza per Roma dei fratelli Angelo e Ludovico Picchi, suoi parenti. Morto Michelangelo, Antonio ricercò la protezione dei Della Rovere, in particolare del cardinale Giulio per il quale risulta lavorare a Fossombrone nell'estate del 1564, mentre altre commissioni erano state prese per i nuovi cantieri ducali in Pesaro¹⁴⁹.

Il primo impegno per Antonio nell'estate del 1565 fu certamente l'inaugurazione di una nuova società con l'anziano istoriatore Luca Baldi e i fratelli Picchi¹⁵⁰ i quali, dopo l'annosa questione giudiziaria con il palermitano Andrea Boerio per il servizio istoriato da farmacia che non aveva soddisfatto il pretenzioso committente¹⁵¹, si trasferirono a Roma dove, anni prima, li aveva preceduti la sorella Laura¹⁵².

Nell'estate del 1570, nella sua casa romana, Antonio del Franzese conservava di Michelangelo soltanto poche reliquie e nessuno dei marmi documentati come donativo diretto del maestro. Si tratta, come noto, di una «figura di moise» e di una testa che «è l'impronta di Michelangelo».

Per quanto riguarda il *Mosè*, sappiamo dalla corrispondenza pubblicata da Gronau e da Gotti che era «di rilievo», senza altra specifica sul materiale¹⁵³. I documenti non parlano di un'opera di Michelangelo. Sembrerebbe quindi trattarsi di una riproduzione di scuola, non imputabile allo stesso Antonio, il quale, come scrisse il residente del duca a Roma Traiano Mario, «ha poco modo d'haver sculture o cose simili per esser d'altra professione, se ben è creatura di 18 anni di Michelangelo»¹⁵⁴. Si dovrebbe trattare, invece, del *Mosè* di marmo che compare negli inventari rovereschi e poi in quelli medicei¹⁵⁵ (fig. 8), anche se la dizione «di rilievo» farebbe pensare a un modello di terracotta, simile a quello che si trovava nella sua casa di Casteldurante nell'aprile del 1575¹⁵⁶. È probabile che l'oggetto sia stato scolpito nella dimora di Michelangelo (anche

il *Cristo portacroce* sbizzato e donato al suo servitore era di dimensioni ridotte), e non è escluso che sia opera realizzata da un collaboratore vicino ad Antonio (l'Urbino?) il cui nome potrebbe essere stato taciuto a Guidobaldo II per poter conservare all'opera una qualche aura di originalità. È comunque singolare che nelle lettere non venga esplicitato l'autore del piccolo marmo, considerando che la dicitura «sua figura di Moisè» riferita ad Antonio è da intendere come nota di possesso¹⁵⁷.

La testa di cui parla l'ambasciatore a Guidobaldo è descritta da Antonio al duca nella lettera del 26 agosto 1570 come «il vero ritratto di Michelangelo Bonarotti già mio padrone, et è di bronzo, disegnato da lui proprio», aggiungendo che l'opera si trovava a Roma. Nel settembre successivo il bronzo, che il Granduca di Toscana aveva invano ricercato, non era stato ancora consegnato e, probabilmente, al contrario di quanto si è scritto, non entrò mai nelle collezioni ducali¹⁵⁸. Gronau non esclude che il busto di Michelangelo oggi al Bargello possa essere stato acquistato dal Granduca presso gli eredi di Simone Fortuna, già segretario del cardinal Giulio della Rovere, il quale era entrato in possesso di «una testa di Michelangelo»¹⁵⁹. Considerando i rapporti che il cardinal Giulio ebbe con Antonio è possibile anche che una testa di Michelangelo sia stata a lui procurata dal fedele servitore del maestro. Non ci sono dubbi, invece, che almeno il modello di questi ritratti, circolanti in diversi esemplari, siano state le fusioni realizzate da Daniele da Volterra nel settembre del 1565¹⁶⁰.

Da una testimonianza di Francesco Picchi, fratello del pittore Giorgio, veniamo a sapere che Antonio del Franzese per ottenere la garanzia di un prestito di 300



fig. 8 Collaboratore di Michelangelo, *Copia del Mosè di Michelangelo*, 1550 ca. Firenze, Museo del Bargello.

scudi consegnò all'amico Pierluigi Gaita, oltre alla sua vigna nei pressi della chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, «una testa di bronzo fatta da ms. Michelangelo Buona Rota assieme con il modello della Madonna della Febre e di un Moise di terracotta et colorito»¹⁶¹. Francesco era ben informato per essere la sua famiglia in stretto contatto con il Gaita¹⁶², ma credo non si possa prendere alla lettera quel «fatta da lui proprio» in riferimento a Michelangelo e al suo ritratto. Il Gaita era morto prima del marzo 1581, quando Antonio cercò di recuperare i beni depositati citando Giulio Fontana, procuratore dell'amico scomparso¹⁶³. Il *Mosè* e la *Pietà* sono identificabili, forse, con la *Madonna* e il *Mosè* di terracotta citati nell'inventario della casa durantina di Antonio; potrebbero, quindi, essere stati consegnati al Gaita in Casteldurante, durante uno dei suoi viaggi nella cittadina roveresca successivo a quello documentato nel 1565¹⁶⁴.

Mentre permangono seri dubbi sulla possibilità che Antonio del Franzese possa essere l'autore del *Mosè* in marmo, non si può escludere che il modello della *Pietà* vaticana e il *Mosè* in terracotta colorata (a freddo), pezzi che dovevano essere di un qualche pregio e valore, siano stati realizzati, da Antonio o da altri, con la supervisione del maestro nella casa di Macel de' Corvi e da lì messi al sicuro prima della morte di Michelangelo. Nonostante gli sforzi (e le forzature¹⁶⁵) per identificare le due terrecotte, ad oggi i due oggetti non possono essere indicati né con certezza, né con sufficiente probabilità. Va ricordato, tuttavia, che modelli in cera e in terracotta circolavano nello studio di Michelangelo e che non era la prima volta che il maestro ne faceva dono ad un suo allievo e servitore¹⁶⁶.

La personalità di Antonio del Franzese è tratteggiata dall'ambasciatore di Guidobaldo II a Roma, Traiano Mario, nella missiva del 13 settembre 1570:

«A lui è auenuto, com'a quel fante che hauendo seruito lungamente un valente organista, alla fine se scoperse non valer' in altro che in mouer bene i mantici, se ben era in opinione d'esser anco lui divenuto un' gran maestro. Non avendo egli hauto ingegno e attitudine d'uscire dale cose manuali ordinarie, attende a lauorar di terra, facendo maioliche, le quali rieschino assai bene, e molti signori se seruono di lui e delle opere sue senza mandar più a Urbino»¹⁶⁷

Nel 1576 (dicembre 24) Antonio ha una propria bottega nel quartiere Monti dove lavorano giovani conterranei, come il durantino Cristoforo di Lorenzo¹⁶⁸.

Suo socio è Giangiacomo Superchina, trasferitosi a Roma assieme a tutti i suoi figli, più un lavorante di Sassoferrato di nome Piermatteo, figlio di Nicola Bistugelli già socio a Casteldurante di Giangiacomo. Di questo Piermatteo, originario del castello di Rosora di Jesi, parleranno ancora qualche anno dopo, nel 1583, le carte processuali del tribunale del governatore di Roma, città nella quale, ormai rovinato e privo di mezzi, sarà arrestato per azioni di banditismo, nel corso delle quali, peraltro, rimarrà gravemente ferito¹⁶⁹.

Dalle storie di Cesare Bettini, di Piermatteo da Sassoferrato e del povero don Polonio, fatto uccidere dall'abate Tofia e gettato nel Tevere, emerge una Roma dove carattere sanguigno e litigiosità, sino alla violenza, non sono affatto prerogativa di pochi "artisti maledetti". Nel secondo Cinquecento, si potrebbero documentare numerosi episodi di scontri esacerbati da una forte concorrenza tra le maestranze artistiche attive nella città di Roma e, d'altra parte, dalla difficoltà di esercitare dignitosamente la propria arte nei più ristretti ambiti locali di provenienza. Si ricorderà che alcuni anni prima, nell'estate del 1578, l'intera vaseria dei Monti diretta da Antonio del Franzese, aveva assaltato la bottega dei Picchi a Piazza della Trinità. Ne era seguito un processo presso il tribunale del governatore, rinvenuto nel 2001 da chi scrive, nel quale era stato chiamato a deporre lo stesso Antonio per spiegare la violenta colluttazione avuta con i parenti: il pittore Giorgio Picchi, il maiolicaro Cesare suo fratello e l'anziano Angelo, fratello di Ludovico, suocero di Antonio. Angelo Picchi non ebbe dubbi sul movente della spedizione armata. Antonio e i suoi compagni avevano spesso minacciato «di volerce ruvinare con dire che loro non potevano far bene nella loro arte per noi [...]»¹⁷⁰. Nella vicenda processuale del '78, gli anni di servizio in casa di Michelangelo non vennero mai richiamati a vantaggio di Antonio o della sua credibilità¹⁷¹.

L'anno successivo, il 4 aprile, il Taruga firma l'unico suo istoriato documentato, raffigurante la favola di *Mirra*, ricordato da Fortnum (1896) in collezione Widmann¹⁷². La società con i Superchina, superate le traversie giudiziarie, era in ottima salute ancora nel settembre del 1579¹⁷³.

Nel maggio del 1580 si registrano i primi consistenti debiti che condurranno Antonio in una situazione finanziaria complicata¹⁷⁴, per la quale si dovette procedere al tentativo di recuperare dall'eredità del defunto Gaita le poche memorie di Michelangelo, ipotecate qualche anno prima. Dopo essersi azzuffati in Piazza della Trinità, il Taruga e Giorgio Picchi furono l'uno contro l'altro ancora dieci anni dopo per un debito non restituito. Anche in questo caso Anto-

nio, privo di liquidità, aveva impegnato parte dei suoi beni: vino prodotto nella vigna di S. Lorenzo, una credenza di maioliche con lo stemma del governatore Ciceroni, colori, masserizie e un'edizione non specificata della Divina Commedia. La cessione dei "gioielli di famiglia" continuò ancora su istanza della moglie Giovanna Picchi, decisa, come scrisse al duca nel 1593, di trovare una soluzione per la dote della figlia Caterina andata in sposa al maiolicaro Svolgio Svolgi. Oltre al figlio Michelangelo, vi erano altre tre figlie femmine da do-



fig. 9 G. Picchi, particolare di una lunetta delle *Storie di S. Francesco di Paola*, 1577. Roma, chiostro di Trinità de Monti, lato ovest, particolare.

tare e la povera Giovanna contava «nelle fatiche di suo marito che si trova in Roma con bon recapito di renfrancarsi, se iddio li presterà vita»¹⁷⁵. È questa l'ultima notizia su Antonio del Franzese, morto forse a Roma non molto tempo dopo. Con la scomparsa del Buonarroti, Antonio tentò di lucrare al meglio sugli anni di servizio trascorsi accanto al genio fiorentino ma, come bene aveva scritto l'ambasciatore Mario, non avendo «hauto ingegno e attitudine d'uscire dale cose manuali ordinarie», era dovuto tornare alla maiolica, arte nobilissima nella quale, tuttavia, scemò lentamente la sua fortuna. Antonio fu al fianco del Buonarroti nei suoi ultimi istanti di vita e ne curò prontamente gli interessi immediatamente dopo

la morte. Ma se l'Urbino era stato fatto ricco per ammissione dello stesso Michelangelo, i proventi che Antonio ricavò dalla cessione delle opere che il maestro gli aveva lasciato bastarono ad avviare una vaseria a Roma che, tuttavia, non mantenne la quota, ma servì da trampolino di lancio per la più fortunata bottega dei Picchi a Trinità de Monti. Si può quindi concludere che il successo

della produzione istoriata dei Picchi, il loro trasferimento a Roma e la formazione del pittore Giorgio nei cantieri di Gregorio XIII, sono anche il risultato della speciale accoglienza riservata alle maestranze urbinati dal Buonarroti. La componente michelangiolesca nella maniera di Giorgio il giovane è d'altra parte tratto caratteristico della sua produzione e si manifesta nelle figure tergalì, nelle tensioni muscolari e nei corpi sforzati ispirati al *Giudizio* e agli affreschi della Cappella Paolina, i due cantieri pittorici in cui aveva lavorato

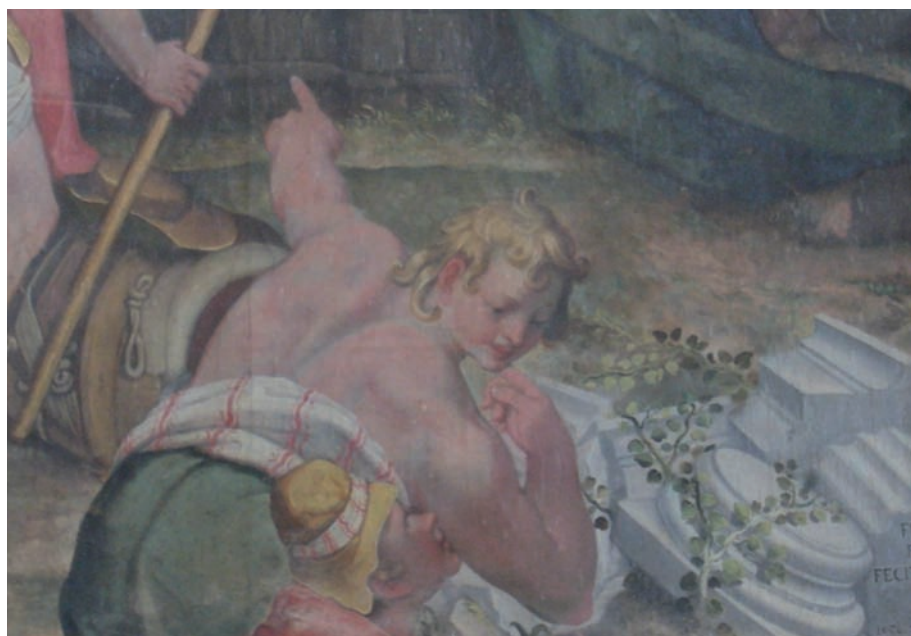


fig. 10 G. Picchi, particolare dell'*Adorazione dei Pastori*, 1586. Urbania, chiesa di S. Francesco, particolare.

proprio l'Urbino (figg. 9-14).

Piace pensare che, per Giorgio Picchi, la spinta a superare l'ambito della maiolica per darsi alla pittura dipenda anche dai racconti di vita su Michelangelo della zia Laura, di Antonio del Franzese e dei tanti urbinati che lo avevano frequentato. D'altronde, bastava sfogliare le pagine del Vasari per ritrovare le menzioni dei suoi parenti e conterranei e per aspirare a superarne le fortune. Tra una lode e l'altra al grande genio fiorentino, celebrato come un miracolo, un dono



figg. 11-14 G. Picchi, *Crocifissione di S. Pietro*, 1597 ca. Cremona, chiesa di S. Pietro al Po', particolari.

del cielo, vertice insuperato (e insuperabile) in tutte le arti¹⁷⁶, il Picchi avrà saputo trovare le giuste motivazioni per perseguire, con i suoi modesti mezzi, un esempio supremo di vita e dedizione all'arte.

Abstract

The renown of Raphael and Bramante and the key role exercised by Rome in trade and cultural exchanges, as well as in the political interests of the Della Rovere dukes, led to the presence of a growing number of Urbinate artists and craftsmen in the capital from the pontificate of Julius II on. In the early sixteenth century painters and majolica artists from Urbino had played a crucial part in the spread and popularisation of Raphael's inventions, while from the 1540s to the 1550s, it was Michelangelo who became the principal attraction. His presence encouraged the formation of a group of followers from Casteldurante, one of the most artistically active towns in the Duchy of Urbino. In this way whole family groups, mainly involved in the world of ceramics and bent on more ambitious careers, settled in Rome. An emblematic case is that of the Picchi family. Before moving their workshop to a very central location at the foot of Trinità di Monti, they had already established relations with Antonio del Franzese, a member of Michelangelo's household and recipient of some of the most striking marble works left incomplete by the master in this house at Macel de' Corvi.

NOTE

- 1 Sulla diffusione delle invenzioni di Raffaello si veda A. CERBONI BAIARDI, *L'invenzione divulgata. Il copyright di Raffaello*, in *Raffaello e Urbino*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, cat. della mostra, Urbino 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, Electa 2009, pp. 237-243 (si vedano anche le schede di Claudio Paolinelli sullo stesso catalogo, pp. 250-265); M. C. VILJOEN, *Raphael into print: the movement of ideas about the antique in engravings by Marcantonio Raimondi and his shop*, Ann Arbor, UMI dissertation service 2000.
- 2 Pionieristiche, analitiche, fondamentali sono state le ricerche di Antonino Bertolotti e Carlo Grigioni negli archivi romani: A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, Urbino, Righi 1881; C. GRIGIONI, *Figulini di Casteldurante a Roma nel Cinquecento*, in «Faenza», XXXI (1945), pp. 79-84; XXXII (1946), pp. 26-31; IDEM, *Figulini di Urbino a Roma nel Cinquecento*, in «Faenza», XXXIII (1947), pp. 83-86; IDEM, *Un'aggiunta ai documenti su Luca Baldi figulino in Roma*, in «Faenza», XXXIV (1948), pp. 44-46. Novità importanti sulle famiglie durantine a Roma e sui loro rapporti con l'ambiente artistico romano sono state presentate in una pubblicazione fuori commercio, bisognosa oggi di un'accurata revisione: C. LEONARDI, M. MORETTI, *I Picchi maiolicari da Casteldurante a Roma*, Urbania, Istituto culturale e sociale arcidiocesano 2002. Per un primo aggiornamento e per ul-

- teriori aggiunte: M. MORETTI, *Le maioliche da "spetiaria" di Casteldurante nel Cinquecento: monumenti per una storia della ceramica*, in G. C. BOJANI, M. PATTI, M. TAGLIABRACCI (a cura di), *L'arte della cura. Antichi libri di medicina, botanica e vasi da farmacia*, Urbino, Quattroventi 2005, pp. 147-174 (in particolari le appendici). Sull'attività dei maiolicari urbinati a Roma, all'interno di uno studio socio economico di ampio respiro, sebbene senza apporti documentari di rilievo, è offerta da P. GÜLL, *L'industrie du quotidien. Production, importation et consommation de la céramique à Rome entre XIVe et XVIe siècle*, Rome, École Française de Rome 2003, in particolare le pp. 185-195. Interessante per comprendere la mobilità dei maiolicari è il caso di Francesco Nanni, o Guagni, più noto come Francesco Durantino recentemente riesaminato, con importanti acquisizioni documentarie, da Luca Pesante: *Francesco Durantino «vasaro»*. A Perugia, Nazzano, Roma, Torino, in «Faenza», XCVIII (2012), pp. 9-29. Sullo stesso: T. Wilson, *The Maiolica-Painter Francesco Durantino: Mobility and Collaboration in Urbino "istoriato"*, in S. GLASER (a cura di), *Italianische Fayencen der Renaissance ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2004, pp. 111-145.
- 3 Cfr. A. FALCIONI, *Documenti urbinati*, in B. CLERI (a cura di), *Timoteo Viti*, atti del convegno, Urbino, 25-26 ottobre 2007, Palazzo Albani, Istituto di Storia dell'arte, Sant'Angelo in Vado, 2008, p. 14.
 - 4 Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, vol. IV, con annotazioni di G. Milanese, Firenze, Sansoni 1879, p. 495. Sui rapporti tra i due pittori si veda E. GABRIELLI, *Timoteo Viti, Raffaello e le pratiche di bottega in Italia centrale tra XV e XVI secolo*, in CLERI (a cura di), *Timoteo Viti*, cit., pp. 217-249.
 - 5 David Ekserdjian ha osservato che la figura di nudo che compare nell'*Uccisione di Achille* dipinta da Nicola da Urbino (Nicola di Gabriele Sbraghe) in un piatto in collezione privata databile attorno al 1530 (cfr. la scheda di Claudio Paolinelli in *Raffaello e Urbino*, cit., cat. 1, p. 250) è ripresa da un disegno della raccolta Viti-Antaldi oggi all'Ashmolean Museum di Oxford. Cfr. K. T. PARKER, *Catalogue of the collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II, Italian Schools*, Oxford, Clarendon Press 1956, pp. 284-285, n. 538; J. V. G. MALLET, *Considerazioni su Nicola da Urbino e le fonti delle sue composizioni su maiolica*, in G. BOJANI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti*. Vol. IV: *Arte della maiolica*, atti del convegno, Urbino, Palazzo Ducale, 16-19 settembre 1999, Urbino, Quattroventi 2002, pp. 89-90. Ne parla anche CERBONI BAIARDI, *L'invenzione divulgata*, cit., p. 237.
 - 6 Proprio negli interventi di Raffaello per la cappella Chigi a S. Maria della Pace, Vasari parla di «maniera nuova, alquanto più magnifica e grande che non era la prima». VASARI, *Le Vite*, IV, cit., p. 340.
 - 7 Cfr. M. DROGHINI, *Precisazioni e scoperte di Raffaellino del Colle con il Ducato Roveresco*, in B. CLERI, S. EICHE, J. E. LAW, F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti*. Vol. II: *Luoghi e opere d'arte*, atti del convegno, Urbino, Palazzo Ducale, 16-19 settembre 1999, Urbino, Quattroventi 2002, pp. 111-115; P. DAL POGGETTO, *precisazioni sull'influsso di Raffaello nelle Marche: L'imperiale, Raffaellino del Colle e altro*, in M. SAMBUCCO HAMOUD E M. L. STROCCHI (a cura di), *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984), Urbino, Quattroventi 1987, pp. 323-333. Come Raffaello, anche Raffaellino del Colle ebbe un suo influsso nell'istoriato del ducato di Urbino: C. PAOLINELLI, *Raffaellino del Colle: Fama costante è qui, che questo grand'uomo molto lavorasse per le Majoliche*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestre», 2008, 7, pp. 299-308.
 - 8 VASARI, *Le vite*, cit., vol. IV, p. 496.
 - 9 Secondo la ricostruzione documentaria di Anna Falcioni, il Viti si trovava a Urbino nel marzo del 1512

