
ARTE

MARCHIGIANA

3

ALESSANDRO DELPRIORI-MATTEO MAZZALUPI, Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano / ANDREA TRUBBIANI, Storia di un'opera "ritrovata": la *Deposizione* di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei Vaticani / MARIA GENOVA, Ripensare Federico Brandani nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino / SARA BARTOLUCCI, L'annuncio nel dettaglio nascosto: l'altare dell'*Annunciazione* nella Chiesa di Santa Maria dei Servi di Sant'Angelo in Vado / MASSIMO MATTIACCI, Un dipinto da ricollocare: il *Cristo morto* di Girolamo Cialdieri / CLAUDIO GIARDINI, Intorno ad una *Natività* di Simone Cantarini.

ARTE

MARCHIGIANA

3/2015



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 Editor and Scholarly Editors-in-Chief
Bonita Cleri (bonitacleri@libero.it)

Comitato scientifico / Advisory Board

Anna Maria Ambrosini Massari
Robert G. La France
Massimo Moretti
Carol Plazzotta
Anna Tambini
Alessandro Zuccari

Comitato di redazione / Editorial 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

7

editoriale

9

ALESSANDRO DELPRIORI

MATTEO MAZZALUPI

Camerino minore: nuovi affreschi
e una probabile identità
per il Maestro di Arnano

39

ANDREA TRUBBIANI

Storia di un'opera "ritrovata":
la *Deposizione* di Francesco da Imola
(1533-1537) da San Francesco
di Cingoli ai Musei Vaticani

81

MARIA GENOVA

Ripensare Federico Brandani
nell'oratorio di San Giuseppe a Urbino

97

SARA BARTOLUCCI

L'annuncio nel dettaglio nascosto:
l'altare dell'*Annunciazione*
nella Chiesa di Santa Maria dei Servi
di Sant'Angelo in Vado

105

MASSIMO MATTIACCI

Un dipinto da ricollocare:
il *Cristo morto* di Girolamo Cialdieri

113

CLAUDIO GIARDINI

Intorno ad una *Natività*
di Simone Cantarini

Referenze fotografiche

DELPRIORI-MAZZALUPI: figg. 1-6 archivi fotografici degli autori; fig. 7 Pievebovigliana, Museo “Raffaele Campelli”; figg. 9-13 archivi fotografici degli autori; figg. 8 e 14 Camerino, Musei civici; figg. 15-16 Milano, Pinacoteca di Brera.

ANDREA TRUBBIANI: fig. 1 Foto Cesare Farfaglia, 1905 ca, Biblioteca Comunale di Imola, *Carte Romeo Galli*, b. 19, fasc. 63 (per gentile concessione); fig. 2 Archivio storico dei Musei Vaticani, *Archivio Laboratorio restauri pitture*, prot. 423 (per gentile concessione).

MARIA GENOVA: figg. 1-3, Urbino, Confraternita San Giuseppe; fig. 4 Ufficio Arte Sacra e Beni culturali-Arcidiocesi di Urbino-Urbania-Sant’Angelo in Vado; fig. 5 su concessione della Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto-Tutti i diritti riservati alla Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto; fig. 6. Istituto Diocesano di Sostentamento del Clero di Fano.

SARA BARTOLUCCI: figg. 1-3 Ufficio Arte Sacra e Beni culturali-Arcidiocesi di Urbino-Urbania-Sant’Angelo in Vado.

MASSIMO MATTIACCI: fig. 1 da *Arte Francescana tra Montefeltro e Papato 1234-1528*, Skira, Milano 2007; figg. 2-3- 5- 6 foto dell’autore; fig. 4 Cagli, Archivio della curia vescovile.

CLAUDIO GIARDINI: figg 1-1 bis Bologna, Pinacoteca Nazionale; fig. 2 Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio; figg 3-4 Firenze, Polo Museale fiorentino; fig. 5 Parma, Biblioteca Palatina; fig. 6 Fano, raccolta privata; fig. 7 Milano Pinacoteca Nazionale di Brera; fig. 8 Imola, Pinacoteca civica; fig. 9 Bologna, Collezioni comunali d’arte; fig. 10 Pesaro, Pinacoteca civica.

L’Editore resta a disposizione degli aventi diritto non individuati.

Territorio: questa sembra essere diventata una parola magica ad indicare non tanto una zona geografica quanto un insieme di elementi: dall'economia alla politica, dalla società alla cultura, etc.

Credo che la rivista *Arte marchigiana* possa dimostrare a pieno il riferimento al territorio declinato in tutte le sue caratteristiche cercando innanzitutto di rappresentarlo nella sua dimensione geografica e culturale per dare unità ad una regione dal nome plurale e dalle peculiarità diverse ed articolate.

Purtroppo le istituzioni non sempre si dimostrano all'altezza del compito della sua valorizzazione, certamente mortificate dall'esiguità dei finanziamenti con capitoli di spesa per la cultura a dir poco risibili, ma è proprio in tempi di ristrettezze che le capacità di scelta assumono un valore maggiore con la necessità di investire nel miglior modo le risorse.

La politica spesso preferisce seguire le mode dando spazio ad una visibilità non in grado di far crescere la conoscenza del territorio, né maturare le coscienze.

In questo contesto è un impegno civile seguire una strada diversa, quella della riflessione e dell'approfondimento, per indagare, valorizzare e tenere viva la memoria la quale ha costantemente bisogno di essere rinfrescata e salda, fuori dalle mode e dal messaggio facile che appaga nell'immediato ma non lascia segni.

Nel perseguire tali scopi è dirimente il ruolo dei collaboratori oltre che dell'interesse che i lettori stanno dimostrando. È perciò mio dovere, insieme con i componenti del comitato scientifico e di redazione, ringraziare gli studiosi che hanno inviato i risultati delle loro ricerche alla nostra rivista la quale inizia a presentarsi ad una platea sempre più ampia con il tipico spirito marchigiano: partenza non urlata, con impegno e costanza attenta ad evidenziare non solo le eccellenze artistiche, ma i fenomeni che nel tempo hanno contribuito a dare alla regione una fisionomia riconoscibile e uno specifico spessore culturale.

B.C.

Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano*

Alessandro Delpriori, Matteo Mazzalupi

1. Montefortino

L'intensa stagione di studi sul Quattrocento a Camerino, culminata con la mostra del 2002¹, ha avuto, tra l'altro, il merito di riscoprire e presentare personalità artistiche minori, piccoli maestri di provincia che erano partecipi della stessa cultura di Giovanni Boccati e Giovanni Angelo d'Antonio e che con le loro pitture ancora popolano le pareti delle chiese dell'Appennino a cavallo tra Umbria e Marche. La ricostruzione filologica dei cataloghi di questi artisti è ancora in atto e sia la citata esposizione sia il successivo, fondamentale volume dedicato alla pittura del Rinascimento a Camerino² sono da considerare, per alcuni aspetti, alla stregua di un solido punto di partenza, anche a distanza di oltre un decennio.

Uno dei più interessanti pittori appartenenti all'ultima generazione del Quattrocento è senza dubbio il Maestro di Arnano, riscoperto dagli studi pionieristici di Giuseppe Vitalini Sacconi e di Angelo Antonio Bittarelli³, riesaminato poi da Andrea De Marchi⁴. Il pittore deve il suo nome critico a una serie di affreschi votivi dipinti nel 1488-1489 sulle pareti della chiesa di San Cristoforo ad Arnano, piccola frazione del comune di Camerino, in cui egli dimostra un'approfondita conoscenza dei più alti prodotti dell'arte locale di quel secolo (fig. 1). Le figure, costruite da un disegno nitido e monumentale, rivelano l'agio con cui il pittore, non privo di qualità, riesce a mediare tra le forme prospettiche e pierfrancescane della pittura camerinese e i grafismi vivaci e tutti in superficie di Carlo Crivelli: si trovano così fedeli riprese da Giovanni Angelo d'Antonio e citazioni letterali dal pittore veneziano e da Niccolò di Liberatore, che nel nono decennio lavorarono per la città dei da Varano. La monumentalità ostentata nella resa degli incarnati lucenti e scultorei, dovuta a una tecnica pittorica originale nella Camerino dell'epoca che traspone su muro le lucidezze della pittura su tavola⁵, dimostra uno studio accurato anche sugli altissimi esempi coevi di scultura lignea, tanto da aver in passato suggerito al Bittarelli

addirittura una possibile identificazione dell'artista con l'intagliatore che Raffaele Casciaro nel 2002 ha battezzato Maestro della Madonna di Macereto, un protagonista della scultura marchigiana nell'ultimo quarto del Quattrocento e nei primi anni del secolo successivo, al quale è stata dedicata nel 2006 la mostra *Rinascimento scolpito*⁶. All'identificazione di questa notevole personalità concorrono tre intagliatori, documentati ampiamente tra l'Umbria e le Marche a cavaliere dei due secoli: Domenico Indivini da Sanseverino, Sebastiano d'Ap-



fig. 1 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *Crocifissione e santi, Madonna col Bambino, Madonna della Misericordia*, Arnano (Camerino), chiesa di San Cristoforo.

pennino e Lucantonio Barberetti da Camerino⁷. La sovrapponibilità non solo superficiale tra i loro manufatti (figg. 7-8) è indice di un linguaggio fortunato che accomunava, in questo scorcio di Rinascimento, committenti e artisti: era naturale quindi che anche il Maestro di Arnano si accostasse a quelle cifre che rappresentavano, tanto in scultura quanto in pittura, le linee artistiche egemoni nella zona compresa tra la Valnerina e lo stato varanesco. La proposta di Bit-

tarelli, intelligente seppur insostenibile, è sintomatica di questa fase culturale in cui si assiste a una progressiva omologazione stilistica degli artisti.

Il catalogo del Maestro di Arnano è formato di sole pitture murali conservate in un'area che poco si discosta da Camerino. L'utile consuetudine del pittore di datare gli affreschi ha permesso di restringere la sua attività conosciuta entro poco più di un decennio a partire dalla metà degli anni ottanta e suggerisce una scansione cronologica abbastanza precisa⁸.



fig. 2 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Sebastiano e martirio di Sant'Erasmo*, Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

Alla lista delle opere, e con ogni probabilità nel novero di quelle più antiche, vanno ora aggiunti alcuni dipinti in una zona diversa dall'ambito usuale dell'attività del Maestro e relativamente remota da Camerino: si tratta di due affreschi sulla parete destra della chiesa di Sant'Agostino a Montefortino (figg. 2-5, 9-11), ritrovati sotto lo scialbo poco più di vent'anni fa⁹, e di una lacunosa *Madonna col Bambino*, un *San Michele Arcangelo* e un frammentario

stemma (figg. 12-13) municipale strappati dall'antico Palazzo dei Priori dello stesso comune e conservati presso il locale Museo d'Arte Sacra¹⁰.

Delle due pitture in Sant'Agostino, quella più a sinistra raffigura *San Sebastiano e il martirio di Sant'Erasmo* (fig. 2). Su un pavimento di finto marmo verde è poggiata la colonna rossa a cui è legato san Sebastiano; le corde alle caviglie non stringono in maniera irresistibile il martire, che è presentato in posa elegante con la gamba sinistra leggermente divaricata e le braccia legate dietro la schiena (fig. 5). Accanto, nello stesso spazio, si svolge la scena del *Martirio di Sant'Erasmo*: il vescovo, con ancora in testa la sua mitra (fig. 3), è nudo, con solo un lenzuolo bianco attorno alla vita, e legato supino a una tavola poggiata a terra. Sopra di lui due aguzzini girano le leve dell'argano per compiere il macabro lavoro, attornati da altri cinque personaggi (fig. 4). Dispiace di aver perduto tutta la zona superiore dell'affresco, ch  in questo modo sono scomparse le espressioni dei carnefici e parte del loro gesticolare. Quanto ci resta per    pi  che sufficiente per dimostrare chiaramente l'appartenenza al *corpus* del Maestro di Arnano. Si ritrova qui la sua tipica monumentalit  che non cede nemmeno davanti al soggetto narrativo cruento del *Martirio* e anzi si rafforza proprio nella figura del vescovo, dal corpo classicamente tornito. Le vistose lumeggiature bianche, che rendono cos  scultorea la sua pittura, sono evidenti qui come negli eponimi affreschi di Arnano, coi quali si confronta in maniera convincente anche la gamma cromatica vivace e accordata su tinte calde. Non mancano inoltre gli stessi particolari pi  vernacolari volti ad accentuare la presa emotiva sullo spettatore e che qui si manifestano con il sangue che sgorga copioso dalle ferite e finge una consistenza plastica, quasi piccole colate di ceralacca rese con un barbaglio di luce su ogni goccia. Cos  il *San Sebastiano* (fig. 5)   parente stretto di quello di Arnano e ancor pi  - ma decisamente di maggior qualit  - di quello strappato da Sant'Angelo di Campicino di Acquacanina, ora in deposito presso la Pinacoteca Civica di Camerino (fig. 8)¹¹. L'iscrizione sotto il *Martirio*, "HOC OPUS FECIT FIERI S(er) BENEDICT(us) IO(hannis) PRO VOTO OCCASIONE MORBI T(em)P(o)RE P(a)P(e) I(n)NOCE(n)TII OCTAVO [*sic*]", ci informa sui motivi della commissione, avvenuta in seguito a un'epidemia di peste negli anni del pontificato di Innocenzo VIII (1484-1492, epoca perfettamente congruente con la forbice cronologica dell'attivit  del Maestro di Arnano): se si tratta, come pare probabile, della pestilenza attestata nella vicina Sarnano nel 1486¹², la data si potr  ragionevolmente restringere a quell'anno o a quelli subito successivi.

Sulla destra, dopo un'ampia lacuna si vedono altre due figure (fig. 9): *San Bernardino da Siena*, acefalo, riconoscibile per il saio e per l'iscrizione nel libro "PATER MANIFESTAVI NOMEN TUU(m) CORAM O(mn)IBUS OMNIBUS" (fig. 10), e *Santa Lucia* (fig. 11); al di sotto si legge "[...] [pic]TURARUM CU(m) EDIFICATIONE ALTARIS F(ecit) F(ieri) SER IOHA(n)NES BACTISTE GR(ati)A SUE DEVOTIONIS ET SUORU(m)". I due santi sono in piedi sullo stesso pavimento verde e contro un fondale rosso decorato a gi-

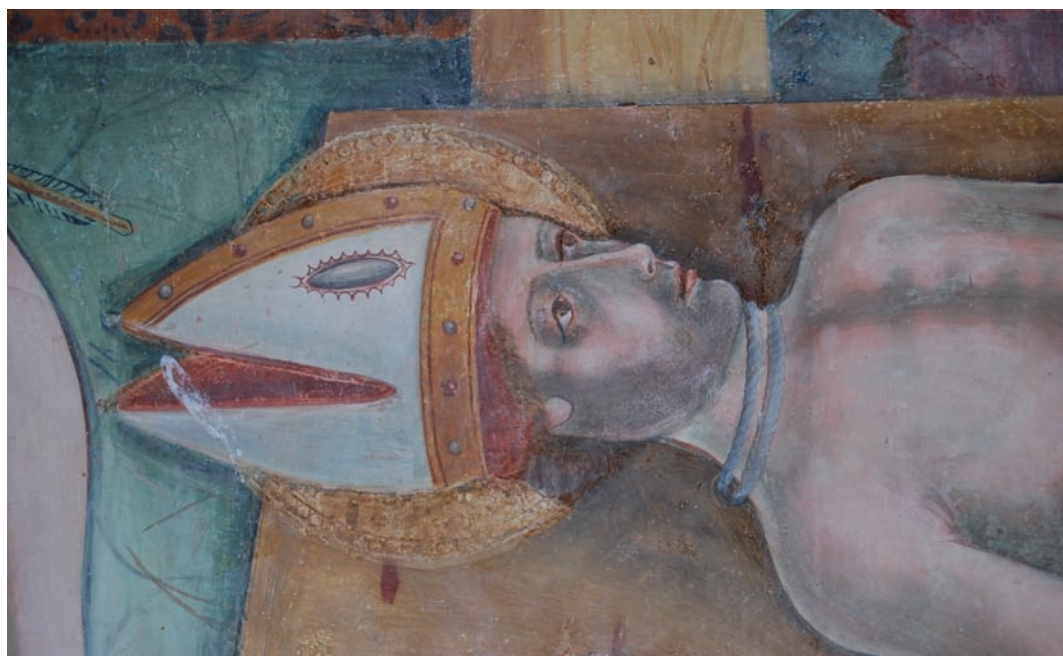


fig. 3 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Sebastiano e martirio di Sant'Erasmo* (part.), Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

rali vegetali abitati da uccelli¹³, stessa scenografia del riquadro precedente: sebbene ciò possa far pensare a un unico affresco col *San Sebastiano e Sant'Erasmo*, le iscrizioni diverse e i diversi committenti individuano due imprese distinte, che comunque dovranno risalire allo stesso periodo, come dimostra l'evidenza stilistica. San Bernardino è visto frontalmente, con il libro aperto nella mano sinistra, dove la pagina piegata rivela la disinvoltura con cui

il pittore affronta i giochi di luce, la stessa luce che accarezza il panneggiare morbido del saio e che tornisce, scalando le ombre, il volume statuario della figura. La Santa Lucia, di tre quarti, è vestita con tunica rossa e mantello giallo soppannato di verde e ha nelle mani la palma del martirio e il piatto con gli occhi e il coltello. La qualità della pittura intrisa di luce e lo studio degli atteggiamenti nei carnefici di sant'Erasmo, sottolineati dalla gestualità assai teatrale, fanno di questi testi un apice della produzione dell'artista.



fig. 4 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Sebastiano e martirio di Sant'Erasmo* (part.), Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

Diverso è il discorso per le pitture del Museo d'Arte Sacra. La *Madonna col Bambino* (fig. 13), già pubblicata nel 1988 da Giuseppe Crocetti¹⁴, fu attribuita a Girolamo di Giovanni da Lara Lucaccioni, che vi ravvisò forti analogie con alcune opere tipiche del pittore camerinese¹⁵. In realtà la fisionomia della Vergine con gli occhi dal taglio netto e allungato, il velo bianco morbido, il segno grafico nero del contorno delle figure sono tratti caratteristici del Maestro di

Arnano. La veste del Figlio ha la stessa consistenza plastica di quella indossata dal Bambino nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina* in San Francesco a Serapetrona, e la posa della testa di Gesù teneramente inclinata si trova identica ad Arnano (fig. 1) ed è tolta di peso da alcune opere di Giovanni Angelo d'Antonio (fig. 14). La qualità di questa *Madonna* è però diversa rispetto alla produzione tipica del pittore, è un po' più ingenua nella definizione luministica che a fatica forgia i volumi. Si ha l'impressione di trovarsi davanti a una prova che rappresenta i primi passi del Maestro, che si esprime in maniera certo già personale e tuttavia meno matura rispetto alla prima opera datata, il malridotto affresco del 1486 con la *Crocifissione e santi* nella chiesa di San Biagio a Taro di Fiordimonte: per questo sembra giustificabile una datazione più alta per questi affreschi, da porre all'inizio del nono decennio¹⁶.

Le pitture del Palazzo dei Priori, seppur mutile, forniscono tuttavia interessanti indicazioni per circoscrivere l'ambito culturale della formazione del pittore. Fin dalla scoperta di questo anonimo si è pensato a un apprendistato nella bottega del ben più famoso e anziano Giovanni Angelo d'Antonio: la luce che esalta la cromia e schiarisce le ombre delle figure del Maestro di Arnano ha di certo la sua matrice nell'arte del pittore camerte. Un confronto immediato è quello tra la *Madonna* di Montefortino e l'affresco di Giovanni Angelo datato 1462 e conservato nella Pinacoteca Civica di Camerino (fig. 14), di cui si ripropone la posizione della testa del Bambino e il modo di dipingere il velo della Vergine. Lo stesso *San Michele Arcangelo* (fig. 12) potrebbe avere modelli illustri nella Camerino del Quattrocento, ma l'estrema frammentarietà della figura giustifica appena la sensazione che esso derivi dalle versioni che Giovanni Angelo aveva proposto nel polittico di San Pellegrino a Gualdo Tadino (1465) e, più vicino, nell'affresco di Villa di Montalto di Cessapalombo (1468). La stretta relazione con la pittura camerte del terzo quarto del secolo non ha però un carattere esclusivo nella formazione dell'artista, che dimostra rapporti anche con altre personalità attive nella stessa area dei Monti Sibillini. Le figure allungate ma imponenti, dipinte contro finti tendaggi decorati, gli incarnati chiarissimi e inondati di luce, i contorni marcati da tratti neri, tutti caratteri essenziali del Maestro di Arnano (fig. 1), si ritrovano in molte opere di Bernardino Campilio da Spoleto: si veda ad esempio il *San Sebastiano* nella chiesa di San Matteo a Faete di Arquata del Tronto (fig. 6), che ben si confronta con lo stesso santo di Arnano, assai simile a sua volta a quello acefalo di Montefortino (fig. 5)¹⁷.



fig. 5 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Sebastiano e martirio di Sant'Erasmus* (part.), Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.



fig. 6 Bernardino Campilio, *Madonna col Bambino tra San Matteo e San Sebastiano* (part.), Faete (Arquata del Tronto), chiesa di San Matteo.

Proprio questa inedita presenza del Maestro nel piccolo centro dei Monti Sibillini probabilmente nei suoi primi anni di attività ci consente d'immaginare il giovane pittore, già imbevuto di cultura camerte, immerso in quel flusso di umbri e marchigiani che nel corso di tutto il Quattrocento (e oltre) usavano attraversare queste montagne. Lo stesso territorio di Montefortino presenta nu-

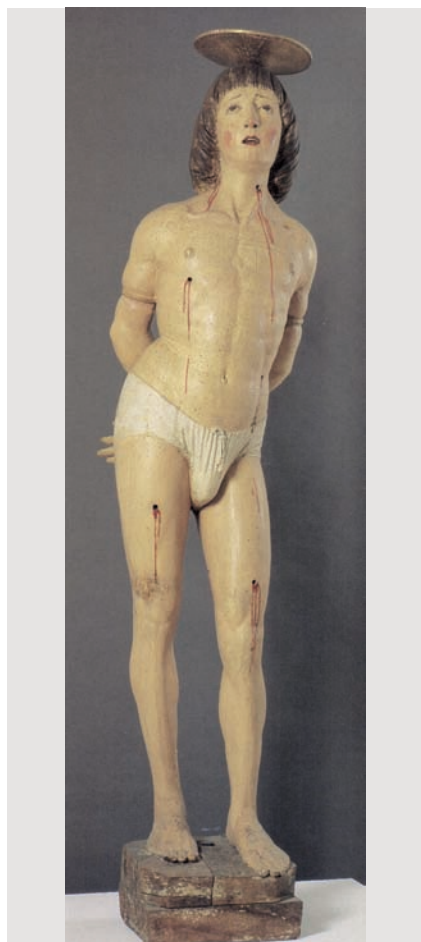


fig. 7 Maestro della Madonna di Macereto (Lucantonio Barberetti?), *San Sebastiano*, Pievebovigliana, Museo "Raffaele Campelli".



fig. 8 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Sebastiano*, Camerino, Pinacoteca e museo civici.

merose testimonianze, in buona parte inedite, dell'attività degli umbri. In Sant'Agostino¹⁸, proprio accanto alle figure del Maestro di Arnano, è possibile vedere una *Madonna col Bambino* acefala, a sinistra del *San Sebastiano*, vicina al Maestro di Rasiglia¹⁹. Umbri sono anche gli affreschi sulla parete di fondo della chiesa di Santa Maria degli Angeli, nella minuscola frazione Valle²⁰. Qui,



fig. 9 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Bernardino da Siena e Santa Lucia*, Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

un pittore piuttosto debole ha lasciato in alto una *Crocifissione* assai singolare, datata 1491 e accompagnata dall'iscrizione "HOC OPUS FECIT FIERI L'ERIEDE DE COLONE PER SUA DEVOTIONE", con una carica espressiva esasperata dal sangue copioso che circonda tutta la figura di Cristo, la cui crudeltà si esalta nelle figure dei dolenti dagli occhi segnati; più in basso, spetta alla stessa mano un *Sant'Antonio abate*. Al centro della parete, entro una nic-

chia, è una *Madonna del latte*; alla sua destra, una *Santa Caterina d'Alessandria* datata “anno Domini MCCCCXXXI”, sotto la quale si vede un busto di *San Gregorio Magno*. Queste ultime tre figure, tutte databili, per la sostanziale unità di stile e l'utilizzo delle stesse cornici, a quel 1441 iscritto sotto la martire, sono vicine al mondo di Giovanni Sparapane da Norcia²¹. Di un pittore legato a quella temperie, anche se di qualità più corsiva, è la decorazione della chiesa di Santa Maria della Misericordia a Piè d'Agello di Amandola (nella

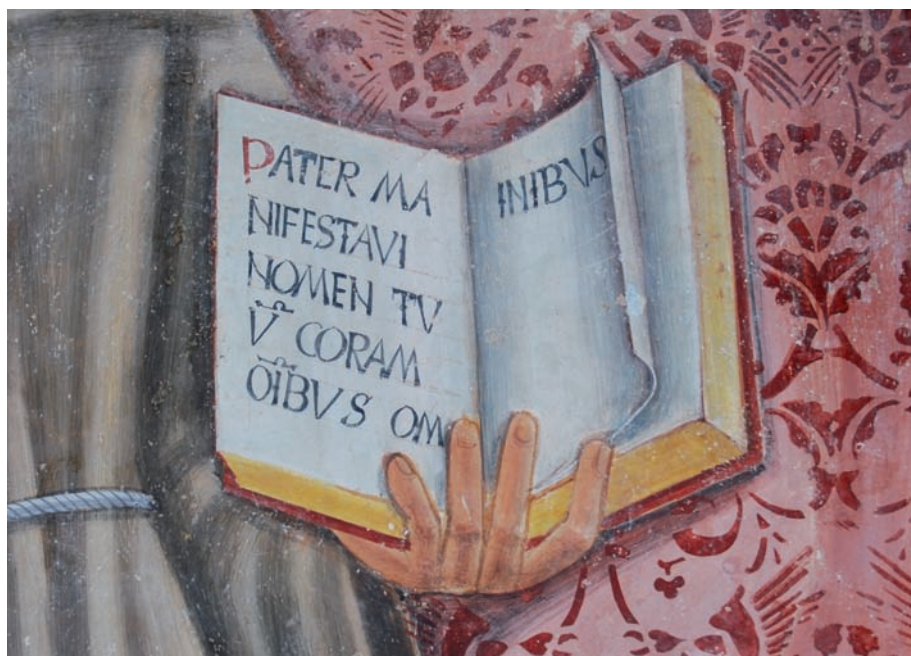


fig. 10 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Bernardino da Siena e Santa Lucia* (part.), Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

navata diverse pitture votive di cui una datata 1462, nel presbiterio la *Dormitio Virginis* sulla parete di fondo, affreschi votivi sulla destra, una *Madonna della Misericordia* sulla sinistra); il responsabile di queste pitture è sicuramente lo stesso che nella chiesa dell'abbazia dei Santi Rufino e Vitale ha dipinto l'unica immagine di Rufino stesso, ragion per cui questo anonimo seguace degli Sparapane potrebbe essere per ora chiamato Maestro di San Rufino.



fig. 11 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *San Bernardino da Siena e Santa Lucia* (part.), Montefortino, chiesa di Sant'Agostino.

Questi rapidi cenni potrebbero avviare la definizione di un contesto culturale molto più composito di quanto ci si aspetti, dove fatti come le congruenze tra il Maestro di Arnano e il Campilio e la presenza degli Sparapane²² confermano l'idea di un'ampia mobilità dei pittori attraverso i Monti Sibillini. Vien da pensare, così, che l'attività del Maestro di Arnano a Montefortino possa spiegarsi - oltre che con l'origine del pittore, come si dirà tra breve - con l'esistenza di un 'corridoio culturale' che da Camerino giungeva fino ad Ascoli proprio tramite queste montagne e che aiuterebbe a chiarire anche altri casi, quali il polittico olivetano del Museo Diocesano di Ascoli, di radici camerinesi²³, quello di Pietro Alamanno per Monterubbiano²⁴ (fig. 16), in cui la *Madonna col Bambino* è quasi gemella di quella di Giovanni Angelo d'Antonio nel registro di polittico di Brera forse proveniente da Tolentino o da Monte San Martino²⁵ (fig. 15), e ancora il polittico dell'Alamanno per San Leonardo di Ascoli (ora nella Pinacoteca civica)²⁶, con la *Madonna col Bambino* che quasi copia quella del Maestro di Arnano a Montefortino (fig. 13). Appare del tutto normale, quindi, trovare lo stesso pittore au-

striaco impegnato a Cascia, dove per la chiesa di Sant'Agostino affresca la lunetta del portale e una nicchia, ora frammentaria, in cui è riconoscibile solo un poderoso *San Nicola di Bari*²⁷; nel contado di Cascia, nella piccola chiesa di Santa Maria dell'Apparizione a Collegiacone, sulla parete di fondo compare

un' *Annunciazione* di nuovo ascrivibile all' Alamanno, o alla sua bottega, e che segue in maniera pedissequa quella della pinacoteca di Ascoli, a sua volta copia da Crivelli²⁸. A questo stesso fenomeno si lega un fatto ben più celebre quale l'arrivo, all'inizio del nono decennio, di Carlo Crivelli da Ascoli a Camerino²⁹. Un sistema, dunque, a cavallo di due regioni che unisce in maniera inscindibile Spoleto, Foligno, la Valnerina, Camerino e Ascoli³⁰, per tutto il Quattrocento e oltre.

2. Niccolò da Bolognola

La ricerca dell'identità anagrafica del Maestro di Arnano è stata avviata alcuni anni fa, quasi incidentalmente, da Francesca Coltrinari, che nel corso delle sue ricerche documentarie sulla produzione artistica a Tolentino nel Quattrocento ha ritrovato in una dozzina di atti notarili il nome del pittore Cagnuccio d'Antonio da Acquacanina. Il primo, isolato documento è una compravendita del 24 maggio 1458 nella quale egli figura come testimone insieme a maestro Ansovino di Vanni da Bolognola, altro pittore la cui biografia è stata ricostruita dalla stessa studiosa e che al pari di Cagnuccio abitava allora a Tolentino. A quest'epoca Cagnuccio aveva quasi certamente compiuto 14 anni, perciò la sua data di nascita va fissata a prima del 1444, e, poiché il suo nome non è preceduto dall'appellativo di *magister*, si può sospettare che egli non fosse ancora un maestro indipendente; la vicinanza ad Ansovino fa inoltre pensare che fosse un suo allievo. Gli altri documenti tolentinati, nei quali Cagnuccio è invece sovente chiamato *magister* e/o *pictor*, sono assai più tardi e si scalano tra il 21 febbraio 1480 e il 30 dicembre 1483 e menzionano pure la moglie Gentilina e la sorella Santa. Quest'ultima risiedeva a Pievebovigliana, località del contado di Camerino dove lo stesso Cagnuccio risultava aver abitato in precedenza³¹. La patria dell'artista e il fatto che il *San Sebastiano* del Maestro di Arnano eseguito proprio ad Acquacanina (fig. 8) fosse commissionato da un Catervo d'Andrea, il cui raro nome suona tipicamente tolentine (San Catervo è infatti il patrono di Tolentino), hanno indotto la Coltrinari a formulare, con grande cautela, l'ipotesi d'identificazione del Maestro di Arnano con Cagnuccio d'Antonio³². L'idea pareva buona³³, anche perché ad Acquacanina stessa esiste un'altra opera dello stesso Maestro, l'affresco con il *Volto Santo di Lucca e quattro santi* datato 1490, già in Santa Margherita di Vallecanto e ora in Santa Maria di Meriggio (abbazia di Riosacro), e altre ancora si trovano nei territori prossimi di

Pievebovigliana e Fiordimonte³⁴. La convinzione che la strada fosse giusta era rafforzata da una considerazione di carattere stilistico: se si fosse rivelata corretta un'altra proposta della Coltrinari, quella di riconoscere in Ansovinò di Vanni il Maestro del trittico del 1454³⁵, il rogito tolentino del 1458, nel quale Ansovinò e Cagnuccio compaiono insieme, avrebbe potuto spiegare la derivazione palmare, già individuata da Andrea De Marchi, dei Crocifissi del Maestro di Arnano non già dagli esemplari più recenti di Giovanni Angelo



fig. 12 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *Madonna col Bambino e San Michele Arcangelo*, Montefortino, Museo d'Arte Sacra.

d'Antonio o di Giovanni Boccati, bensì da quelli di quel più antico pittore³⁶. Nel cercare una conferma per quell'ipotesi è emerso un numero cospicuo di documenti su Cagnuccio, scalati tra il 1451 e il 1477, che permettono di definirne meglio la biografia³⁷. La testimonianza più tarda è un atto stipulato il 25 novembre 1477 nella chiesa di San Francesco (oggi nota anche come Santissimo Crocifisso) a Pontelatrave presso Pievebovigliana³⁸, luogo pure suggestivo poiché vi esiste un lacerto d'affresco del Maestro di Arnano³⁹. D'altro canto, le carte si ostinavano a tacere su Cagnuccio per gli ultimi tre lustri del secolo, l'epoca cioè delle date iscritte in calce agli affreschi di Taro di Fiordimonte (1486), Mecciano (1488) e Arnano di Camerino (1488 o 1489; fig. 1), Carpineto di Pieve Torina (1489), Acquacanina (1490), Pontelatrave (1493), Castel San Venanzio di Serrapetrona (tra 1491 e 1494), Vico di Fiordimonte (1494)⁴⁰. La ragione di quel silenzio è stata infine svelata dal testamento della madre di Cagnuccio, Bellafore, dettato il 15 ottobre 1484: la donna – che dopo la morte del primo marito si era risposata con Marco di Paolo da Acquacanina



fig. 13 Maestro di Arnano (Niccolò da Bolognola?), *Madonna col Bambino e San Michele Arcangelo* (part.), Montefortino, Museo d'Arte Sacra.

– lasciò infatti 40 soldi agli eredi di suo figlio (“heredibus condam Cagnutii Antonii, eius filii legitimi et naturalis”)⁴¹. Cagnuccio d’Antonio morì dunque entro il 1484, perciò non può essere l’autore di quei dipinti⁴².

A fronte di questo, la ricerca è stata peraltro fruttuosa riguardo ai committenti del Maestro di Arnano: il notaio Pietro di Domenico per Valcaldara di Montecavallo⁴³; Giacomo di Benedetto, Giovanni di Matteo e Venanzio di Porfirio per Taro di Fiordimonte⁴⁴; Venanzio di Domenico e i fratelli Bartolomeo e Angello di Matteo per Mecciano⁴⁵; Macario di Bartolomeo per Arnano⁴⁶; Antonello di Domenico da Selvapiana, che pagò uno degli affreschi del santuario di Carpineto⁴⁷; Catervo d’Andrea (che sembra non fosse di Tolentino, nonostante il nome!) e ser Arcangelo di Lapuccio per Acquacanina⁴⁸.

Nel frattempo si veniva delineando la figura d’un altro nuovo pittore camerinese: Andrea di Mariano *Fera*, chiamato anche Andrea di Giovanni Boccati o per essere stato allievo di Giovanni di Piermatteo, o per essere stato da lui adottato, oppure – e non sembra improbabile – per entrambi i motivi. Già noto da

tempo per un testamento del 9 ottobre 1500 che lo vede tra i testimoni, Andrea compare per la prima volta nel 1486, quando proprio il Boccati, in una delle sue ultime apparizioni nei documenti, gli vendette un terreno, ma è probabile che esistano carte più antiche sul suo conto, considerato che nel 1488 risulta già aver perso la moglie, Margherita di Domenico, e avere due figlie, Giulia e Innocenza⁴⁹. Andrea morì nel 1509, tra il 13 agosto, data del testamento, e il 14 dicembre, quando Innocenza è citata come sua erede⁵⁰. Diversamente da quanto



fig. 14 Giovanni Angelo d'Antonio, *Madonna col Bambino e santi* (part.), Camerino, Pinacoteca e museo civici.

accade per Cagnuccio, il nome di Andrea si può legare con sicurezza a un dipinto, che non appartiene però al gruppo Maestro di Arnano. È una tavola raffigurante la *Crocifissione con san Tossano e il donatore*, conservata ad Agolla di Sefro sull'altare di sinistra della chiesa di San Michele arcangelo, ma eseguita per l'antica parrocchiale di San Tossano che sorge presso il cimitero: il 17 novembre 1493, infatti, Domenico di Condeo da Agolla, committente di una *cona* destinata alla chiesa di San Tossano, finì di pagare per essa ad Andrea di Mariano il compenso di 15 fiorini, valore stabilito una settimana prima nella perizia effettuata da un personaggio innominato e da un "magister Nicolaus de Bolognola"⁵¹.

Su quest'ultimo nome si è infine appuntata la nostra attenzione. Dal tipo di documento si può legittima-

mente indurre che Niccolò da Bolognola fosse un pittore, e l'anno 1493 rientra nell'arco cronologico dell'attività sicura del Maestro di Arnano. Riguardo alla provenienza vale il discorso fatto per Cagnuccio, giacché Bolognola si trova appena a monte di Acquacanina. In più, c'è la suggestione d'una minu-



fig. 15 Giovanni Angelo d'Antonio, *Madonna col Bambino e santi* (part.), Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito dal Museo Poldi Pezzoli).

scola località che è la stessa che diede i natali ad altri due artisti camerti, Ansovino di Vanni e Giovanni Angelo d'Antonio, due pittori (se il primo fosse davvero il Maestro del trittico del 1454) fondamentali per la formazione del Maestro di Arnano. Si aggiunga che Niccolò da Bolognola risulta già morto il 13 aprile 1505, quando tale maestro Antonio di Giovanni da Camerino lasciò 9 lire agli eredi di lui “pro solutione certarum figurarum factarum per magistrum Nicolaum de Bolognola”⁵² (non si dice purtroppo dove queste immagini si trovassero, né il nome di que-



fig. 16 Pietro Alamanno, *Madonna col Bambino e santi* (part.), Milano, Pinacoteca di Brera.

sto testatore compare su alcuna opera del pittore di Arnano): una morte intorno al 1500, poco prima o poco dopo, corrisponderebbe bene alle date del Maestro. In tale contesto indiziario si sono inseriti felicemente gli affreschi di Montefortino (figg. 2-5, 9-13), poiché questa località sorge a una ventina di chilometri soltanto da Bolognola. Tanto più utile si è rivelata la scoperta, in quanto alcuni dei nuovi dipinti, provenendo dall'antico Palazzo dei Priori, si possono ritenere una sicura committenza pubblica: ciò lasciava sperare che nei registri quattrocenteschi dell'archivio del Comune di Montefortino si potesse rinvenire un pagamento al loro autore. L'archivio in un certo senso non ha deluso, restituendo nell'unico fascicolo fortunatamente conservatosi per l'anno 1483, corrispondente al bimestre settembre-ottobre, la memoria di un versamento di 4 lire a "magistro Nicolao pictori de Bolegnola"⁵³. L'opera a cui si fa riferimento è in realtà un'altra, una perduta figura di *Sant'Antonio* su uno dei varchi della cinta muraria, la Porta di Vetice: questo ci impedisce di affermare con certezza che il Maestro di Arnano sia Niccolò da Bolognola, ma l'indizio è tra tutti il più pesante, pressoché risolutivo, considerato anche che l'epoca del pagamento, i primi anni ottanta, ben si adatta pure ai murali sopravvissuti a Montefortino, in specie proprio a quelli dell'ex palazzo priorale, che costituiscono ad oggi, come si è detto, la primizia del pittore.