- e nel gennaio del 1513. Il suo soggiorno a Roma sarebbe accertato, in definitiva, tra maggio e novembre 1510, gennaio e luglio 1511 e marzo-settembre 1513. Cfr. FALCIONI, *Documenti urbinati*, cit., p. 14.
- 10 Cfr. VASARI, *Vite*, IV, cit., pp. 495-496.
 - 11 Cfr. S. BALZANI, M. REGNI, *Vasai e pittori a Casteldurante nei primi due decenni del secolo XVI. Nuovi apporti documentari*, Urbino, Accademia Raffaello 2004, p. 61.
 - 12 E. ROSSI, *Memorie ecclesiastiche di Urbania*, Urbania, Scuola tipografica Bramante 1936, p. 194; cfr. S. BALZANI, M. REGNI, *Vasai e pittori a Casteldurante*, cit., pp. 24, 25, n. 5. Dell'opera perduta si fece fare una copia l'ultimo duca di Urbino. Cfr. G. SEMENZA, *Persistenza della memoria di Timoteo Viti alla corte dell'ultimo duca di Urbino tra istanze devozionali e celebrative*, in *Timoteo Viti*, cit., p. 501.
 - 13 Cfr. G. LIVERANI, *La fortuna di Raffaello nella maiolica*, in «Faenza», 1968, 54, pp. 59-67; C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Iconografia raffaellesca nella maiolica della prima metà del XVI secolo*, in M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO E P. DAL POGGETTO (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, Salani 1983, pp. 448-477; EADEM, *Caratteri del raffaellismo nella maiolica italiana del Cinquecento*, in M. FAGIOLO E M. L. MADONNA (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Roma, 1990, pp. 477-489; J. SPIKE, *Il "Mito di Raffaello" nella politica culturale di Francesco Maria I, duca di Urbino*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, cat. della mostra, Senigallia, Urbino, Pesaro, Urbania, 4 aprile - 3 ottobre 2004, Milano, Electa 2004, pp. 132.
 - 14 *La querelle* è magistralmente ricostruita da Claudio Giardini in un capitolo della sua ultima monografia *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona, Il lavoro editoriale 2014, pp. 66-78.
 - 15 «Era stato il Duca Guido dichiarato Capitano Generale di Santa Chiesa, et al Prefetto di già maravigliosamente inclinato alle cose militari, era stata assegnata una compagnia di C. huomini d'armi: et essendosi intieramente stabilita con consenso, et approvazione del Papa, e del Colleggio de' Cardinali l'adottione tanto desiderata da esso Duca, furono parimente fermate le Nozze da celebrarsi al loro tempo con Leonora Gonzaga Figliuola del Marchese di Mantova; il quale haveva di già inviato à Roma Giovanni suo Fratello con Mandato speciale per la ratificatione del Contratto. Et il Prefetto intanto con somma gratitudine haveva raccolto tutti i servitori del Padre, e se n'era con molti altri principallissimi soggetti in tutte le professioni formata una honoratissima famiglia [...]». G. B. LEONI, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere IIII Duca d'Urbino*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti 1605, p. 32.
 - 16 Cfr. S. BALZANI, M. REGNI, *La bottega di Ottaviano Dolci e di Giovanni Maria Perusini soci in arte picture*, in G. BOJANI (a cura di), *Della Rovere nell'Italia delle corti*. Vol. IV: *Arte della maiolica*, cit., pp. 49-53; M. MORETTI, A. CIARONI, *Rapporti tra maiolicari durantini e pesaresi nel Quattrocento: i Picchi e i Perusini*, in A. CIARONI, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro. Frammenti di Storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze, Centro DI 2004, pp. 89-95.
 - 17 Forse poco dopo la morte del "divin pittore" il Genga ottenne, come noto da Agostino Chigi, la commissione della *Resurrezione* per l'Oratorio della Confraternita di S. Caterina dei Senesi in via Giulia. Cfr. A. M. PETRIOLI TOFANI, *La Resurrezione del Genga in S. Caterina a strada Giulia*, in «Paragone», 1964, 177, pp. 48-58. Altra opera romana del Genga in collezione Chigi è l'eccentrico *Sposalizio mistico di santa Catarina* oggi presso la Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Cfr. la scheda di S. TURRIZIANI, in M. G. BERNARDINI E M. BUSSAGLI (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cat. della mostra, Milano, Electa 2011, cat. 48, p. 283.
 - 18 Si veda la Lettera del 7 luglio 1528 inviata da Giovanmaria Della Porta da Viterbo alla duchessa di Urbino. Archivio Storico Firenze, Classe I, Divisione G, filza 265, c. 86 r. Pubblicata in M. SPALLAN-

- ZANI, *Ceramiche alla corte dei Medici nel Cinquecento*, Modena, Panini, 1994, p. 129.
- 19 Il 22 luglio 1555 il vasaio Antonio da Urbino riscuote dalla tesoreria pontificia «scudi 9 e baiocchi 70 per il prezzo di 70 piatti diversi per uso di nostro Signore»; Luca Baldi nel 1561 riceve dalla camera apostolica la somma di scudi 778 di giuli 10 per scudo e baiocchi 75 per tante stoviglie di terra ad uso della mensa papale di Paolo IV. Cfr. G. BALLARDINI, CARLO GRIGIONI, *Maioliche faentine e urbinati di metà del Cinquecento alla corte dei Papi*, in «Faenza», XXXIX (1953), fasc. 2, pp. 39-40.
 - 20 La società era attiva già nei primi anni '20 del Cinquecento. Nel 1523 l'architetto Battista Comandino, per conto del duca Francesco Maria I, ordina ad Agostino Bicilli, Federico di Giannantonio e Guido di Nicolò Pellipario 5000 mattoni smaltati in bianco e blu per i pavimenti messi in opera nelle fabbriche ducali che si andavano costruendo e restaurando, tra cui probabilmente Villa Imperiale a Pesaro. Cfr. F. NEGRONI, *Nicolò Pellipario ceramista fantasma*, «Notizie da Palazzo Albani», XIV (1985), I, p. 18.
 - 21 Cfr. GRIGIONI, *Figulini di Urbino a Roma*, cit. 1947, p. 84. Il documento citato (Archivio Storico Capitolino, AU, sez. II, n. 55, c. 147 r.) non è stato ritrovato con la segnatura riportata da Grigioni né da Paolo Güll né da chi scrive. Cfr. GÜLL, *L'industrie du quotidien*, cit., pp. 255-256.
 - 22 Sui servizi Montmorency e Duprat si veda J. V. G. MALLET, «In bottega di Maestro Guido Durantino in Urbino», in «The Burlington magazine», 1987, 129, pp. 284-298. Per una sintesi e una bibliografia su Guido Durantino (Guido Fontana): M. MORETTI, *Fontana Guido*, in *Allegemeines Künstlerlexikon*, XLII (2004), p. 119 e ss.
 - 23 T. WILSON, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicarie del Ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere*, cit., p. 204.
 - 24 J. RASMUSSEN (a cura di), *The Robert Lehman Collection, X: Italian Majolica*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton, Princeton Univ. Press 1989, cat. 97.
 - 25 Cfr. J. V. G. MALLET, *Xanto: potter-painter, poet, man of the Italian Renaissance*, London, Holberton 2007, pp. 98-102, catt. 25-27.
 - 26 Cfr. J. E. POOLE, *Italian Maiolica and Incised Slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Fitzwilliam Museum Publications 1995, cat. 380-381.
 - 27 Cfr. H. GIRAUDS (a cura di), *S. Tommaso ai Cenci*, [s. n.], Roma, 2000, figg. pp. 54-55.
 - 28 M. MORETTI, *I Picchi di Casteldurante nei Musei civici di Pesaro*, in «Report. Rivista dei Musei civici di Pesaro», 2005, n. 2, pp. 13-17, con bibliografia precedente (in particolare G. GARDELLI, *Maiolica italiana del Rinascimento. Saggi e studi*, Faenza, Edit Faenza 1999, pp. 277-279).
 - 29 BERTOLOTI, *Artisti urbinati*, cit., p. 37; GRIGIONI, *Figulini di Urbino*, cit., p. 84.
 - 30 «Hanno lavorato in Corfù un Giovanni, Tiseo et Lutio, frategli e figliuoli di un Alessandro Gatti della Terra di Durante. [...] A Genova intendo che si lavora quella di cava, in Leone quella del Rodano, in Fiandra quella di cava, dico in Anversa, là dove già vi portò l'arte un Guido di Savino di questo luogo, et ancor oggi ve la mantengano gli figliuoli». C. PICCOLPASSO, *I tre libri dell'arte del vasaio*, [s. n.], Roma, 1857. Guido di Savino, trasferitosi ad Anversa e noto anche con il nome di Andreis, avvia una bottega di maioliche fiorentine che esporta rivestimenti ceramici anche in Gran Bretagna come dimostrano i pianciti conservati nel castello di The Wyne, Sherborne St. John, Hampshire). Cfr. H. J. HYMERSMA, *Guido di Savino and other Antwerp potters of the sixteenth century*, in «The connoisseur», 1977, 195, pp. 264-271; M. LAURENT, *Guido di Savino and the earthenware of Antwerp*, in «The Burlington magazine», 1922, 41, pp. 288-297; H. NICAISE, *Les origines italiennes des faïenceries d'Anvers et des Pays Bas au XVI siècle*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 1934, 14, pp. 109-128; T. WILSON, *Italian maiolica around 1500. Some consideration on the background to Antwerp maiolica*, in D. GAIMSTER (a cura di),

- Maiolica in the North. The Archaeology of tinglazed earthenware in north-west Europe c. 1500-1600*, in «British Museum Occasional Papers», 122, pp. 5-21; C. DUMORTIER, *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venise a Delf*, Racine, Bruxelles, Paris, Les éditions de l'amateur 2002; H. VAN LEMMEN, *Delftware Tiles*, Princes Risborough, Shire publications 2005, p. 10.
- 31 Per una sintesi sulle committenze roveresche si rimanda al saggio di T. WILSON, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicarie del ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere*, cit., pp. 203-209. Si veda anche GIARDINI, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, cit., in particolare le pp. 76-77.
 - 32 F. BIFERALI, M. FIRPO, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale 2007, p. 111.
 - 33 A. VASTANO, [scheda di catalogo], in DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere*, cit., p. 324.
 - 34 VASARI, *Vite*, a cura di G. Milanese, VI, Firenze, Sansoni 1881, pp. 581-582; F. BRANCATI, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII (2004), pp. 71-91.
 - 35 BIFERALI, FIRPO, *Battista Franco*, cit., p. 115.
 - 36 Sui servizi disegnati da Battista Franco si veda J. LESSMANN, *Battista Franco disegnatore di maioliche*, in «Faenza», LXII (1976), 2, pp. 27-30; T. CLIFFORD T., J.V.G. MALLETT, *Battista Franco as Designer of Maiolica*, in «The Burlington Magazine», 1976, 879, pp. 386-410; B. W. MEIJER, C. VAN TUYLL, *Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, cat. della mostra, Roma-Firenze, 1983-1984, Firenze, Centro Di 1983, p. 104; C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Battista Franco disegnatore per la maiolica*, in M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO E P. DAL POGGETTO (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, Salani, 1983, pp. 474-477; S. NEPOTI, *Una maiolica «istoriata» e il disegno preparatorio di Battista Franco*, in «Museo in rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia», 1998, pp. 162-167; IDEM, *Un istoriato del «Servizio della Storia di Troia» e il relativo disegno preparatorio di Battista Franco nelle collezioni dei Musei civici di Pavia*, in «Faenza», LXXXV (1999), pp. 144-152; IDEM, [scheda di catalogo], in DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere*, cit., cat. XII. 61, p. 423.
 - 37 G. VASARI, *Vite*, VI, cit., p. 581. Convince l'ipotesi di una datazione della commissione al giugno 1546, in occasione della precaria alleanza tra il papa e Carlo V in vista della guerra smalcadica che prevedeva, peraltro, l'invio del cardinale Alessandro «come *legatus a latere* presso la Maestà cesarea e l'armata cattolica». Cfr. BIFERALI, FIRPO, *Battista Franco*, cit., p. 138.
 - 38 VASARI, *Vite*, V, p. 465. Da una lettera del 27 dicembre 1551 inviata a Guidobaldo II risulta che Battista, amareggiato per la sospensione del cantiere del duomo, aveva dichiarato un credito per «40 historie che lui fece già per una credenza per l'E. V. et m. Gallo li dette l'invention [...].» GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 147-148.
 - 39 BIFERALI, FIRPO, *Battista Franco*, cit., pp. 25-47.
 - 40 Il pittore vadese si era cimentato in un progetto grafico per maiolica almeno in un'altra occasione durante il suo primo soggiorno presso la corte di Guidobaldo II. Tra il 1551 e il 1552 aveva adattato in forma rotonda una scena, originariamente quadrangolare, raffigurante papa Giulio III che apre la Porta Santa in occasione dell'inaugurazione del Giubileo del 1550. Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Breve nota introduttiva sulla credenza spagnola*, in DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere* cit., p. 476.
 - 41 «Trattandosi poi, quasi nel medesimo tempo che lavoravano costoro in Araceli, di dare al signor Federigo Borromeo per donna la signora donna Verginia figliuola del duca Guido Baldo d'Urbino, fu mandato Taddeo a ritrarla, il che fece ottimamente: ed avanti che partisse da Urbino, fece tutti i dise-

- gni d'una credenza, che quel duca fece poi fare di terra in Castel Durante per mandare al re Filippo di Spagna». VASARI, *Vite*, cit., VII, Firenze, Sansoni 1881, p. 90.
- 42 «Nell'arti poi men nobili, nobilissimo in quella del far vasi di terra cotta, e porcellane fu Orazio Fontana, il quale si portò di maniera ne' tempi di Guidobaldo padre dell'Altezza vostra, che le credenze sue erano dal detto principe come cosa rara mandate in dono a' gran signori, al re di Spagna, ed all'imperadore medesimo, ed io non dubito punto, che per l'eccellenza del detto lavoro, per la perfezione, e bianchezza delle vernici, delle pitture delle forme de'vasi bellissimi e per l'artificio non dovessero anteporsi a quelle antiche, e celebrate vasella di Naucrte, e di Samo». B. BALDI, *Encomio della patria...*, Urbino, Angelo Antonio Monticelli 1706, pp. 130-1.
- 43 «Il signor duca suo consorte fece fare qui molti disegni di varie istoriette per dipingere una credenza di maioliche in Urbino. La quale è stata finita, e gli disegni sono restati in mano di quei maestri, i quali ordinariamente non gli hanno ad avere». A. CARO, *Lettere familiari*, vol. III: *Agosto 1559-ottobre 1566*, introduzione e note di Aulo Greco, Firenze, Le Monnier, p. 147. Sullo *Spanish service* si veda J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro as a Designer for Maiolica*, in «The Burlington Magazine», CV (1963), pp. 306-315; G. C. BOJANI, *Gli Zuccari e la maiolica*, in B. CLERI (a cura di), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, cat. della mostra, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 1993, pp. 71-77; J. E. POOLE, *Catalogue of Italian Maiolica and Incised Slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge University press 1995, pp. 378-381; F. VOSSILLA, *Lo Spanish service. Un riepilogo*, in DAL POGGETTO (a cura di), *I Della Rovere*, cit., pp. 221-222; ACIDINI LUCHINAT, *Breve nota introduttiva*, cit., pp. 475-478.
- 44 G. CAMPORI, in G. VANZOLINI (a cura di), *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti ad esse*, Pesaro, Annesio Nobili 1879, vol. II, pp. 215-216.
- 45 Cfr. L. PUNGILEONI, *Notizie delle pitture in maiolica fatte in Urbino*, in VANZOLINI, *Istorie delle fabbriche*, cit., vol. II, p. 339; T. WILSON, [Coppa, *Cesare e i Menapi*, scheda di catalogo], in T. WILSON, E. P. SANI (a cura di), *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, Città di Castello, Petrucci 2007, pp. 272-277.
- 46 Si deve rilevare una certa difficoltà della ceramologia ad uscire dagli schemi degli studi ottocenteschi, figli di dispute erudite che spesso non tengono conto della realtà storica. Non esiste una ceramica di Castel Durante e una ceramica di Urbino. Esistono le botteghe del ducato, le imprese famigliari con le loro specificità nella produzione, arricchita spesso da apporti esterni e quindi sostanzialmente aperta alle contaminazioni.
- 47 LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari da Casteldurante a Roma*, cit., p. 59.
- 48 Si veda la scheda di ACIDINI LUCHINAT, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, cit., pp. 477-478, cat. XV.17.
- 49 Casteldurante, 1584, aprile 25: Cesare Picchi aveva preso a garzone Giorgio di donna Giacoma per farlo lavorare «in apoteca artis figularie aut dicitur della vaseria». Ma Cesare ha chiuso bottega e si è trasferito a Roma nel giugno 1584. Giorgio non ha potuto servirlo ma pretende comunque da Cesare scudi 11 e bolognini 24 per due mesi secondo i patti fatti. Il salario era stato stabilito a scudi 3 e bolognini 8. Potrebbe trattarsi del fratello Giorgio Picchi che, morto il padre Angelo nel 1583, viene ricordato come figlio della madre Giacoma di Giulio Venanzi. Archivio Comunale di Urbania, Archivio Antico, Busta 41, 1584, aprile 13. Cit. in E. ROSSI, *Appunti Archivi comunali Urbania*, N, p. 68. Urbania, Archivio Vescovile.
- 50 Cfr. LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., 2002, p. 92; M. MORETTI, *Giorgio Picchi da Ca-*

- steldurante*, in A. M. ABROSINI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi, seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano, Motta 2005, p. 201.
- 51 Se volessimo continuare il censimento dei durantini che a diverso titolo servirono Michelangelo, bisognerebbe citare anche Nicolò Santi speziale all'insegna del Vaso d'oro o il mulattiere analfabeta Pasquino di Giovanni detto Bistocho. Cfr. L. BARDESCHI CIULICH, P. BAROCCHI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, Firenze, Sansoni 1970, pp. 307, 309 s., 323, 339, 343.
 - 52 «Salutate per me Urbino, et buon pro' vi faccia del putto maschio. Che Dio ve ne dia allegrezza. Vivete felice, di Firenze, il 20 d'agosto 1554». G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, vol. IV, Milano-Napoli, Riccardi, p. 1606.
 - 53 P. BAROCCHI, K. LOACH BRAMANTI, R. RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, vol. II, Firenze, SPES 1995, p. 189.
 - 54 VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. I., p. 124.
 - 55 «E questi che dicano che non voleva insegnare, hanno il torto, perché l'usò sempre a' suoi famigliari et a chi dimandava consiglio; e perché mi sono trovato a molti presente, per modestia lo taccio, non volendo scoprire i difetti d'altri. Si può ben far giudizio di questo, che con coloro che stettono con seco in casa ebbe mala fortuna, perché percosse in subietti poco atti a imitarlo: perché Pietro Urbano pistolese, suo creato, era persona d'ingegno, ma non volse mai affaticarsi; Antonio Mini avrebbe voluto, ma non ebbe il cervello atto, e quando la cera è dura non s'imprime bene; Ascanio dalla Ripa Transone durava gran fatiche, ma mai non se ne vedde il frutto né in opere né in disegni, e pestò parecchi anni intorno a una tavola, che Michelangelo gli aveva dato un cartone; nel fine se n'è ito in fummo quella buona aspettazione che si credeva di lui, che mi ricordo che Michelagnolo gli veniva in compassione sì dello stento suo, che l'aiutava di suo mano; ma giovò poco». VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. I, p. 120.
 - 56 Si vedano ad esempio gli *Appunti Archivi comunali Urbania*, N, cc. 87, 103, 129-130 (su Antonio del Franzese e Giorgio Picchi), conservati gelosamente da Corrado Leonardi quando fu direttore della Biblioteca comunale di Urbania e poi depositati prima della sua morte (2005) nell'Archivio diocesano della stessa città. Sui documenti riguardanti l'Urbino aveva messo mano anche Enrico Liburdi (*Conferenze durantine*, prima serie, Urbania, Tip. Bramante 1934, p. 40, nota 15).
 - 57 C. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, Città di Castello, Petrucci 1995.
 - 58 G. VASARI, *Vite*, VII, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni 1881, p. 78".
 - 59 Cfr. S. ROSSI, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo 'tendenziioso' di Federico Zuccari*, in B. CLERI (a cura di), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno, Sant'Angelo in Vado, Milano, Electa 1997, p. 66.
 - 60 VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 78.
 - 61 Cfr. VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. I, p. 1618; BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., p. 40, n. 3. Michelangelo a Vasari aveva scritto di aver tenuto con sé Urbino per 26 anni. Considerando la data della sua morte (3 gennaio 1556), l'entrata di Urbino nella famiglia dell'artista risalirebbe al 1530, ma nei *Ricordi* è registrato soltanto a partire dal 1533. Cfr. BARDESCHI CIULICH, BAROCCHI, *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 277. Scrive Vasari: «[...] questo venne a stare con Michelangelo a Fiorenza l'anno 1530, finito l'assedio, quando Antonio Mini suo discepolo andò in Francia». VASARI, *Vite*, cit., VII, p. 240.
 - 62 Per i due cuoi si vedano le schede di Maria Rosaria Valazzi in BERNARDINI, BUSSAGLI (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cit., cat. 165-166, p. 327. Nella vita figu-

- rata di Taddeo, Federico è molto attento a bilanciare i riferimenti a Michelangelo con quelli di Raffaello. A Taddeo che copia il Giudizio, corrisponde la scena del medesimo giovane artista nell'atto di disegnare le pitture dell'Urbinate alla Farnesina. Anche nella didascalia associata alla scena di Taddeo che trae disegni dal Giudizio si manifesta questa volontà di bilanciamento: «Ecco qui, o Giudizio, osservando, Va dell'antico, e Pulidoro il fare, E l'ora insiem di Raffael studiando». ROSSI, *Virtù e fatica*, cit., p. 66. Nei due cuoi le figure di Michelangelo e Raffaello vengono celebrate rispettivamente come allegoria della scultura e della pittura (si notino gli strumenti del mestiere alla base dei dipinti).
- 63 VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. II, p. 63.
- 64 Corrado Leonardi ipotizza la mediazione dei cardinali Alessandro Farnese (futuro Paolo III) ed Ercole Gonzaga, abbatte commendatari di Casteldurante nel 1532. Un Giampietro Amatori risulta in questo anno essere vicario del commendatario Alessandro Farnese, mentre un Giannantonio Amatori è vicario nello stesso anno del successore Ercole Gonzaga, fratello della duchessa Eleonora. Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., pp. 10 e 22, n. 70.
- 65 VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. I, p. 68, 98.
- 66 «Lo consiglio [Michele Guicciardini] non venga prima che questa quaresima, perché questo settembre non arò tempo non c'altro da parlargli, e massimo che Urbino, che sta meco, va questo settembre a Urbino, e lasciami qui solo in tanta noia. Non mi mancherebbe altro de avervi a far la cucina!». VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. IV, p. 1621.
- 67 Lettera del 20 luglio 1542-43. Cfr. ivi, p. 2005, p. 2005.
- 68 VASARI, *Le Vite*, VII, p. 240.
- 69 B. CELLINI, *Vita*, Milano, Rizzoli 1985, pp. 578-580.
- 70 VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit. vol. III, pp. 1201-1202.
- 71 Ivi, pp. 1202-1203.
- 72 Ivi, p. 1204.
- 73 Ivi, p. 1209.
- 74 Ivi, p. 1217.
- 75 Cfr. «Vostra Signoria à maneggiata questa discordia che è nata fra Urbino e maestro Giovanni, e, per non ci avere interesse, ne potrà dare buon giudizio. Io, per fare bene all'uno e all'altro, ò dato loro a fare l'opera che sapete. Ora, perché l'uno è troppo tacagnio e l'altro non è manco pazzo, è nata tal cosa tra loro, che ne potre' seguire qualche grande scandolo o di ferite o di morte; e quando tal cosa seguissi o nell'uno o nell'altro, mi dorrebbe di maestro Giovanni, ma molto più di Urbino, perché l'ò allevato». VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., IV, p. 1619.
- 76 Cfr. VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., IV, pp. 1618-19.
- 77 Ivi, pp. 1619-21. Una carica analoga è attribuita nei primi anni del Settecento a un Simone di Carlo Amatori di Francesco da Urbino, forse un discendente del nostro Urbino: «Sono custode delle stanze delle pitture di Raffaello del Palazzo pontificio di S. Pietro in Vaticano esistenti nel piano della seconda loggia et attendo allo studio del disegno d'ordine di N. S. [Clemente XI degli Albani di Urbino] e habito in detto Palazzo» (da un esame giudiziario del 19 novembre 1702). Cfr. BERTOLOTI, *Artisti urbini in Roma*, cit., p. 16.
- 78 Sul contributo dell'Urbino alle opere del genio fiorentino avrebbe molto da dire l'*équipe* di restauratori e specialisti nella diagnostica applicata agli affreschi della Sistina e della Paolina ci si riferisce a Maurizio De Luca, Maria Ludmila Pustka e Ulderico Santamaria dei Musei Vaticani e alle loro relazioni esposte al convegno *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi in occasione*

- dei recenti restauri*, a cura di Alessandro Zuccari, 26 maggio 2010, Aula Magna della Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza, Università di Roma.
- 79 VASARI, *La Vita di Michelangelo*, cit., vol. I, p. 124; cfr. W. E. WALLACE, *Michelangelo, Luigi del Riccio e Cecchino Bracci*, in «Artibus et historiae», XXXV (2014), 69, pp. 97-105
- 80 VASARI, *La vita di Michelangelo*, IV, p. 1621.
- 81 Una rilettura dei *Ricordi* permette di capire lo strettissimo rapporto tra il maestro e l'allievo-servitore. BARDESCHI CIULICH, BAROCCHI (a cura di), *I ricordi di Michelangelo*, cit., *passim*.
- 82 In una lettera del 17 settembre 1552 l'Urbino riferisce a Leonardo che lo zio Michelangelo è a conoscenza di una «certa pratica di certa moglie d'uno detto il Bracuccia», come avevano prontamente riferito le «buone lingue» di certi scalpellini definiti «cicale» dalle quali «viene alle volte alli orecchi di chi di sopra vi ho detto (Michelangelo)». BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di) *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, vol. II, cit., pp. 40-41.
- 83 Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 77. Su Simone da Colonnello e il suo possibile rapporto con Cornelia cfr. Moretti, *Le maioliche da "spetiaria" di Casteldurante nel Cinquecento*, cit., p. 152.
- 84 BARDESCHI CIULICH, BAROCCHI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 327.
- 85 Lettera di Sebastiano Malenotti del 4 gennaio 1556. Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Carteggio indiretto*, vol. II, cit., p. 49.
- 86 «... E piango e parlo del mio morto Urbino, Che vivo, or forse saria costà meco, Com'ebbi già in pensiero, Sua morte poi M'affretta e tira per altro camino, Dove m'aspetta ad albergar con seco». VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. IV, pp. 1638-1639.
- 87 Ricordiamo le ultime parole dell'Urbino al suo maestro e la sua affranta reazione: «[...] più assai che 'l morire, gli è incresciuto lasciarmi in questo mondo traditore con tanti affanni; benché la maggior parte me n'è ita seco, né mi rimane altro che una infinita miseria». Cfr. VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 241.
- 88 IBIDEM. Cfr. E. DE PAOLI, *Donazioni di Michelangelo a Francesco Amatori, detto Urbino, e ad Antonio del Francese, suoi domestici*, in «Archivio storico dell'arte», I (1888), pp. 76-80; D. STOTT, «*Sonno quel[a] Cornelia che sempre son stata*». *La corrispondenza epistolare di Cornelia Colonnello con Michelangelo*, in B. CLERI, S. EICHE, J. E. LAW, F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, cit., vol. III: *Cultura e letteratura*, Urbino, Quattroventi 2002, p. 53. Anche Giorgio Vasari insiste sulla generosità di Michelangelo nei confronti dell'Urbino: «...e chi lo servì come Urbino suo servitore che lo fece ricchissimo et era suo creato che l'aveva servito molto tempo; e gli disse: Se io mi muoio, che farai tu? Rispose: Servirò un altro. O povero a te, gli disse Michelagnolo, io vo riparare alla tua miseria, e gli donò scudi duemila in una volta, cosa che è solita da farsi per i Cesari e pontefici grandi». Cfr. VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 277.
- 89 «[...] e so' sicura che non vi sono capitate alle mani tutte le mie lettere perché vi sonno stati de' maligni che per loro interesse l'anno retenute: ma so ben che voi ne havete vauto bona parte, e so che qui havete scritto ad altri e non vi sete racordata di me». Lettera del 13 luglio 1559 in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 120. Sul rapporto con la famiglia di Urbino si rimanda all'apparato critico in VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. IV, pp. 1623 e ss.
- 90 STOTT, «*Sonno quel[a] Cornelia che sempre son stata*», cit. Le lettere sono conservate presso l'Archivio Buonarroti e pubblicate in P. BAROCCHI, R. RISTORI (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, Firenze, SPES 1983, vol. V.
- 91 Cfr. Leonardi, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 26.