In alcuni registri dell'archivio fortinese è poi menzionato più volte, alla fine degli anni settanta, il notaio Benedetto di Giovanni, committente dell'affresco di Sant'Agostino con *San Sebastiano e il martirio di Sant'Erasmo* (figg. 2-5). La massima parte dei documenti comunali di quegli anni è però andata perduta, privandoci verosimilmente di testimonianze preziose che avrebbero potuto confermare l'ipotesi in favore di Niccolò da Bolognola. La ricerca si è allora spostata nell'archivio notarile di Montefortino, anch'esso drammaticamente depauperato. Altre notizie su Niccolò non sono emerse, ma alcuni rogiti gettano qualche luce sull'iconografia dell'altro affresco in Sant'Agostino, quello coi *Santi Bernardino e Lucia* (figg. 9-11), sul suo committente, il notaio Giovanni di Battista, e sulla sua funzione. I documenti narrano che accanto alla casa di ser Giovanni si trovava uno spiazzo sul quale era sorto un tempo un monastero femminile di Santa Lucia, dipendente dall'ospedale romano di Santo Spirito in Sassia. Il notaio, intenzionato con altri devoti a costruire in quel luogo una cappella con lo stesso titolo, richiese al maestro generale dell'Ordine di Santo Spirito di poter acquistare l'area. Il 28 febbraio 1471 il permesso di vendita fu accordato e il successivo 7 giugno il vicario del vescovo

di Fermo e i priori di Montefortino cedettero a ser Giovanni lo spiazzo al prezzo di 10 fiorini⁵⁴. Da un atto del 13 febbraio 1486 risulta poi che nell'anno stesso o poco prima la madre di ser Giovanni, Leonella di Bartolomeo di Francesco di Vitale, aveva dettato un testamento col quale lasciava la notevole somma di 100 fiorini all'altare di San Bernardino "noviter constructo in ecclesia Sancti Augustini"⁵⁵. La donna fece di nuovo testamento il 1° settembre 1489: chiese di essere sepolta presso quell'altare, lo dotò con due pezzi di terra, 57 fiorini per l'acquisto d'un altro terreno e 12 destinati all'acquisto di un calice, e infine stabili che vi si celebrasse la Messa almeno due volte alla settimana per lei e per i suoi defunti⁵⁶. Tra questi ultimi era certamente compreso anche il figlio notaio, che risulta morto prima del 30 gennaio 1487⁵⁷. L'affresco coi due santi fungeva dunque, come infatti dichiara l'iscrizione in calce, da pala di un altare, con ogni evidenza quello di San Bernardino, in cui, accanto al titolare, ser Giovanni fece effigiare la santa cui era devoto. La morte del committente avvenuta entro i primi giorni del 1487 e l'espressione "noviter constructo" usata per l'altare nel 1486 fanno pensare che tutta l'impresa, costruzione e decorazione, si sia compiuta non più tardi di queste date, ponendo dunque gli affreschi fortinesi tra le più antiche opere di quella meteora nel cielo della pittura camerte che fu il Maestro di Arnano. Ovvero il più che probabile Niccolò da Bolognola⁵⁸.

Abstract

Through new attributions and documents, this essay provides a more in-depth picture of a petit maitre, the Master of Arnano, previously only known on account of a few frescoes, often impoverished and decayed. He has been newly ascribed with some wall paintings at Montefortino and this enables us to focus more closely on his language, previously linked to Camerino Renaissance circles (Giovanni Angelo d'Antonio and the sculptural models of the Master of the Madonna di Macereto). Here, however, he is seen in a wider perspective with significant Umbrian influences. This casts light on his early career and, most importantly, helps to map out cultural movements from Camerino as far as Ascoli and across the Sibillini to Foligno and Spoleto. The results from the archive enquiry confute the previously proposed identity of Cagnuccio d'Antonio di Acquacanina and bring us – on the grounds of chronology and patronage – to the fascinating suggestion that he may be Niccolò da Bolognola.

NOTE

* Desideriamo ringraziare per i numerosi aiuti e consigli Andrea De Marchi, Rossano Cicconi, Onorato Diamanti, monsignor Cherubino Ferretti, don Renato Pegorari, monsignor Nello Tranzocchi, il personale dell'Archivio di Stato di Ascoli Piceno e quello della Sezione di Archivio di Stato di Camerino.

- 1 A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, cat. mostra di Camerino, Motta, Milano 2002.
- 2 A. DE MARCHI (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Motta, Milano 2002. Per alcuni aggiornamenti sui pittori camerinesi si vedano: A. DE MARCHI, P.L. FALASCHI (a cura di), *I da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino, 5-6 ottobre 2001), Maroni, Ripatransone 2003; M. MAZZALUPI, *Giovanni Angelo d'Antonio 1452: un punto fermo per la pittura rinascimentale a Camerino*, in «Nuovi studi», VIII, 2003, 10, pp. 25-32; A. DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche: un paradigma alternativo di Rinascimento* in M. CERIANA, K. CHRISTIANSEN, E. DAFFRA (a cura di), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, cat. mostra di Milano (2004) e New York (2005), Olivares, Milano 2004, pp. 66-95; M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un polittico smembrato e la cronologia di Boccati*, in «Nuovi studi», IX-X, 2004-2005, 11, pp. 27-37; Id., *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino*, in *Storie da un Archivio: frequenzazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, atti della conferenza, La Nuova Stampa, Camerino 2006, pp. 1-32, in part. 5-18; Id., *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi, tra Padova e Roma*, in «Nuovi studi», XIX, 2014, 20, pp. 5-18.
- 3 G. VITALINI SACCONI, *Pittura nelle Marche. La scuola camerinese*, Ed. Libreria, Trieste 1968, pp. 207-209; A.A. BITTARELLI, *Il Maestro di Arnano*, in «L'appennino camerte», LIV, 21, 1° giugno 1974, p. 3; Id., *Il Maestro di Arnano. Il "grande frescante" che chiuse la scuola pittorica di Camerino*, in «L'esagono», III, 1990, 1, pp. 20-25, in part. 24 e le belle riproduzioni a colori a pp. 21-22.
- 4 A. DE MARCHI, *Camerino minore*, in *I da Varano...* cit., pp. 369-406, in part. 375-378; cfr. M. MAZZALUPI, *Il Maestro di Arnano*, in *Pittori a Camerino...* cit., pp. 396-407.
- 5 V. GHEROLDI, *Tecniche di pittura murale a Camerino nella seconda metà del Quattrocento*, in *Il Quattrocento...* cit., pp. 136-147, in part. 141-146.
- 6 A.A. BITTARELLI, *Aspetti della scultura lignea a Camerino e nel suo territorio: tra Quattrocento e Cinquecento*, in P. ZAMPETTI (a cura di), *Scultura nelle Marche*, Nardini, Firenze 1994, pp. 309-338, in part. 314; R. CASCIARO, *Il Maestro della Madonna di Macereto: proposte per un catalogo*, in G.B. FIDANZA (a cura di), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola - Frontone, 9-12 maggio 2002) Quattroemme, Perugia 2005, pp. 129-144; R. CASCIARO, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, cat. mostra di Camerino, Silvana Editoriale, Milano 2006; M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, R. CASCIARO (a cura di), *Riflessioni sul Rinascimento scolpito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino*, Pollenza 2006.
- 7 Si veda per una sintesi il saggio di R. CASCIARO, *Domenico Indivini, Lucantonio di Giovanni, Sebastiano di Appennino e il problema del Maestro della Madonna di Macereto*, *ibidem*, pp. 19-37, dove si suggerisce una soluzione, tutt'altro che certa, in favore dell'Indivini.
- 8 DE MARCHI, *Camerino...* cit.; MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit. Cfr. inoltre, per gli affreschi del santuario

- di Santa Maria di Carpineto presso Pievetorina, B. FELICIANGELI, *Un gonfalone sconosciuto di Girolamo di Giovanni da Camerino*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Marche», n.s., VIII, 1912, pp. 237-245, in part. 243-245; G. LAGHI, *La 'Madonna del Carpineto'*, in «L'appennino camerte», XLV, 11, 13 maggio 1965, p. 3; A. A. BITTARELLI, *Carpineto*, in «L'appennino camerte», LV, 3, 18 gennaio 1975, p. 2; M. PARAVENTI, *Il catalogo delle opere d'arte*, in M. PARAVENTI (a cura di), *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio. Atlante dei beni culturali di epoca varanesca*, Bieffe, Recanati 2003, pp. 193-323, in part. 285, cat. 167; M. MAZZALUPI, *Qualche precisazione sul Maestro di Arnano*, in «L'appennino camerte», LXXXIV, 28, 17 luglio 2004, p. 8 (quest'ultimo anche per l'attribuzione della *Madonna* di Santa Maria di Varano presso Muccia).
- 9 I dipinti, probabilmente ancora ignoti a G. CROCETTI, *Gli affreschi di Tofe nel territorio di Montemonaco*, in «Quaderni dell'Archivio Arcivescovile di Fermo», 15, 1993, pp. 41-59 (che cita a p. 45 un frammento con *San Sebastiano* e altri santi nella stessa chiesa), sono stati pubblicati poco dopo il ritrovamento come di anonimo marchigiano da M. ANTONELLI, *Il territorio e la sua arte*, in *Amandola e il suo territorio*, Silvana Editoriale, Milano 1995, pp. 59-123, in part. 99-100. Per l'attribuzione al Maestro di Arnano cfr. A. DELPRIORI, *Aggiunte al Maestro di Arnano*, in «Identità sibillina», II, 2006, pp. 14-17, e Id., *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, cat. mostra di Sanseverino Marche, Motta, Milano 2006, pp. 43-75, in part. 68 nota 3.
 - 10 A destra del *San Michele* è un ulteriore riquadro dipinto, più tardo e di altra mano, del quale rimane solo parte del drappo di sfondo.
 - 11 MAZZALUPI, in *Rinascimento ... cit.*, pp. 194-195, cat. 37 (con bibliografia precedente).
 - 12 E. DI STEFANO, *Dinamica del popolamento in una comunità dell'Appennino centrale. Sarnano nei secoli XIII-XVI*, Proposte e ricerche, Ancona 1994, p. 81.
 - 13 Il Maestro di Arnano utilizza per le decorazioni delle stoffe, tanto nelle vesti quanto nei drappi di sfondo, una serie limitata di motivi stampigliati che si ripetono in tutte le sue opere e che si possono classificare in non meno di sei gruppi: 1) Montefortino (sfondo dei *Santi Bernardino e Lucia* e dello stemma), Mecciano (*Madonna del cardellino*), Arnano (*Santa Lucia e Madonna della Misericordia*), Carpineto (le due *Trinità*), Serrapetrona (sfondo); 2) Montefortino (*San Sebastiano*), Arnano (*Santo*), Carpineto (*San Sebastiano*), Acquacanina (*Volto Santo e quattro santi*), Gagliole; 3) Montefortino (mantello della *Santa Lucia*), Serrapetrona (mantello della *Madonna*); 4) Mecciano (*San Venanzio e Madonna della Misericordia*); 5) Montefortino (*Madonna col Bambino*); 6) Vico (cornice). Alcuni di tali motivi – quelli qui indicati coi numeri 1, 3 e 6, ma forse anche altri – furono ampiamente reimpiagati, ormai nel Cinquecento, dal modesto autore degli affreschi della cappella dell'altare in Santa Maria delle Grazie di Cerreto presso Montegiorgio (cfr. M. CALISTI, *Percorsi d'arte a Montegiorgio*, in M. LIBERATI (a cura di), *Montegiorgio nella storia e nell'arte*, Livi, Montegiorgio 2008, pp. 225-243, in part. 231-232 e figg. 21-22).
 - 14 G. CROCETTI, *Montefortino. Guida storico - turistica*, Fermo 1988, p. 65.
 - 15 L. LUCACCIONI, *Girolamo di Giovanni*, in A. MONTIRONI (a cura di), *Guardate con i vostri occhi*, Lamusa, Ascoli Piceno 2002, pp. 81-109, in part. 107-109. In questo articolo, pubblicato alcuni mesi prima dell'apertura della mostra *Il Quattrocento a Camerino*, si suggerisce una distinzione non condivisibile dei cataloghi di Girolamo di Giovanni e Giovanni Angelo d'Antonio, differente da quella poi proposta nell'esposizione camerte.
 - 16 Un affresco molto frammentario, ma tipico del pittore, è in San Sebastiano a Belforte del Chienti, dove

- si riconoscono, sulla parete sinistra in alto, le gambe di un *Sant'Antonio Abate* e di un *San Sebastiano*. È opera del Maestro di Arnano, bruttata da maldestri ritocchi, anche la *Crocifissione* sulla parete di fondo, voluta dal sindaco della confraternita di San Sebastiano e accompagnata dalla preziosa data "1482", insolitamente in numeri arabi anziché romani. Su questi dipinti cfr. L.M. ARMELLINI, *La chiesa belfortese di S. Sebastiano "extra muros" in una pergamena del sec. XV*, Belforte del Chienti 1999, pp. 43-44, 46, 52-53.
- 17 Nella chiesa lo spoletino dipinse al centro del muro di fondo una *Madonna col Bambino tra san Matteo e san Sebastiano*, con in basso un *Cristo in pietà*, e sulla parete destra i *Santi Fortunato e Leonardo*. L'attribuzione di queste opere al Campilio, proposta per la prima volta da E. CALZINI, *Vecchie pitture murali del XIV e XV secolo in Ascoli Piceno. (Contributo alla storia dell'arte nelle Marche)*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», IX, 1906, pp. 21-29, in part. 27, è respinta da C. FRATINI, *Campilio da Spoleto e la pittura nel "Ducato" alla fine del Quattrocento*, in «Esercizi», VIII, 1985, pp. 9-16, in part. 16 nota 10, ma giustamente ripresa in F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi, Milano 1989, I, p. 46 (qui peraltro l'affresco principale è ubicato per errore nell'altra chiesa di Faete, Santa Maria della Neve, e il *San Leonardo* - del *San Fortunato* non si parla - è spostato in una inesistente San Matteo di Tufo sulla scia di G. KAFTAL, *Iconography of the saints in central and south italian schools of painting*, Le Lettere, Florence 1965, col. 687 fig. 814). La riscoperta moderna del pittore si deve a G. CANTALAMESSA, *Artisti ignoti nelle Marche*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 374-378, in part. 377-378, mentre il citato articolo di Fratini ha finalmente fatto chiarezza sull'identità dell'artista, a lungo chiamato "Panfilo" o "Panfilio" in seguito a una cattiva lettura della firma sotto la *Madonna di Loreto* di Spelonga di Arquata. Al catalogo del pittore si può aggiungere un *San Bernardino da Siena* affrescato in una nicchia in Sant'Alò a Terni e datato 1484; l'anno precedente Bernardino aveva probabilmente lavorato in Santa Maria a Vallo di Nera, dove sembra sua – come ci ha fatto notare Romano Cordella – la grafia dell'iscrizione del 1483 che emerge su uno stratto sottostante ai notevoli affreschi (1602) dell'altare lungo la parete sinistra. Per alcuni documenti spoletini degli anni 1489-1505 su Bernardino, figlio di maestro Battista e originario di Campello sul Clitunno, cfr. S. FELICETTI, *Appendice documentaria I*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale tra '300 e '500*, Ediert, Todi 1997, pp. 375-377. A Bernardino Campilio va aggiunto anche il corpus di un pittore conosciuto come Maestro del Trittico di Arrone, come suggerisce M.L. MORONI, *Prefazione*, in A. ASCANI, P. CICCHINI, *La chiesa di San Giovanni Battista nel castello di Arrone. Storia, arte e tradizione*, Associazione culturale Magister, Arrone 2008, pp. 9-12, in part. 11-12. Per questo tema cfr. anche L. PRINCIPI, *Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, in «Nuovi studi», XVII, 2012, 18, pp. 101-128, in part. 106-107 (dove però non è condivisibile l'idea di un intervento di Saturnino Gatti nel dipinto di Arrone).
- 18 La chiesa meriterebbe uno studio specifico. Oltre alle opere qui citate vi si conservano lacerti di affreschi interessanti, come la *Dormitio Virginis* al principio della parete sinistra, databile entro la prima metà del Quattrocento, per buona parte distrutta dalla cantoria, ma che era parte della decorazione di una cappella addossata alla controfacciata, e un *San Francesco* datato 1444 vicino all'ingresso laterale sulla parete destra.
- 19 Per questo si pittore si veda ora M. MAZZALUPI, *Per il Maestro di Rasiglia*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXVIII, 2009, pp. 5-14.
- 20 Per la maggior parte inediti, sono stati riportati alla luce nei restauri seguiti al sisma del 1997. Prima di allora erano occultati dall'altare ligneo che incorniciava la nicchia della *Madonna del latte* (ANTO-

NELLI, *Il territorio...* cit., p. 93).

- 21 Giovanni, documentato dal 1445 al 1469 (e forse fino al 1476), è il primo pittore di una famiglia di artisti nursini che occupò a lungo la scena artistica della Valnerina. Approfondite ricerche su di lui sono state condotte da Romano CORDELLA (*Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia: questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Ediert, Todi 1990, pp. 207-247, in part. 207-222, 247; *Pittori del '400 in Valnerina e rapporti con le Marche*, in *I da Varano...* cit., pp. 655-688, in part. 669-670), ma la sua produzione merita ancora di essere studiata con attenzione, data anche la difficoltà di distinguere la sua mano da quella del figlio Antonio, con il quale firmò la decorazione del pontile di San Salvatore a Campi di Norcia e gli affreschi di San Francesco a Tuscania (cfr. C. FRATINI, *Pitture ed intagli nelle valli appenniniche ombre nel XV secolo*, *ibidem*, pp. 689-710, in part. 697). Gli affreschi di Piè d'Agello (che a partire da CANTALAMESSA, *Artisti...* cit., pp. 377-378, furono a lungo creduti, curiosamente, di Bernardino Campilio, sul quale cfr. *supra*, nota 17) sono stati studiati da M. ANTONELLI, *Gli affreschi di Amandola*, Amandola 1990, pp. 35-43, che circoscrive la cultura dell'autore legandolo a "quell'ambiente di artisti locali operanti nell'area appenninica, intorno alla prima metà del XV sec. che si educano al linguaggio teso e coinvolgente di Bartolomeo di Tommaso [...] e le cadenze narrative di Ottaviano Nelli" (nell'Ottocento, riferisce Antonelli, lo storico locale Pietro Ferranti voleva attribuire gli affreschi ad Antonio da Amandola, pittore documentato nel 1439, ma senza concreto fondamento). Il giudizio su queste pitture è falsato dalla notizia di una data letta da Giuseppe CROCETTI (*Amandola: S. Maria a Pie' D'Agello*, in «La Voce delle Marche», 11 maggio 1975, p. 6; *Storia ed arte in Amandola. La chiesa di S. Maria della Misericordia a Pie' d'Agello*, in «Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo», 16, 1993, pp. 48-61), che vedeva un 1423 sotto una delle immagini votive della navata, scoperte nel 1969. È oggi impossibile controllare, perché durante i restauri del 1988 una parte di intonaco è caduta mandando in frantumi l'iscrizione, ma sotto un riquadro della navata (una frammentaria *Madonna col Bambino e santi*) si legge di certo un 1462. L'omogeneità dello stile fa pensare che tutta la chiesa sia stata decorata intorno alla metà del secolo, con una leggera precedenza per l'affrescatura del presbiterio.
- 22 Autore, forse già negli anni settanta, degli affreschi in San Francesco ad Amandola: M. ANTONELLI, *Antonio Sparapane autore del ciclo pittorico di Amandola*, in «Identità sibillina», I, 2004, pp. 30-33.
- 23 A. TAMBINI, *Una congiuntura crivellesca e camerte ad Ascoli Piceno*, in *I da Varano...* cit., pp. 823-838.
- 24 S. DI PROVVIDO, *Le opere*, in S. PAPETTI, S. DI PROVVIDO (a cura di), *Pietro Alamanno, un pittore austriaco nella Marca*, Motta, Milano 2005, pp. 77-185, in part. 80-83.
- 25 Cfr. A. DI LORENZO, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)*, in *Pittori a Camerino...* cit., pp. 294-363, in part. 330-336, e F. COLTRINARI, *Tolentino. Crocevia di artisti alla metà del Quattrocento*, Lamusa, Ascoli Piceno 2004, pp. 73-101 (con bibliografia precedente). Per l'ipotesi di provenienza da Monte San Martino cfr. M. MAZZALUPI, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi, tra Padova e Roma*, in «Nuovi studi», XIX, 2014, 20, pp. 5-18, in part. 15-16 nota 43. Le due opere sono ora esposte nella medesima sala della pinacoteca braidense.
- 26 DI PROVVIDO, *Le opere...* cit., pp. 170-173.
- 27 Il *San Nicola di Bari* sembra essere inedito, mentre per la pittura sul portale cfr. M. PARAVENTI, in R. TOLLO (a cura di), *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2005, pp. 269-270.

- 28 Per il dipinto ascolano: DI PROVVIDO, *Le opere...* cit., pp. 128-131.
- 29 Cfr. E. DAFFRA, *Carlo Crivelli a Camerino*, in *Pittori a Camerino...* cit., pp. 420-445, in part. 420 (“non sappiamo quando e per quale tramite iniziarono con la città rapporti che dovevano rivelarsi duraturi”) e R. LIGHTBOWN, *Carlo Crivelli*, Yale University Press, New Haven 2004, p. 275 (“almost certainly it was admiration of his altarpieces for their convent in Ascoli that incited the Dominicans of Camerino to employ Crivelli”).
- 30 Per i decenni precedenti a quelli che qui interessano, la strada è stata già aperta in particolare da A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino...* cit., pp. 24-99. Esemplare è il caso di Nicola da Siena, che vagando per le valli dell’Appennino umbro-marchigiano si appropriò di modelli e intuizioni elaborandoli sempre in maniera personale e riconoscibile. La *Crocifissione* di ubicazione ignota pubblicata con la giusta attribuzione da TODINI, *Pittura in Umbria...* cit., II, p. 327 fig. 735 e da CORDELLA, *Nuovi dati...* cit., p. 222 fig. 180, fu resa nota da C. VOLPE, *Una ricerca su Antonio da Viterbo*, in «Paragone», 22, 1971, 253, pp. 44-52, in part. 49, che notava una somiglianza con alcune opere camerinesi “con le quali intrattiene in comune la tipologia del corpo di Cristo che pende pesantemente dalla croce”. Possiamo pensare che lo studioso, nel formulare questo confronto, avesse negli occhi la tavola di Castel San Venanzio dipinta da Giovanni Angelo d’Antonio nel 1452, di cui la *Crocifissione* di Nicola da Siena è una sorta di copia.
- 31 COLTRINARI, *Tolentino...* cit., pp. 36-39, 125, 141-142.
- 32 *Ibidem*, pp. 38-39 nota 48.
- 33 È accolta con ottimismo in M. MAZZALUPI, *Pittori nel Quattrocento: nuove identità tra Tolentino e Camerino*, in «L’Appennino camerte», LXXXIV, 20, 29 maggio 2004, p. 14.
- 34 MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., pp. 399 nota 16, 400, 402-406; PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., p. 195. La data dei *Santi Sebastiano e Rocco* frammentari di Pontelatrate, presso Pievebovigliana, è 1493, non 1494 (MAZZALUPI, *Il beato...* cit., p. 37 nota 50).
- 35 COLTRINARI, *Tolentino...* cit., pp. 113-116.
- 36 DE MARCHI, *Camerino minore...* cit., pp. 376, 398 figg. 12-13; cfr. anche MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., pp. 396, 397 figg. 1-2.
- 37 I documenti su cui è fondata la ricostruzione che segue sono in gran parte già citati in MAZZALUPI, *Il beato...* cit., pp. 36-37 nota 50. Il padre del pittore, Antonio di Cagnuccio *Traversini*, documentato dal 1429, morì tra 1442 e 1445, forse più verso la prima che verso la seconda data, visto che il 17 gennaio 1441 donò a Ugolino d’Angeluccio da Fiastra un terzo dei suoi beni in cambio della promessa di abitare nella sua casa finché Antonio fosse vissuto e di governare e mantenere la sua famiglia dopo la sua morte (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, *Archivio notarile di Camerino* [d’ora in poi ANC], 171, Matteo di Santuccio, c. 81r, 11 settembre 1429; 1206, Mariano d’Angeluccio da Fiastra, cc.n.n., 17 gennaio 1441; 1433, stesso notaio, c.n.n., 7 maggio 1442; 2565, stesso notaio, c.n.n., 23 maggio 1445; nel catasto di Acquacanina sono registrati i beni di Antonio e dei suoi fratelli Giovanni, Giacomo, Azzolino e ser Domenico, nonché dei figli di quest’ultimo Benedetto e Ugolino: Sezione di Archivio di Stato di Camerino, *Catasti*, 3, cc. 340v-341v, 343r-345r, 350r-354v, 396v-397v, 399v-400r). Nel 1445 troviamo Ugolino tutore e curatore degli eredi di Antonio, che dunque erano minorenni; da documenti del 1451 e 1452, nei quali compare per la prima volta Cagnuccio, apprendiamo che Ugolino era suo zio (ANC, 431, Mariano d’Angeluccio da Fiastra, c.n.n., 16 ottobre 1451; 579, stesso notaio, cc.n.n., 13 ottobre 1452). Cagnuccio doveva avere tra i 14 e i 25 anni nel 1460, quando necessitava del consenso dello stesso zio e di un cugino per vendere un pezzo di terra (ANC, 126, Gabriele di ser Mat-

teo, c. 184r-v, 6 marzo 1460): la sua data di nascita si colloca perciò verosimilmente dopo il 1435. L'atto del 1460 è anche il primo che veda la presenza di Cagnuccio a Camerino. Il 9 luglio 1463 ricevette 24 fiorini come dote della futura moglie Gentilina, figlia del maestro di muro Bonacquisto di Giovanni da Pievebovigliana (ANC, 650, Cola di Domenico, cc. 86r-88r; Bonacquisto è attestato anche a Macerata, dove il 15 maggio 1461 "cum tribus magistris de lignamine et uno manuali" stipulò col Comune il contratto per la costruzione di un ponte sul fiume Chienti: Archivio di Stato di Macerata, Archivio priorale di Macerata, 31, *Riformanze*, 1461-1462, c. 67v). È probabile che subito dopo il matrimonio il pittore si sia trasferito a Pievebovigliana, dove nel 1466 e 1467 risulta tra coloro che pagavano alla locale pieve di Santa Maria Assunta un censo per il godimento di terreni; nel 1471 e negli anni 1475-1477, in atti stilati quasi tutti a Camerino, è detto esplicitamente "habitor in sindicatu castri Plebis Boveliani" (Archivio parrocchiale di Pievebovigliana, *Libro G*, cc. 13v, 17v; ANC, 1124, Cola di Domenico, cc. 210v- 214r, 23 ottobre 1471; 176, Antonio di Pascuccio, c.n.n., 18 maggio 1475, dove il luogo diventa Pieve Torina certamente per una svista; 1757, Luca di ser Marco di Lippo, cc. 59v-60v, 168r-170r, 182r-184r, 238v-242v, rispettivamente 10 febbraio, 26 aprile, 7 maggio e 13 giugno 1476; 299, stesso notaio, cc. 31r-32r, 6 febbraio 1477, col patronimico errato "Iacobi"; 299, stesso notaio, c. 322r-v, 25 novembre 1477; in due rogiti del 13 maggio 1475 e 21 maggio 1477 è chiamato direttamente "Cagnutio Antonii de Plebe Boveliani": ANC, 24, Bartolomeo d'Antonio, cc. 36v-37v, e 1027, Antonio di Pascuccio, cc. 307v-310r). Almeno nei primi tempi Cagnuccio mantenne rapporti col paese dello zio che l'aveva cresciuto, Fiastra, dove lo ritroviamo in rogiti del 27 maggio 1465 e del 18 febbraio 1467 (ANC, 4239, Mariano d'Angeluccio da Fiastra, cc.n.n.; 1099, stesso notaio, c.n.n.).

38 Cfr. la nota precedente.

39 Cfr. *supra* nel testo e nota 34.

40 MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit. (con bibliografia precedente); PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., pp. 195, 233-240, 285; MAZZALUPI, *Qualche precisazione...* cit.; Id., *Il beato...* cit., p. 37 nota 50; Id., in *Rinascimento...* cit., p. 194; Id., *Tra pittura...* cit., pp. 11-12 nota 32.

41 ANC, 1380, Giovanni d'Arcangelo da Fiastra, cc. 282r-283r. MAZZALUPI, *Il beato...* cit., p. 37 nota 50; Id., *Tra pittura...* cit., p. 12 nota 32.

42 Nelle zone frequentate da Cagnuccio esistono due raggruppamenti di dipinti che, almeno per cronologia, potrebbero candidarsi a rappresentare l'opera del pittore di Acquacanina. Un primo, scarso gruppo è formato da due opere già impropriamente confluite nel corpus del Maestro di Arnano: una cappella nello spessore della parete destra di San Francesco a Camerino (chiesa nella quale Cagnuccio è documentato come teste il 26 aprile 1476 e il 6 febbraio 1477: cfr. *supra* nel testo e nota 37), della quale rimangono gli sganci con il *Cristo giudice e i santi Elena, Agostino, Giovanni Battista e Pietro martire*, e la *Crocifissione* al fondo della chiesetta di San Giovanni a Mecciano di Camerino (una parentela tra i due affreschi, già accostati in MAZZALUPI, *Il beato...* cit., p. 37 nota 50, è riconosciuta anche da M. PARAVENTI, *Arte e committenza francescana nel territorio tra XVI e prima metà del XVII secolo*, in F. BARTOLACCI, R. LAMBERTINI (a cura di), *Presenze francescane nel Camerinese (secoli XIII-XVII)*, Maroni, Ripatransone 2008, pp. 301-322, in part. 320-321, nota 33). Le pitture in San Francesco, indicate giustamente come di un seguace del Boccati da Giuseppe VITALINI SACCONI (*Pittura marchigiana...* cit., pp. 205-206 e figg. 107-108), furono riscoperte nel 1651: all'epoca si vedeva ancora il soggetto centrale poi scomparso, una *Madonna col Bambino tra san Francesco e sant'Antonio da Padova* (cfr. S. CORRADINI, *Nuovi documenti sulla vita ed attività artistica di Girolamo di Giovanni e di Carlo Crivelli, in I da Varano...* cit., pp. 281-308, in part. 286 nota 36, con però un'errata identificazione con l'affre-

sco del 1462 di Giovanni Angelo d'Antonio per la stessa chiesa, ora nella Pinacoteca civica, di soggetto non coincidente). La *Crocifissione* di Mecciano (della quale si veda una piccola fotografia in PARAVENTI, *Il catalogo...*, p. 235) è l'unico affresco presumibilmente non votivo dell'intera chiesa, per il resto ampiamente decorata da altre mani, e potrebbe trovare un aggancio cronologico, forse un *post quem*, nelle vicende costruttive dell'edificio, concluso nel 1480 o poco dopo: il 10 novembre 1480 don Antonio di Piervenzio, esecutore testamentario di suo fratello Luca, chiedeva agli operai di San Venanzio a Camerino di recarsi a Mecciano a constatare l'avvenuto compimento della chiesa, cui il defunto aveva destinato 40 fiorini solo se essa fosse stata completata entro due anni dalla sua morte (ANC, 1230, Antonio di Pascuccio, c.n.n.; purtroppo non è più possibile stabilire se il committente del *San Domenico* del Maestro di Arnano a Mecciano – “Hoc opus f(ecit) [fieri ...] Pervenantii 1488” – fosse proprio questo don Antonio); il 7 maggio 1481 il sindaco di San Venanzio diffidava il depositario della chiesa dal versare ad alcuno quella somma, spettante alla chiesa camerinese in quanto la cappella di Mecciano non era ancora finita (ANC, 1827, stesso notaio, cc.n.n.); il 10 giugno 1482 Bartolomeo d'Angelesso e Pierantonio di Cristoforo da Camerino, “hedificatores et constructores ecclesie Sancti Iohannis de Mecciano”, ne nominarono il rettore (ANC, 1417, stesso notaio, c.n.n.). Una possibilità alternativa per queste due opere è che esse rappresentino invece la prima fase, ancora oscura per noi e verosimilmente tutta boccattiana, di Andrea di Mariano (sul quale cfr. *infra* nel testo). L'altro gruppo di dipinti che potrebbe un giorno rivelarsi opera di Cagnuccio d'Antonio è costituito dagli affreschi sulla parete destra dell'abbazia di Piobbico presso Sarnano, tra i quali è la decorazione della tomba dell'abate Agostino Marinelli morto nel 1456 (A.A. BITTARELLI, *Gli affreschi e il Maestro di Piobbico*, in G. PAGNANI, *Storia di Sarnano*, II, *L'abbazia di Piobbico*, Mierma, Camerino - Pieve Torina 1995, pp. 145-158; DE MARCHI, *Pittori a Camerino...* cit., p. 60; Id., *Camerino minore...* cit., p. 373; MAZZALUPI, *Regesto...* cit., p. 467; PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., pp. 316-320), da una cappella affrescata in San Francesco a Tolentino nel 1475 su commissione di un Venanzio, della quale rimane l'immagine di fondo con la *Madonna col Bambino e sant'Amico di Rambona*, e da una frammentaria *Madonna di Loreto* sulla controfacciata della stessa chiesa, voluta nel 1454 da Antonio di Vanni da Belforte (G. SEMMOLONI (a cura di), *Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, II ed., Comune di Tolentino, Tolentino 2000, pp. 101-103; M. BOSKOVITS, *ibidem*, p. 104; MAZZALUPI, *Regesto...* cit., pp. 467, 468). Quest'ultima immagine si trova accanto a un più antico *Beato Bernardino da Siena* (riprodotto in PARAVENTI, *Arte e committenza...* cit., fig. 5), per il cui autore cfr. 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. 75-88, in part. 87.

- 43 ANC, 996, Giovanni d'Arcangelo da Fiordimonte, cc. 274v-277r, 29 ottobre 1481; 247, Pierantonio di Venanzio, cc. 350r-352v, 2 maggio 1516 (si segnalano, qui e nelle note che seguono sui committenti, solo i documenti estremi). Sul *San Sebastiano* di Valcaldara: MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., p. 400 (con bibliografia precedente); Id., *Il beato...* cit., p. 37 nota 50.
- 44 Per Giovanni di Matteo: ANC, 3967, Marco di Conforto da Casavecchia, c. 2r, 17 luglio 1451; 444, Rinaldo di Bonanno da Elci, cc. 36r-37v, 2 dicembre 1456. Per Giacomo di Benedetto: 1349, Giovanni d'Arcangelo da Fiordimonte, cc. 236r-238v, 31 agosto 1476; 3964, Marco di Conforto da Casavecchia, c. 171r-v, 7 ottobre 1478. Per Venanzio di Porfirio, oltre all'ultimo rogito citato: 1402, Venanzio di Paolo da Fiordimonte, numerazione svanita, 8 dicembre 1485. Sull'affresco, purtroppo mal restaurato pochi anni fa: MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., p. 400 (con bibliografia precedente).
- 45 Per Venanzio di Domenico: ANC, 176, Antonio di Pascuccio, c.n.n., 4 settembre 1476; 628, Luca di

- ser Marco di Lippo, c.n.n., 19 maggio 1492. Per i due fratelli: 770, Matteo di Santuccio, c. 35v, 20 aprile 1436; 1414, Antonio di Pascuccio, cc.n.n., 9 dicembre 1490. I documenti inducono a rileggere l'iscrizione in calce al *San Venanzio*, dove in effetti si menziona "Ang(e)lill[us]", non "Ang(e)linu(s)". La committente della *Madonna della Misericordia* è Angelina moglie di Marino di Domenico detto Scacciato, il quale era fratello del Venanzio che fece fare la *Madonna col Bambino* sulla parete sinistra (cfr., tra i vari atti che lo attestano, quelli appena citati del 1476 e 1492). Bartolomeo e Angelello erano cittadini camerti, come risulta da diversi rogiti e dalla registrazione catastale dei loro beni *ante* 1491 (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, *Catasti*, 5, c. 27v [ex 202v]). Sugli affreschi: MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., pp. 400-401 (con bibliografia precedente); PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., pp. 233-237.
- 46 ANC, 1193, Luca di ser Marco di Lippo, c. 144r-v, 29 giugno 1485; 1323, stesso notaio, cc. 6v-11r, 3 gennaio 1508. Considerate le dimensioni esigue del villaggio, tra i cui abitanti non si rinvencono altri col medesimo patronimico, pare probabile che nella lacuna dell'iscrizione sotto la *Madonna col Bambino* di Arnano – "[...] Bartolomei" – vi fosse il nome di Macario. Sugli affreschi, anch'essi restaurati in modo discutibile: MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., p. 401 (con bibliografia precedente).
- 47 ANC, 606, Alessandro di Giovanni Argenti, cc. 227v-228v, 18 novembre 1486; 425, Pierantonio di Venanzio, cc. 685v-692r, 23 maggio 1498. Selvapiana è un villaggio del comune di Montecalvo, a sud-ovest del santuario di Carpineto. Antonello di Domenico commissionò una delle due immagini del *Thronus Gratiae*, quella verso la facciata; l'altra reca il nome di un Giovanni, forse diverso dal Giovanni d'Angelo che con la moglie fece fare il *San Sebastiano*: di questi ultimi personaggi non si sono comunque trovate notizie sicure, essendo le iscrizioni lacunose nei punti in cui verosimilmente erano indicate le loro provenienze. Per la storia del santuario e per altre opere in esso contenute cfr. M. MAZZALUPI, *Battista da Camerino: recupero di uno scultore donatelliano tra Mantova, Perugia e Firenze*, in A. CALZONA, M. CERIANA (a cura di), *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, Scripta, Verona 2012, pp. 119-147.
- 48 Per Catervo: ANC, 1625, Lazzaro di Venanzio, cc. 34r-36r, 13 aprile 1475; 4025, Pierantonio di Venanzio, cc. 259r-261r, 21 giugno 1505. Per ser Arcangelo: E. DI STEFANO, R. CICONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, cit., pp. 448-466, in part. 462 doc. 175 (20 maggio 1476); Archivio di Stato di Parma, *Feudi e comunità*, busta 19 (*Codice varanesco*), c. 2v, 14 febbraio 1495 (ma il suo nome s'incontra anche in numerosi rogiti camerinesi). Sugli affreschi di Acquacanina: MAZZALUPI, *Il Maestro...* cit., pp. 402-407.
- 49 ANC, 1822, Antonio di Pascuccio, cc. 72r-74v, 2 giugno 1486; 1828, stesso notaio, cc. 235r-239v, 7 giugno 1488. Cfr. MAZZALUPI, *Maestri...* cit., p. 103 nota 21; Id., *Tra pittura...* cit., p. 8. Per il testamento del 1500: ANC, 4010, testamenti del notaio Cola di Domenico, c. 245r-v; Biblioteca Valentiniana di Camerino, *Carte Feliciangeli*, A.24.d.1; U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Eracleo, Spoleto 1923, p. 26; R. ROMANI, *Affreschi del secolo XV° a Bologna*, St. Gentile, Fabriano 1926, p. 17; E. KASTEN, s.v. *Andrea di Mariano da Camerino*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon*, III, München - Leipzig 1992, p. 541; DI STEFANO, CICONI, *Regesto...* cit., p. 466, doc. 215. Considerando gli spiccati caratteri umbri della tavola di Agolla, della quale si dirà, sembra possibile che negli anni ottanta Andrea abbia accompagnato a Perugia il Boccati, che vi è documentato l'11 ottobre 1484 (MAZZALUPI, *Il beato...* cit., p. 32 nota 7, su segnalazione di Stefano Felicetti).
- 50 ANC, 3538, Piermatteo di ser Luca di ser Marco di Lippo, cc. 59r-60r e 80v. Lo stringato testamento di "Andreas Mariani Fere pictor alias de Iuhanibochaccio de Camerino" contiene disposizioni per la sepoltura in San Francesco, un lascito al nipote Giovanni Maria d'Ansovinio di Mataluccia, la nomina

di Clemente di ser Giovanni a esecutore testamentario e della figlia Innocenza a erede universale; l'atto del 14 dicembre è la riscossione della somma di denaro destinata a Giovanni Maria. Pochi e di scarso rilievo sono gli altri documenti finora ritrovati sul suo conto: il 23 novembre 1490 Andrea vende una vigna (ANC, 1598, Vincenzo di ser Antonio di Pascuccio, cc.n.n.); il 28 novembre 1493 compra un terreno edificabile da Taddeo di Filippo di Puccio (ANC, 1648, stesso notaio, cc.n.n.); il 4 settembre 1503 promette di pagare ad Antonio di Mariano la pigione di una casa (ANC, 1317, Pierantonio di Venanzio, II fasc., c. 488r-v); il 21 settembre 1506 presta garanzia per Giovanni di Mariano di Gentile, detenuto per debiti (ANC, 1310, stesso notaio, cc. 813r-815r); il 24 aprile 1507 vende al succitato Antonio metà di una casa in contrada Morrotto (ANC, 164, stesso notaio, cc. 1306v-1308v); il 10 luglio 1508 rilascia una quietanza per 9 fiorini a Giampaolo di Giambattista (ANC, 1546, Bernardino di ser Pierantonio, cc.n.n.); compare inoltre come testimone in atti del 28 giugno 1488, 6 marzo 1491, 30 gennaio 1495, 2 giugno 1505, 15 aprile 1508 (rispettivamente ANC, 604, Alessandro di Giovanni Argenti, c. 462r-v; 1897, Antonio di Pascuccio, cc. 109r-110r; 346, Luca di Giacomo, cc. 113r-114v; 659, Luca di ser Marco di Lippo, c. 289r-v; 4067, testamenti del notaio Girolamo di ser Francesco, c. 46r-v).