- 92 Cfr. la lettera del 28 marzo 1557 a Cornelia: «El mandar qua Michelagnio non è al proposito, perché sto senza donne e senza governo, e l'pucto è troppo tenero per ancora, e potrà nascerne cosa ch'i sarei molto mal contento. Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 95.
- 93 Così da una lettera del maggio 1562 di Lorenzo Mariotti a Leonardo Buonarroti: «Avevo a esere ogi a casa sua, che vi sono venuti li tutori de li figlioli d'Ubino e ano menato quel puto magiore». BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto*, cit., vol. II, p. 121.
- 94 Mori a Venezia e in giovane età nell'agosto del 1584: tra i suoi beni lasciati a Casteldurante «una Madonna inorata; una medaglia de otto che c'è l'effigie di Jesu Cristo et un'altra cum l'effigie di m. Michelangelo Bonarota», identificabile con una delle medaglie coniate da Leone Leoni e inviate a Roma nella casa del maestro nel marzo del 1561 Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 15.
- 95 Cfr. Ivi, pp. 107-108.
- 96 IBIDEM.
- 97 Si veda, ad esempio, la lettera di Giulio Brunelli del 15 giugno 1559. Pubblicata di nuovo in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 115. Per l'intera vicenda del matrimonio si rimanda ancora al saggio di Deborah Stott, "*Sonno quell[a] Cornelia che sempre son stata*", cit. pp. 54-61. Si veda anche BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., p. 110.
- 98 «Item dua quadri depinti, in uno un Christo et in l'altro una Nonciata». Urbania, Archivio Comunale Notarile, Rog. Bernardino Perusini, n. 108, 1557 gennaio 15. Trascritto in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., pp. 41-42.
- 99 Cfr. STOTT, "*Sonno quell[a] Cornelia che sempre son stata*", cit., p. 58, n. 31; il documento è già pubblicato in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino e il Taruga*, cit., pp. 26-27, n. 124.
- 100 Si veda la lettera di Cornelia a Michelangelo datata 13 dicembre 1557. Riedita in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino e il Taruga*, cit., p. 47.
- 101 Cfr. LIBURDI, *Conferenze Durantine*, cit., p. 31. Il cardinal Turnone fu a Casteldurante dalla fine di settembre 1556, al 19 settembre 1557. Nell'occasione la città gli fece omaggio di una credenza di vasi. Cfr. E. LIBURDI, *Sul Piccolpasso e il Cardinal Tournon*, in «Faenza», VI (1918), pp. 57-61, pp. 57-61.
- 102 Fu il cardinale francese, come noto, a incoraggiare l'architetto militare e trattatista Cipriano Piccolpasso a pubblicare la sua opera più famosa, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, trattato illustrato pronto per la stampa ma edito a Roma soltanto nel 1857.
- 103 Cfr. STOTT, "*Sonno quell[a] Cornelia che sempre son stata*", cit., pp. 55-56.
- 104 GRONAU, *Documenti artistici Urbinati*, cit., pp. 50-53.
- 105 F. PARRILLA, *Marcello Venusti*, Roma, Campisano 2014 (in corso di stampa).
- 106 Sulle versioni del *Crocifisso* di Michelangelo: M. FIRPO, *Ancora sul "Cristo in Croce" di Michelangelo: Giulio Clovo, Cornelis Cort, Agostino Carracci*, in L. GULIA, I. HERKLOTZ, S. ZEN (a cura di), *Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo De Maio*, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca" 2009, pp. 133-162; IDEM, *Denis Calvaert e il "Cristo in croce" di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in «Iconographica», 2007, n. 6, pp. 115-125. Vi sono due modelli di *Annunciazione* elaborati da Michelangelo. Il primo corrisponde al dipinto oggi conservato nella Sacrestia di S. Giovanni in Laterano, opera di Marcello Venusti; l'altro è esemplificato dal dipinto attribuito a Venusti conservato nella Galleria Corsini di Roma (Inv. 255). Per i modelli grafici dell'Annunciazione elaborati da Michelangelo si veda P. JOANNIDES, *I disegni tardi Michelangelo*, in A. ROVETTA (a cura di), *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, cat. della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo-19 giugno 2012, Milano, Silvana 2011, pp. 31-32.

- 107 C.o. Giovanni Tofia abate di Casteldurante e Tommaso de Tomassi suo nipote, Archivio di Stato di Roma, Tribunale del Governatore, B., 78, n. 1. Enrico Rossi attribuisce all'abate una «certa impetuosità di carattere» ma lo ricorda anche per la sua attenzione al decoro del clero e per aver fatto realizzare nella chiesa abbaziale la cappella del Sacramento. ROSSI, *Memorie ecclesiastiche di Urbania*, cit., p. 83.
- 108 Pier Francesco Aliotti, odiato da Michelangelo e da lui ribattezzato "Tantecose". VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 231.
- 109 «Et con questa la lasso, perché altro non ci ha di nuovo se non la morte di quel Cesare soprastante, quale fu trovato dal cuoco di monsignore di Furli con la moglie et datoli 13 pugnolate, et alla moglie 4. Per la quale cosa 'l Vechio è in travaglio, atteso lo haver voluto dare 'l luogo a quello Pier Luigi; né ha possuto perché li Deputati non hanno voluto». Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto*, cit., vol. II, pp. 158-9. Sul Bettini cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., pp. 4-6.
- 110 VASARI, *Vite*, VII, cit., pp. 264-266.
- 111 Continua così la lettera datata in Roma il 2 agosto 1562: «Antonio desideraria che V. S. si digniasi chomprare alchuni ferretti da lavorare sopra un'opera d'un crocefisso di tiglio, il quale Messere vol fare». BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il Carteggio indiretto*, cit., II, p. 128 Si è proposto di identificare l'opera con il piccolo Crocifisso oggi presso la Casa Buonarroti di Firenze. Cfr. ROVETTA, [scheda di catalogo], in A. ROVETTA (a cura di) *L'ultimo Michelangelo*. Cit., cat. 2. 7, p. 132. Tra i corrispondenti di Michelangelo troviamo anche Pietro Bettini, padre di Cesare, che scrive da Casteldurante il 24 novembre 1561 e il 12 agosto 1563. Cfr. BAROCCHI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, V, cit., pp. 275-76, 308.
- 112 Nell'atto notarile (4 agosto 1561) il Durantino è definito «ad presens famulus domini Michaelis Angeli Bonarruti scultoris eidem domino Michaeli angelo per plures annos et ultra octo inservierit [...]». Cfr. DE PAOLI, *Donazioni di Michelangelo*, cit., p. 78.
- 113 Cfr. GRIGIONI, *Figulini di Castel Durante a Roma*, cit., pp. 80-81,
- 114 In un documento del marzo 1571 viene detto «etatis sue annorum 30 et ultra». Cfr. Ivi, p. 81.
- 115 BARDESCHI CIULICH, P. BAROCCHI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 328.
- 116 «E decto di primo d'octobre 1555 è venuto a star meco da Castello Durante la Lucia per serva e Antonio per servidore a uno scudo el mese per uno, cioè dieci giuli; e decta serva e 'l servidore me gli à menati messer Roso da Casteldurante». Ivi, p. 319.
- 117 «E oggi, a di primo di gennaio 1554, è venuta da Castel Durante Lisabecta a star meco per serva per dieci iuli il mese». Ivi, p. 318.
- 118 Ivi, p. 321.
- 119 Cfr. LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., p. 84.
- 120 «E oggi, a di cinque di decto ho rimandata decta Girolama a Castel Durante con quaranta scudi d'oro che l'ha avanzato meco in sedici mesi che mai non ci fussi venuta!» Cfr. BARDESCHI CIULICH, P. BAROCCHI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, cit., pp. 321-324. Cfr. anche LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., p. 84 (qui si parla erroneamente di "Girolamo della Giolla" confuso con "Girolama o Giolla").
- 121 Cfr. BARDESCHI CIULICH, P. BAROCCHI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, cit., pp. 324-327; LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 6.
- 122 «Questi del Papa [ovvero i discendenti di Giulio II] hanno fatto gran forza d'aver la casa. Io la ho difesa in modo che non credo ci penseranno più; e acciò che si vegga la casa più abitata, ho messo Iacopo con le sue donne in le stanze che abitavano le donne d'Antonio». Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI

- (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., vol. II, pp. 199-200 e note 11, 13.
- 123 Lettera di Antonio del Franzese del 16-18 giugno 1564 in Ivi, pp. 201-202.
- 124 «Vostra Signoria non si marevigli se prima io non li habbia scritto, essendo causato dal non haver chi mi scrivesse, essendomi hora abbatuto in chi mi sol scrivere, non ho voluto mancare de non avisarli del bene star de suo zio». Ivi, cit., p. 104.
- 125 Cfr. *Infra*.
- 126 BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., vol. II, p. 202 e nota 7.
- 127 «In quanto, puoi, li vasi li quale promise di farve fare, non vi maravigliati se io non li ho mandato, perché questo è stata causa la malattia del mio zio in Folignio, et mi bisognò starci più giorni, et hora son tornato et faccili fuornire e subito velli mandarrò. E se non vi avesse auto bisogno di farli fare tutti di nuovo, subito velli avria mandato. Et questo è per rispetto de l'armo che vi va suzo». Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit. vol. II, p. 201.
- 128 Nel maggio del 1561 si prendeva cura, ad esempio, di inviare a Leonardo le medaglie con l'effigie di Michelangelo coniate da Leone Leoni. Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., p. 104. Cfr. VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., pp. 1735-36.
- 129 Si veda la lettera di Cornelia ad Antonio in data 2 settembre 1561 in BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., II, p. 10, e la lettera di Giulio Brunelli a Piero Bettini del 19 novembre 1561. Ivi, pp. 110-111.
- 130 Si trattava in realtà dell'esercito spagnolo guidato dal duca d'Alba. Cfr. VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 242.
- 131 Michelangelo e Antonio furono insieme a Spoleto nell'ottobre del 1557: «E oggi, a di primo d'ottobre, trovandomi in Spuleti, ò dato iuli dieci per uno a' dua Antonj mia servidori per conto di loro salario, e benché uno di loro non l'abbi scritto qui sempre, à avuto il suo salario, come apariscie scritto nel muro in camera mia». Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 320.
- 132 VASARI, *Vite*, VII, cit., p. 242.
- 133 Cfr. *supra*.
- 134 Cfr. M. T. FLORIO, *Pietà Rondandini* [scheda di catalogo], in ROVETTA, *L'ultimo Michelangelo*, cit., pp. 106-107.
- 135 DE PAOLI, *Donazioni di Michelangelo*, cit., p. 78. Cfr. anche VASARI, *La vita di Michelangelo*, cit., vol. IV, p. 1680 e ss.
- 136 FLORIO, *Pietà Rondanini*, cit., p. 106; E. ALBERIO, *Lettera di Giorgio Vasari dopo la morte di Michelangelo*, in ROVETTA (a cura di), *L'ultimo Michelangelo*, cit., p. 147.
- 137 Ivi, cit., p. 146.
- 138 G. GARDELLI, *L'eredità di Michelangelo e la Pietà ritrovata di Andrea Bregno*, Roma, Erreциемме [2006], p. 132.
- 139 Cfr. BALDRIGA I., "The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva", in «The Burlington Magazine», CXLII, 2000, pp. 740-745. Per una disanima esaustiva dell'opera si veda la scheda di S. DANESI SQUARZINA in DANESI SQUARZINA (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Milano, Electa 2001, pp. 246-251.
- 140 U. BALDINI, *Michelangelo scultore*, Firenze, Sansoni 1981, cat. 29.
- 141 Impossibile, perché "sbozzata" e di marmo", l'identificazione del *Cristo Vivo con la croce* con un *Crocifisso* bronzeo, oggi perduto, ricordato nell'inventario dei beni di Antonio del Franzese stilato nel

1575. Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 8.
- 142 «Tali sono i due Gruppi di Pietà, de quali uno fu trovato seppellito in una stanza a terreno et ora si vede pubblicamente in una officina di Roma, e l'altro sta nel giardino che fu del signor cardinale Bandino a Monte Cavallo. E queste due bozze, oltre l'altre, che si veggono tralasciate, sono di tanta bellezza, che Taddeo Zuccherò stimò bene impiegata la sua fatica in disegnarle, colorirle, e ridurle in opera: come vedesi in Roma nella Madonna de' Monti, e nella Pietà del Consolato de Fiorentini». G. B. OTTONELLI, P. BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro (1652)*, a cura di Vittorio Casale, Roma, Canova 1973, p. 210. In realtà il dipinto della Madonna dei Monti ispirato alla Pietà Bandini, a cui fa riferimento il trattato, non è di Taddeo Zuccari, ma di Antonio Viviani il quale lo realizzò tra il 1585 e il 1587 per la Cappella Falconi, replicando quanto aveva fatto Lorenzo Sabatini per la vecchia Basilica di S. Pietro. Cfr. M. MORETTI, A. ZUCCARI, *Barocci e Roma: tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in A. GIANNOTTI, C. PIZZORUSSO (a cura di), *Federico Barocci. 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Milano, Silvana Editoriale 2009, p. 143, 155, n. 37.
- 143 «Ti dico non potrei star meglio né più fedelmente esser in ogni cosa governato e tractato». P. BAROCCHI, R. RISTORI (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, V, cit., pp. 309-310.
- 144 B. GASPARONI, *Documento inedito sopra la casa di Michelangelo Buonarroti*, in «Arti e lettere», II, 1865, pp. 265-268.
- 145 Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., vol. II, p. 200, n. 12.
- 146 Ivi, p. 201.
- 147 Cfr. BAROCCHI, LOACH BRAMANTI, RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, cit., vol. II, p. 221.
- 148 La sua nascita dovrebbe risalire all'incirca al 1566. Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 18, n. 24.
- 149 S. EICHE, *La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca*, in M. R. Valazzi (a cura di), *La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, Modena, Panini 1986, doc. n. 216. Già segnalato in GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., p. 270, n. I. Riedito in GARDELLI, *L'eredità di Michelangelo*, cit., p. 168.
- 150 Cfr. LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., p. 85.
- 151 Cfr. MORETTI, *Le maioliche da "spetiaria"*, cit., pp. 154-155, 163-165 (con bibliografia precedente).
- 152 Cfr. *supra*.
- 153 Cfr. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 269-270; A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Gazzetta d'Italia 1876, vol. I, pp. 373-374.
- 154 La lettera è del 1570, i 18 anni quindi non indicano il tempo che stette con Michelangelo, ma gli anni passati dal 1552, quando entrò la prima volta a Macel de' Corvi. Cfr. *supra* e Gronau, *Documenti artistici urbinati*, cit., p. 270.
- 155 Inventario del Palazzo ducale di Urbino (1582): «Teste di marmo / Un Moise di marmo a sedere, di altezza d'un braccio in circa». Cfr. *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo ducale (1582-1631)*, a cura di F. Sangiorgi, Urbino, Accademia Raffaello 1976, p. 34, n. 1. L'attribuzione a Bartolomeo Ammannati (si veda ancora la recente scheda di S. TURRIZIANI in BERNARDINI, BUSSAGLI (a cura di), *Il Rinascimento a Roma*, cit., cat. 26, p. 275) non ha sino ad ora trovato sostegni documentari sufficienti.
- 156 «[...] una Madonna, uno Moisè de terracotta, una petra de porfido, uno crocifisso de bronzo». Urbina, Archivio Comunale Notarile, Rogito Pietro Rainaldi, n. 133, 1575, aprile 23. Nella casa abitano

- «Agata noverca di Antonio di Giovanmaria Franciosi alias Zoppo e la figlia Camilla» Cit. in LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit. pp. 6, 18, n. 23.
- 157 Giuliana Gardelli pensa, invece, possa trattarsi di un'opera realizzata da Antonio il quale, tuttavia, non è mai documentato come scultore. GARDELLI, *L'eredità di Michealangelo*, cit., p. 129.
- 158 Non se ne trova traccia negli inventari urbinati pubblicati da Fert Sangiorgi né in quelli di Casteldurante (T. BIGANTI, *L'eredità dei della Rovere. Inventari dei Beni in Casteldurante (1631)*, con un saggio di G. Semenza, Urbino, Accademia Raffaello 2005). Non è quindi identificabile con il busto conservato oggi al Museo del Bargello di Firenze. Leonardi, riprendendo Gotti (*Vita di Michelangelo*, cit. I, pp. 273-274), pensa che il busto ritratto del Bargello provenga dall'eredità di Vittoria della Rovere (Leonardi, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 18, n. 26). Della stessa opinione anche Gardelli, *L'eredità di Michelangelo*, cit., pp. 129-130.
- 159 Gronau, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 53-54.
- 160 Si rimanda alla scheda di Andrea Donati in ROVETTA (a cura di), *L'ultimo Michelangelo*, cit. p. 148 (con bibliografia precedente).
- 161 Si veda la testimonianza di Francesco Picchi, fratello del pittore Giorgio il giovane, rilasciata il 19 marzo 1585. In Leonardi, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 31.
- 162 «[...] et questo fu in Roma, in casa del prefato Pietro Aloigi presente mia madre [Giacoma di Giulio Venanzi] et Cesare [Picchi] mio fratello». Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., p. 30; LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., pp. 43, 68-70.
- 163 Cfr. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, cit., pp. 30-32.
- 164 Cfr. *supra*.
- 165 Giuliana Gardelli attribuisce ad Andrea Bregno una Pietà che, *ad evidentiam*, si può datare a non prima della fine del XVI secolo, e riconosce nella terracotta in collezione privata il modello della Pietà vaticana, un presunto omaggio di Michelangelo a Bregno. Cfr. Gardelli, *L'eredità di Michelangelo*, cit., pp. 139-149.
- 166 È Vasari a ricordare il donativo ad Antonio Mini di «due casse modegli lavorati di cera e di terra» dispersi in Francia dopo la sua morte. Cfr. *supra*, nota 54.
- 167 Cfr. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, cit., pp. 270-271.
- 168 Cfr. GRIGIONI, *Figulini di Casteldurante a Roma nel Cinquecento*, cit., pp. 26-31.
- 169 Gli atti del processo sono stati pubblicati in MORETTI, *Le maioliche da "spetiaria"*, cit., pp. 166-171.
- 170 LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., pp. 88-89.
- 171 Ivi, pp. 94-97.
- 172 «a di 4 aprile 1579 fato in botega da Antonio da Casteldurante in Roma». Cfr. C. D. E. FORTNUM, *Maiolica. A historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy with marks, and monograms also some notice of the persian damascus, rhodian and hispano-moresque wares*, Oxford Clarendon Press, 1896, p. 87; G. BALLARDINI, *Alcune maioliche romane di tardo stile cinquecentesco*, in «Capitolium», VIII (1932), pp. 307-312.
- 173 GRIGIONI, *Figulini di Casteldurante*, cit. 1946, p. 28.
- 174 LEONARDI, MORETTI, *I Picchi maiolicari*, cit., p. 104.
- 175 Ivi, p. 107 e nota 308.
- 176 VASARI, *Vite*, VII, cit., pp. 135-136.

La Santa Cecilia e santi

di Federico Barocci della cattedrale di Urbino:
spunto per una riflessione “barocca”

Marco Droghini

Indubbiamente la *S. Cecilia con i santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina d'Alessandria* della cattedrale di Urbino (fig. 1), una delle primissime opere pubbliche licenziate da Federico Barocci, va annoverata tra le più interessanti sintesi della cultura pittorica urbinata e più largamente roveresca espressa tra la perdita/riacquisizione del Ducato di Urbino da parte dei Della Rovere, accavallatasi alla prematura morte di Raffaello Sanzio, e prima che emergesse distintamente l'astro barocco a partire dagli anni '60 del Cinquecento, cultura pittorica questa, imperniata sul manierismo tosco-romano d'impianto raffaellesco (arricchito da una componente veneta ben accolta dall'intero territorio marchigiano e all'epoca interpretata sul gradino più alto da un Tiziano in stretto contatto con i duchi), che vide protagonisti, concentrando



fig. 1 Federico Barocci, *S. Cecilia con i santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina d'Alessandria*, Urbino, cattedrale.

doci su Urbino, pittori forestieri¹ interpostisi in una tradizione locale in cui emerse, nel settore propriamente della pittura d'altare, la retrograda bottega Viti operante in parallelo alla produzione su ceramica. Qui, in questo ambiente tra i più ricchi del tempo sotto il profilo culturale seppur allora già relegato nel ruolo di provincia, confinante con l'Umbria, la Toscana, la Romagna e la Marca del sud, si formò, trovandovi ragion d'essere per tutta la vita, il protobarocco Barocci proiettato agli onori di una pittura riconosciuta tra le più alte in Europa e innescente la fase artistica che contraddistinse il Ducato di Urbino sulla strada di un tramonto culminato con la nota devoluzione del 1631.