- 51 ANC, 1648, Vincenzo di ser Antonio, cc.n.n., 10 novembre 1493 (segnalato da Rossano Cicconi): "Andree Iohannis Boccatii de Camerino et Dominici Condei de Agolla sententia. Dicta die. Actum in palatio, presentibus ser Stefano de Flastra et ser Iohanne Luce testibus etc. Magister Nicolaus de Bolognola et [*****], arbitri positi ad existimandum conam factam per Andream Iohannis Boccatii de Camerino Dominico Condei de Agolla, prout patet manu mei, unde visa dicta cona, sententia-verunt dictam conam esse valoris XV florenorum et dictus Andreas pro eius labore mereri pro dicta cona dictos quindecim florenos. Et hoc omni iure, modo etc. Presente dicto Andrea acceptante et presente dicto Dominico et presentialiter acceptante etc.". *Ibidem*, cc.n.n., 17 novembre 1493: "Quietatio Dominici Condei de Agolla. Dicta die et locho et presentibus ser Francisco ser Iacobi et ser Petropaulo Venanzii de Camerino testibus etc. Magister Andreas Mariani Fere de Camerino per se et heredes suos fecit finem et quietationem Dominico Condei de Agolla, presenti et stipulanti pro se et suis heredibus, de quatuor florenis pro residuo quindecim [*corretto su quatuordecim*] florenis debitis per dictum Dominicum dicto magistro Andree vigore unius cone pinte per dictum magistrum Andream ad instantiam dicti Dominici in ecclesia Sancti Tossani de Agolla. Et hoc fecit quia habuit contantim. Renumptians etc. Iurans etc. Promittens etc. Sub pena dupli etc.". Cfr. MAZZALUPI, *Maestri...* cit., p. 103 nota 21; Id., *Tra pittura...* cit., pp. 8-11, con la non abbondante bibliografia sul dipinto che, per la difficile reperibilità di quel testo, converrà qui ripetere: L. SERRA, *Elenco degli oggetti d'arte mobili della provincia di Macerata appartenenti ad enti pubblici*, in «Rassegna marchigiana», III, 1924-1925, pp. 114-122, 150-162, in part. 158 (arte marchigiana del XV secolo); Id., *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, in «Rassegna marchigiana», III, 1924-1925, 10-12, pp. 363-448, in part. 425 (stesso testo del precedente); R. ROMANI, *Guida di Camerino e dintorni*, Terni 1927, p. 257 (arte marchigiana del XV secolo); [L. SERRA?], *Restauro a dipinti*, in «Rassegna marchigiana», VIII, 1929-1930, 3, p. 105 (opera "interessantissima", restaurata nel 1929 da Pio Nardini e trasferita dalla chiesa di San Tossano alla parrocchiale); L. SERRA, *La pittura del Rinascimento nelle Marche. Relazioni con l'arte umbra. II. Il gruppo folignate*, in «Rassegna marchigiana», IX, 1930-1931, 12, pp. 279-287, in part. 284 e fig. a p. 285 (dipende strettamente dall'Alunno, ma "è più dura e tormentata ed insieme meno fine ed incisiva. V'ha tuttavia certa rude forza nello squadrare le figure come in una materia compatta, nel muoverle quali pesi immani nello spazio"); R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, XIV, M. Nijhoff, The Hague 1933, p. 67 (di ispirazione alunnese); L. SERRA, *L'arte nelle*

Marche. Il periodo del Rinascimento, Roma 1934, pp. 346-347 (stesso testo del 1931); KAFTAL, *Icography...* cit., col. 1170, fig. 1368, e col. 1172 (scuola marchigiana del Quattrocento); G. BOCCANERA, s.v. *Tossano, santo*, in *Bibliotheca sanctorum*, XII, Città Nuova editrice, Roma 1969, col. 633 (fine del secolo XV, opera di Ludovico Urbani “con caratteri verrocchieschi e signorelliani”); R. PACIARONI, *San Tossano sconosciuto santo taumaturgo*, estratto da «Palestra del clero», VIII, 1978, p. 5 (opera del XV secolo); C. MAZZALUPI, *Sefro Sorti Agolla. Tre comuni una storia*, Mierma, Camerino - Pieve Torina 1997, immagine di copertina e p. 56 (seconda metà del XV secolo, già attribuita a Ludovico Urbani); Id., in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino*, cat. mostra di Sanseverino Marche, 24 Ore Cultura, Milano 2001, p. 240, cat. 49 (pittore marchigiano influenzato dai camerinesi e da Vittore Crivelli, ma distinto da Ludovico Urbani); M. PARAVENTI, *Conoscere il territorio. Due significativi progetti di catalogazione finanziati dalla L. R. 45/92*, in M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, A. IACOBINI (a cura di), *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, atti della giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999), Grafica vadese, Sant’Angelo in Vado 2002, pp. 243-273, in part. 247 nota 18 (del secolo XV, con “forti richiami e accenti padovani e crivelleschi”). La tavola è riprodotta a colori in *I pittori del Rinascimento...* cit., p. 241, e in piccolo in PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., p. 300 (in quest’ultimo volume anche due dettagli, p. 151 figg. 51-52), e in M. MAZZALUPI, *La pittura del Quattrocento*, in *Le collezioni d’arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Motta, Camerino 2007, pp. 32-39, in part. 39 fig. 7. Mentre l’attività giovanile di Andrea di Mariano è tutta da ricostruire (per un’ipotesi si veda la nota 42), a quella estrema spettano alcuni affreschi di qualità più modesta rispetto alla tavola: una serie di ex voto – tra cui una *Madonna col Bambino* del 1503 – sulla controfacciata di Santa Maria dei Calcinari a Sefro (chiesetta che ospita anche l’opera estrema di Girolamo di Giovanni, un *San Rocco* del 1493); un *Crocifisso* datato 1503 in San Tossano ad Agolla, la chiesa per cui fu dipinta la tavola documentata; i *Santi Biagio e Antonio abate* sulla parete sinistra e un altro *Sant’Antonio abate* e un *San Girolamo* sulla parete destra di San Giovanni a Mecciano di Camerino, tutti del 1506; un *San Lorenzo tra san Giacomo (?) e san Rocco*, con la data mutila “MCCCCC[...],” e una frammentaria *Madonna col Bambino* in San Lorenzo al Lago di Fiastra; due miseri lacerti di cornici e aureole ai lati di un più antico *Volto Santo* nell’antico campanile di San Domenico a Camerino (alcuni di questi dipinti sono già riuniti in M. MAZZALUPI, *Risarcimento di Girolamo di Giovanni*, in A. MARCHI, B. MASTROCOLA (a cura di), *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee,oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, cat. mostra di Camerino, Artelito, Camerino 2013, pp. 39-59, in part. 54. In PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., si possono vedere piccole fotografie delle opere di Mecciano (p. 233), Fiastra (p. 255) e Sefro (pp. 294-296, 298); il *San Rocco* di Girolamo è a p. 299. Sugli affreschi di Sefro cfr. anche Paraventi, *Conoscere il territorio...* cit., p. 248 nota 20 e p. 269 fig. 8. A monte della tavola di Agolla potrebbero collocarsi due opere ancora fortemente boccatiane, ma vicine anche al Maestro di Arnano: una tela (paliotto?) con la *Madonna di Loreto tra i santi Benedetto e Bernardo* e stemmi dell’ordine olivetano, conservata nel Museo diocesano di Camerino, proveniente dalla chiesa rurale di San Gregorio di Dinazzano che nel 1491 o poco prima passò, col monastero urbano di Coldibove, ai monaci di Monte Oliveto (cfr. A.A. BITTARELLI, in *Camerino. Ambiente storia arte*, M. Misici Falzi, Camerino 1976, p. 211, come opera sul 1500 circa; G. BOCCANERA, *Notizie sugli olivetani a Camerino*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della signoria*, atti del XVIII convegno di «Studi maceratesi» (Camerino, 13-14 novembre 1982), Macerata 1983, pp. 195-218, in part. 215; F. GRIMALDI, M. P. MARIANO, K. SORDI (a cura di), *La Madonna di Loreto nelle Marche. Immagini devote e liturgiche*, Conerografica, Camerino 1998, p. 173, come ignoto

- crivellesco tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento; PARAVENTI, *Il catalogo...* cit., pp. 218-219, come “ambito marchigiano/umbro” del primo quarto del Cinquecento), e un misterioso, frammentario affresco raffigurante la *Pietà* e il *Crocifisso*, del quale esistono tre immagini nella Fototeca Longhi di Firenze, recanti un timbro dell’Università di Roma e la laconica indicazione “Camerino” (Fondazione di Studi di Storia dell’Arte “Roberto Longhi”, fotografie non inventariate, scatola 1, pittori marchigiani del XIV-XV secolo; il fotografo è il cavalier A. Ceccato, Ancona).
- 52 ANC, 285, Bartolomeo di Nuccio, cc. 185r-186r. L’atto era già conosciuto dallo storico camerinese Bernardino Feliciangeli: Biblioteca Valentiniana di Camerino, *Carte Feliciangeli*, B.3.b.
- 53 “Item dedit et solvit magistro Nicolao pictori de Bolegnola per manus Neapolionis Iohannis pro pictura figure Sancti Anthonii ad portam Viticis secundum reformationem florenum unum monete - l. IIII, s. 0, d. 0” (Archivio storico comunale di Montefortino, armadio 3 (secc. XV-XVI), quinterno sciolto con cc. numerate 153-172, a. 1483, c. 169r). Il versamento fu fatto dal camerlengo Pieramico di Domenico.
- 54 Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio notarile di Montefortino*, 604, Giovanni di ser Angelo, cc. 65v-67r.
- 55 *Ibidem*, cc. 218v-219r.
- 56 *Ibidem*, cc. 309r-310r.
- 57 *Ibidem*, c. 234r-v.
- 58 I rarissimi documenti certi sul pittore Niccolò non ne riportano il patronimico. Nei catasti quattrocenteschi di Acquacanina compaiono però un Niccolò di Venanzio *Corradini* da Bolognola e un Niccolò di Pietro d’Antonio da Bolognola, dei quali non si specifica il mestiere (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, *Catasti*, 8, rispettivamente c. 155r e c. 162r). Il secondo è attestato a Camerino il 7 marzo 1491, quando risulta in lite col compaesano Savino d’Antonio (ANC, 2099, Pierpaolo di Venanzio di Battista, cc. 97v-98r). Il primo è probabilmente il maestro Niccolò di Venanzio da Bolognola di cui sono citati i figli ed eredi in un atto del 7 agosto 1498 (ANC, 2103, stesso notaio, cc. 405v-407r) e, molto più tardi, il figlio “Venantio magistri Nicolai de castro Bononiolo” in un rogito del 29 aprile 1529 (ANC, 3975, Giacomo d’Angeluccio da Casavecchia, c. 25r-v): il titolo di *magister* attribuito dai notai a questo personaggio e la sua data di morte entro il 1498 fanno sospettare che proprio Niccolò di Venanzio sia il pittore che cerchiamo.

Storia di un'opera "ritrovata": la *Deposizione* di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei Vaticani*

Andrea Trubbiani

Un'opera d'arte della quale da decenni comunemente si ritenevano perse le tracce è stata individuata¹. Si tratta della tavola raffigurante la *Deposizione di Cristo dalla Croce* di Francesco da Imola posta il 2 marzo 1537 sull'altare maggiore della chiesa conventuale di San Francesco nella *terra* di Cingoli. Alcuni indizi sulla sua ultima ubicazione conducevano ai Musei Vaticani nei cui depositi, in effetti, si è scoperto che il dipinto, attualmente inventariato con il numero 40737 (ex 737 N.I.G.), è conservato da circa novant'anni². Dobbiamo l'informazione all'ineffabile cortesia del prof. Antonio Paolucci, direttore degli stessi musei, che ci ha segnalato fatti e documenti inediti relativi all'opera nel trasferimento dal Palazzo pontificio del Laterano al Vaticano³. Il 31 dicembre 1925 la tavola risulta nell'inventario «delle opere e degli oggetti da consegnare al Laboratorio Vaticano per le Pitture» stilato in occasione del «sopraluogo fatto [...] al Palazzo Lateranense per sgombero delle sale al III piano, dovendosi iniziare i lavori di restauro all'edificio»⁴. L'intervento sul dipinto, reso necessario da un pessimo stato di conservazione, sarà concluso nel maggio 1927 e da allora la *Deposizione* di Cingoli (fig.1) giace nel magazzino quadri dei Musei Vaticani⁵.

L'attenzione sulla tavola è stata richiamata ultimamente nel convegno lottesco del 2007 da Roberto Coltrinari, il quale ha individuato un nesso con la notissima tela della *Madonna del Rosario* commissionata al pittore veneto per la chiesa cingolana dei frati Predicatori nei primi mesi del 1537, proprio in coincidenza dell'inaugurazione del capolavoro di Francesco da Imola⁶. «Si può pensare - afferma lo studioso - che furono per primi i francescani a decidere di dotarsi di una moderna pala d'altare, e che siano stati poi i domenicani a mettersi quasi in concorrenza, commissionando un dipinto almeno di pari grandiosità per l'altare della loro chiesa. È del resto nota l'importanza, per gli ordini mendicanti, di attrarre denaro grazie a lasciti testamentari e donazioni, anche con la realizzazione di nuove e moderne pale d'altare votive, tanto da portare

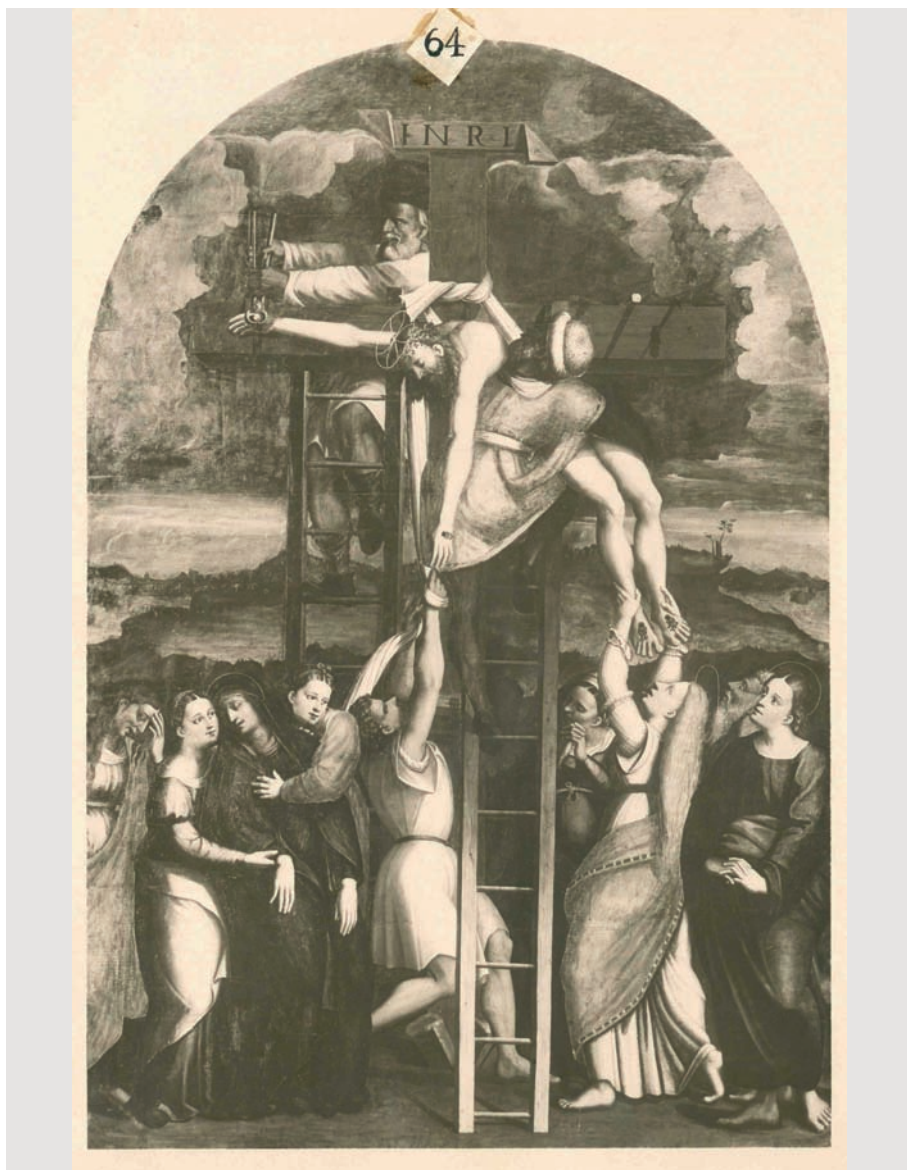


fig. 1 Francesco di Pietro Paolo Checchi da Imola, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, 1533-1537, dipinto su tavola, 373x250 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani (deposito quadri). Foto Laboratorio vaticano per il restauro delle opere d'arte, maggio 1927.

a una sorta di competizione nelle commissioni»⁷.

Il tema della concorrenza tra ordini religiosi in età medievale e moderna, che si attua non soltanto sul piano artistico ma anche teologico e pastorale, è ampiamente noto e dibattuto a livello storiografico⁸. Esso trova nel contesto cingolano illuminanti esemplificazioni. Se infatti nella commissione domenicana della *Madonna del Rosario* a Lorenzo Lotto non è forse del tutto estraneo il desiderio di emulare i Minori conventuali, altrettanto si può immaginare a proposito degli stessi frati di San Francesco preceduti a loro volta dalle monache benedettine di Santa Sperandia alle quali nel 1526 il faentino Antonio Liberi consegna un grandioso dipinto su tavola ritraente la *Madonna con il Bambino e i santi Michele arcangelo, Sperandia, Giovanni Battista, Barbara e Orsola*⁹. Dalle origini, intorno alla metà del Duecento, fino a tutta l'Età moderna San Francesco è stato uno dei principali edifici sacri di Cingoli dal punto di vista civico e devozionale. Per la sua ampiezza il tempio veniva utilizzato dal Comune in occasione delle prediche quaresimali, specie nel secondo Cinquecento, e ogni sabato, per decreto municipale, alla presenza dei priori sull'altare della Beata Vergine si cantavano le litanie e l'antifona alla Concezione. Alcune tra le principali famiglie dell'aristocrazia cittadina, quali i Cima e i Silvestri, vi avevano eretto splendidi monumenti sepolcrali. In una cappella dedicata al Crocifisso si venerava una reliquia della Croce¹⁰.

Sull'altare maggiore di questa chiesa dunque agli inizi del 1537 veniva collocata la tavola della *Deposizione*. Ne accennano le principali fonti dell'Ordine minoritico conventuale. Verso la fine del XVI secolo Orazio Civalli annota nella sua *Visita triennale*: «Nella Cona dell'altar maggiore della nostra Chiesa v'è dipinta una schiavillazione dalla Croce di N.S., opra di Francesco d'Imola»¹¹. Intorno al 1620 Ilario Altobelli, descrivendo la chiesa nella *Genealogia seraphica*, aggiungerà la data di collocazione: «Est etiam multifarie decorata, nimirum icona altaris maioris, ubi refertur eleganti artificio Depositi Domini Nostri a Cruce, depicta ab ingenioso domino Francisco de Imola, et exposita anno Domini 1537, die 2 martii, ut ibidem memoratur»¹².

Nel secolo successivo, tra il 1764 e il 1765, Francesco Antonio Benoffi noterà ancora il dipinto, accanto ad altre opere, e ne riferirà l'iscrizione contenente il nome del pittore riscrivendolo - come si vedrà - a suo modo: «Nella chiesa vi sono due brave pitture in tavola: in una, che rappresenta la Deposizione di N.S. dalla Croce, si legge *Franchecchus Imol. pingeb.*; nell'altra, dove è la B.V., S. Francesco e S. Ludovico vescovo, *Julianus Fanensis faciebat 1544*. Vi è pure

un altro quadro in tela che rappresenta tutti i Santi»¹³.

Tra il 1795-'96 e il 1808 la chiesa di San Francesco, riaperta al culto nella settimana santa del 1809, viene quasi totalmente riedificata¹⁴. Nello stesso anno 1796 il prevosto della cattedrale di Cingoli Francesco Saverio Castiglioni «si sofferma nella descrizione della chiesa che viene distrutta, quasi a voler tramandare una testimonianza, l'unica rimasta, del suo aspetto originario»¹⁵. Il futuro papa ricorda, sull'altare maggiore, «ex ligno deaurato», una tavola raffigurante il *Divino Redentore* mentre dà conto, nel secondo altare a sinistra, consacrato - anch'esso - al Crocifisso e posto sotto il patronato della famiglia marchionale dei Raffaelli, di un'altra tavola «quam ferunt pictam ad Innocentio Imolensi seu in Schola eiusdem elaborat[a]m». Sembra dunque lecito identificare in quest'ultima - ammettendo una confusione onomastica - la *Deposizione* di Francesco da Imola, con molta probabilità smontata dall'altare maggiore per liberare spazio alla nuova pala del *Redentore* e riposizionata nella cappella Raffaelli senza la cornice originaria, rimasta forse ad adornare il più recente dipinto. Ma ormai - constata con rammarico l'illustre cingolano - «horrida ubique hujus Templi facies undique sublatiis ornamentis, tabulis, signis, confractisque aris, ac columnis lateritiis, pictisque deauratisque ornamentis»¹⁶.