La *S. Cecilia* tuttavia, confrontandoci con le meritorie interpretazioni già proposte dalla critica ed iniziate a strutturarsi con coerenza soltanto nel '900, stimola ad approfondire ulteriormente l'esame dell'impianto culturale di cui sopra, procedendo con un'esegesi integrativa degli stimoli visivi in essa presenti. Iniziamo pertanto con il riflettere che il giudizio sul primo Barocci nonché sul dipinto in questione, in sostanza, si è formato attraverso biografie soprattutto seicentesche facenti parte di dizionari biografici e attraverso cui, evitando di cimentarsi in una circostanziata analisi delle componenti andate a costituire la poetica barocca, sono stati forniti i dati più essenziali riguardo all'argomento che a noi interessa. Così il fondamentale Giovan Pietro Bellori², pronunciandosi dietro i suggerimenti tra gli altri offertigli da Pompilio Bruni legato alla famiglia dei Barocci³, relativamente alla giovinezza pittorica dell'urbinate, scalatasi all'incirca sino alla fine del sesto decennio del '500 ed in cui va compresa la *S. Cecilia*, ha fatto puntare innanzitutto l'attenzione su Francesco Menzocchi (Forlì, 1502-1574), su Battista Franco detto il Semolei (Venezia, 1498-1561), sulle collezioni ducali continuamente alimentate all'epoca dai lavori di Tiziano, su Raffaello, sino a includere il Correggio e Michelangelo. Per spiegare la formazione di Barocci, inoltre, si nota da parte di Bellori (all'ombra di Pompilio Bruni) una chiave di lettura mirante a far emergere il portato familiare insito nell'educazione pittorica dell'urbinate, praticamente concentrando le attenzioni sulle figure degli artisti/impresari ducali Girolamo e Bartolomeo Genga parenti stretti di Federico e fautori della chiamata, nel Ducato di Urbino, di Menzocchi e di Franco.

Più precisamente nel 1543-44, quando Barocci aveva intorno agli otto anni essendo nato nel 1535 circa⁴, ovvero nell'età più consona per un avviamento artistico, a sua volta folgorato dall'esposizione dello stendardo di Tiziano nella chiesa urbinata del Corpus Domini avvenuta proprio in quel lasso di tempo

nonché accentuata dalla presenza del Vecellio stesso ad Urbino nel 1545⁵, Bellori lega il più grande incitamento nei confronti della pittura al forlivese Menzocchi il quale, una quindicina di anni dopo la rispettiva partecipazione alla fase lavorativa più importante della decorazione pittorica della pesarese Villa Imperiale (sovrintesa, in un discorso concernente anche l'architettura, da Girolamo Genga), risiedette nella città feltresca per la realizzazione della *Deposizione di Cristo* (già in S. Croce) ora a Brera⁶. Il Franco invece, primo vero maestro di Barocci sempre secondo Bellori, tramite Bartolomeo Genga arrivò ad Urbino da Roma nel 1545 per occuparsi della decorazione pittorica della volta del coro della cattedrale. Nell'antica capitale del ducato, alternando i lavori urbinati a commissioni fabrianesi e osimane, il veneziano licenziò poi ulteriori opere e si occupò dell'ideazione, se non della pittura, di maioliche⁷ sino al 1548 quando tornò a Roma ma nel 1549 lo ritroviamo a Fabriano e nel 1551 ancora ad Urbino⁸.

Di seguito, alla partenza di Battista Franco dalle Marche⁹, Barocci seguì il flusso della corte roveresca ormai indirizzata a lasciare quella urbinata quale sede principale di residenza e si trasferì a Pesaro, città questa allora caratterizzata da una situazione artistica simile a quella già descritta per Urbino, dove riuscì a studiare con assiduità la parte della raccolta d'arte conservata nelle residenze pesaresi dei Della Rovere tra le quali va compresa la Villa Imperiale («partitosi Battista da Urbino, Federico si trasferì a Pesaro in casa del Genga, che gli diede commodità di studiare nella galleria del duca le pitture che vi erano di Tiziano e di altri primi maestri; e nel tempo stesso gl'insegnava geometria, architettura, prospettiva, nelle quali discipline divenne erudito»)¹⁰.

Subito dopo, andando ad esercitarsi sui lavori della bottega raffaellesca e di Michelangelo, si pone il primo soggiorno a Roma avvenuto precedentemente l'esecuzione del *Martirio di S. Sebastiano* della cattedrale urbinata (commissionato il 9 novembre 1557)¹¹. Il passaggio storico meriterebbe particolari approfondimenti, tuttavia possiamo soltanto tenere presente che il viaggio romano in oggetto, confrontandoci con Bellori, fu progettato all'età di vent'anni («ma essendo egli pervenuto all'età di venti anni, stimolato da desiderio di lode e dal nome di Raffaello suo compatriota, fece risoluzione di andare a Roma»)¹² rimandandoci, con la data di nascita da fissare al 1535 ca.¹³, al 1555 ca.; che fu compiuto quando Barocci era un pittore già attivo in autonomia poiché a Roma - cimentandosi in un genere artistico non propriamente semplice - realizzò il ritratto del cardinale Giulio Della Rovere «ed altri quadri che a quel signore lo

resero gratissimo»¹⁴ e, infine, che non fu brevissimo. In tal caso, ebbene, ci viene presentato un Barocci recatosi nella città eterna per lavorare ma anche per specializzarsi su quanto aveva appreso in patria dove, ovviamente, poteva aver licenziato delle opere da identificare nella perduta (nell'Ottocento) *S. Margherita d'Antiochia* per la chiesa del Corpus Domini di Urbino saldata, dopo essere stata valutata, il 1 gennaio 1556¹⁵ (il che fa presupporre un'esecuzione avvenuta nel 1555) e, discernibile in termini stilistici se confrontata con il *Martirio di S. Sebastiano*, nella *S. Cecilia* posta dallo Zampetti¹⁶ antecedentemente il primo soggiorno romano che, incrociando i dati, dovette principiarsi nei primi mesi del 1556 e terminare verso la fine del 1557¹⁷. D'altronde la mancata partecipazione in sede di stipula ad Urbino del contratto per il *Martirio di S. Sebastiano*, quando Federico fu sostituito come procuratore dal padre Ambrogio, può essere innanzitutto rimandata, se dovuta ad una assenza dalla città feltresca, ad un soggiorno romano perdurato sino all'autunno del 1557 e non ad un viaggio nell'Italia settentrionale come è stato proposto in passato sebbene Bellori non fa cenno alcuno della cosa. Sempre il *Martirio di S. Sebastiano* ci aiuta ulteriormente a fare luce sugli anni in questione perché, oltre a far emergere chiari agganci formali con il Tiziano anconetano della *Pala Gozzi* che poterono apprendersi soltanto studiando direttamente l'opera, offre nel protagonista una stretta vicinanza d'impianto con il Cristo del *Battesimo* dipinto da Pellegrino Tibaldi nel 1556 ca. (Ancona, S. Francesco alle Scale), ulteriore elemento questo per riconoscere la presenza di Barocci ad Ancona dove il pittore, scegliendo come strada di ritorno la via lauretana, poté arrivare da Roma. Il lasso temporale che separa i due suddetti quadri urbinati superstiti, alquanto valorizzante per Barocci anche se, nelle fondamenta, segnato dal filo conduttore di un percorso stilistico già avviato, è ben visibile tanto che Emiliani, nel caso della *S. Cecilia*, parla giustamente di opera acerba¹⁸ rispetto al *Martirio di S. Sebastiano*¹⁹. Basta allora confrontare il modo lezioso, quasi incerto, con cui la *S. Caterina* della *S. Cecilia* si appoggia a terra con la saldezza d'impostazione contraddistinguente il *Martirio di S. Sebastiano*, oppure la gestione della luce che, nel *Martirio di S. Sebastiano*, si arricchisce di una vibratilità pressoché sconosciuta nella *S. Cecilia* se non fosse per quanto avviene nel fazzoletto svolazzante della *S. Caterina* o in pochi altri particolari. Più in generale la *S. Cecilia* va interpretata come una prova in cui Barocci, immettendosi con estrema calibratezza nella tradizione pittorica urbinata, non volle incorrere in problemi di sorta e per ottenere ciò si adeguò il più possibile al prototipo ico-

nografico dell'opera, ovviamente la *S. Cecilia* bolognese di Raffaello che all'epoca dei fatti, specialmente se raffrontiamo la cosa con la città di Urbino, rappresentò il modello principale di riferimento del soggetto in questione. Nel contempo, mettendo a frutto gli insegnamenti impartitigli a Pesaro, intorno al 1550, da Bartolomeo Genga, il pittore gareggia comunque con il dipinto rafaellesco nell'impostazione prospettica dello strumento musicale sorretto dalla *S. Cecilia*, oltretutto contraddistinto da sbattimenti di luce che preparano quello che avverrà nel *Martirio di S. Sebastiano*.

Per i suddetti motivi possiamo riflettere su un'esecuzione della *S. Cecilia* estremamente giovanile, forse precedente a quella attualmente ipotizzata (1555 ca.) tanto che l'antica idea, riportata da Lazzari sulla base di una "novella", che Barocci avesse avuto sedici anni quando dipinse il *Martirio di S. Sebastiano*²⁰ non è detto che non debba essere applicata all'opera oggetto del nostro interesse, calcoliamolo sviluppata in dimensioni non eccessive (cm. 200 x 145), pertanto ben gestibile da parte di un giovanissimo pittore il quale, per di più, poté assumerne con facilità la committenza dietro una trama di conoscenze facenti capo agli influenti Genga.

Visto l'argomento è inoltre necessario dedicare qualche riga al disegno (*S. Margherita d'Antiochia in carcere con due soldati e il drago*) che, attribuito in antico a Domenico Maria Canuti (Londra, Victoria & Albert Museum, inv. n. D. 1084-1900), negli ultimi anni è stato accostato alla perduta *S. Margherita urbinata*²¹. In tal caso, secondo quanto possiamo desumere dalle fonti storiche, va tenuto presente che la prova grafica non corrisponde sotto l'aspetto iconografico al quadro già nella chiesa del Corpus Domini. Così Borghini parla di «una Santa Margherita col serpente»²². La cosa si fa più dettagliata con Bellori, confermato da Lazzari nella riedizione da questi curata della vita barocca di Bellori, il quale descrive una «santa nella prigione, con la croce in mano, in atto di riguardare il cielo che s'apre fra due angeli, calcando il serpente»²³. Sempre Lazzari ci ricorda la «santa nella prigione con la croce in mano, in atto di riguardare il cielo, che s'apre fra due angeli, calcando il serpente»²⁴. Dalle anzidette descrizioni emerge dunque un quadro decisamente meno complesso rispetto a quanto viene rappresentato nel disegno. In altre parole, se il disegno è accostabile a prodotti baroccheschi più mossi della maturità tipo la *Fuga di Enea*, il dipinto rientra nell'alveo di soluzioni semplificate quali la *S. Margherita d'Antiochia* ideata da Raffaello. Per la precisione a contendersi la scena nel quadro, insieme alla *S. Margherita*, è il drago "calcato" dalla santa. Nel di-

segno, invece, il drago è relegato in secondo piano a differenza di due soldati che emergono come ulteriori protagonisti, inoltre la santa non calca il drago ma è inginocchiata su un piedistallo. C'è poi la questione della croce tenuta in mano dalla S. Margherita dipinta (che compare nel disegno attribuito a Raffaello di Haarlem, Teylers Museum, inv. A 75, preparatorio per il dipinto nel Kunsthistorisches Museum di Vienna realizzato dalla bottega raffaellesca)²⁵, mentre nel disegno la protagonista tiene le braccia e le mani aperte in segno di accettazione del martirio. Conseguentemente, visto pure che tali cambiamenti sono troppo drastici per un progetto che, in fondo, appare proiettato verso uno stato definitivo, va ipotizzato di adattare l'esempio grafico londinese ad un'ulteriore e più tarda redazione della *S. Margherita*²⁶.

Quanto sopra, ebbene, sostanzia una *S. Cecilia* ben contraddistinguibile come primo metro di paragone dell'attività barocca nonché da leggere, adeguandoci all'interpretazione classica dell'opera, attraverso la cultura pittorica roveresca dell'epoca trovante il suo pilastro principale nell'arte di Raffaello Sanzio. Quest'ultima constatazione, tuttavia, non può non equipararsi al fatto che il verbo raffaellesco, accompagnandosi ad un'influenza michelangiolesca manifestata in uno dei più significativi esempi dell'arte metaurense e più largamente marchigiana, ovvero le pitture murali della chiesa del Corpus Domini di Urbania divenute meta di pellegrinaggio - insieme a contestuali dipinti mobili - da parte di artisti e fonte d'ispirazione per la maiolica, fu divulgato nel Ducato di Urbino, negli anni della formazione di Barocci, dal raffinato Raffaellino del Colle (Sansepolcro, 1496 ca.-1566). Proprio Raffaellino, il quale, rispetto a pittori come Menzocchi e Franco, trovò nel territorio roveresco, confinante e quasi fuso con la sua Sansepolcro situata, in terra toscana, a pochi chilometri dell'ultimo avamposto marchigiano di Lamoli (comune di Borgo Pace), una seconda patria, può annoverarsi come il tassello mancante nella lettura fatta sino ad oggi della *S. Cecilia* ed elemento decifrante di taluni aspetti dell'arte barocca.

Ricordiamo dunque che Raffaellino del Colle, tornato a risiedere a Sansepolcro nel 1524 dopo una fondamentale frequentazione della bottega raffaellesca a Roma (che lo portò a divenire il favorito di Giulio Romano quale collaboratore), si configura come il rappresentante di Raffaello Sanzio nel Ducato di Urbino in un ruolo che senza dubbio, come ho avuto modo di ribadire più volte associandomi a quanto è stato ben esposto da altri²⁷, ebbe un peso rilevante nei decenni subito successivi la morte del grande urbinato, quando il raffaellismo

divenne “arte di stato” magnificata sia nella decorazione pittorica della Villa Imperiale vecchia che nella gloriosa produzione delle maioliche roveresche. Lo stesso Raffaellino, entrato ufficialmente in terra marchigiana proprio attraverso la Villa Imperiale dove si trovò a lavorare, assumendo il ruolo di capocantiere pittorico affiancandosi a quello di sovrintendenza generale gravante su Girolamo Genga, grazie anche ad un passaparola intercorso tra i Della Rovere e i Gonzaga di Mantova (parenti dei duchi rovereschi, protettori di Giulio Romano e committenti del pittore biturgense in un soggiorno mantovano forse situabile intorno al 1528), fu legato alla terra di Raffaello attraverso un connubio formato appunto dai Della Rovere, dalle personalità connesse ai duchi ed a capo delle microcorti sparse nel ducato, dall’ordine religioso dei Serviti e da committenti indipendenti rispetto a quelli suddetti. Ciò ha portato ad un’attività capillare nel distretto roveresco (particolarmente concentratasi nella vallata metaurense) profusa dal terzo al sesto decennio del Cinquecento, operosità questa di primo piano nell’ambito del “manierismo metaurense”. Da ipotizzare, come dimostrano la *Crocifissione* recentemente identificata nel minuscolo centro di Palazzo Mucci arroccato sopra Borgo Pace²⁸ o la cosiddetta *Madonna del Metauro* (già nell’urbinate raccolta Volponi, oggi Galleria Nazionale delle Marche di Urbino) di cui s’ignora la provenienza e andata ad alimentare un collezionismo privato di opere raffaellinesche decontestualizzate dai luoghi di origine, è inoltre una presenza più fitta nel territorio rispetto a quella oggi nota, oltretutto affiancandosi al rapporto di Raffaellino con la maiolica del Ducato²⁹. Il medesimo legame con la maiolica, che forse portò il biturgense in stretta vicinanza con Battista Franco come suggeriscono le fonti ottocentesche³⁰, ci introduce alla relazione di Raffaellino con la città di Urbino per cui il pittore licenziò tra la fine del quarto decennio del ‘500 e non oltre il 1548, destinata ad una chiesa servita e da affiancare, in termini territoriali, ad una piccola *Sacra Famiglia* (oggi depositata nella Casa di Raffaello di Urbino) sembrerebbe proveniente dal locale convento di S. Chiara, la *Madonna del Soccorso con i santi Giovanni Battista e Cristoforo* (oggi Galleria Nazionale delle Marche di Urbino)³¹ che, sotto il profilo esecutivo, mostra stretta corrispondenza con la pittura su ceramica³² tanto rilevante nella tradizione artistica urbinata (fig. 2).

Di qui risulta pressoché impossibile che la giovinezza pittorica di Barocci sia trascorsa ignorando Raffaellino del Colle il quale, sulla scia di un dipinto sostanzialmente inedito, potrebbe oltretutto essersi trovato ad Urbino in un pas-



fig. 2 Raffaellino del Colle, *Madonna del Soccorso con i santi Giovanni Battista e Cristoforo*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

lia, suggerisce che «non appare dubbio che alcune antiche, tradizionali, opinioni, come quella d'una influenza del tutto iniziale dall'opera di Girolamo

saggio chiave dell'adolescenza di Barrocci, ovvero nei primi mesi del 1548 quando il Semolei partì per Roma ed in concomitanza alla presenza in città di Giorgio Vasari, artista questo, fresco di esperienze lavorative affrontate con il biturgense, in contatto con Bartolomeo Genga e Battista Franco.

Attraverso precisi confronti, da incrociare al fattibile studio di disegni raffaellineschi, è inoltre ricostruibile una conoscenza diretta delle opere del pittore toscano sino ad arrivare a Sansepolcro, la città di Piero della Francesca, dove l'urbinate si poté spingere in un veloce viaggio d'istruzione affrontato anche prima del sesto decennio del '500.

Simile integrazione raffaellinesca può analizzarsi iniziando con il valutare gli stilemi che, presenti nella *S. Cecilia* e accavallatisi al flebile influsso da Battista Franco nonché all'ossequio nei confronti dell'*Ultima Cena* di Tiziano del Corpus Domini (volto del S. Paolo baroccesco ricalcante, in controparte, quello dell'apostolo a sinistra di Cristo nel dipinto tizianesco), sono stati in passato accostati a Francesco Menzocchi, dunque a un pittore che, sotto diversi punti di vista, non si può spiegare senza Raffaellino. A tal proposito Emiliani, in una lettura propedeutica alla presente interpretazione della *S. Cecilia*,

Genga, oppure quella di un ricordo dello stesso Francesco Menzocchi nel corso del soggiorno urbinato, hanno - soprattutto la seconda - un peso maggiore di quanto la storiografia critica abbia poi in seguito consolidato»³³. La decodificazione menzocchiana offerta da Emiliani continua riconoscendo una vera e propria educazione all'arte Menzocchi/Barocchi che «trova una insperata conferma proprio nel paragone ora possibile - a paragone - con la bella ed insieme elegante Maddalena che il forlivese aveva collocato in buona vista nel dipinto ora citato (oggi a Brera) [intendendo la *Deposizione* urbinato già in S. Croce]»³⁴. Sempre Emiliani aggiunge che «alcuni particolari del quadro di Barocchi lasciano intravedere taluni residui influssi del manierismo dolce ed animato di Francesco Menzocchi»³⁵.

Come abbiamo già accennato, tuttavia, le fonti antiche vedono Menzocchi soltanto come colui che incitò un Barocchi di circa otto anni ad intraprendere la strada della pittura, scomparendo poi dalla vita dell'urbinato. L'apparente costruito stilistico menzocchiano, a sua volta, dovrebbe commentarsi a partire dal luogo in cui il forlivese risulta essere più presente nel territorio roveresco, ovvero la Villa Imperiale vecchia di Pesaro frequentata da Barocchi ed in cui la collaborazione con Raffaellino, che portò Menzocchi dalla parte del debito, fu pressoché risolutiva per far entrare il pittore romagnolo «nell'ambito della pittura raffaellesca, perché la derivazione da una costola soprattutto di Giulio Romano è abbastanza evidente»³⁶. Nella *S. Cecilia*, infatti, si respira un'aria che rimanda innanzitutto alla *Sala della Calunnia* dell'Imperiale vecchia dipinta a due mani da Raffaellino e da Menzocchi. Per serrare ancora di più l'argomento dobbiamo poi puntare l'attenzione sulla particolare tipologia della testa di tre quarti della *S. Maddalena* (fig. 3) di Barocchi (tra le altre cose contraddistinta, nella sua delicata pulizia formale, da un taglio decisamente affusolato degli occhi) che, nel catalogo di Menzocchi, si ritrova nella *Psiche del Mercurio annuncia il bando contro Psiche* eseguito nella lontana Venezia nel 1539 ca. (destinato al veneziano Palazzo Grimani, oggi in collezione privata a Forlì) ma che, se paragonata all'universo femminile raffaellinesco, torna con una precisione per certi versi più marcata nella fanciulla immessa nella *Purificazione della Vergine* (fig. 4) del 1535-36 (già chiesa di S. Maria Maddalena di Sansepolcro, oggi Museo Civico di Sansepolcro)³⁷.

Al di là di ciò, concentrandoci su Raffaellino (evitando però d'ingolfarci in raffronti che diventerebbero troppo dispersivi), andrebbe aggiunto il *S. Giovanni Battista* dipinto dal biturgense nella citata *Madonna del Soccorso* urbi-

nate (fig. 2) e da comparare alla S. Maddalena barocca. Consideriamo dunque che la Maddalena, piuttosto che dall'incisione con varianti di Marcantonio Raimondi - generalmente riconosciuta, non essendo l'urbinate giovane mai andato a Bologna, come il veicolo di conoscenza da parte di Barocchi della *S. Cecilia* raffaellistica - in cui lo sguardo è puntato altrove, sembra derivare dal S. Giovanni raffaellinesco rivolto verso lo spettatore (conformandosi altresì a quanto avviene nel prototipo di Raffaello), quasi come se il suo esecutore, dopo

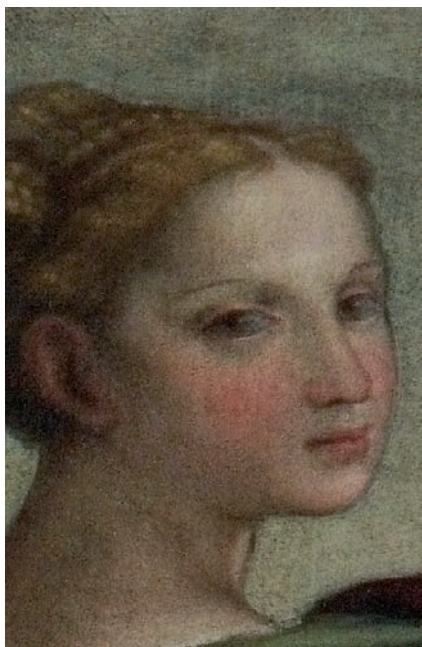


fig. 3 Federico Barocci, *S. Cecilia con i santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina d'Alessandria* (particolare), Urbino, cattedrale.



fig. 4 Raffaellino del Colle, *Purificazione della Vergine* (particolare), Sansepolcro, Museo Civico.

il disegno preparatorio (fig. 5) della *S. Cecilia* (Stoccarda, Staatgalerie, Graphische Sammlung, inv. n. 1338) in cui, oltretutto, la santa in questione non presenta la spalla destra coperta come nella trasposizione pittorica ma scoperta, ed in piena evidenza muscolare, come nel santo di confronto della *Madonna del*

Soccorso da guardare anche per il suo avvvitamento del corpo, avesse cambiato idea sulla base dell'opera raffaellinesca già nella chiesa dei Serviti di Urbino³⁸.