Nel 1810 il complesso edilizio minoritico è colpito dalla soppressione napoleonica¹⁷. Risulta ancor più difficile a questo punto seguire le vicissitudini del dipinto poiché negli inventari dell'epoca finora pubblicati nessuna delle opere citate corrisponde in pieno alla nostra. Il 30 maggio 1811 una *Deposizione* dei Conventuali viene registrata tra «le pitture di poco conto che sono state prescelte dal sig. Antonio Boccolari», direttore dell'Accademia di Belle Arti di Modena commissario del governo napoleonico, «e consegnate alle municipalità locali, per tenerle a disposizione del governo», ma il dipinto è detto su tela¹⁸. Una tavola con analogo soggetto compare tra i «quadri che vennero dal direttore dipartimentale del Musone consegnati in Macerata il giorno di domenica 25 agosto 1811 al sig. Antonio Boccolari perché fossero spediti a Milano, dove il 3 ottobre vennero prescelti per essere conservati nella Real Galleria», ma l'opera risulta provenire dalla chiesa di San Giacomo dei Minori Riformati ovvero degli Zoccolanti¹⁹. La stessa *Deposizione* è documentata poi in una nota di quadri del settembre 1811 destinati dal commissario Andrea Appiani alle sale della Pinacoteca di Brera, ma anche in questo caso l'estensore non vi coglie elementi attributivi certi²⁰.

In qualunque modo siano andate le cose negli anni del Regno italico, nel 1833 la tavola viene sottratta dal marchese Fedele Raffaelli «dall'abbandono per non dire deperimento, che l[a] minacciava» entrando così nella collezione privata della nobile famiglia cingolana²¹. Essa andrà ad adornare la ricca biblioteca domestica nel palazzo avito, affrescata nel primo Seicento dal montecassianese Girolamo Buratti, accanto a opere di pittori ben più noti rispetto a Francesco da Imola, quali Perin del Vaga, Giulio Romano, Guercino, Gherardo delle Notti, Veronese, Ridolfi, Bassani, Carracci²².

Nel maggio 1854 la *Deposizione* è accuratamente descritta e analizzata da Filippo Raffaelli, figlio del precedente, in un opuscolo a stampa dedicato alla contessa Camilla Erdödy de Hoyos, dal 1834 dama dell'Ordine della Croce Stellata²³. Tuttavia - a quanto riferisce il sindaco di Cingoli nel 1905 - lo stesso anno l'opera venne ceduta in deposito ai Musei pontifici del Laterano, dove si stava allestendo la Pinacoteca, allo scopo presumibile - si apprende da una relazione, sempre del 1905, del direttore Alberto Galli - di venderla²⁴. Lo stesso Galli dice che l'operazione avvenne al tempo del cardinale Antonio Tosti, «amantissimo delle arti e degli artisti», cui era stato affidato da Gregorio XVI l'incarico di soprintendere, in qualità di tesoriere generale della Camera apostolica (1834-1844), al restauro del Palazzo Lateranense per la costituzione del Museo gregoriano, prima di ottenere da Pio IX negli anni Cinquanta la nomina a Bibliotecario di Santa Romana Chiesa²⁵. Diversamente Pasquale Frenguelli, custode del Museo lateranense, nel 1886, in una missiva a Carlo Lodovico Visconti, direttore generale dei Musei e delle Gallerie pontificie, asserisce che il deposito venne effettuato al tempo del cardinale marchigiano Giuseppe Milesi Ferretti, creato tale da Pio IX nel 1858, già prelato domestico di Gregorio XVI e nel 1854 ministro del Commercio e dei Lavori pubblici. Se Galli pone come probabile lo scopo della vendita, Frenguelli lo dà per certo poiché nella lettera sopracitata afferma - riferendosi a documenti conservati nell'Archivio dell'Accademia di San Luca - che per l'opera vennero richieste inizialmente dal marchese dalle 20.000 alle 25.000 lire²⁶.

Sta di fatto che nel luglio 1854 Filippo Raffaelli aliena altri quadri, differenti per la verità rispetto alla pala di San Francesco in quanto di piccole dimensioni. Tra essi due *Deposizioni* di scuola fiamminga, un *Mosè* di Salvator Rosa e una *Mezza figura con paniere di cerase in mano* del Guercino valutata ben 200 scudi. Ad acquistarli, forse allo scopo di immetterli nel mercato antiquario, è l'ebreo anconitano Giuseppe Coen sulla base di una stima condotta da un

non meglio identificato Rossi, forse Vincenzo, pittore di Osimo²⁷.

Tornando al Frenguelli, lo scopo della sua lettera appare quello di sollecitare il Visconti affinché ottenga dai Sacri Palazzi Apostolici l'acquisto dell'opera nel momento in cui i Raffaelli, rivendicandone la proprietà, ribadiscono l'intenzione di venderla. Il prezzo richiesto questa volta risulta crollato a 6.000 lire, una cifra equa secondo il custode che per questo invita il direttore ad adoperarsi per la conclusione dell'operazione. Frenguelli ritiene il dipinto degno di rimanere al Palazzo Lateranense e prezioso soprattutto in virtù della firma del pittore «che ne accerta l'autenticità aumentandone il valore»; ne lamenta al tempo stesso un infelice restauro ma fortunatamente lo dice reversibile²⁸.

Nel 1886 tuttavia, nonostante le premure dell'artista perugino, le trattative tra la famiglia Raffaelli e le autorità pontificie con molta probabilità non ebbero luogo o comunque, se furono avviate, non approdarono a nulla di definitivo dal momento nel settembre 1905 la *Deposizione* di Cingoli giace ancora «non ritirat[a]» al Laterano²⁹. Solo allora inizia a trapelare l'interesse per la pala da parte del direttore della Biblioteca e delle Raccolte comunali di Imola, Romeo Galli, e del conte Giovanni Codronchi Argeli, già sindaco della città romagnola e ministro della Pubblica Istruzione³⁰.

L'intervento di quest'ultimo segue in ordine di tempo la sua opera, da sindaco, di ricerca e di raccolta di opere d'arte di proprietà comunale, privata e già ecclesiastica, ricerca e raccolta finalizzate alla costituzione di una vera pinacoteca cittadina che sarà inaugurata nel 1868 ma poi soppressa tra il 1880 e il 1881. Da parlamentare il nobile romagnolo lavorò anche alla formulazione della prima legge italiana in materia di tutela e conservazione del patrimonio artistico (1902). Romeo Galli, da parte sua, «oltre a recuperare i dipinti già esistenti, cercò di suscitare interesse intorno ai fatti artistici e stimolò doni e acquisti di opere, tanto che nel 1925 i dipinti avevano raggiunto il numero di centodieci»³¹.

All'origine della corrispondenza epistolare del settembre 1905 tra il bibliotecario romagnolo e il sindaco marchigiano, dopo i contatti nel periodo preunitario tra il gonfaloniere di Cingoli e quello di Imola, sembra porsi la ricerca di informazioni sulla tavola al mero scopo di studio³². In una lettera spedita il 18 del suddetto mese Galli chiedeva infatti a Mattioli semplici ragguagli sulla collocazione e sulla proprietà del dipinto in vista di un'indagine sui pittori imolesi. Il secondo rispondeva dieci giorni dopo inviando la trascrizione manoscritta dell'opuscolo di Filippo Raffaelli, indicando il Laterano come



fig. 2 Francesco di Pietro Paolo Checchi da Imola, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, 1533-1537, dipinto su tavola, 373x250 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani (deposito quadri). Foto Cesare Farfaglia, 1905 ca.

luogo di conservazione ed esprimendo in più la possibilità di una trattativa con la nobile famiglia cingolana per la vendita, obiettivo evidentemente mai abbandonato da parte di quest'ultima³³.

È in tale frangente che molto probabilmente Romeo Galli commissiona al fotografo romano Cesare Farfaglia lo scatto in fig. 2, interessante in quanto documenta lo stato di conservazione dell'opera precedente il restauro del secondo lustro degli anni Venti³⁴. Contestualmente entra in scena anche Giovanni Codronchi con il presumibile proposito di un pubblico acquisto volto all'inserimento della *Deposizione* nelle raccolte civiche di Imola. Per questo egli si rivolge a Roma interpellando dapprima il direttore dei Musei pontifici Alberto Galli e attivando poi canali privati per un contatto privilegiato con la Curia romana. Nelle *Carte Galli* della Biblioteca comunale di Imola si conserva in effetti una lettera dell'11 dicembre 1905 a firma di Fausta Faella (Faustina) la quale, fungendo da tramite, scrive al conte Codronchi, suo cugino, comunicandogli la risposta del cognato cardinale in merito al progetto sulla tavola. Il presule era Francesco Salesio Della Volpe, in quegli anni prefetto di Curia³⁵. La risposta del porporato sarà di nuovo quella di rivolgersi alla famiglia Raffaelli, ancora legittima proprietaria dell'opera, come conferma la già citata relazione di Albergo Galli: con essa soltanto la Curia, nella persona del Segretario di Stato card. Merry del Val, era autorizzata a trattare per il trasferimento dell'opera³⁶.

Evidentemente neanche in tale occasione le trattative approdarono a un qualche esito positivo se alla fine del 1925 la tavola si trova ancora nel Palazzo Lateranense donde poi sarà trasferita in Vaticano. Qui - come già ricordato - si conserva ancora oggi.

Quando nel 1905 il sindaco di Cingoli risponde a Romeo Galli, allega alla missiva una trascrizione manoscritta dell'opuscolo di Filippo Raffaelli non essendo rimasto alla famiglia che un solo esemplare a stampa. Il testo, nonostante la scarsa diffusione, rappresenta una valida testimonianza di quell'«eclettismo di interessi - filologici, letterari, artistici, storici -» peculiare del nobile cingolano, figura di primo piano nel panorama culturale marchigiano del secondo Ottocento³⁷.

Nella dedica alla contessa Camilla il marchese si confessa motivato dall'amore per la Nazione e dalla gloria italiana e nelle pagine introduttive, dopo aver esposto l'opportunità di corredare la ricerca storica e storico-artistica di «incontrastabili Documenti», aggiunge³⁸:

a portare una pietra alla costruzione del grande Nazionale Artistico edificio, quantunque sia conscio di quanto picciol peso io possa gravarmi, mi sono condotto a scrivere questo povero cenno [...], lasciando ad ingegni ben più valenti che io non mi sono quella completa illustrazione, che con sana critica, e dotta filosofia ti mostra tutto il bello visibile, cioè disposizione, disegno, colorito, espressione, e quant'altro è necessario a costituire il merito di perfetto Artista.

Anche in questo caso dunque Raffaelli è sorretto da uno spiccato «nazionalismo di matrice cattolica incline ad esaltare l'unità nazionale come unità innanzitutto culturale e religiosa, e non necessariamente anche politica» e dall'«idea che anche una scheggia del passato relativa ad un piccolo paese sia importante e vada salvaguardata perché utile per comporre una storia generale della Penisola da farsi una volta completata l'opera preliminare di scavo nel locale», dove trova soddisfazione dei suoi molteplici interessi³⁹. E in tutto ciò «riserva a se stesso un'operazione ancillare, per così dire, ma benemerita: rendere disponibili i suoi tesori a chi vorrà e saprà utilizzarli»⁴⁰.

Così la pala di San Francesco viene descritta dal punto di vista materiale e iconografico⁴¹:

La Deposizione, o Schiodamento di Cristo dalla Croce presenta questo Dipinto. Si è in tavola alto M. 5. C. 47 sopra larghezza di M. 3. C. 28, terminante a capo in forma semicircolare. Con bella invenzione atteggiate e disposte ivi si ammirano dodici figure di grandezza poco al di sotto al naturale. Sorge nel mezzo il vessillo dello umano riscatto, la Croce, cui poggiano due Scale una a destra collocata dalla parte dei riguardanti, a sinistra l'altra dall'opposto lato. Il corpo del Nazzareno, del più avvenente tra i figli degli Uomini già pende quasi depresso dalla Croce, ed un venerando vecchio, che ognuno riconosce per Giuseppe di Arimatea, salito in sulla seconda Scala, e volgendo il suo viso a riguardanti, stà per torre l'ultimo chiodo dalla destra mano, mentre un Giovane salito sulla prima, e volgendo le spalle sostiene sul mezzo fino all'anche Gesù, il di cui braccio sinistro dalla sinistra parte di chi guarda è per prendersi da un Uomo, che protende da terra le nerborute sue braccia, come dall'altro lato Maddalena, cinta d'aureola, con le chiome sciolte, con la bocca semiaperta, con gli occhi, che ti sembrano pregni di pianto prende i piedi dell'Uomo-Dio. Fanno a questa dallo stesso lato corona una donna piangente, che incrocia a pugno le palme, e che diremo una delle Marie, la quale dall'agitata sua movenza par quasi coi gridi, e coi lamenti ridomandi alla morte

lo spento corpo del Salvatore, in cui non ravvisi le orride apparenze di morte, ma quasi il sonno del giusto, un veglio, che non andrassi errato in credendolo per Nicodemo, sopra il sembiante del quale molte rughe il grave pondo degli anni ha già solcato. Sebbene in lui tu indovini tristezza, e cordoglio pure scorgi di facile, che l'età ha di già compresso lo slancio delle ardenti passioni, ed il freddo della vecchiezza gli raggelò nel cuore anche il dolore delle più gravi perdite. A fianco di lui si vede il diletto Discepolo Giovanni di aureola pure adorno. Egli leva la faccia al Cielo, e par che dica - Nei tesori della tua misericordia, perché non trovasti modo, o Signore, di risparmiare questo sacrificio di sanque? -. Dall'opposta parte sinistra dei riguardanti ti si presenta la Regina del dolore, pallida, svenuta cadrebbe abbandonata, se non la sorreggessero due Giovanette atteggiate a quell'incerto estatico sguardo, che desta l'altrui e non il proprio dolore, per distinguere forse dall'altra Maria la più provetta, che con la mano fa puntello al suo capo, standosi scorata pel trangoscioso affanno. Economia, ed aggiustatezza nelle pieghe, espressione ne' volti, armonia nelle tinte ti fanno risaltare pienamente la lugubre scena, accresciuta più ancora nella sua mestizia dal cielo, e dalle nubi, che tinte di sanguigno vi sovrastano.

Se l'autore erra marchianamente nel riportare le dimensioni della tavola che misura non 5,47 metri d'altezza per 3,28 di base ma 3,73 per 2,50, descrive invece in modo estremamente puntuale i dodici personaggi che affollano il dipinto ponendone in risalto da un lato la compostezza dei gesti dall'altro l'espressività degli sguardi⁴².

Questa la sua analisi stilistica⁴³:

se con attento occhio esaminiamo un tale Dipinto, tolti pochi nei attribuibili meglio alla Scuola, che all'Artista, grandioso, nobile, e corretto vi spicca il disegno, bello e fresco il colorito, naturalezza e convenienza nella disposizione dei gruppi contrastando con ingegno le posizioni di profilo con quelle di prospetto. In esso non si erra incerti per cercarvi il personaggio principale, nè si vacilla a determinare il genere di azione rappresentata. L'Artista vi toccò poi gli affetti colla profondità del Filosofo, e con la libera immaginazione del Poeta. Ivi si mostra palesemente indagatore ingegnoso dell'Uomo, e delle passioni, che lo accompagnano nel cammino della vita. E siccome le fisiche alterazioni prodotte dalle tempeste dell'animo non si trasfondono per tutte le membra, ma si concentrano quasi sempre nel volto, il quale si modifica subitamente a seconda del sentimento, che

agita il cuore, così non divaricò di troppo le gambe delle sue figure, non alzò soverchio le braccia, non le atteggiò a quelle mosse di danzatori, per cui alcuni Artisti si mostrano sì teneri, insomma non diè ad esse quel teatrale, che se aggiunge bellezza per la varietà dei movimenti, nuoce peraltro alla verità, ed alla convenienza. Da tutto ciò mi argomento, che FRANCESCO DA IMOLA abbandonata la Scuola del primo suo Maestro, unitamente al Concittadino e Compagno INNOCENZO FRANCUCCI, nome bastantemente magnificato dalla dotta penna di Pietro Giordani, si portasse pria in Firenze sotto l'ALBERTINELLI, e quindi in Roma, sforzandosi d'imitare la maniera del DIVINO RAFFAELLO.

Dal punto di vista compositivo e figurativo, alcuni elementi della «costruita e scenografica» pala di Cingoli si ritrovano, ad esempio, nel *Polittico dell'Annunziata* di Firenze di Filippino Lippi e Pietro Perugino (1503-1507), nella *Deposizione* di Siena del Sodoma (1510 ca.), in quella di Umbertide di Luca Signorelli (1516) o in quella di Volterra di Rosso Fiorentino (1521)⁴⁴. Sara Vicini tuttavia nota più stringenti affinità - «legami o comunque dipendenze» dirette - con un'altra opera, la *Deposizione* del veneto Luca Antonio Busati per la cappella Moni in San Domenico di Faenza (1514), ora al Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida, USA). «È presumibile ipotizzare - scrive la studiosa - che [il pittore] avesse visto il dipinto faentino del Busati [...] perché la pala marchigiana ne replica la soluzione compositiva»⁴⁵. Gaetano Giordani, curatore ottocentesco della Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, nelle sue *Memorie* sugli artisti imolesi ne parla invece in questi termini: «Figure grandi al vero di buona movenza, dipinta con tinte calde, disegnata con contorni piuttosto secchi. È ammirabile l'attitudine pietosa delle Marie che rimangono appiedi della Croce. Nel vestiario degli uomini, che staccano il morto Redentore della croce è quello usato dagli antichi italiani. È pittura assai lodevole»⁴⁶.

Nel suo opuscolo Filippo Raffaelli riporta fedelmente anche le tre iscrizioni presenti sulla tavola. Quella anteriore, sul cuneo alla base della Croce a sinistra rispetto all'osservatore, reca il nome del pittore mentre le due posteriori, già notate dall'Altobelli, indicano l'una il giorno della collocazione dell'opera e l'altra genericamente l'anno di compimento accompagnata di nuovo dal nome dell'artista in uno dei cunei, che ricalza la Croce si trova scritto⁴⁷:

FRAN
CHECCVS

IMOL

PINGEB

cioè - FRANCISCUS IMOLENSIS PINGEBAT - Al di dietro del Quadro
si ha a man sinistra - DIE SECUNDA MARTII HEC POSITA FUIT 1537
- ed a man destra - 1537 HOC OPUS FECIT MAGISTER FRANCISCUS
DE IMOLA -

La tavola fu dunque posta *in situ* il 2 marzo 1537, terzo venerdì di Quaresima⁴⁸. Al medesimo torno di tempo giunge anche Roberto Coltrinari esaminando i rendiconti comunali che gli consentono tra l'altro di aggiungere alcuni dati in merito al finanziamento dell'opera. Nel bimestre marzo-aprile 1537 il Comune di Cingoli - secondo una prassi alquanto diffusa nei confronti del clero cittadino e in particolare degli ordini regolari - elargisce al convento di San Francesco un contributo straordinario di 20 fiorini «pro solutione cone»⁴⁹. Coltrinari osserva quindi che la piena realizzazione - ma in realtà la conclusione - della *Deposizione* dell'Imolese di fatto coincide con l'inizio della pala lottesca, il cui progetto emerge fin dalla seduta consiliare del 25 febbraio 1537, quando ormai nella bottega di Francesco sguardi indiscreti potevano cogliere la maestosità dell'opera destinata ai Conventuali⁵⁰.

Rispetto a queste informazioni l'indagine condotta in prevalenza sul fondo notarile di Cingoli ha determinato ulteriori novità riguardo alla cronologia, alla committenza, alle modalità di lavorazione e all'identificazione dell'artista.

L'opera, nella sua globalità, venne realizzata in due momenti distinti, ciascuno dei quali scandito da uno specifico atto di allogazione, il primo relativo alla sola tavola dipinta e il secondo alla cornice. Affidatario di entrambi gli incarichi il pittore Francesco da Imola⁵¹.

La prima fase ha inizio il 22 aprile 1533, quando il guardiano del convento di San Francesco fra' Giacomo da Osimo, futuro custode della circoscrizione anconitana, il procuratore fra' Giovan Domenico, il sindaco Battista Boccardi e i deputati eletti in rappresentanza del Comune, ser Giovan Piero di Bernabeo e Piergiacomo di ser Roberto, si accordano con il maestro pittore Francesco Checchi da Imola, presente all'atto, per la realizzazione di una pala d'altare⁵². Il compenso pattuito, al lordo delle spese, ammonta a 200 fiorini. Da parte sua l'artista si impegna a realizzare un'opera alta non meno di 10 piedi e larga non meno di 7 (3,35 x 2,35 m. ca.) attenendosi per l'iconografia al disegno mostrato e lasciato ai committenti⁵³. A suo carico sarebbe stato anche il nolo della bottega. Il pittore infatti assicura che lavorerà a Cingoli individuando un locale

idoneo. I termini di consegna vengono fissati al Natale successivo eccezionalmente prorogabili fino al mese di febbraio. Francesco asserisce infine di voler produrre una promessa formale o una garanzia sottoscritta dal vescovo di Osimo o da altra autorità riguardo all'impegno assunto. I committenti, da parte loro, avrebbero corrisposto i 200 fiorini nel modo seguente: 50 al momento della consegna della scrittura, altri 50 quando le figure sarebbero state abbozzate e i restanti 100 alla conclusione dell'opera. Prima però la pala doveva essere sottoposta alla perizia di uno o due stimati pittori⁵⁴.

Con ogni probabilità la *Deposizione* venne compiuta entro i termini previsti mentre il convento non fu in grado di rispettare la rateizzazione convenuta. I documenti in effetti sono abbastanza espliciti nel mostrare una questione di fondo: il costo esagerato dell'opera rispetto alla disponibilità finanziaria della comunità francescana. Il 25 luglio 1534 il capitolo dei frati, guidato dal nuovo guardiano Marco da Mondaino, con il consenso dei sindaci Giulione di Battista e Battista Boccardi, nomina procuratore fra' Giovan Francesco da Cingoli, guardiano di Macerata, affinché rappresenti la comunità nelle questioni giudiziarie presso la Curia generale della Marca o in qualunque altro tribunale⁵⁵. Il mandato in particolare fa riferimento a un incipiente contenzioso con il maestro Francesco Checchi, che con buona probabilità aveva minacciato di adire le vie legali per avere soddisfazione del suo compenso⁵⁶.

Si ha conferma di ciò osservando che dopo poco più di una settimana, il 3 agosto, i frati chiamano di nuovo il notaio proclamandosi debitori nei confronti del pittore di circa 60 fiorini e lamentando al tempo stesso di non avere altra possibilità di far fronte al dovuto se non attraverso l'alienazione di beni stabili. Viene individuato così, tra i fondi la cui privazione sarebbe risultata meno dannosa, un pezzo di terra ortiva posto a ridosso del convento e confinante con le proprietà del sindaco Giulione. Sarà proprio lui - non a caso - a farsi avanti per l'acquisto. L'appezzamento viene stimato appena 25 fiorini, una cifra davvero modesta e ampiamente insufficiente per la copertura del debito, senza considerare che i religiosi si accollano pure le spese per la tamponatura delle finestre che aggettano su quell'area. Pur impegnandosi il sindaco a non edificarvi, nel suo caso il conflitto d'interessi appare alquanto evidente. L'affare risulta svantaggioso per i frati, che si privano di una particella di terreno facente corpo con il convento, quindi difficilmente "meno dannosa". In cambio avrebbero ottenuto una cifra che, seppure frutto di una stima di terzi validata dal procuratore viceministro provinciale fra' Giovan Francesco da Cingoli, appare ina-

deguata rispetto alla reali necessità.

Il vantaggio sembra ottenerlo invece colui che avrebbe dovuto tutelare gli interessi del convento, Giulione, il quale alla stipula dell'atto neppure versa - non può o non vuole farlo - l'importo stabilito nonostante il guardiano si dichiari in prima battuta soddisfatto⁵⁷. Il notaio è quindi costretto a integrare il rogito con una ulteriore scrittura in cui lo stesso sindaco, confessandosi ancora debitore di 25 fiorini nei confronti del convento, promette di saldare entro sette mesi. I frati in definitiva, vuoi per incapacità gestionale vuoi per favorire deliberatamente Giulione, con questa operazione non riescono nell'immediato ad assicurarsi una neppur minima liquidità⁵⁸.

Tutto ciò ovviamente si ripercuote sulla posizione creditoria del pittore, il quale il giorno successivo viene convocato nel refettorio del convento per il saldo che si scopre essere non di 60 ma di 70 fiorini. La cifra, recuperata nel frattempo non sappiamo in quale modo, viene consegnata sotto forma di deposito dal guardiano fra' Marco da Mondaino al sindaco Battista Boccardi. L'artista, comprendendo probabilmente le difficoltà finanziarie del convento, non esige il denaro nell'immediato ma acconsente a ricevere i 20 fiorini promessi dal Comune entro il mese di agosto con una dilazione del resto nell'arco di sette mesi. Il saldo di 50 fiorini arriverà soltanto il 14 aprile 1535⁵⁹. Non pago dell'ennesimo ritardo, tre giorni prima Francesco si era impegnato di nuovo con i frati per il completamento dell'opera accettando l'allogazione della cornice, un intervento ancora più costoso del precedente che dei religiosi conferma da una parte l'ambizione dall'altra la prodigalità.

Quell'11 aprile, nella casa di don Masio Blasini, il guardiano fra' Marco da Mondaino e fra' Vincenzo vicario del convento da Tolentino, insieme a ser Salvo di ser Tommaso, futuro sindaco del convento, Piergiacomo di ser Roberto e Bernabeo Lipponi, deputati del Comune «ad fabricam cone», affidano a Francesco, qui citato con il patronimico "di Pietro Paolo", presente all'atto, l'incarico di condurre i lavori della cornice lignea della pala, portandola così a compimento con parti dipinte e dorate. La consegna, stabilita in otto mesi e mezzo, sarebbe dovuta avvenire per il Natale successivo. Al pittore sarebbero stati corrisposti 300 fiorini al lordo di tutte le spese sostenute per i materiali (legno, colori e oro) e per le maestranze collaboranti (doratore e fabbro lignario). I committenti, in più, avrebbero soltanto fornito l'alloggio al maestro di legname, anch'egli verosimilmente forestiero. Per il resto il documento è alquanto scarno. Nulla viene espresso per ciò che concerne la forma e le dimen-

sioni della cornice e anche le condizioni di pagamento appaiono abbastanza vaghe: si specifica soltanto che il pittore sarà ricompensato in base allo stato di avanzamento del lavoro. Tra i testimoni interessante è la presenza di Camillo di ser Giovanni, che otterrà l'incarico della doratura della cornice⁶⁰.

Francesco rimarrà a Cingoli ancora per lungo tempo. Il 5 agosto seguente lo vediamo depositare la somma di 9 fiorini nelle mani di Giacomo Bastiani da Macerata abitante nella città di Jesi e l'8 maggio 1536 lo si trova ancora alle prese con la lavorazione della cornice⁶¹. L'abbondante ritardo è di nuovo imputabile alla carenza di liquidità da parte dei committenti che, per porvi rimedio, procedono alla dismissione di altri beni stabili, in particolare di un podere di 21 modiolli e 2 staia, ovvero di oltre 7 ettari, nella locale contrada Cavallereccia⁶². L'acquirente questa volta è Iacobello di Mariano Nocelli da Villa Torre, che dovrà corrispondere - secondo quanto stabilito da una perizia del 15 agosto seguente, dapprima contestata ma poi accettata dopo l'arbitrato di Martino di Gentile e Tommaso Colocci - 6 fiorini per modiollo⁶³. Iacobello è anche uno dei locatori, insieme ai cugini Cola e Michele di Esuperanzio, nel marzo 1537, di un podere in contrada Cantalupo di Osimo di proprietà di Dario Franceschini, il ricco mercante cingolano probabile «tramite tra la confraternita del Rosario e Lorenzo Lotto» nella commissione della pala di San Domenico⁶⁴.

L'esigenza di cessioni fondiari al fine di acquisire liquidità appare avvertita in primo luogo dal guardiano del convento, fra' Marco da Mondaino. Non sono dello stesso avviso i consiglieri di Credenza che pochi giorni dopo il contratto con Iacobello si sollevano accusando il religioso, appellato con disprezzo «quidam», di essere uno scialacquatore dei beni di quella che, viceversa, orgogliosamente chiamano «nostra chiesa». Nella seduta del 14 maggio, infatti, si rende noto come fra' Marco, avendo alienato tre pezzi di terra - quindi uno in più rispetto a quelli finora individuati - e fatto seccare una vigna in contrada Carciole, stia dissipando i beni del convento sotto il pretesto del pagamento della tavola della *Deposizione*. E - aggiunge il consigliere Tommaso Fauno - per non avere accusatori interni ha fatto rimuovere i sindaci del convento, Battista Boccardi e Giulione di Battista. Dinanzi a tali misfatti, ritenendo che ogni cittadino e l'istituzione comunale abbiano il dovere cristiano e civico di conservare le chiese del territorio in quanto luoghi di culto, il Consiglio dà pieno mandato ai priori e ai regolatori di eleggere cinque uomini, uno per quartiere, affinché provvedano in qualunque modo, anche ricorrendo ai superiori dell'Ordine, a impedire da un lato ulteriori dilapidazioni del patrimonio immobi-

liare del convento e a favorire dall'altro il recupero delle terre ormai cedute. A tale scopo il 25 maggio vengono eletti ser Piertommaso di ser Piero, ser Giovanni Ciamberlini, maestro Cristoforo Ciamberlini, ser Mario Leoncini e Felice di ser Tommaso⁶⁵.

Allo stato attuale della ricerca non è dato sapere quanto fossero fondate le accuse dei consiglieri cingolani nei confronti del religioso forestiero né quanto scomodo potesse essere Giulione per fra' Marco, che dalla dissennatezza del guardiano aveva indubitabilmente tratto profitto. Certo è che di lì a poco fra' Marco venne rimosso a favore di un nuovo guardiano, fra' Giovan Battista da Apiro, già a capo del convento della sua cittadina⁶⁶. Durante il mandato di quest'ultimo Francesco riuscirà a portare a compimento il suo incarico e a ottenere soddisfazione del relativo compenso.

L'istanza dei consiglieri, in altri termini, viene accolta alquanto prontamente se già nel mese di novembre il vecchio guardiano risulta defenestrato e accanto al nuovo si trova fra' Marcantonio da Osimo, guardiano del convento di Filottrano nominato commissario dal ministro provinciale Niccolò Cesareo da Serra San Quirico⁶⁷. In loro presenza il giorno 8 la comunità minoritica, vincolata dal lodo degli arbitri nominati il 16 ottobre precedente, rilascia quietanza a Iacobello da Villa Torre degli ultimi denari ottenuti dalla vendita del terreno di Cavallereccia: 37 fiorini e 8 bolognini su 127,8⁶⁸. Ciò significa che, almeno in questo caso, la compravendita fu giudicata regolare. Il Consiglio di Credenza dunque non poté ottenere per i frati la restituzione del podere attraverso la revoca del contratto mentre gli stessi religiosi di certo provvidero al versamento a Francesco del maggiore acconto per l'opera della cornice.

Il saldo l'artista lo riceverà il 22 marzo 1537 quando, a lavoro ultimato e inaugurato, il sindaco del convento ser Salvo di ser Tommaso, dinanzi al padre guardiano Giovan Battista da Apiro, pone nelle mani di Francesco prima di tutto la somma di 38 fiorini. L'opera integrale, a distanza di quasi quattro anni dalla prima allogazione e dopo quasi due anni dal progetto degli ornamenti lignei, campeggia sull'altar maggiore di San Francesco. Contestualmente il notaio riepiloga la serie dei precedenti acconti: 184 fiorini e 17 bolognini risultanti da una scrittura privata in mano all'artista, al netto di 2 fiorini lasciati in elemosina al convento, 28 bolognini in due coppe di grano e 20 fiorini - circa il 7% dell'intero importo - che il guardiano e ser Salvo hanno provveduto a girare direttamente al pittore Camillo quale ricompensa per il lavoro di doratura. A questo punto, per arrivare ai pattuiti 300 fiorini o - meglio - 298 considerando

il contributo volontario di Francesco, mancavano 52 fiorini e 35 bolognini. Prontamente ser Salvo riceve in deposito da don Giacomo di ser Giacomo Severini tale somma che di fatto passa in via diretta nelle mani del pittore quale ultima soluzione per il lavoro della cornice. Il debito del convento nei confronti di don Giacomo, chiamato ad agire a nome degli stessi religiosi, sarà estinto il 16 aprile successivo, otto giorni dopo rispetto al termine convenuto⁶⁹. Con buona probabilità il maestro ha fretta di partire, i frati di nuovo scarseggiano di liquidità e quindi si vedono costretti ad arginare l'emergenza ricorrendo a un facoltoso cingolano con cui poi risolvono in tempi ragionevolmente brevi.

L'interesse di questo atto è legato a diversi aspetti: non solo esso conferma la correttezza dell'iscrizione retrostante la tavola che indica nel 2 marzo 1537, quindi appena venti giorni prima, la data di collocazione ma espone anche in dettaglio le modalità di pagamento della cornice, avvenuto quasi tutto in moneta, lasciando scorgere per l'ennesima volta le croniche sofferenze finanziarie del convento. Viene poi rivelata la figura del doratore della cornice, Camillo, che da altre fonti sappiamo essere quel Camillo di ser Giovanni membro del ceto dirigente cingolano e artefice modesto - al pari del coevo concittadino Bartolomeo di ser Francesco Poccioni - alquanto attivo al servizio del Comune già nel decennio precedente per la pittura di stemmi e iscrizioni⁷⁰. In veste di responsabile dell'apparato ornamentale ligneo Francesco si avvale dunque di maestranze locali per le operazioni ordinarie - tale può essere considerata la doratura - mentre per i lavori di carpenteria e di intaglio della cornice sembra ricorrere a un collaboratore forestiero, se i commitenti devono procurargli l'alloggio, collaboratore che immaginiamo uomo di fiducia di Francesco venuto al suo seguito o da lui chiamato al momento della seconda commissione⁷¹. Se l'atto del 22 marzo 1537 lascia in incognito il nome dell'intagliatore e il suo compenso, esprime invece in modo completo le generalità del maestro pittore: Francesco di Pietro Paolo Checchi da Imola. Una prima considerazione va avanzata riguardo al cognome⁷². Il Civalli e tutti coloro che dopo di lui poterono osservare il dipinto hanno interpretato l'iscrizione «FRAN/ CHECCVS» semplicemente come *Franciscus* non immaginando che deve essere letta invece come *Franciscus Checcus*⁷³. Per questa ragione anche Luigi Lanzi erra identificando il nostro Francesco con l'omonimo «Bandinello da Imola» ricordato dal Malvasia tra gli allievi di Francesco Francia⁷⁴. Francesco "Bandinello" in verità va identificato con il pittore Giovan Francesco di Ludovico

Baldinelli, documentato a Imola dal 1533 al 1560, autore di una *Madonna* dapprima presso palazzo Grassi nella cittadina romagnola poi sotto il portico di casa Vanenti in Bologna ma soprattutto di una pala d'altare raffigurante la *Decollazione di San Giovanni Battista* nel 1555 menzionata, con un *Battesimo di Cristo*, in un inventario della compagnia imolese di San Giovanni⁷⁵. Nessuna coincidenza dunque tra Francesco Checchi e Giovan Francesco Baldinelli né tra il Checchi e gli altri pittori omonimi, Battaglini e Cattanei, fioriti a Imola nei primi decenni del Cinquecento⁷⁶.

Interessante poi la discendenza paterna di Francesco. Alla famiglia Checchi apparteneva anche il pittore Antonio, *alias* Guidaccio, di Giovanni di Checco di Martinuccio. Nato probabilmente tra il 1425 e il 1430 e morto nel 1510, è da considerarsi uno dei maggiori esponenti della cultura figurativa imolese del tardo Quattrocento. Di lui Anna Tambini ha scritto: «recepisce in maniera [...] organica la figurazione volumetrica e spaziale del Rinascimento e i paradigmi di un'umanità laica e nuova quali emergevano dalle esperienze padovane, giungendo ad esiti non privi di efficacia realistica e memori della sintesi luminescente di Piero della Francesca»⁷⁷.

Il 10 novembre 1508 Guidaccio, che morrà poco prima del 16 febbraio 1510, detta il suo testamento nominando tra gli esecutori Pietro Paolo di Pietro di Checco, suo cugino - forse un po' più giovane - e padre dello stesso Francesco. Ecco allora individuati tutti gli anelli della catena che legano il nostro artista al suo ben più noto collaterale⁷⁸. Un rapporto - quello tra Antonio e la famiglia di Pietro Paolo - che appare caratterizzato da una prossimità trascendente la mera consanguineità. Guidaccio infatti sceglie il cugino tra gli esecutori testamentari e a titolo di legato riserva ai di lui figli otto tornature di terra arativa con la facoltà, per i soli maschi, di subentrare nell'eredità di sua figlia Lucia⁷⁹. Almeno la prima formazione di Francesco potrebbe dunque essere avvenuta nella bottega di Antonio, una bottega a gestione familiare forse non del tutto dissimile - per rimanere in ambito marchigiano - da quella caldarolese dei De Magistris⁸⁰. Una prova della continuità dei Checchi nell'attività artistica è inoltre costituita da un ulteriore documento del 1508 in cui Guidaccio viene qualificato come membro della famiglia *De Pictoribus*⁸¹.

In bottega operava verosimilmente anche Pietro Paolo, pure lui fino ad ora - a quanto ci risulta - sconosciuto. Di certo non può essere confuso con l'omonimo pittore di origine imolese figlio di Girolamo Brocchi, domiciliato nel luglio 1497 nella cappella di Santa Caterina di via Saragozza in Bologna, città

nella quale è inquisito per l'omicidio di un certo Taddeo di Orabone⁸². Al Brocchi è stato assegnato un *Cristo alla colonna* firmato Pietro Paolo da Imola attualmente nella collezione della Cassa di Risparmio di Cesena⁸³. Tale attribuzione tuttavia deve essere ora riconsiderata emergendo una seconda ipotesi maggiormente valida, cioè che dietro l'artista che sigla la piccola tavola, «bene informato - secondo il giudizio di Angelo Mazza - della cultura figurativa romagnola di Marco Palmezzano, ma ancor più a conoscenza della produzione degli artisti veneti di terraferma, in particolare del vicentino Bartolomeo Montagna», vi possa essere non Pietro Paolo Brocchi ma Pietro Paolo Checchi⁸⁴.

In definitiva la scoperta di queste due nuove personalità, Francesco Checchi e suo padre, e il loro legame con Guidaccio contribuiscono a riarticolare la «composita scena artistica» della città romagnola tra fine Quattrocento e primo Cinquecento⁸⁵, ancora oscurata da «molte zone d'ombra»⁸⁶, e inducono a ricalibrare il giudizio sull'assenza o quantomeno sulla debolezza di una tradizione pittorica locale⁸⁷ aprendo al tempo stesso nuove prospettive di ricerca che lambiscono una quarta figura artistica imolese, Evangelista di Petronio Barbacina o Barbacini, cognato di Antonio in quanto fratello di sua moglie Giovanna⁸⁸. Nel 1538 egli stipula un patto societario per l'esercizio dell'arte pittorica con Sebastiano Zampieri, compagno del più noto Innocenzo Francucci e già garzone nella sua bottega⁸⁹.

Se figlio di un cugino minore di Antonio, immaginiamo Francesco nato intorno al 1470. Avrebbe quindi realizzato la pala di Cingoli ultrasessantenne, abbastanza avanti negli anni e nella carriera. L'ottenimento di una commissione così impegnativa in una terra forestiera, per lo più artisticamente vivace, sembra rivelare di per sé la personalità di un maestro affermato ma nulla, salvo la *Deposizione*, ad oggi ci risulta si conosca della sua attività né a Imola né nella restante Romagna né nelle Marche. Sono spesso le potenti, competitive e generose comunità regolari capillarmente diffuse, insieme all'inesauribile cantiere lauretano, a richiamare nelle cittadine marchigiane - Cingoli ne rappresenta un esempio significativo - tanti artisti provenienti da altrove per compensare la insufficiente e talora inadeguata offerta artistica locale⁹⁰. È pertanto auspicabile una prosecuzione della ricerca in tale direzione, che delinei almeno le principali dinamiche del percorso di Francesco, intrapreso da Melozzo prima e da Marco Palmezzano, Antonio Liberi e altri poi, tra la Romagna e le Marche⁹¹.

Abstract

This essay considers the documentation concerning a painting by Francesco da Imola for the Franciscan church in Cingoli in 1537. Depicting the Deposition, it is the only known work by this artist. The painting's movements are described: from the Napoleonic requisitions to its entry into a private collection and eventual storage in the Vatican Pinacoteca. Believed to have been lost, it has been identified thanks to the present study which places it in the cultural climate at Cingoli when the Dominicans commissioned the altarpiece of the Madonna of the Rosary from Lorenzo Lotto.