Il suddetto disegno di Stoccarda, distintiva prova di un giovanissimo ed ammanierato Barocci, può inoltre dimostrare, più che la versione dipinta in cui l'effetto è meno evidente, uno studio affrontato sulla *Madonna del velo* con gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele (fig. 6) di Urbina (già chiesa del Corpus Domini, oggi Museo Leonardì) che, licenziata da Raffaellino contemporaneamente all'incarico della Villa Imperiale del 1530 ca., appare ispirare la costruzione per netti colpi di luce dell'acconciatura della S. Caterina barocca (confrontabile con quella sofisticata, fatta d'intrecci e di ciuffetti svolazzanti, dell'arcangelo Gabriele raffaellinesco). La *Madonna del velo* urbanese, precisiamolo, presenta a sua volta un arcangelo Michele i cui muliebri tratti fisio-

nomici, ritenuti frutto di un'elaborazione di ambito baroccesco nel commento fatto ad un calco del disegno della medesima figura (senza però individuare la traduzione su tela dell'opera grafica)³⁹, anticipano quelli della Maddalena rappresentata da Menzocchi nella *Deposizione* già in S. Croce e assunta come esempio da Emiliani, lo abbiamo visto sopra, per istituire un rapporto formale



fig. 5 Federico Barocci, *S. Cecilia con i santi Maria Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo e Caterina d'Alessandria*, Stoccarda, Staatgalerie, Graphische Sammlung.

tra Barocci ed il pittore forlivese.

Giunti a questo punto è suggeribile che il forlivese e il marchigiano, nel corso della sperimentazione da entrambi affrontata sull'arte di Raffaello, guardarono separatamente al biturgense (il pressoché "obbligatorio" Raffaellino se paragonato al contesto qui trattato) pervenendo ad esiti tra loro autonomi così come a quanto pare comprensivi, nel caso dell'urbinate, dell'attenzione dedicata alla raffinatezza raffaellinesca riflesso diretto di quella raffaellesca ed eleggibile a

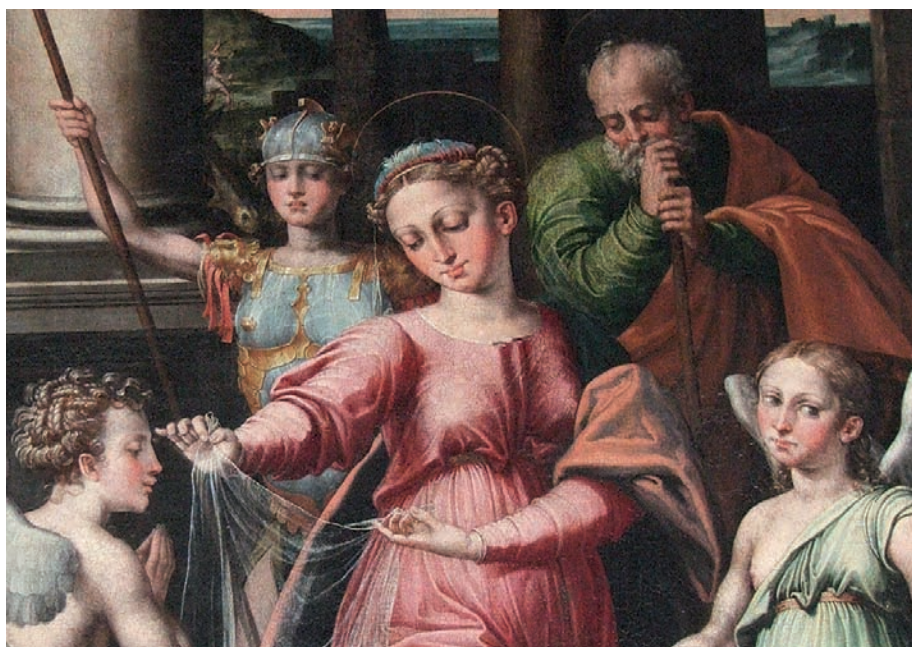


fig. 6 Raffaellino del Colle, *Madonna del velo con gli arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele* (particolare), Urbania, Museo Leonardi.

base della grazia - iniziata a germogliare nel dolce volto della S. Cecilia del quadro di Urbino - contraddistinguente Barocci nonché rimandata anche da Emiliani al Sanzio affermando che «egli conosce certo Raffaello per la sua grazia»⁴⁰. Non per niente Bellori ha parlato di una forma di grazia integrata da quella del Correggio, quest'ultima subentrata negli anni che separano il primo soggiorno romano di Barocci dal secondo principiato nel 1560 e, non dimen-

tichiamolo, formatasi nel caso dell'Allegri per mezzo pure del raffaellismo che il pittore emiliano poté direttamente apprezzare a Roma in un possibile viaggio avvenuto intorno il 1520. Più specificatamente Bellori scrive «nel qual tempo [1558-59 ca.] capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni e teste divinissime a pastello di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio»⁴¹. Ancora Bellori, in un lessico tra gli altri ripreso da Emiliani equiparando la cultura giovanile di Barocci a quella di «una delicata accademia manieristica di stampo soave»⁴², riporta che «si assomigliò esso [Barocci] in parte al Correggio, o sia nell'idea e modo del concepire, o ne' lineamenti puri, naturali, e nelle arie dolci de' putti e delle donne, nelle piegature de' panni, con maniera sempre facile e soave»⁴³.

Le parole d'ordine nei suddetti passaggi sono dunque “*divissimo*”, “*dolce*” e “*soave*”, termini formali questi che senza dubbio trovano il loro rappresentante più alto nel territorio roveresco percorso dal giovane Barocci, accompagnandosi a robustezze stilistiche peculiari della branca giuliesca cui appartiene, proprio in Raffaellino del Colle e che si sostanziano, soltanto per citare l'esempio più rappresentativo nelle vicinanze di Urbino, nella ricordata teletta, brano di grande poesia pittorica, assoluta delizia per gli occhi, della *Madonna del velo* di Urbania.

La stessa la *Madonna del velo*, attraverso un disegno (Biblioteca e Museo Civico di Urbania, inv. I 81. 621) già attribuito all'ambito baroccesco e da chi scrive ricondotto alla figura effeminata dell'arcangelo Raffaele che compare nell'opera urbaniese⁴⁴, rappresenta la riprova più straordinaria del rapporto Barocci-Raffaellino qui proposto. A tal riguardo, tenendo altresì conto di quanto si è detto in merito all'arcangelo Michele raffigurato sempre nel quadro di Urbania, dobbiamo rivolgerci allo *Studio per la testa dell'arcangelo Raffaele*⁴⁵ (fig. 7) interpretato dalla Bianchi come una derivazione idealizzata dal volto della Vergine dell'*Annunciazione* eseguita da Barocci, tra il 1582 e il 1584, per la Basilica di Loreto (oggi Roma, Pinacoteca Vaticana). Per la precisione la Bianchi afferma che il disegno «senza essere della mano del Barocci, offre tuttavia un esempio non trascurabile del genere artistico del maestro. Per il gioco della tecnica in matita rossa e nera, comune anche ad altri artisti del tempo, specialmente delle scuole toscana e bolognese, si presta al conseguimento di una vivace naturalezza. Anche se il presente disegno non è che una imitazione dello stile del Barocci, la prossimità con l'opera del maestro può essere tutta-

via dimostrata dalla somiglianza che si può riscontrare con il tipo, idealizzato, della Madonna del noto dipinto dell'Annunciazione nella Pinacoteca Vaticana»⁴⁶. Dalla Cellini, assegnando il foglio ad un anonimo di ambito locale (urbaniese) della fine del '500, viene invece specificato che il barocchismo si evidenzia «nell'uso delle matite colorate e nella dolcezza del modellato»⁴⁷.

Relativamente alla questione bisogna comunque riflettere sul fatto che a indirizzare verso l'accostamento del disegno all'ambito barocco hanno contato

molto il luogo di conservazione dell'opera (Urbania), la rispettiva raccolta di appartenenza così ricca di prove grafiche barocchesche e, ovviamente, la presunta derivazione dall'*Annunciazione* vaticana. Al contrario tuttavia, all'infuori dell'utilizzo concomitante di matite colorate (che si riducono alle sole tonalità nera e rossa) e dell'estrema dolcezza dei tratti fisionomici, non emergono caratteristiche giustificanti un'incontrovertibile attribuzione barocca tanto che la Cellini, confrontandosi con il linguaggio espressivo di Barocchi e rispettivi seguaci, ha parlato di risultato «piuttosto gracile e incerto»⁴⁸ il che già comporta una disgiunzione dall'ambito stilistico di produzione un tempo suggerito per l'esem-

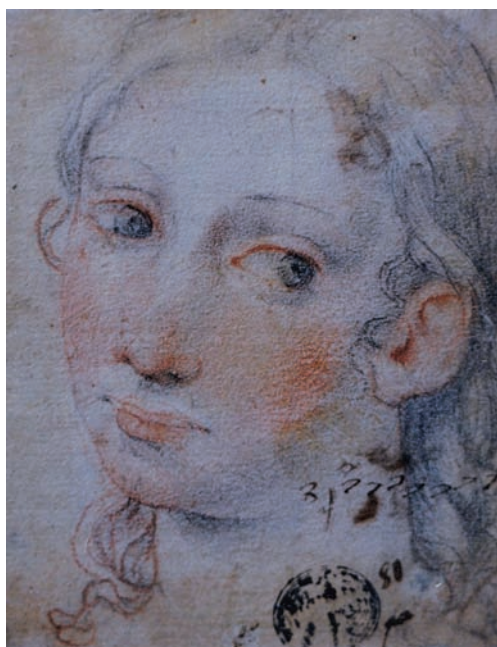


fig. 7 Raffaellino del Colle, *Studio per la testa dell'arcangelo Raffaele*, Urbania, Biblioteca e Museo Civico.

pio grafico. Per questi motivi, dietro il reale accostamento pittorico da istituire con il disegno, assumono grande valore probatorio nei confronti della paternità raffaellinesca la corrispondenza di eleganza, espressa in una stesura di rara delicatezza, tra foglio e tela, stilemi articolati sulla stessa lunghezza d'onda di altri esempi grafici raffaellineschi, oppure il fatto che le matite colorate nera e rossa sono state contemporaneamente adoperate già prima di Raffaellino.

A ciò si aggiunge, cosa a dir poco significativa, la correzione apportata nel labbro superiore (riducendo la carnosità prevista in principio) indicante la fase ideativa, soggetta a cambiamenti, di uno studio preparatorio, oltretutto ulteriormente contraddistinta perché frutto di una riflessione sul rispettivo prototipo dell'arcangelo Raffaele (anche per quanto riguarda l'impostazione del busto) individuabile nella *Fornarina* raffaellesca - una cui copia pressoché fedele (conservata nella romana Galleria Borghese) è stata avvicinata a Raffaellino - che presenta una bocca simile a quella scartata nel disegno⁴⁹.

In conclusione, invertendo l'identificazione del quadro di riferimento della prova grafica dall'*Annunciazione* vaticana alla *Madonna del velo* di Urbina, nonché riconoscendo il disegno come primo modello, anticipazione, invece che derivazione, ci troviamo dunque di fronte ad un esempio ispiratore determinante le potenzialità per alimentare un'ulteriore chiave di lettura dell'aggraziata pittura barocca, come pure per incentrare ancora di più nel territorio roveresco gli *input* che hanno reso Barocci ciò che è stato. Possiamo in altro modo parlare, guardando principalmente alle fattezze somatiche dei personaggi femminili baroccheschi, di un ingrediente figurativo dello stile che, coniugatosi alla ripresa naturalistica specifica dell'operato maturo di Barocci, ha contribuito alla strutturazione delle «bellissime arie di teste»⁵⁰ tanto qualificanti il grande pittore urbinato.

Abstract

Drawing inspiration from the Saint Cecilia and Saints in the cathedral of Urbino, i.e. the initial, youthful painting in the catalogue of Federico Barocci, this essay explores the cultural influences structuring Barocci's early works in his approach principally based on the Urbinate pictorial tradition at the time of the della Rovere dukes with, as the mainstay, the art of Raphael, in the second quarter of the sixteenth century.

As the heir and principal interpreter of Raphael, Raffaellino del Colle, a painter from Sansepolcro, also played a leading role in this tradition. In terms of the specific formal ideas in his paintings (in the Marches and at Sansepolcro), with which Barocci was familiar, Raffaellino can be seen as a useful additional element in the interpretation of the Saint Cecilia. Moreover, he

provides the key to some peculiar features in Barocci's poetics, including the concept of grace, albeit combined with Correggio's influence, indebted in any case to Raphaelism. These typical features of Barocci can be seen as having germinated in the Saint Cecilia.

NOTE

- 1 Da calcolare è anche la presenza di personalità operanti in altri campi artistici quali lo scultore toscano Bartolomeo Ammannati.
- 2 G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di E. Borea, Torino, Einaudi 1976.
- 3 Su Pompilio Bruni si rimanda a A. EMILIANI, *Federico Barocci*, Recanati, Il Lavoro editoriale 2008, *passim*.
- 4 La data di nascita di Barocci, non confermata da documenti precisi, appare situabile al 1535 (con una possibilità, che aggiungo a livello personale, verso il 1536) piuttosto che al 1533 o, addirittura, al 1528 come si è riportato in antico sulla base di quello che può essere definito un errore di Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642, p. 134) il quale ha segnalato che il pittore, nel 1612, morì a 84 anni. A tale risultato, oggi generalmente accettato dalla critica, rimandano tutta una serie di prove contemporanee a Barocci e sintetizzate dall'Olsen (*Federico Barocci*, Copenhagen, Munksgaard 1962, pp. 20-21, nota 2).
- 5 Tiziano passò per Urbino nel viaggio che lo portò da Venezia a Roma nel 1545.
- 6 Su Francesco Menzocchi e la *Deposizione* urbinata si rimanda a A. COLOMBI FERRETTI, L. PRATI (a cura di), *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra Forlì, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004, Ferrara, Edisai 2003.
- 7 Sul rapporto di Battista Franco con Urbino e le Marche si rimanda a F. BRANCATI, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXIII, 2004, pp. 71-91.
- 8 Per la precisione Bellori (*Le vite* cit., pp. 180-181) scrive che Federico fu dal padre indirizzato «al disegno, al quale egli si mosse con tanto incitamento e grazia straordinaria, che essendo capitato quivi Francesco Menzocchi da Forlì, con occasione che portò alla Confraternità di Santa Croce il quadro della Deposizione di Cristo di sua mano, prese ferma speranza del giovinetto, e l'esortò ad applicarsi tutto alla pittura. Fu tale risoluzione di Federico approvata dal zio Bartolomeo Genga architetto del duca Guidobaldo, il quale accomodollo con Battista Veneziano, chiamato col suo mezzo da quel principe a dipingere la volta del coro dell'Arcivescovato».
- 9 In tal caso Bellori, il quale riporta la notizia e, senza sottovalutare quella definitiva del 1551, dovrebbe riferirsi alla partenza del 1548.
- 10 BELLORI, *Le vite* cit., p. 181.
- 11 Il documento di commissione, conservato presso l'Archivio di Stato di Pesaro - Sezione di Urbino, è stato pubblicato da A. LAZZARI, *Memorie di Federico Barocci di Urbino*, in *Memorie d'alcuni più celebri pittori d'Urbino raccolte, scritte e pubblicate dall'arciprete D. Andrea Lazzari*, Urbino, Guerrini

- 1800, pp. 39-40.
- 12 BELLORI, *Le vite* cit., p. 181.
 - 13 Si veda sopra la nota 4.
 - 14 BELLORI, *Le vite* cit., p. 182.
 - 15 L'attestazione è riportata da Olsen (*Federico* cit., p. 138).
 - 16 P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze, Nardini 1990, p. 84.
 - 17 Relativamente alla questione dobbiamo anche scavalcare il fatto che Bellori parla della triade giovanile di opere urbinati, composta dalla *S. Cecilia*, dalla *S. Margherita* e dal *Martirio di S. Sebastiano*, dopo il primo viaggio romano. Questo perché ci troviamo a parlare di avvenimenti accaduti in un lasso di tempo alquanto breve e, se applichiamo la cosa a quanto detto in precedenza in merito alla sintesi caratterizzante le biografie barocchesche seicentesche, potremmo ipotizzare che il soggiorno capitolino sia stato simbolicamente eletto a trampolino di lancio per la produzione pubblica urbinata che, comunque, fu pienamente appoggiata dal circolo artistico in cui era compreso Barocci. Precisiamo inoltre, in una riflessione che tornerà utile più avanti, che le fonti barocchesche seicentesche non sono affatto sicure nel riconoscere la *S. Margherita* come prima opera eseguita da Barocci. In particolare Bellori (*Le vite* cit., p. 183), affidandosi ai dati offerti da Borghini (*Il Riposo*, Firenze, Tip. Giorgio Marescotti 1584, p. 568, il quale parla di una «delle prime pitture») e, forse, da informatori urbinati (Pompilio Bruni compreso), afferma che la *S. Margherita* «tiensi», ovvero si ritiene, che sia «la prima opera di sua mano... e sono ancora sue prime opere, nella cattedrale, il Martirio di San Sebastiano e Santa Cecilia».
 - 18 EMILIANI, *Federico* cit., I, p. 110.
 - 19 Non per niente l'attribuzione della *S. Cecilia*, seppur confermata in modo incontrovertibile sin da Borghini (*Il Riposo* cit., p. 568) e da Bellori (*Le vite* cit., p. 183), ha suscitato delle perplessità soprattutto nella critica urbinata ottocentesca che ha pensato alla scuola baroccesca.
 - 20 LAZZARI, *Memorie* cit., p. 39. Lo stesso Lazzari, in *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, Guerrini 1801, p. 12, segnala l'incompatibilità dei sedici anni con l'anno di nascita di Barocci allora fissato al 1528 riportando che «l'aderire alla novella, passata in tradizione presso il volgo ignorante, che il Barocci avesse sedici anni, quando fece questa pittura, fu una inavvertenza non leggera, a cui mi sottoscrissi nelle mie note delle sue memorie».
 - 21 Cfr. EMILIANI, *Federico* cit., I, pp. 97-98.
 - 22 BORGHINI, *Il Riposo* cit., p. 568.
 - 23 BELLORI, *Le vite* cit., p. 183.
 - 24 LAZZARI, *Delle chiese* cit., p. 140.
 - 25 In tal caso va precisato che anche l'Emiliani, nell'edizione della sua monografia su Barocci del 1985 (*Federico Barocci*, Bologna, Nuova Alfa 1985, I, p. 7), quando ancora non era stato presentato il disegno di Londra, ha proposto una cosa simile immaginando il quadro inventato sulla *S. Margherita* del Louvre (simile nell'impostazione generale ma non uguale a quella di Vienna).
 - 26 Ricordiamo allora la *S. Margherita* attribuita a Barocci e citata conservata, nel 1726, nella collezione Benamati di Cantiano (cfr. E. CALZINI, *Lo studio del Barocci (documenti)*, in Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti (a cura di), *Studi e notizie su Federico Barocci*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano 1913, p. 83).
 - 27 Nel caso di chi scrive si rimanda a *Precisazioni e scoperte sui rapporti di Raffaellino del Colle con il Ducato Roveresco*, in B. CLERI, S. EICHE, J.E. LAW, F. PAOLI (a cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti. Luoghi e opere d'arte*, atti del convegno Urbania, 16-19 settembre 1999, Urbino, Quattroventi,

- 2002, pp. 111-140.
- 28 Sull'opera di Palazzo Mucci si rimanda a M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle a Palazzo Mucci*, Sant'Angelo in Vado, ed. Centro Studi G. Mazzini 2005.
- 29 In merito al rapporto di Raffaellino del Colle con la maiolica si rimanda a M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle e la maiolica*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestre», 10, 2011, pp. 227-244.
- 30 Cfr. G. CORONA, *La ceramica*, Pisa, Hoepli 1885, p. 56.
- 31 Relativamente alla datazione dell'opera in questione ricordiamo che, nel 1548, iniziò la partecipazione di Raffaellino alla manifattura degli *Arazzi dei Duecento* avvenuta a Firenze, incarico questo che portò il pittore a risiedere nella città toscana per un periodo pressoché continuativo sino al 1551. Dopo tale esperienza la tavolozza del biturgense spegnerà le tonalità accese che la caratterizzavano in precedenza (così come avviene in modo splendido nella *Madonna del Soccorso*) virando verso i grigi.
- 32 Evidenziando ciò soprattutto nelle pieghe delle vesti costruite senza l'uso del chiaroscuro graduato ma con masse di colore giustapposte.
- 33 EMILIANI, *Federico* cit., I, p. 98
- 34 IBIDEM.
- 35 Come sopra, p. 40.
- 36 A. COLOMBI FERRETTI, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi* cit., p. 41.
- 37 In tal caso devo precisare che nel 2001 (M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle*, Sant'Angelo in Vado, ed. Centro Studi G. Mazzini 2001, p. 93) avevo assegnato la giovinetta ad un aiuto di Raffaellino. Oggi tuttavia, per vari motivi, sono del parere che la figura appartenga al maestro biturgense.
- 38 Aggiungiamo che Barocci, nell'ideazione della *S. Cecilia*, poté anche appoggiarsi a disegni preparatori dell'opera raffaellesca magari fattigli conoscere proprio da Raffaellino del Colle commentando la *Madonna del Soccorso* (per cui poterono tornare in qualche modo utili).
- 39 Sul calco in questione, conservato presso la Biblioteca e Museo Civico di Urbania, si rimanda a DROGHINI, *Raffaellino* cit. (2001), p. 160.
- 40 EMILIANI, *Federico* cit., I, p. 53.
- 41 BELLORI, *Le vite* cit., p. 183.
- 42 EMILIANI, *Federico* cit., I, p. 98.
- 43 BELLORI, *Le vite* cit., p. 206.
- 44 DROGHINI, *Raffaellino* cit. (2001), p. 158.
- 45 Matite nera e rossa, mm. 110 x 93.
- 46 L. BIANCHI, *Cento disegni della Biblioteca Comunale di Urbania*, Urbania, Stibu 1959, pp. 46-47.
- 47 M. CELLINI, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbania. La collezione Ubaldini*, Venezia, Marsilio 1999, I, p. 58.
- 48 IBIDEM.
- 49 Nell'arcangelo Raffaele dipinto si è poi optato per una via di mezzo tra le due versioni disegnate della bocca.
- 50 BELLORI, *Le vite* cit., p. 205.

Nuovi documenti su M° Ansovino di Sebastiano architetto camerinese del XVI secolo

Raoul Paciaroni

Gli storici municipali camerinesi non conoscono altro architetto della loro città all'infuori di Giovanni Antinori (1734-1792) il quale fu sicuramente molto valente nell'architettura e lasciò opere assai importanti che suscitarono l'ammirazione dei contemporanei. Con questo breve articolo vogliamo ricordare M° Ansovino di Sebastiano, altro architetto camerinese che visse e lavorò quasi sempre fuori della sua patria, per toglierlo dall'immeritato oblio pur se inferiore indubbiamente all'Antinori, ma non per questo indegno di assidersi, anche se in un cantuccio, nel Pantheon delle glorie camerti¹.

Il primo a far conoscere il nome di questo sconosciuto architetto era stato Antonio Gianandrea che nel 1877 aveva scritto una documentata monografia sul Palazzo del Comune di Jesi, rivista ed ampliata dieci anni più tardi in una nuova edizione. Nello studio si legge che il 9 settembre 1547 il Comune di quella città aveva stabilito di far condurre a termine la costruzione della torre del Palazzo Priorale, che era rimasta interrotta, la quale doveva risultare solida, durevole e fatta a regola d'arte (*«fiat bene optime et in bona forma, ita et taliter quod bene maneat, teneat et sit duratura ad iudicium peritorum in arte»*). Con istrumento del 2 novembre il lavoro venne appaltato ad un certo M° Ansovino di Sebastiano da Camerino. È fondata opinione che il Palazzo fosse stato disegnato e progettato dal celebre architetto senese Francesco Di Giorgio Martini².

Nel 1551 l'opera era già stata compiuta e lo storico jesino Tommaso Baldasini, che la vide in piedi (fig. 1), ne lasciò la seguente descrizione nelle sue memorie: «Era questa situata nell'angolo del Palazzo, che termina con la strada maggiore. Haveva tre ordini, ciascuno de quali era torreggiato da una fascia di finissimo marmo, poscia da vaghissimi e spatiosissimi merli, quali nella parte esteriore sostenevano un'artificiosissima ferrata, tutta scartocciata e di vaghe ritorte fabbricata, che non solo rendeva estrema vaghezza, ma prestava un sicuro comodo per praticarvi. Nel secondo ordine eravi la sopradetta cam-



fig. 1 *Ipotesi di restituzione della torre del Palazzo della Signoria di Jesi. Particolare di un dipinto di Adriano Colocci (1825). Jesi, Palazzo Colocci.*

pana, nel terzo il publico orologio, sopra il quale innalzavasi la gran cupola, tutta ricoperta di lastre di piombo; onde se per la sua grande altezza e bellezza non portava il vanto della più vaga di tutta l'Italia, almeno superava di gran lunga ogn'altra della Provincia»³.

Se pure il disegno di detta torre si dovesse attribuire, come sembra, allo stesso architetto del Palazzo e non a M° Ansovino, questi avrebbe sempre meritato grande onore per la costruzione di tale degna struttura. Però il fatto che la medesima torre nel 1558 già minacciava rovina e nel 1657 cadde del tutto, dava un'idea poco vantaggiosa dell'abilità tecnica dell'architetto camerte⁴.

A risollevar la reputazione di M° Ansovino contribuì nel 1902 lo studioso sanseverinate Vittorio Emanuele Aleandri pubblicando un inedito documento esistente nell'Archivio comunale di Camerino. Si tratta di una lettera del 3 luglio 1551 scritta dal Magistrato di Camerino a quello di Jesi in risposta ad una richiesta di informazioni sullo stato di salute di M° Anso-

vino. Dal documento risulta infatti che «*M° Ansovino Corda, architetto della torre del loro palazzo*», mentre attendeva alla suddetta fabbrica, fu colto da una grave infermità e dovette tornare in patria; come pure che, ai primi di luglio del 1551 ancora si trovava in condizioni da potersi appena muovere di casa; per cui l'assenza dell'architetto, che si protrasse probabilmente per qualche mese, poté recare nocumento non lieve alla perfezione e solidità della torre⁵

Nella lettera compare inoltre il cognome (*Corda*), precedentemente sconosciuto, dello stesso Ansovino di Sebastiano, e la esplicita qualifica di “architetto” che invece non figurava nella riformanza jesina. Questi erano anche gli unici due documenti fino ad oggi noti, ma di recente abbiamo rinvenuto in alcuni archivi di Sanseverino Marche del materiale documentario inedito che consente di aggiungere qualche nuovo dato sulla figura e sull’attività dell’architetto camerinese, il quale realizzò alcuni lavori anche in detta città molto tempo prima dell’importante impresa jesina.

Iniziando dall’Archivio storico comunale e in particolare dall’esame dei libri di entrate e spese, meglio noti come camerlengati, fonti sempre copiose di notizie artistiche, troviamo che fin dal marzo 1522 M^o Ansovino da Camerino «*carpentario*» era impegnato ad eseguire dei lavori nella rocca di Monte Acuto. I ruderi di questo castello, oggi chiamato popolarmente *La Roccaccia*, sorgono su un crinale roccioso e inospitale a 820 metri s. l. m., all’estremo confine nord-est del territorio sanseverinate. All’epoca la rocca rappresentava un’importante struttura di difesa e di controllo della vallata sottostante e il Comune nominava periodicamente un castellano che vi teneva residenza stabile (fig. 2).

Sicuramente con M^o Ansovino era stato stipulato un contratto di cottimo con il quale egli si era impegnato di eseguire restauri del fabbricato a prezzo fisso e per un termine convenuto. Il contratto non ci è pervenuto, ma restano le annotazioni dei diversi pagamenti versatigli man mano che i lavori progredivano. Infine, completata l’opera, nel bimestre maggio-giugno 1522, gli fu pagata l’ultima rata che sommata alle precedenti comportò la somma totale di 26 fiorini. Inoltre, per la riparazione del tetto del fortilizio, forse non prevista nel contratto, gli fu pagata a parte una bolletta di dieci fiorini e similmente altri due



fig. 2 *Ruderi del castello di Monte Acuto nel territorio comunale di Sanseverino.*

fiorini per aver sistemato le travi del loggiato del palazzo comunale⁶. Ultimato il lavoro di Monte Acuto, M^o Sebastiano ricevette dal Comune un'altra impegnativa commissione, vale a dire il rifacimento della solida armatura in legno che sorreggeva il grande e pesante campanone civico posto sulla torre di Castello (fig. 3). Questo lavoro, iniziato nel bimestre gennaio-febbraio 1523, fu portato felicemente a termine nel successivo bimestre marzo-aprile quando dal camerlengo fu effettuato l'ultimo pagamento di otto fiorini (altri 20 erano

stati precedentemente sborsati in più rate), essendo il lavoro risultato ben fatto secondo il giudizio espresso da Giovanni di Piergiacomo, Pierantonio e Francesco Acciaccaferri, esperti maestri di legname⁷.

Sedici anni più tardi incontriamo di nuovo il nome di M^o Ansovino, ma questa volta tra le carte dell'Archivio Notarile di Sanseverino, ora depositate presso l'Archivio di Stato di Macerata. In un bastardello del notaio Giovan Domenico Pagani, sotto la data 4 febbraio 1539, si trova infatti registrato un contratto stipulato dai frati domenicani del convento di San Domenico (anticamente denominato S. Maria del Mercato) che sorgeva in prossimità del fiume Potenza, poco fuori le mura della città (fig. 4). I religiosi, riuniti in capitolo, appaltavano a M^o Ansovino di Sebastiano da Camerino la ricostruzione del dormitorio del loro convento nei lati settentrionale ed orientale, cioè verso la campagna e verso la cosiddetta strada delle Carceri (oggi viale Eustachio). Il lavoro, che prevedeva l'allineamento delle stanze con il chiostro interno affinché fossero tutte allo



fig. 3 *Torre civica di Sanseverino situata nella parte alta della città detta il Castello.*

stesso livello del loggiato, sarebbe stato eseguito a cottimo da M° Ansovino e sarebbe stato retribuito con una mercede di 65 fiorini ed un pezzo di terra posto nel sindacato di Castel S. Venanzio (Serrapetrona) di proprietà del monastero. Inoltre gli stessi frati affidavano al maestro il rifacimento di uno sperone nell'edificio del convento che minacciava rovina impegnandosi a fornire tutti i materiali necessari, vale a dire pietre, mattoni, calce e il legname per l'armatura, e promettendo di pagargli tre fiorini e 10 bolognini per ogni canna di muro



fig. 4 Chiostro e convento già dei frati dell'Ordine di S. Domenico in Sanseverino.

messa in opera⁸.

Probabilmente era legata ai lavori nel convento di San Domenico la necessità che spingeva M° Ansovino a prendere a mutuo denaro da uno di quegli ebrei che all'epoca svolgevano tale attività creditizia. Il 3 gennaio 1541 Ansovino di Sebastiano, «*faber lignarius*» di Camerino riceveva in prestito 26 fiorini da Pacifico del fu Isacco, ebreo di Sanseverino, somma che prometteva di restituire alla festa di S. Maria del mese di agosto prossimo venturo (15 agosto), obbligando sé e i suoi eredi ed ogni suo bene qualora non avesse onorato il debito

contratto. All'atto, stipulato a Sanseverino nell'abitazione del prestatore assistettero in qualità di testimoni un frate domenicano ed un francescano⁹.

È da ritenere che il maestro camerinese avesse soddisfatto a pieno le esigenze dei committenti poiché alcuni anni dopo questi lo richiamarono per affidargli la realizzazione di altre importanti opere edili. Il 9 novembre 1543 M^o Ansovino di Sebastiano rilasciava una polizza autografa con la quale si obbligava a fare il muro e i tetti del refettorio e della cucina nel suddetto convento, ed anche il muro sotto le colonne del chiostro, al prezzo di quattro fiorini per ogni canna di muratura, mentre i materiali necessari e cioè sabbia, calcina, pietra, legname, ferro, coppi, pianelle e tavole sarebbero state approvvigionate a spese dei frati¹⁰. Dopo le tante modificazioni e perdite subite dai manufatti ricordati è oggi difficile rintracciare nel grande convento dei Domenicani le tracce dell'operosità di M^o Ansovino che doveva essere un abile maestro muratore, carpentiere e ingegnere, così come di volta in volta viene contraddistinto nei documenti. Gli esempi appena citati aiutano a misurare la distanza che separa l'attuale percezione del mondo del lavoro, fatta di specializzazioni e gerarchie abbastanza rigide, dalla realtà che emerge dagli archivi, caratterizzata da un dinamismo forse inatteso. I maestri di un tempo non si sentivano a disagio per l'uso indifferente di qualifiche che ai nostri occhi sembrano riferirsi a ruoli - e quindi ad un prestigio sociale - diversi, quali quelli dell'architetto e del semplice carpentiere. Oggi meraviglia questa diversità di denominazioni professionali, ma all'epoca quella che può sembrare una modesta qualifica di maestro muratore o di carpentiere o di scalpellino sottintendeva quasi sempre quella di architetto, ingegnere, scultore, spesso di notevole valore. L'illustre storico Antonino Bertolotti lo aveva già fatto già notare in una sua dotta pubblicazione del 1884, nel capitolo relativo agli architetti, ingegneri, imprenditori di lavori edilizi: «L'architetto spesso si nasconde sotto l'umile nome di capo mastro muratore, o di carpentario, secondo più o meno si occupava di edifici in muratura od in legname, e l'ingegnere sovente è qualificato per bombardiere, talvolta sta anche celato sotto il nome di castellano, cioè quando presiedeva in una rocca, qual capo presidio»¹¹. Modestia singolare dei tempi antichi!

Abstract

The sixteenth-century architect Ansovino di Sebastiano da Camerino is almost unknown to historians dealing with the Marches. He was first mentioned in 1877 by Antonio Gianandrea, who in a study reported how in 1547 the City Council of Jesi had resolved to complete the construction of the tower of the Palazzo Priorale (thought to have been designed by the celebrated Sienese architect Francesco di Giorgio Martini) and commissioned Ansovino di Sebastiano to carry out the work. In 1902 Vittorio Emanuele Aleandri published a letter of 1551, written by the Magistrato of Camerino to the Magistrato of Jesi in reply to a request for information on Ansovino's state of health. These were the only previously known papers, but recently some unpublished documents dating from 1522 to 1543 have been found in Sanseverino Marche. They enable us to add new details about the Camerino architect's life and work, which includes some projects in Sanseverino, completed much earlier than his major undertaking in Jesi. Thus, for example, there is mention of the restoration of the small fortress of Monte Acuto; the renovation of the belfry of the main town bell on the castle tower; and the reconstruction of the dormitory and other significant building works for the Dominican monks in the monastery of San Domenico.

NOTE

- 1 Solo nel catalogo degli uomini illustri aggiunto alla seconda edizione della Storia di Camerino del Savini si legge questa concisa notizia: «Ansovino di Sebastiano architettò la torre del Comune di Jesi nel 1547». P. SAVINI, *Storia della città di Camerino narrata in compendio dal Marchese Patrizio Savini*. Seconda edizione con note ed aggiunte del can. Prof. Milziade Santoni, Camerino, Savini 1895, p. 240. Tale notizia, che manca nella I edizione del 1864, il Santoni la trasse evidentemente dalla monografia sul Palazzo del Comune di Jesi scritta nel 1877 da Antonio Gianandrea.
- 2 A. GIANANDREA, *Il Palazzo del Comune di Jesi. Monografia con appendice di documenti*, Jesi, Ruzzini, 1877, p. 35; ID., *Il Palazzo del Comune di Jesi. Monografia di A. G. con disegni di Guido Landi*, Jesi, Rocchetti, 1887, pp. 34-35. Il contratto fra il Comune di Jesi e M° Ansovino di Sebastiano si trova registrato in Archivio Storico Comunale di Jesi, *Riformanze*, vol. 33, cc. 62-64; è stato integralmente edito in M. AGOSTINELLI - F. MARIANO, *Francesco di Giorgio e il Palazzo della Signoria di Jesi*, Jesi, Cassa di Risparmio di Jesi 1986, pp. 236-237.

- 3 T. BALDASSINI, *Notizie storiche della reggia città di Iesi nelle quali si dà notizia della di lei origine, suo Fondatore, suoi Eroi, Vescovi, Governatori, e politico Governo*, Iesi, Serafini 1703, p. 123.
- 4 Riferimenti all'intervento di M^o Ansovino sul Palazzo comunale di Iesi si trovano anche in C. URIELI, *Jesi e il suo Contado*. Volume II. *Secoli XIV XV*, Jesi, Litograf 1982, pp. 347-348; M. AGOSTINELLI - F. MARIANO, *Francesco di Giorgio e il Palazzo della Signoria di Iesi*, cit., p. 173; F. P. FIORE - M. TAFURI (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa 1993, p. 258; F. MARIANO, *Architettura nelle Marche dall'età classica al liberty*, Fiesole, Nardini 1995, p. 265.
- 5 V. ALEANDRI, *Un documento su M^o. Ansovino di Sebastiano Corda, Architetto camerinese del secolo XVI*, in «Chienti e Potenza», anno XVI, n. 12 del 21 aprile 1902, p. 2. Il documento edito dall'Aleandri si conserva nella Sezione Archivio di Stato di Camerino, Fondo Archivio Comunale di Camerino, Serie Registri, ms. C1, *Registro di Lettere dal 1546 al 1554*, c. 64.
- 6 Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Entrata ed esito dal 1519 al 1523*, vol. 17, c. 212v, c. 214v, c. 216v, c. 220v, c. 221, c. 222v, c. 228, c. 230. Cfr. Appendice n. 1.
- 7 Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Entrata ed esito dal 1519 al 1523*, vol. 17, c. 243v, c. 244, c. 245, c. 246, c. 254v, c. 258v. Cfr. Appendice n. 1. A causa dell'usura dovuta all'uso frequente della campana del Comune (convocazione dei Consigli, battitura delle ore dell'orologio pubblico, suono nelle circostanze solenni della Chiesa, ecc.) il castello che la reggeva doveva spesso essere riparato o sostituito. In proposito cfr. R. PACIARONI, *Il campanone della torre comunale di Sanseverino*, San Severino Marche, Bellabarba 1985.
- 8 Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 150, *Bastardelli di Giovan Domenico Pagani*, cc. 15v-18 (num. ad annum). Cfr. Appendice n. 2.
- 9 Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 339, *Bastardelli di Fortino Fortini*, cc. 2-3. Cfr. Appendice n. 3.
- 10 Archivio Vescovile di Sanseverino, *Fondo San Domenico*, Fasc. H: *Censi e Fabriche ed altro*, doc. n. 22. Cfr. Appendice n. 4.
- 11 A. BERLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Mantova, Mondovi 1884, p. 10. In proposito si veda anche V. E. ALEANDRI, *Maestri da muro e architetti lombardi in Sanseverino-Marche nel secolo XV. Memorie e documenti dell'Archivio Comunale della suddetta Città*, in «Archivio Storico Lombardo», vol. XIII, anno XXVII, Milano, 1900, p. 329.
- 12 La stessa bolletta, ma in forma più completa, si trova annotata anche in altro volume dello stesso Archivio. Cfr. Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Liber Registri bullectarum inceptus chalendis novembris MDXXI*, cc. n. n. (alla lettera M): «Magistro Ansuino de Camerino carpentario pro integra solutione manufacture castelli lignaminis pro campana Comunis secundum declarationem factam per magistrum Iohannem Periacobi, Perantonium et Franciscum Acciachaferri, florenos octo».

APPENDICE DOCUMENTARIA

1.

1522, marzo - 1524, marzo

Bollette di spese straordinarie registrate dal camerlengo del Comune di Sanseverino per i lavori eseguiti da M^e Ansovino di Sebastiano da Camerino nel castello di Monte Acuto (oggi detto la Roccaccia) e sull'armatura della campana comunale nella Torre civica.

Archivio Storico Comunale di Sanseverino, *Entrata ed esito dal 1519 al 1523*, vol. 17

(c. 212v, esito straordinario marzo-aprile 1522)
Magistro Ansoino Sebastiano de Camerino carpentario a conpotum cottimi arcis Montis Acuti, florenos quinque.

(c. 214v, esito straordinario marzo-aprile 1522)
Magistro Ansoino de Camerino carpentario a conpotum cottimi arcis Montis Acuti, florenos quatuor.

(c. 216v, esito straordinario marzo-aprile 1522)
Magistro Ansoino Sebastiani de Camerino carpentario a conpotum cottimi Montis Acuti, florenos quinque.

(c. 220v, esito straordinario maggio-giugno 1522)
Magistro Ansoino de Camerino carpentario a conpotum laborerii fatti ad arcem Montis Acuti, florenos quatuor.

(c. 221, esito straordinario maggio-giugno 1522)
Magistro Antonio (*sic*) Sebastiani de Camerino carpentario a conpotum cottimi arcis Montis Acuti, florenos duos et bononienos decem.

(c. 222v, esito straordinario maggio-giugno 1522)
Magistro Ansoino Sebastiani de Camerino carpentario pro integra solutione laborerii fattia ad arcem Montis Acuti excetto de operis tetti ditte arcis, florenos quinque, bononienos triginta.

(c. 222v, esito straordinario maggio-giugno 1522)
Petro Paulo Cambiucci pro vittura sui equi quem equitavit Franciscum Aciachafferri ad estimandum operas ad arcem Montis Acuti, bononienos sex.

(c. 227v, esito straordinario luglio-agosto 1522)
Eidem [Antonio Saracini] pro libris sessaginta quatuor acutorum pro fabrica arcis Montis Acuti per manu magistri Ansuini, florenos quinque, bononienos settem.

(c. 228, esito straordinario luglio-agosto 1522)
Magistro Ansuino Sebastiani de Camerino pro manifattura tetti arcis Montis Acuti, florenos decem, ultima iunii 1522.

(c. 230, esito straordinario luglio-agosto 1522)
Magistro Ansoino Sebastiani de Camerino pro eius mercede attatione lignorum tetti logie palatii, florenos duos.

(c. 243v, esito straordinario gennaio-febbraio 1523)
Magistro Ansoino Sebastiani carpentario a conpotum cottimi castelli lignaminis canpane Communis, florenos quatuor.

(c. 244, esito straordinario gennaio-febbraio 1523)
Magistro Ansoino Sebastiani de Camerino carpentario a conpotum cottimi castelli lignaminis canpane, florenos sex.

(c. 245, esito straordinario gennaio-febbraio 1523)
Alesandro magistro domus palatii pro solutis videlicet: Ieronimo de Abatis pro una tabula quercus pro campana Communis bononienos .XII. mastro Ansoino de Camerino, pro untiis cere viridis pro cancelaria bononienos undecim, filio Danesi portanti canapi ab eclegia Dive Marie cuppos et olio pro orologio et Simoni bayulo curiali portantis litteras et patentes Reverendissimi domini

sacriste bononienos quatuordecim, in totum florenum unum, bononienos 4.

(c. 245, esito straordinario gennaio-febbraio 1523)

Magistro Ansoino Sebastiani de Canberino a contum cottimi castelli canpane Comunis, florenos quatuor.

(c. 246, esito straordinario gennaio-febbraio 1523)

Magistro Ansoino de Camerino carpentario a contum cottimi castelli canpane, florenos sex.

(c. 254v, esito straordinario marzo-aprile 1523)

Magistro Ansoino de Camerino pro integra solutione manufacture castelli canpane, florenos otto¹².

(c. 258v, esito straordinario marzo-aprile 1523)

Cuidam famulo muratori qui stetit cum magistro Ansoino ad adattandum canpana Comunis, bononienos.

Ibid., *Entrata ed esito dal 1523 al 1525*, vol. 18

(c. 10v, esito straordinario luglio-agosto 1523)

Francisco Acciacafarro pro sua mercede in eundo ad existimandum laborum factum per magistrum Ansovinum, bolonienos 12.

(c. 70, esito straordinario marzo-aprile 1524)

Magistro Ansoino carpentario de Camerino pro actione canpane Comunis, bolonienos triginta unum.

2.

1539, febbraio 4, Sanseverino

I frati di S. Domenico di Sanseverino appaltano a M^{re} Ansoino di Sebastiano da Camerino la costruzione del dormitorio del loro convento ed altre opere edili.

Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 150, *Bastardelli di Giovan Domenico Pagani*, cc. 15v-18 (num. ad ann.).

(c. 15v) 1539, die vero .IIII.^a februarii. Actum in reclaustro monasterii Sancti Dominici siti extramoenia Comunis terre Sancti Severini et in quarterio Sancte Marie iuxta bona dicti monasterii, viam Comunis et alia latera, presentibus ad hec instrumenta Iohanne Dominici Marci de Serralta, Iohannebaptista dicto Fracasso Perutii et Dominico magistris Sebastiani de Sancto Severino, testibus habitis, vocatis et rogatis.

Constituti personaliter coram me Iohanne Dominico Pagano de Sancto Severino, notario publico, et testibus supra scriptis, capitulanter, premissis sono campane more capituli, infrascripti fratres videlicet: frater Iohannes Dominicus Cole Eustacchii, frater Sebastianus Francisci vicarius, frater Iulianus Guidi Francisconi, frater Antonius Francisci Tribbiani, frater Iohannes Iuliani de Flumenata, frater Thomas Iohannisbenedicti Pucciotti de Sancto Severino et omnes de famiglia in monasterio Sancti Dominici de Sancto Severino ordinis Predicatorum, et frater Iohannes Dominicus Benedicti de Asculo et frater Iohannes neapolitanus, (c. 16) presentes etc., exponte etc., non vi, non dolo etc., per se ipsos etc., renuntiantes prius omnibus et singulis privilegiis inductis in favorem dictorum fratrum etc., et ita in pectore iurantes etc., dederunt, locaverunt, tradiderunt et concesserunt magistro Ansoino Sebastiani de Camerino presenti, stipulanti, promittenti ac conducenti ad optimum ad reficiendum quo ad magisterium et operas prestandas sumptibus suis reficere dormitorium conventus Sancti Dominici versus agribus, versus stradam Carcerum, altiando, sbassando, adeguando ad parum trasannas seu logias versus capitulum seu reclaustum, versus rectorium fratrum dirizando, adiustando et bene adeguando, bene et optime copiendo descoperiendo et lignamina dolando, ponendo et omnia necessaria et opportuna faciendo quo

ipsum (c. 16v) dormitorium reficiendo et adequando cum ipsa trasanna versus capitulum sive reclaustrum ut dormitorium sit in pari cum dictis trasannis seu logia ad congiuntum omnibus suis sumptibus et expensis preter deformimentis et admanimentis ad que dicti fratres prenominati se obligaverunt dare fornimenta et admanimenta iuxta dictum dormitorium. Et dicte partes conveniunt simul dare dicto magistro Ansovino presenti etc., pro eius mercede pro refectioe et aequatione nec non diricturatione seu dirictura dicti dormitorii cum dictis trasannis sive logiis dare et solvere florenos sexaginta quinque monete ad bolonienos .XL. pro singulo floreno, et pro rata concurrenti dictorum 65 florenorum mutuo consensu prenominati fratres presentes etc., exponte etc., similiter ut supra capitulanter, (c. 17) non vi, non dolo etc., per se etc., iure proprio et in perpetuum, dederunt, cesserunt et (con)cesserunt eidem magistro Ansovino presenti etc., unum tenimentum terrarum que olim erant fratris Roncii olim ordinis Predicatorum et mortui monasterio Sancti Dominici de Sancto Severino, positum in territorio civitatis Camerini, in sindicatu castri Sancti Venantii et in contrata [*****], iuxta bona Crutiani de dicto castro et alia notissima latera, ad habendum etc., et hoc pro solutione concurrentis mercedis pro rata dictorum 65 florenorum ad rationem ut supra, dare vacuum, liberum et expeditum usque in vias publicas, exoneratum etc., de evictione etc., precario nomine. Obligantes etc., promittentes etc., renumpiantes etc. Iurantes in pectore etc., et similiter dictus magister Ansovinus obligavit etc., promixit et renumpiavit etc. Iuravit etc., de observando predicta etc. (c. 17v) Item dicti fratres ut supra capitulanter congregati dederunt eidem magistro Ansovino presenti ad coptimum unum sporonum lapideum seu laterum minantem rovinam fericiendum suis sumptibus et expensis videlicet fundando, murando et altiando usque ad debitam substantationem muri dormitorii sive conventus versum viam Carcerum, qui fratres prenominati convenerunt et promixerunt

dare omnia fornimenta lapidum sive laterum, calcem et omnia lignamina acta ad extruendum armaturam et ponere et portare iuxta fabricam sive sporonum et pro mercede fabrice dicti sporoni promixerunt dare et solvere eidem magistro Ansovino pro eius mercede fabrice dicti sporoni florenos tres et bolonienos 10 pro quolibet canna in dicto sporono murata iuxta mensuram canne murature mensurandam per dictos magistros peritos in arte comuniter eligendos quorum declarationi stare (c. 18) ambe partes promixerunt etc., obligaverunt etc., renumpiaverunt etc. Iuraverunt etc.

3.

1541, gennaio 3, Sanseverino

Ansovino di Sebastiano da Camerino, carpentiere, dichiara di aver ricevuto in prestito da Pacifico del fu Isacco, ebreo da Sanseverino, la somma di ventisei fiorini di Marca che promette di restituire entro la prossima festa della Madonna d'agosto.

Archivio Notarile Sanseverino, vol. 339, *Bastardelli di Fortino Fortini*, cc. 2-3.

(c. 2) In Dei omnipotentis nomen amen. Anno Domini nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo quadragesimo primo, indictione decima quarta, tempore pontificatus Sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Pauli, divina providentia pape III, anno [**], sub die tertia mensis ianuarii dicti anni.

Ansovinus Sebastiani de Camerino, faber lignarius, presens, sponte, non vi, non dolo etc., pro se suisque heredibus etc., contentus et confessus fuit habuisse et recepisce et de presenti penes se habere et tenere in depositum et nomine depositi ad omne ipsius resigum, periculum et fortunam etc., florenos vigintisex monete Marchie etc., quos actualiter et in (c. 2v) contentum in presentia mei notarii et testium infrascriptorum habuit et recepit a

Pacifico quondam Isaac hebreo de Sancto Severino presenti et pro se suisque heredibus depONENTI penes dictum Ansovinum presentem et tot esse consentientem etc., quos quidem florenos 26 monete et depositum predictum etc., dictus Ansovinus promisit etc., dicto Pacifico presenti, stipulanti etc., pro se suisque heredibus etc., dare, reddere et solvere eidem vel eius legitimo procuratori hinc et usque ad festum Sanctae Mariae mensis augusti proximi futuri, pro quibus solvendis et reddendis voluit ubique locorum coram quocumque iudici posse cogi etc., obligavit pro predictis (c. 3) se, suosque heredes ac ipsius bona omnia etc., in pleniori forma Camere Apostolice et ad librum iustitiae dictae terrae Sancti Severini cum omnibus clausulis, pactis et conditionibus etc., in hiis similibus solitis necessariis et consuetis etc., qui hic pro sufficienter expressis fieri voluit etc. Renuntiavit etc., promisit etc., pena dupli et interesse etc., iuravit in forma etc., rogans me Fortunum notarium largo modo etc.

Actum in aedibus Sancti Benedicti conductis per dictum Pacificum, sitis in dicta terra Sancti Severini, in quarterio Sancti Laurentii prope bona dictae ecclesiae, stratam et alia latera, presentibus fratre Antonio Tribuno de Sancto Severino, ordinis Sancti Dominici, et fratre Iohanne Antonii Montis de castro Carpignani, ordinis Sancti Francisci, testibus etc.

4.

1543, novembre 9, Sanseverino

M^o Ansovino di Sebastiano da Camerino rilascia una polizza autografa con la quale si obbliga a fare il muro e i tetti del refettorio e della cucina nel convento di S. Maria del Mercato di Sanseverino.

Archivio Vescovile di Sanseverino, *Fondo San Domenico*, Fasc. H: *Censi e Fabriche ed altro*, doc. n. 22.

Addi 9 de novembre 1543.

Sia noto e manifesto a qualunqua persona legerà o farà legere questa presente scripta ovvero polisa qualmente io M^o Ansuino promete fare el muro e tecti sopra a refectorio et cocina d'esteso fine alla porta della intrata del convento et el muro sotto le colone de lu inchiosto per prezo de fiorini quattro la canna a bolignini quaranta per ciaschedunu fiorino e tecto quanto pigla refetorio pianellato et esso coprire co taule el teto dellu andato refarlo elevarlo per prezo de fiorini sei attutti loro fornimenti cioè rena, calcina, prete, lengname, ferro, copi, piane, taule et i(n) fede della verità (h)o fata la presente scripta presente el capitano Gentile de Gentile et Dorone Tardano sindici del dicto convento de Santa Maria Mercato quali se sottoscriveranno de loro propria mano e in ditta fabrica el convento me di tucto quello che me (h)a dato nell'altre [volte].

Io M^o Ansuino de Bastiano da Cammerino
scrissi

Io Gentile de Gentili fu presente quanto de sopra se contene, anno et di sopra scritto.

Io Dorone Tardulo fui presente quanto de sopra se contene anno et di et mese sopra scritto.

Sebastiano Ghezzi nella chiesa del castello di Isola a San Severino Marche

Angelo Antonelli

«Fino al 1305, il castello di Isola (prossimo a Sanseverino), faceva parte del feudo dei Rovellone, signori di gran parte del territorio nord orientale del Comune di Fabriano. Alla morte di Gentile Rovellone (1303) furono i suoi eredi a disgregare il feudo, per le usuali lotte di successione. Ai figli della moglie Margherita (compreso il nascituro se maschio) Gentile lasciò tra gli altri il castello di Isola. Questi lo cederanno il 4 settembre 1305 al Comune di Sanseverino (assieme al castello di Frontale) “*al prezzo di ottomila lire a monete di Ravenna et Ancona*”.

Il toponimo è illuminante, e sottolinea la valenza naturalmente strategica del sito: luogo *isolato*, atto quindi ad essere facilmente difeso. Divenuto parte integrante dello scacchiere fortificato di San Severino segna ancor oggi il confine con Cingoli e Apiro.

Il mastio era parte di una modesta rocca che così dominava il piccolo castello»¹ (fig.1).



fig. 1 Castello di Isola (San Severino Marche), Torre.

Il castello si trovava lungo la via *Romana*, che dopo Jesi deviava per San Severino, fino alla Flaminia²; la chiesa all'interno della cinta muraria dedicata a San Giorgio presenta un ciclo di affreschi, diviso in scomparti incorniciati da decorazioni a finto stucco.

Al centro è la *Deposizione di Cristo dalla croce* e il *gruppo delle Marie*, in basso, a sinistra, *San Giorgio che uccide il drago per liberare la principessa* e i *SS. Severino e Lorenzo*³. A destra, *Sant'Antonio abate*⁴ e i *SS. Clemente*⁵ e



fig. 2 Sebastiano Ghezzi, ciclo di affreschi: *La discesa dalla croce* e *Santi: San Giorgio uccide il drago, San Severino e San Lorenzo, Sant'Antonio, San Clemente e San Francesco*, Castello di Isola, Chiesa di San Giorgio.

Francesco (fig. 2); alla base dei riquadri vi sono gli stemmi del vescovo di San Severino Ascanio Sperelli (1601- 1631) e del parroco Pietro Filippo Lazza-relli, racchiusi dentro cartigli a finto stucco.

La scena centrale rappresenta la calata di Cristo dalla croce; in primo piano è il deliquio, con Maria Maddalena in ginocchio, Maria di Cleofa e Giovanni che sostengono la Vergine accasciata per il dolore; un'apertura sul fondo con-

sente di osservare nel dettaglio il paesaggio circostante, fino alle montagne all'orizzonte, con quella cortina di castelli, circondati da mura e svettanti di torri, come quelle dei castelli intorno a San Severino.

Nel particolare col San Giorgio (fig. 3), tutto è descritto secondo quanto si narra nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze: il santo, protetto dall'armatura, con la lancia oltrepassa le squame del drago, mentre la principessa prega per la vittoria del cavaliere sopra uno sperone di roccia⁶; le stesse che si incontrano salendo verso la cima del Monte San Vicino, che domina imponente il castello, descritto così bene qualche trentennio prima dai fratelli Simone e Giovan Francesco De Magistris, nella *Lapidazione di Santo Stefano* per la chiesa di San Francesco a Matelica⁷.

San Severino è un santo della tradizione locale, secondo la quale nell'antica *Septempeda*: «[...] la fede cristiana si sarebbe affermata fin dagli inizi della sua diffusione nel centro della penisola italiana. L'importante municipio della *V Regio*, già ricordato da Strabone e da Plinio il Vecchio, sarebbe divenuto per questo sede di diocesi retta per un breve periodo intorno alla metà del VI secolo dal vescovo Severino. Questi, appartenente a una ricca famiglia di fede cristiana, antepose la ricerca della spiritualità alle lusinghe di una vita facile e agiata; alla morte dei genitori, dopo essersi privato



fig. 3 Sebastiano Ghezzi, *San Giorgio uccide il drago*, Castello di Isola, Chiesa di San Giorgio.

dell'eredità in favore degli indigenti della città, sull'esempio degli anacoreti orientali e degli eremiti di Occidente, insieme al fratello Vittorino, optò per una vita dedicata all'eremitaggio, alla preghiera e alla penitenza...Il ricordo che rimase di lui tra i Settempedani era tale che lo invocarono a protettore della città...»⁸.

La figura di San Francesco (fig. 4) è legata ai suoi viaggi nella Marca⁹: intorno al 1210 il santo è presente a Fabriano, Apiro e Staffolo. Due anni più tardi,

quando decise di imbarcarsi per la Terra Santa, non si sa se durante il viaggio di andata o in quello di ritorno, si fermò a San Severino, dove ebbe contatti col "monastero delle donne recluse e penitenti" e col cantautore della corte di Enrico VI, Guglielmo da Lisciano, che, toccato dalla prediche del santo, decise di farsi frate¹⁰. Nel 1217 si recò di nuovo a San Severino; questa volta la sua presenza è legata alla storia delle pecorelle che, su consiglio del fratello che l'accompagnava, decise di affidare alle claustrali di San Severino, che se ne presero cura e con lana fecero una tonaca per Francesco¹¹.

Non lontano dal castello di Isola si ha notizia di un altro luogo legato alla presenza francescana: la *grotta di San Francesco*, che



fig 4 Sebastiano Ghezzi, *San Antonio abate, San Clemente e San Francesco*, Castello di Isola, Chiesa di San Giorgio.

«si trovava non eccessivamente distante dalla strada, detta delle Vallicelle, che dalla valle di S. Clemente andava a Matelica, e un po' più lontano era possibile raggiungere la strada che da San Severino portava ad Apiro e quindi scendeva nella Vallesiana; una strada quest'ultima, assai transitata nel Medioevo, che offriva il vantaggio d'incontrare lungo il percorso alcuni castelli e mona-

steri dai quali si poteva ricevere ospitalità»¹².

Ma nei pressi di Isola è documentato un altro centro di spiritualità: il monastero della SS. Trinità di San Clemente, fondato nel 1050 da San Pier Damiani, legato alla vita di San Domenico Loricato, vissuto nella prima metà del XI secolo, cosiddetto per la lorica, la corazza con punte di ferro che portava per fare penitenza e che si toglieva solo per flagellarsi. San Pier Damiani riferisce che «[...] egli impiegava sei giorni e sei notti per compiere questa penitenza e che all'inizio di una Quaresima egli chiese di poter moltiplicare per dieci tutto l'apparato penitenziale inventato per i "cento anni". Venne fuori così la "penitenza dei mille anni"»¹³.

Tutti i santi affrescati si richiamano alla tradizione del luogo: Giorgio è il titolare della chiesa, Severino è il patrono dell'antica *Septempeda*, a Clemente è dedicata la valle dove si trova il castello e il monastero¹⁴. Antonio è legato alla protezione delle malattie dell'epidermide, ma anche al mondo rurale, mentre Francesco sta a ricordarci una pagina della spiritualità sanseverinate.

Stilisticamente il gruppo centrale dichiara la conoscenza dei testi realizzati dai seguaci e imitatori del Lotto, ma anche degli stessi temi eseguiti a Roma dalla colonia degli stranieri, incluso quel ristretto gruppo di interpreti del misticismo neogotico. Nel particolare con lo *Svenimento della Vergine* (fig. 5), la parte qualitativamente più rilevante di tutta la composizione, non mancano assonanze col colto manierismo toscano, mentre nel particolare delle Marie si palesa la conoscenza del testo di Giovanni Andrea Gilio sul modo di dipingere le immagini sacre¹⁵.

«I pittori per la maggior parte fanno anco Maria di Cleofe e di Alfeo - scrive il prelado - , e l'altre Marie al tempo de la passione del nostro Signore, giovinette di 17 o 20 anni, non avvertendo che in quel tempo una aveva quattro figliuoli e l'altra due, e tutti erano Apostoli del Signore. Si trova anco qualche pittore che, fingendo Madalena a piede de la croce, la fanno pulita, profumata, piena di gioie, di catene d'oro, con veste di velluto e piena di vanità, non avvertendo che più peccatrice non era, ma in fervore discepola. Dipingono ancora San Francesco rosso, grasso, attilato, coi mostacchi de la barba pettinati, profumati, attorcolati, con una cappa di finissimo panno tutta faldata, col cordone di seta, e più tosto pare un generale et un provinciale, che uno specchio di penitenza come egli fu; non considerando che una sola tonica grossa e rozza portava»¹⁶. Il trattato stampato a Camerino nel 1563 è una delle opere più importanti sull'iconografia religiosa della seconda metà del Cinquecento.



fig. 5 Sebastiano Ghezzi, *Discesa dalla croce. Deliquio della Vergine e part. della Maddalena*, Castello di Isola, Chiesa di San Giorgio.

«Essendo stata in ogni tempo, [...] la pittura onorata e pregiata quasi da tutte le nazioni del mondo, come l'opere istesse e gli onorati scrittori in più luoghi fede ne fanno; et ora ritrovandosi ripiena di abusi e d'errori: m'è paruto ch'aggia bisogno d'essere riveduta e ripurgata per renderla a la sua vera forma circa la verità dei soggetti che si pingono, come il gran Michelangelo Buonarroti, Raffaello da Urbino et altri eccellenti ingegni l'hanno a la vera immagine dell'arte restituita, che già per la malignità de tempi et ignoranza di pittori perduta aveva...E più meravigliato mi sono, che questa bella et eccellente arte non abbia né libro né regola, che dia a' pittori il modo e l'ordine di quanto in ogni maniera di figure a fare abbino. Perché dunque a la scapestrata la maggior parte se ne vanno, ne l'istoria infiniti errori commettono, come chiaramente in tutta Italia e più in Roma veder si può; onde mi pare ch'oggi i moderni pittori, quando a fare hanno qualche opera, il primo loro intento è di torcere a le loro figure il capo, le braccia o le gambe, acciò si dice che sforzate, e quei sforzi a le volte sono tali che meglio sarebbe non fossero, et al soggetto de l'istoria che far pensano poco o nulla attendono»¹⁷.

Sul piano teorico il trattato con le sue indicazioni influenzò altri testi che portavano avanti gli stessi argomenti: il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Cardinal Paleotti, edito a Bologna nel 1582 e il *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti da Borgo Sansepolcro del 1585¹⁸. Il testo «apre un nuovo capitolo sulla storia della critica d'arte, come quello che giudica l'opera dal suo valore “devozionale” e non secondo un metro che ignora il livello di qualità e le esigenze stilistiche»¹⁹. Il prelato tenta di risolvere in modo nuovo il problema, cercando di convalidare la sua polemica anti-manneristica a favore di una pittura *sacra onesta e devota*, che risponde in ogni particolare alle norme emerse dal Concilio di Trento²⁰. Esso è un esempio tipico di cultura controriformistica, che propugna il ritorno alle antiche *istorie*. «L'accorto e prudente pittore la prima cosa che deve fare è cercare d'impadronirsi bene del soggetto de l'istoria; dopo, prima che comincia la fabbrica che far disegna, ne fa il modello di legno e lo disegna in cartà»²¹: l'autore degli affreschi conosce il testo del Gilio e su di esso medita le sue riflessioni iconografiche.

La chiesa recentemente è stata oggetto di un restauro che ha incluso anche gli affreschi, in alcune parti corrosi dall'umidità; le notizie storiche in possesso, a dire il vero, sono poche, ad esclusione di qualche breve cenno da parte di alcuni studiosi sanseverinati: il primo in ordine di tempo si deve ad Amedeo Gu-

binelli, che nella sua guida scrive: «la chiesa parrocchiale, dedicata a S. Giorgio è dentro il recinto del castello ed ha l'ingresso principale curiosamente situato sotto un grande arco a tutto sesto. Notevole è il grande affresco che occupa tutta la parete dietro l'altar maggiore ed è diviso in cinque compartimenti...L'affresco è opera di Sebastiano Gessi di Comunanza, che lo eseguì nel 1604»²².

Successivamente, Piangatelli²³ in un suo intervento propone di trasformare quello stesso nome in Ghezzi, identificando il pittore nel capostipite della famiglia di artisti originari di Comunanza²⁴: a queste indicazioni seguono quelle dell'architetto Calcaterra, direttore dei lavori di restauro dell'edificio, il quale in un suo contributo annota che gli affreschi erano «quasi completamente sconosciuti o sottovalutati anche dagli esperti, nonostante l'importanza dell'autore. Datati al 1608, sono stati eseguiti da Sebastiano Ghezzi di Comunanza, importante pittore che lavorò nelle Marche, ma anche a Roma, dove la fama che ottenne gli consentì di poter lavorare anche alla corte portoghese»²⁵.

A breve distanza un contributo di Benedetta Montevecchi precisa che «la data di nascita dell'artista veniva allora indicativamente collocata intorno al 1590, ma proprio il grandioso affresco di Isola permette di anticiparla, ponendosi come la prima opera finora nota dell'artista. L'affresco, infatti, come documentano le date 1604 e 1608 che compaiono nelle iscrizioni in calce alle scene, fa anticipare di qualche anno la data di nascita del pittore che, all'epoca di quel lavoro, appare artista già maturo anche se ancora debitore di temi e stilemi cinquecenteschi. Della sua formazione, peraltro, non sappiamo molto e l'unica notizia al riguardo la fornisce il figlio Giuseppe che lo dice allievo del Guercino»²⁶: Sebastiano, padre di Giuseppe e nonno di Pier Leone, dunque, il capostipite della famiglia²⁷.

L'affresco rappresenta un documento importante per comprendere la sua formazione, che come è stato già evidenziato va messa in relazione con la presenza di Simone De Magistris, al quale il giovane Sebastiano si mostra particolarmente legato, a partire dalle prime opere.

Non a caso, Giulia Semenza ha scritto: «É lecito pensare che il Ghezzi sia entrato nella bottega del De Magistris come allievo o, quanto meno, come collaboratore. Da lui dovette apprendere anche l'arte della lavorazione a stucco, tecnica esercitata da Sebastiano, sebbene il figlio (Solerte) non ne faccia menzione. In questo quadro va valutata l'*Adorazione dei Magi* (fig. 6), conservata nella Pinacoteca Civica di Montalto. L'attribuzione di questo dipinto a Seba-

stiano è accettabile se lo si colloca in una fase giovanile, in cui doveva essere viva l'influenza di Simone, che più volte trattò questo soggetto»²⁸. Ecco allora che il legame più prossimo per il Ghezzi, diviene la tela che Simone dipinse per chiesa di San Fran-



fig. 6 Sebastiano Ghezzi, *Adorazione dei Magi*, Montalto, Pinacoteca Comunale.



fig. 7 Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Adorazione dei Magi*, Matelica, Chiesa di San Francesco.

cesco a Matelica nel 1566 (fig. 7), insieme al fratello Giovan Francesco²⁹: la Vergine presenta il Bambino ai magi che in fila si dispongono ad adorarlo, mentre, sul retro, il vecchio San Giuseppe osserva attentamente la scena. I ruderi con colonne corinzie che formavano la capanna nell'esemplare di Matelica, da Sebastiano sono ridotti ad una semplice capanna col tetto sfondato; da un edificio della classicità si è passati a una costruzione di umili origini, mentre sul fondo si allunga un paesaggio che come nella tela di Simone si alza fino all'orizzonte.

Se la realizzazione di questo affresco cade tra il 1604-08, considerando il suo

legame con Simone, non va in alcun modo trascurato il ciclo di affreschi con le *storie di San Silvestro* (figg. 8-9) nel coro della chiesa di San Benedetto³⁰ a Fabriano, ricchi di ampi scorci naturalistici.

Per ora per comprendere la formazione di Sebastiano dobbiamo restare al suo rapporto col maestro di Caldarola, la lezione del quale sembra influenzare anche questa opera, che rimanda alla ben nota *Deposizione* del 1576 di Potenza Picena, per la chiesa dei Cappuccini, ma l'autore sembra conoscere anche



figg. 8 - 9 Simone De Magistris, *I devoti e i malati si recano a trovare Silvestro e Morte di San Silvestro*, Fabriano, Chiesa di San Benedetto.

altri soggetti eseguiti nella seconda metà del Cinquecento, da quello di Daniele da Volterra per Trinità dei Monti, alla tela del Barocci per il Duomo di Perugia, a quello affrescato da un anonimo maestro della fine del Cinquecento nell'oratorio del Gonfalone a Roma, fino alla *Discesa dalla croce* eseguita a Roma nel 1546 da Lorenzo de Salzedo³¹ (fig. 10).

Vari e molteplici risultano, quindi, le suggestioni per questi affreschi, ma un altro particolare pare suggerire la composizione: la piccola *Deposizione* (fig. 11) dipinta da Durante Nobili nella predella, alla base della *Crocifissione* eseguita per i francescani di Matelica nel 1569, vicina stilisticamente ad un

gruppo di opere del Lotto: lo *Svenimento della Vergine* del 1545-46 del museo di Belle Arti di Strasburgo, il disegno della collezione Seilern e le due versioni con soggetto analogo in collezione privata a Milano³². Questo, come altri soggetti del Nobili, in realtà deriva da una stampa con tema analogo del Raimondi, ripreso da un modello raffaellesco andato perduto: i soggetti esistenti nelle Marche, pertanto, incluso questo esemplare affrescato nella chiesa di Isola, non sarebbero ripresi da un motivo lottesco andato perduto, come si era ipo-



fig. 10 Lorenzo de Salzedo, *Discesa dalla croce*, Roma, collocazione ignota, Roma, collocazione ignota.

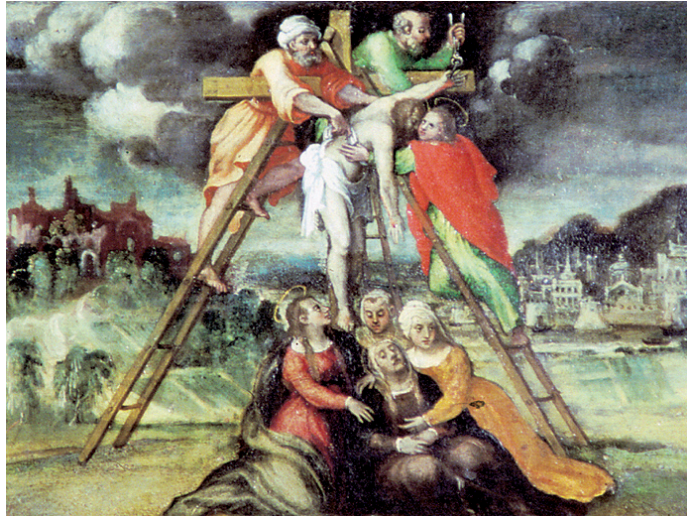


fig. 11 Durante Nobili, *Discesa dalla croce*, part. della pala con la *Crocifissione*, Matelica, Chiesa di San Francesco.

tizzato, bensì da un prototipo di Raffaello, conosciuto attraverso le stampe del Raimondi³³.

Nel gruppo delle Marie, con la Vergine accasciata a terra, l'autore dichiara, inoltre, di aver approfondito la conoscenza dello stesso particolare presente nella *Crocifissione* (fig. 12) ad affresco dei fratelli De Magistris, nella cappella della Passione, adiacente alla chiesa dei francescani a Matelica³⁴.

Nel ciclo fabrianese con le *storie di San Silvestro*, affrescate nel coro della chiesa di San Benedetto, dal solo Simone al quale il giovane Sebastiano è in qualche modo legato, il caldarolese tiene una straordinaria lezione di paesaggismo: pro-

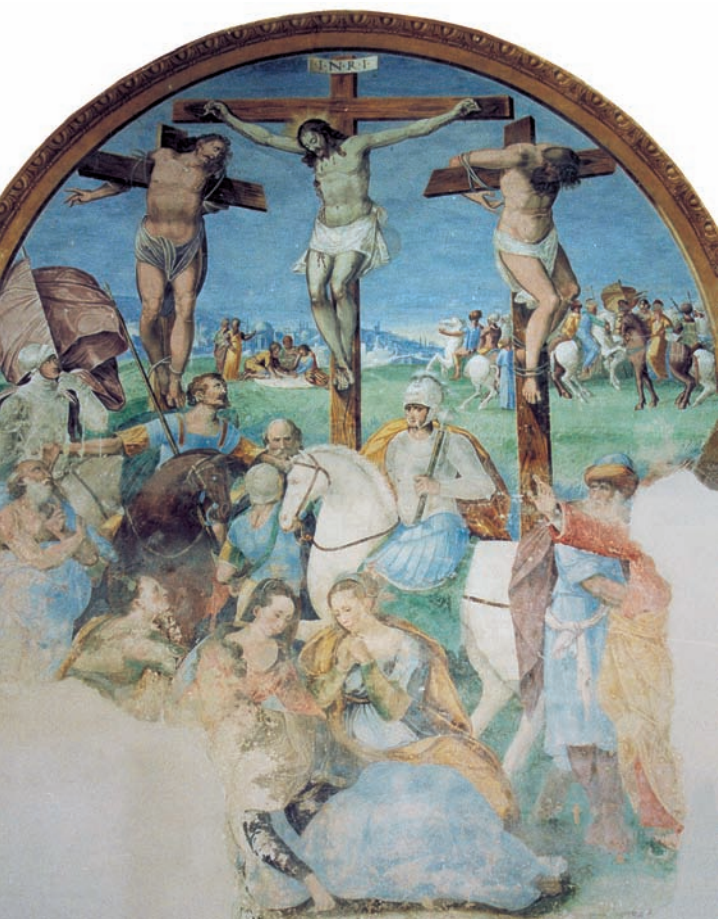


fig. 12 Simone e Giovan Francesco De Magistris, *Crocifissione*, Matelica, Cappella della Passione, Chiesa di San Francesco.

prio a Fabriano egli, ivi presente a più riprese nel corso della sua vita, illustra una delle pagine più interessanti di tutto il suo percorso pittorico. Nonostante gli anni, egli non è per nulla restio alle novità che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del nuovo secolo si vanno diffondendo, ancora una volta, a Roma, anzi, proprio a partire da questo ciclo, egli sembra sperimentare un nuovo periodare, attento alle sollecitazioni messe in atto dalla colonia degli stranieri venuti dal nord³⁵.

Se in precedenza vi era «la possibilità e talora la prova che Simone si servisse di ricordi e di opere altrui, comprese incisioni di artisti nordici, qui non v'è dubbio che è tutta farina sua, essendo San Silvestro un santo di venerazione locale...Lo spirito narrativo cui Simone si abbandona in questi dipinti lo colloca davvero in posizione di grande levatura. Alcuni episodi sono addirittura sorprendenti per genialità inventiva, spirito di os-

servazione, senso commosso della narrazione. Egli alza il punto di vista creando i presupposti per allargare la visione, creare spazio e dare il senso dell'atmosfera. Applica, cioè quei principi che furono degli artisti del Rinascimento e che il Manierismo aveva poi rinnegato»³⁶.

Il paesaggismo era, allora, «considerato la specialità degli artisti dei Paesi Bassi, sia per la qualità sia per l'abbondanza della loro produzione. Essi fu-

rono autori, nelle chiese, nei palazzi e nelle ville, di numerosi affreschi di paesaggi, che realizzavano in subappalto nel quadro di programmi di decorazione più vasti, generalmente commissionati ad un artista italiano della cui *équipe* facevano parte. Ne sono un esempio i paesaggi italiani dipinti da Spranger alla fine degli anni sessanta a Caprarola, nella villa di Alessandro Farnese, sotto la direzione di Jacopo Bertoja, quello di Paul Bril dipinto durante il pontificato di Sisto V nella sacrestia della Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, o anche quelli che Paul Bril realizzò a Roma sotto la direzione di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia sopra la Scala Santa (1598), nonché nel Palazzo del Laterano [...].

I piccoli paesaggi su tavola di Spranger (attualmente a Karlsruhe) ci mostrano come, a fianco di paesaggi più anticheggianti, gli artisti dei Paesi Bassi che soggiornavano a Roma dipingessero anche paesaggi nella tradizione di Herri met de Bles e di Pieter Bruegel. Questi paesaggi ebbero una certa influenza su altri artisti stranieri che si trovavano a Roma, come Giulio Clovio, di cui una miniatura raffigurante la *Traditio Clavium*, conservata al Louvre, si riferisce chiaramente ai paesaggi fiammingo - olandesi di quell'epoca [...].

L'influenza reciproca in questo campo arrivò al culmine con l'opera di Paul Bril (fig. 13) che, durante i quarant'anni che trascorse a Roma e fino alla sua morte nel 1626, si lasciò progressivamente trascinare dall'arte del paesaggio italiano»³⁷.

Negli affreschi di Isola alla scena sacra del riquadro centrale si accompagna una minuziosa descrizione della natura, con un'attenzione alla flora che cresce lungo la valle di San Clemente: per rendere più realistico l'ambiente, il pittore si sofferma su alcuni particolari, come quei paletti ai bordi dei sentieri che si arrampicano lungo i costoni della vallata, a conferma dell'asperità della natura.

Con Simone a Fabriano c'era anche il giovane Sebastiano?

Se non c'era, sicuramente conosceva questo aspetto della sua pittura.

Come ha appreso tali conoscenze Sebastiano?

È stato, forse, a Roma, dove ha potuto vedere direttamente le opere dei maestri d'oltralpe?

Non lo sappiamo. Interessanti, a tal proposito, si rivelano le indicazioni emerse nella mostra del 1999, in cui veniva indicato il suo rapporto di influenza con Roma, dove egli si recò più volte, in qualità di revisore delle fortezze pontificie³⁸. Del resto, la padronanza nella descrizione degli aspetti naturalistici proverebbe

la conoscenza del nascente genere paesaggistico, ritenuto proprio una specialità propria dei pittori fiamminghi, specie di quelli presenti a Roma. Ecco allora che si ripresenta di nuovo il legame col De Magistris, che proprio nel ciclo fabrianese affronta il tema in una versione rinnovata, probabilmente anche dall'influsso degli stranieri. Quello della natura è un tema che egli inizia a sviluppare a partire dalla tela con la *Lapidazione di Santo Stefano* (fig. 14) del 1569, per i francescani di Matelica. La tela, per Donnini «costituisce una delle



fig. 13 Paul Bril, *Tenuta della casa Mattei*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

ultime testimonianze, se non l'ultima, del decennale sodalizio tra Simone e il fratello Giovan Francesco. Nello spazio che al centro si apre vertiginosamente verso il fondo, l'occhio del riguardante recupera le movenze di lontani spettatori e la dettagliata descrizione di una città in collina sovrastata dal rigido impennarsi del San Vicino»³⁹.

Dettagli dal vero, si allineano a resoconti della tradizione classica, di ispirazione manierista, come quella città sul fondo, racchiusa entro mura possenti, ricca di torri. Sul fondo, in una prospettiva vicina a quella *dell'Adorazione dei Magi*, dipinta per la stessa chiesa, si snoda una campagna, fatta di campi coltivati e boschi, di insediamenti sparsi e città murate, mentre sulla destra, se ne scorge una abbandonata, fatta di soli ruderi. Un laghetto con alcune imbarcazioni è visibile, in alto, a sinistra, mentre, grosse piante, probabilmente querce, segnano il paesaggio, senza seguire precise indicazioni prospettiche. Tra il 1612-13, il Ghezzi risulta impegnato nella decorazione del chiostro della chiesa di San Domenico ad Ascoli con *storie di San Domenico*, segue la decorazione delle lunette con *storie di San Nicola da Tolentino* nel chiostro degli agostiniani a Sarnano, collocabili tra gli anni 1613-15; nel 1626 è nuovamente ad Ascoli per decorare a

stucco la cappella dell'Annunziata nella chiesa della Carità, dove aveva lavorato anche Simone De Magistris. Per la chiesa di San Francesco a Comunanza realizza una serie di stucchi, dei quali, purtroppo, non resta più nulla. A questi si aggiunge la commissione degli affreschi presbiteriali nel santuario di San Nicola a Tolentino, ma che in data 5 maggio 1627 risultano affidati ad un altro



fig. 14 Simone De Magistris, *Lapidazione di Santo Stefano*, Matelica, Chiesa di San Francesco.

pittore, probabilmente in seguito all'incarico di revisore ricevuto dal papa⁴⁰. La sua morte dovette avvenire prima del 8 aprile 1649, secondo quanto si legge in un documento di battesimo in cui compare la moglie Maria come testimone: "com(a)re Maria del q(uondam) Bastiano Giezzi". Esiste, inoltre, un altro documento, nel quale si attesta la morte di un certo "Bastiano Giozzi", defunto il 22 marzo 1647 e seppellito in quella chiesa. «È possibile, - come osserva la Semenza - che questo "Giozzi" sia una delle tante storpiature del cognome Ghezzi riportate dai documenti, perché non vi sono altre occasioni in cui i libri dell'archivio parrocchiale nominano una persona che porti questo nome»⁴¹. Ma quei nomi, forse, non erano delle storpiature, perché, proprio a partire dalla una delle prime opere, il pittore si firmava col cognome *Gessi*.

Abstract

In the church of the castle of Isola, in the area of San Severino Marche, not far from the road up to Monte San Vicino, there is a cycle of frescoes of the Deposition of Christ and a group of Marys flanked by saints: George, Severino and Laurence, on one side, and Anthony Abbot, Clement and Francis, on the other. All the saints are associated with the local religious tradition. At the base of the cycle there is a signature, "Gessi", and two dates, 1604 and 1608. The signature has been identified by scholars as that of Sebastiano Ghezzi. In fact this is one of the earliest works by the founder of the generation of painters originally from Comunanza (Ascoli). Sebastiano was the father of Giuseppe and grandfather of the much better known Pier Leone Ghezzi. The frescoes are an important document for an understanding of Sebastiano's training, which should be seen in relation to some works by Simone De Magistris, especially the frescoes of the stories of Saint Sylvester in the church of San Benedetto, Fabriano. The frescoes reveal obvious contacts with other late sixteenth-century artists who also addressed the theme of the Deposition, such as Durante Nobili in his small work on the subject in the church of San Francesco, Matelica. In these works the close observance of the canons of the Tridentine hagiography reveal a knowledge of Cardinal Gilio's text on how to paint sacred images.

NOTE

- 1 M. MAURO, *I castelli di San Severino*, in *Castelli Rocche Torri Cinte fortificate delle Marche*, vol. III, Tomo Primo, Ravenna, Istituto Italiano dei Castelli 1996, p.56
- 2 F. UNCINI, *Le Vie dei pellegrini nelle Marche durante il Medioevo*, in B. CLERI (a cura di) *Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia*, atti del convegno, Abbazia di Chiaravalle di Fiastra 18-19 ottobre 1996, Urbino, Quattro Venti 1997, pp.161-173.
- 3 San Lorenzo è un martire di origine spagnola, morto a Roma nel 258; ordinato diacono da Sisto II, subì il martirio dopo quello del pontefice. Quando il papa venne imprigionato, passò a lui la tutela dei beni della Chiesa. L'imperatore gli ordinò di consegnarli, ma Lorenzo, che nel frattempo aveva consegnato tutti i beni ai poveri di Roma, disse che loro erano il vero tesoro. Allora l'imperatore lo fece torturare e mettere su una graticola arroventata.
- 4 Antonio vissuto verso la fine del III secolo, è un santo originario dell'alto Egitto, che alla morte dei genitori distribuì le sue ricchezze, per ritirarsi in preghiera nel deserto, dove restò per parecchio tempo. È ritenuto il fondatore del monachesimo; di solito è rappresentato mentre impartisce la benedizione. Con una mano regge un bastone col manico a forma di Tau, al quale è appesa una campana; il primo è il simbolo del monaco medievale e dell'aiuto concesso agli zoppi e agli infermi, mentre, la seconda è legata all'ordine degli Antoniani, istituito nel Medioevo. Il maialino, quando è presente, fa riferimento agli animali degli Ospedalieri di Sant'Antonio, riconoscibili dal campanello e protetti da diritti speciali di pascolo. Il santo, solitamente invocato per tenere lontano il cosiddetto *fuoco di Sant'Antonio*, conobbe vasta diffusione tra il XIV e il XV secolo, in seguito alla diffusione della *Legenda Aurea*. Il potere di guarire dall'*herpes zoster* si fa risalire ad alcune guarigioni avvenute durante un'epidemia, che infestava la Francia, in occasione della traslazione delle sue reliquie da Costantinopoli in Europa.
- 5 Clemente I (fig. 4 a) fu vescovo di Roma dal 92 al 101, terzo papa dopo San Pietro. Si narra che per aver rifiutato di rinnegare la propria fede, venne inviato in Crimea a lavorare nelle cave di marmo, dove un giorno riuscì a dissetare i compagni colpendo una roccia, come Mosè nel deserto; inoltre i suoi aguzzini lo affondarono in mare, ma le acque si ritirano e sul fondo comparve un tempio col suo corpo. Suo attributo è l'ancora, simbolo cristiano di fermezza, in A. BUTLER, *Il primo grande dizionario dei santi*, Casale Monferrato, ed. Piemme 2001, p. 1183.
- 6 Giorgio, un ufficiale romano originario della Cappadocia che visse alla fine del III secolo, al tempo delle persecuzioni dell'imperatore Diocleziano (in E. LABATE, in *Il Grande Libro Dei Santi, Dizionario Enciclopedico*, a cura di E. GUERRIERO, D. TUNIZ, vol. II, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 1998, pp. 823-825).
- 7 G. DONNINI, in *Simone De Magistris Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, cat. mostra, a cura di V. SGARBI, Venezia, Marsilio 2007, p. 224.
- 8 L.M. CRISTINI, in *Santi Nelle Marche*, a cura di G. CUCCO, Milano, Jaca Book 2013, pp. 289-293.
- 9 «Uno stile assolutamente nuovo, quello di Francesco: né una predica liturgica né un sermone teologico, ma un canto come quello dei giullari e dei menestrelli, in francese, la lingua delle chansons de geste e delle chansons d'amour, canti epici e canti d'amore, la lingua popolare per trasmettere un messaggio che diventava familiare e insieme inusuale, l'amore di Dio come l'amore di un cavaliere per un re o una dama, per un nobile o una signora...» in F. CAMPANA, in *Santi Nelle Marche*, cit., p. 150.
- 10 IBIDEM, p.153.
- 11 TOMMASO DA CELANO, *Vita prima di san Francesco d'Assisi*, cap. XXVIII, 77-78, in «Fonti Francescane», Assisi 1978, pp. 472-73; R. PACIARONI, *I Primi Insediamenti francescani nel territorio di San-severino Marche*, in atti del Convegno di Studi su *Beato Rizzerio ed il Francescanesimo nel camerinese*,

- Città di Castello 1984, pp. 49-69.
- 12 PACIARONI, *cit.*, pp. 53-54.
 - 13 N. BINANTI, E. SFORZA (tratto da un testo di A. GUBINELLI), in *Santi Nelle Marche*, *cit.* pp. 121-22.
 - 14 Sui centri di culto nella valle di San Clemente si veda: G. BORRI, *L'Area Benedettina Del Monte San Vicino*, in *Aspetti e problemi Del Monachesimo Nelle Marche*, Atti Del Convegno Di Studi, Fabriano, Monastero Di S. Silvestro Abate, 4 - 7, 1981, 1, Fabriano 1982, pp. 78 - 81; ID., *Il Monastero Di Santa Maria di Valfucina e il castello di Elcito nel XIII secolo*, in "Studia Picena", 48, 1982-83), pp.1 - 52.
 - 15 G.A GILIO, *Due Dialoghi Nel primo de' quali si ragiona de le parti Morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani et ad ogni gentil huomo e l'utile che i Principi cavano dai letterati. Nel secondo si ragiona degli errori de' Pittori circa l'Historia con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure tanto de la vecchia quanto de la nuova Cappella et in che modo vogliono essere dipinte le Sacre Imagini...*, Camerino, A. Gioioso, Camerino 1564, in *Trattati d'arte del cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, vol. II, Bari, Laterza 1961, pp. 1. 115.
 - 16 IBIDEM, pp. 32-33.
 - 17 IBIDEM, pp. 3-4.
 - 18 A. ANTONELLI, *Il Trattatello Del Gilio E I Dipinti Di Ercole Ramazzani Nella Chiesa Di S. Agostino A Matelica*, in «Studia Picena» 51, 1986, p. 160.
 - 19 F. ZERI, in *Pittura e Controriforma "Alle origini dell'Arte senza tempo di Scipione Gaeta"*, Torino, Einaudi 1957, p. 31.
 - 20 M. CALÌ, *Controriforma, Riforma cattolica e arti figurative: stato della questione e nuove prospettive*, in *Da Michelangelo All'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi 1980, p. 19.
 - 21 GILIO, *cit.*, p. 29.
 - 22 A. GUBINELLI, in *San Severino Marche Guida Storica Artistica*, Macerata 1975, p. 106.
 - 23 A. PIANGATELLI, in *Guida di San Severino*, San Severino Marche ed. 2007, p. 54.
 - 24 Sui pittori si veda: *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, (cat. mostra, a cura di G. DE MARCHI), Venezia, Marsilio 1999.
 - 25 G. CALCATERRA, *Isola, restauri alla chiesa di S. Giorgio*, in «L'Appennino Camerte», 07/ 09/2009.
 - 26 B. MONTEVECCHI, *La chiesa di San Giorgio a Isola*, in «L'Appennino Camerte», 11/04/ 2009.
 - 27 G. SEMENZA, *Sebastiano Ghezzi*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi*, *cit.*, pp. 7 - 19
 - 28 IBIDEM, p. 7.
 - 29 A. ANTONELLI, *I luoghi francescani del bacino: Fabriano, Sassoferrato, Genga, Cerreto d'Esi, Matelica*, in *S. Francesco in Diocesi*, Fabriano 2010, p. 60 e pp.245-47.
 - 30 ID., *Gli affreschi del coro*, *cit.*, pp. 107 -118
 - 31 N. DACOS, *Nel segno di Michelangelo*, in *Viaggio a Roma*, Milano 2012, pp. 101-02.
 - 32 A. ANTONELLI, *I Pittori di Caldarola in Alta Vall'Esina: Lottismo e altri influssi*, in *Persone e fatti di Matelica. Note tra storia e cultura*, a cura di A. TRECCIOLA, Matelica 2001, pp. 11-64.
 - 33 IBIDEM.
 - 34 ID., *Matelica Chiostro della chiesa di San Francesco*, in *Simone De Magistris un pittore visionario*, *cit.*, pp. 284-290; ID. in *S. Francesco in Diocesi*, *cit.*, p. 70 e pp. 225-28
 - 35 ID., *Gli affreschi del coro*, in *La chiesa di San Benedetto a Fabriano*, a cura di B. CLERI, G. DONNINI, Foligno, Editoriale umbra 2013, pp. 107-18.
 - 36 P. ZAMPETTI, *Influenza di Lorenzo Lotto nelle Marche*, in *Pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla*

Controriforma, II, Firenze, Nardini 1989, p. 461.

- 37 W. MEIJER, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, cat. mostra, Milano 1995, pp. 45-47.
- 38 SEMENZA, cit., p. 7.
- 39 Vedi nota 4.
- 40 SEMENZA, cit., p. 7.
- 41 IBIDEM, p. 16.

norme redazionali

TESTO

Per i capoversi non utilizzare il tabulatore né saltare la riga, ma andare a capo.

I titoli delle opere citate vanno in corsivo; la stessa cosa vale per i titoli di libri o articoli.

Espressioni o definizioni in lingua straniera (esclusi nomi di persona o topografici) usate nel corso del testo vanno in corsivo.

I titoli dei periodici vanno indicati tra virgolette «caporali» («...») come pure i brani riportati per citazione.

I riferimenti alle illustrazioni vanno così indicati: (fig. 1), (figg. 1, 3), (figg. 1-4).

I numeri delle note vanno in esponente e prima della punteggiatura.

NOTE

Le note vanno scritte a fine testo (non a fondo di pagina).

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Volumi: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscolo, virgola, titolo dell'opera in corsivo, virgola, volume in numeri romani, virgola, città di edizione, editore e anno, virgola, pagina/e.

Esempio: A.M. AMBROSINI MASSARI, *Arte rinascimentale*, I, Venezia, Marsilio 1995, p. 355.

Articoli su riviste: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscolo, virgola, titolo dell'articolo in corsivo, virgola, indicazione del periodico tra virgolette caporali, virgola, annata in numeri romani, virgola, anno in numeri arabi, virgola, numero del fascicolo in numeri arabi, virgola, pagine.

Esempio: B. CLERI, *Un dipinto di Federico Zuccari*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 1980, 1, pp. 140-150.

Articoli in Atti/Cataloghi mostre: nome dell'autore puntato, cognome in maiuscolo seguito dalla virgola, titolo dell'intervento in corsivo, virgola, in nome del curatore in maiuscolo, titolo del volume in corsivo, virgola, Atti del convegno di..., virgola, data, città di edizione, editore e anno, pagine.

Esempio: A. CERBONI BAIARDI, *L'attività di Mastro Giorgio*, cit. in C. PRETE (a cura di), *Ceramica rinascimentale*, atti del convegno Urbino, 15-18 ottobre 2000, pp.43-50, Ancona, Il lavoro editoriale 2003. Dopo la prima citazione: A. CERBONI BAIARDI, *L'attività di Mastro Giorgio*, cit., pp. 33-35.

ILLUSTRAZIONI (per le quali vanno indicate le referenze fotografiche: se da testo, se da fotografo, se da archivio).

Le didascalie, precedute da numerazione progressiva seguita da un punto, vanno elencate a parte secondo i seguenti criteri:

Autore, titolo corsivo, Città, luogo di conservazione o ubicazione.

Esempio: fig. 1) Federico Zuccari, *Cristo alla colonna*, Urbino, Museo Diocesano

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