Light is shed not only on the newly rediscovered artist, but also on the relations between Romagna and the Marches in the sixteenth century, and especially on Imolese circles. Mainly conducted in notary archives at Cingoli, the enquiry has yielded fresh information on the chronology, patronage, working methods and identity of the artist.

NOTE

* Dedico questo lavoro ai miei alunni cingolani affinché abbiano sempre rispetto e cura del loro territorio.

- 1 «Le ultime notizie sull'opera sono degli anni '50 di questo secolo [il XIX] e sono relative al deposito della pala effettuato dalla famiglia Raffaelli presso la Basilica romana di San Giovanni Laterano [...]. Mons. Sciubba dell'Archivio capitolare di San Giovanni in Laterano, a cui mi sono rivolta, non conosce l'ubicazione attuale dell'opera» (S. VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, in G. AGOSTINI e C. PEDRINI, a cura di, *Innocenzo da Imola. Il tirocinio di un artista*, catalogo della mostra, Imola 1993-1994, Grafis, Bologna 1993, p. 84, nota 82); «Alla fine del XIX secolo la tavola è stata venduta dalla medesima famiglia [Raffaelli] e ora se ne sono perse le tracce» (G. GIORDANI, *Memorie manoscritte intorno alle vite e alle opere de' pittori scultori architetti eccetera d'Imola raccolte [...] nell'anno 1826*, a cura di M. BACCI e F. GRANDI, La Mandragora, Imola 2006, p. 64, nota II); «Si tratta di un dipinto di cui purtroppo non rimane traccia» (R. COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli. Nuovi documenti per la pala del Rosario*, in L. MOZZONI, a cura di, *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del Convegno internazionale di studi, Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007, Giunti, Firenze-Milano 2009, p. 225).
- 2 «nel 1844 [...] Gregorio XVI da molti paesi dei suoi Stati fece trasportare a Roma non pochi fra i più bei dipinti ed opere d'arte, per fondare il Museo Lateranense [...], più tardi in parte trasferite nella Pinacoteca Vaticana. Certo di queste nuove requisizioni saranno rimasti documenti negli Archivi Pontifici» (L. CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno italiano*, in «Atti e memorie» della Deputazione di Storia patria per le Marche, s. VII, vol. V, 1950, pp. 120-121).
- 3 Per questo esprimo nei confronti del prof. Paolucci i sensi della più viva gratitudine. Ringrazio anche Rosanna Di Pinto dell'Ufficio Immagini e Diritti, Alessandra Rodolfo del Dipartimento delle Arti e Marta Bezzini dell'Archivio storico dei Musei Vaticani per il materiale documentario inviatomi in formato digitale.
- 4 ASMV, *Archivio Laboratorio restauri pitture*, prot. 350, *Elenco delle opere e degli oggetti da consegnare al Laboratorio vaticano per le pitture*, 31 dic. 1925.
- 5 ASMV, *Archivio Laboratorio restauri pitture*, prot. 423, *Relazione sullo stato di conservazione e restauro del quadro "Deposizione di Gesù dalla Croce" proveniente dal Palazzo Pontificio di S. Giovanni in Laterano*, maggio 1927.
- 6 Un'immagine della pala lottesca si trova all'indirizzo <http://www.lorenzolottomarche.it/la-madonna-del-rosario-1539/>, pagina consultata, come le successive citate, il 15 febbraio 2016.
- 7 COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., pp. 224-231 (citaz. da p. 226).
- 8 F. RURALE, *Monaci, frati, chierici. Gli ordini religiosi in età moderna*, Carocci, Roma 2008, pp. 69-70 e 108-111; più in generale, J. RASPI SERRA (a cura di), *Gli Ordini mendicanti e la città. Aspetti architettonici, sociali e politici*, Guerini, Milano 1990.
- 9 B. CLERI, *Antonio Liberi da Faenza*, Editoriale Umbra, Foligno 2014, pp. 95-98 e A. TRUBBIANI, *'Non pictor solum, sed etiam mirificus architectus'. Documenti e testimonianze su Antonio Liberi da Faenza*, ivi, p. 125; un'immagine dell'opera è all'indirizzo <http://www.antiqui.it/doc/monumenti/chiese/ssperandia.htm>. Si segnala anche F. COLTRINARI, *Un dipinto di Antonio da Faenza per San Francesco a Re-*

canati e il frate “prospettico” Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla committenza e la fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del ‘500, di prossima pubblicazione nella rivista «Il capitale culturale»; ringrazio l’autrice con sentimento di amicizia per avermi offerto la possibilità di conoscere il testo in anteprima e per aver letto con attenzione la bozza di questo contributo fornendomi imprescindibili suggerimenti. Prima della stampa anche Anna Tambini ha accettato di leggere con estremo scrupolo il presente testo arricchendolo di preziose osservazioni: gliene sono profondamente riconoscente. Il mio grazie va anche alla prof.ssa Cleri per il suo coordinamento.

- 10 BCAC, G. RAFFAELLI, *Di tutte le chiese esistenti in questa città di Cingoli*, ms. Pennacchioni Z 1 5°, sec. XIX, pp. 81-85; ivi, G. BECCACECE, *Restauro conservativo chiesa monumentale S. Francesco Cingoli*, tesi di laurea, rel. Placido Munafò, Università Politecnica delle Marche - Facoltà di Ingegneria, a.a. 2011-2012; G. PARISCIANI, *I frati minori conventuali delle Marche (sec. XIII-XX)*, Curia provinciale frati minori conventuali, Ancona 1982, p. 301; Id., *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, Moretti, Ancona 1990, p. 62. Sono grato a Paolo Appignanesi e a Luca Pernici, rispettivamente direttore emerito e attuale direttore della Biblioteca comunale di Cingoli, per il supporto - bibliografico e non solo - fornitomi. Un imprescindibile strumento di ricerca è comunque costituito dalla bibliografia cingolana raccolta da Alberto Calvelli nella pagina <http://www.antiqui.it/doc/bibliografia.htm>.
- 11 O. CIVALLI, *Visita triennale*, in G. COLUCCI, *Delle antichità picene*, XXV, Colucci, Fermo 1795, p. 103.
- 12 ASIRM, I. ALTOBELLI, *Genealogia seraphica*, ms. 30, sec. XVII, c. 34v (consultato in fotocopia presso la BPOFMCONVAN insieme al dattiloscritto *Genealogia seraphica*, introduzione, traduzione e note a cura di F. MERLETTI, p. 198). Ringrazio padre Merletti per l'accoglienza e la disponibilità mostrate nei miei confronti.
- 13 F.A. BENOFFI, *Memorie storiche*, con note di F. MERLETTI, Curia provinciale OFMConv, Ancona 2013, p. 176. La seconda tavola è chiaramente ascrivibile è al pittore Giuliano Persciutti; recentemente è tornata sull'artista CLERI nel catalogo *Antonio Liberi da Faenza*, cit., pp. 39-43.
- 14 Cfr. supra, nota 10.
- 15 S. BERNARDI, *Gli interessi municipalistici di Francesco Saverio Castiglioni*, in *Le Marche: la cultura “sommersa” tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno di studi (Treia, 8-9 novembre 1997 e 7 novembre 1998), Accademia Georgica, Treia 2000, pp. 137-146 (citaz. da p. 144) e 153-161; qui l'autrice pubblica il manoscritto APCC, F.S. CASTIGLIONI, *Chronicon Cingulanum anni Christi 1796*, n. 436.
- 16 BERNARDI, *Gli interessi municipalistici di Francesco Saverio Castiglioni*, cit., pp. 159-160 (citazz. da p. 159). Sara Vicini asserisce che il trasferimento della tavola sull'altare Raffaelli avvenne nel corso del Seicento ma non ne cita la fonte (S. VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., p. 84, nota 82).
- 17 M. COMPAGNUCCI, *Le conseguenze urbanistiche delle soppressioni civili degli ordini religiosi attuate nella Provincia di Macerata nel corso del XIX secolo*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 91.
- 18 CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno italiano*, cit., p. 85.
- 19 CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno italiano*, cit., pp. 89 e 93-94 (citaz. da p. 93). Una nota ottocentesca parla addirittura di tre *Deposizioni* nelle chiese di Cingoli: una in San Francesco, una in San Giacomo attribuita al Perugino e una del Fanelli presso i Capuccini (BBR, *Cingoli. Dipinti e oreficerie esistenti nelle chiese di Cingoli*, b. 173, *Notizia de' quadri di buon Autore esistenti nelle chiese di Cingoli*, sec. XIX).
- 20 CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno italiano*, cit., pp. 99 e 101. Di quest'opera sono note anche le dimensioni - 8,5 onces di braccio di altezza per 4,75 onces o 1

- braccio e 4,75 once di base (42 x 24 o 83 cm ca.) - che ci consentono di non riconoscervi in alcuno modo la pala dell'Imolese (L. MAESTRI, a cura di, *Inventario napoleonico. Facsimile del manoscritto della Pinacoteca di Brera, 1808-1842*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Lombardia, Milano 1976, n. 666, 24 settembre 1811; per l'aspetto metrologico, G. GUIDI (a cura di), *Ragguaglio delle monete, dei pesi e delle misure attualmente in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commerciali d'Europa*, Guidi & Pratese, Firenze 1855, p. 24).
- 21 F. RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, Mancini, Macerata 1854, p. 14.
 - 22 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit., p. 15, nota 2. Sull'attività di Girolamo Buratti nella biblioteca del palazzo Raffaelli, A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, II, Mancini, Macerata 1834, p. 286.
 - 23 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit. Per l'onorificenza della contessa De Hoyos, *Almanacco imperiale reale per le provincie del Regno Lombardo-Veneto soggette al governo di Milano per l'anno 1838*, I.R. Stamperia, Milano, p. 100.
 - 24 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, nn. 17 e 18.
 - 25 Sul cardinale Tosti, M. DE CAMILLIS, *Tosti, Antonio*, in *Enciclopedia cattolica*, XII, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, Città del Vaticano 1954, coll. 366-367 (citaz. da col. 366) e R. DINOIA, *Parigi-Roma, Roma-Boston: la formazione della collezione di stampe del cardinale Tosti attraverso Calamatta e Mercuri*, in G. CAPITELLI, S. GRANDESSO e C. MAZZARELLI (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Campisano, Roma 2012, pp. 555-556.
 - 26 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 15. Sul cardinale Milesi Ferretti, M. SEVERINI, *Milesi Ferretti, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 74, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2010, ora anche in [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-milesi-ferretti_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-milesi-ferretti_(Dizionario_Biografico)/).
 - 27 «Quadri scelti da Coen. Nella camera del Padre eterno: tela *Il Mosè* di Salvator Rosa del n.º 17 valutato sc. 30; [...]; tela *Deposizione della Croce* di fiammingo del n.º 72 sc. 12; [...]. Sala verde: *La mezza figura col paniere delle cerase* del Guercino valutato sc. 200; *Deposizione di Croce* del Fiammingo del n.º 22 sc. 12; [...]. N.B. Il prezzo e la descrizione è quella di Rossi»; «[...] 3. Tela = *Mezza figura con paniere di cerase in mano* alta c.i 65 l. c.i 49; [...]; 5. Tavola = *Deposizione della Croce* gruppo di 9 figure alta c.i 45 larga c. 40; [...]; 9. Tela = *Deposizione della Croce* alta c.i 52 l. c.i 40; 10. Tela = *Mosè* alta c.i 65 l. c.i 60; [...]. 26 luglio 1854. I sudetti dipinti si spediscono in Ancona al sig. Giuseppe Coen = Memoria» (BBR, *Cingoli. Dipinti e oreficerie esistenti nelle chiese di Cingoli*, b. 173, *Quadri scelti da Coen* e nota del 26 luglio 1854). Debbo a Francesca Coltrinari l'identificazione di Vincenzo Rossi.
 - 28 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 15.
 - 29 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 17.
 - 31 C. PEDRINI, *La Pinacoteca e i Musei civici. Notizie storiche*, in EAD. (a cura di), *La Pinacoteca di Imola*, Analisi, Bologna 1988, pp. 22-24 (citaz. dalle pp. 23-24). Per la figura di Giovanni Codronchi, R. CAMBRIA, *Codronchi Argeli, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 26, 1982, ora anche in [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-codronchi-argeli_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-codronchi-argeli_(Dizionario_Biografico)/); per quella di Romeo Galli, G. MAZZINI, *Romeo Galli*, Galeati, Imola 1948 e F. MANCINI, *Contributo ad una bibliografia imolese. Gli scritti editi ed inediti di Romeo Galli*, Galeati, Imola 1955.
 - 32 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 16.
 - 33 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 17.

- 34 BIM, *Carte Romeo Galli, Imolesi illustri, Bandinelli Francesco pittore (1489-1556)*, b. 19, fasc. 63.
- 35 Esprimo una particolare gratitudine a Gabriele Rossi, responsabile del Servizio Biblioteche, Archivi e Musei della Città di Imola, per le informazioni genealogiche sulle famiglie Codronchi, Della Volpe e Faella tratte da P. BECCA, *Tavole genealogiche di illustri famiglie imolesi*, La Mandragora, Imola 2015. Ringrazio anche Alessio Mazzini per le riproduzioni digitali, Anna Giordano, dirigente del Settore Cultura della Città di Imola, Silvia Mirri e tutto il personale della Biblioteca comunale di Imola che ho incontrato. Sul cardinale Della Volpe, *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, VIII, R. RITZLER e P. SEFRIN (a cura di), *A pontificatu Pii pp. IX (1846) usque ad pontificatum Leonis pp. XIII (1903)*, Il messaggero di S. Antonio, Padova 1978, p. 54.
- 36 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 19. Sul cardinale Merry del Val, R.U. MONTINI, *Merry del Val, Rafael*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., VIII, 1952, coll. 743-746.
- 37 D. FIORETTI, *Per una storia sociale della cultura nell'Ottocento. Note sul marchese Filippo Raffaelli di Cingoli*, in «Studia Picena», LXVI, 2001, pp. 323-366 (citaz. da p. 339). In particolare, sugli interessi di Filippo Raffaelli per il patrimonio artistico, P. DRAGONI, *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 13-19.
- 38 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit., pp. 3-7 (citazz. dalle pp. 15, nota 1, e 7).
- 39 FIORETTI, *Per una storia sociale della cultura nell'Ottocento*, cit., pp. 341-352 (citazz. dalle pp. 343 e 352).
- 40 FIORETTI, *Per una storia sociale della cultura nell'Ottocento*, cit., p. 341.
- 41 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit., pp. 7-10.
- 42 Le dimensioni della tavola sono di poco inferiori a quelle della *Madonna del Rosario* del Lotto, che misura 3,84 x 2,64 metri (C. PIROVANO, *Lotto*, Electa, Milano 2002, pp. 154-157).
- 43 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit., pp. 12-13.
- 44 VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., p. 79. Per una comparazione sul tema della Deposizione, P. SCARPELLINI, *Perugino*, Electa, Milano 1991, pp. 113-114; R. BARTALINI, *Giovanni Antonio Bazzi detto Il «Sodoma». Vercelli, 1477 - Siena, 1549*, in F. SRICCHIA SANTORO (a cura di), *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo parziale della mostra (Siena 1988), S.P.E.S., Firenze 1988, p. 25; L.B. KANTER, G. TESTA e T. HENRY, *Luca Signorelli*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 154-155; A. NATALI, *Rosso Fiorentino. Leggiera maniera e terribilità di cose stravaganti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 96-103.
- 45 VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., p. 79. Anche Anna Tambini mi ha comunicato di intravedere tangenze compositive e stilistiche tra la *Deposizione* di Cingoli e l'opera del Busati, sul quale B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, I, Phaidon Press-Sansoni, London-Firenze 1958, pag. 53 con tav. 512 e L. MENEGAZZI, *Busati, Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 15, 1972, ora anche in [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-busati_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-busati_(Dizionario_Biografico)), capov. 7; immagini della pala faentina sono visibili all'indirizzo http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/Buscatti_Luca_Antonio_Deposizione_di_Cristo_dalla_croce.
- 46 GIORDANI, *Memorie manoscritte intorno alle vite e alle opere de' pittori scultori architetti eccetera d'Imola*, cit., pp. 64-65.
- 47 RAFFAELLI, *La Deposizione di Croce dipinta da Francesco da Imola*, cit., p. 11.

- 48 A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Hoepli, Milano 1998, p. 56.
- 49 COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., pp. 224-226 e 229. Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 13. Per la tela del Lotto, ad esempio, il Comune di Cingoli concede 40 fiorini ai frati di San Domenico alla fine del 1539 e 20 alla confraternita del Rosario nell'aprile 1545 (COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., pp. 224-225); per l'ancona di Santa Sperandia, invece, nel 1526 le monache ricevono 10 ducati d'oro pari a 21 fiorini (TRUBBIANI, *'Non pictor solum, sed etiam mirificus architectus'*, cit., p. 125).
- 50 COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., pp. 224-226. Il 15 maggio 1539 il Consiglio di Credenza decreta ancora una *elemosina* di 5 scudi per la pala di San Francesco ma essa riguarderà la realizzazione del tabernacolo (R. COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., p. 225; cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 14).
- 51 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, nn. 1 e 5. Ringrazio qui tutto il personale dell'Archivio di Stato di Macerata e Giulia Giulianelli dell'Archivio storico comunale di Cingoli.
- 52 Fra' Giacomo da Osimo risulta custode della custodia anconitana nel 1535 (PARISCIANI, *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, cit., p. 57).
- 53 Per la corrispondenza tra piedi e metri, *Tavole di ragguaglio fra le misure e pesi dello Stato Pontificio*, II, Tip. Rev. Cam. Apostolica, Roma 1858, p. 546.
- 54 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 1.
- 55 PARISCIANI, *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, cit., p. 103. Secondo l'autore nel 1534 il frate era guardiano a Perugia, come risulterebbe da una sua lettera del 29 luglio 1534, scritta proprio nei giorni del soggiorno cingolano (BCA, *Sacro Convento, Sezione amministrativa*, b. 31 e *Libro proposte o Capitoli conventuali*, 1531-1656, c. 13v, segnature tratte da PARISCIANI, *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, cit., p. 103, nota 2).
- 56 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 2.
- 57 È opportuno ricordare, a proposito della figura del sindaco, che il 5 marzo 1524 il Consiglio di Credenza di Cingoli decreta «che si formasse un bussolo di otto cittadini abitanti nel quartiere di S. Francesco ed in ciascun anno uno di essi venisse estratto ad esser sindaco di tal convento per in vigilare che le vendite di esso non fossero dissipate, come varie fiato è accaduto» (BCAC, G. RAFFAELLI, *Di tutte le chiese esistenti in questa città di Cingoli*, cit., p. 84).
- 58 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 3.
- 59 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 4.
- 60 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 5. Camillo di ser Giovanni sarà citato nel documento in appendice n. 12.
- 61 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 6.
- 62 Per la corrispondenza tra modiolli e metri quadrati, *Tavole di ragguaglio fra le nuove e le antiche misure e fra i nuovi e gli antichi pesi del Regno d'Italia*, II, Stamperia Reale, Milano 1809, p. 90.
- 63 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, nn. 7, 9 e 10.
- 64 COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., pp. 227-228 (citaz. da p. 227).
- 65 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 8.
- 66 PARISCIANI, *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, cit., pp. 32 e 52. Nei documenti che ci riguardano il nome del nuovo guardiano compare l'8 novembre 1536 (cfr. infra, *Appendice documentaria*, n. 11).
- 67 Su questi religiosi, G. PARISCIANI, *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, cit., pp. 5, 20, 38, 64 e 155.

- 68 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n.11.
- 69 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n.12.
- 70 I riferimenti a Camillo, raramente insignito del titolo magistrale, nei libri contabili del Comune sono innumerevoli e si intersecano talvolta con l'attività di Bartolomeo (del tutto parzialmente, ASCC, *Esiti*, voll. 494-497; del primo volume citato vedansi le cc. 188v, 220v e ss., del secondo le cc. 5r, 12v, 29r, 60r, 64v, 72v, 77v, 90v, 97r, 113r, 131r, 43r, 149r, 161r e 172v). Il pittore è quasi sicuramente il padre di Giuliano di Camillo da Cingoli che a Macerata nel 1554 dipinge insieme a Leonardo Cungi da Borgo San Sepolcro i fregi nel palazzo Ciccolini (A. NESI, *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, Centro Studi "G. Mazzini", Fermignano 2004, p. 107 e F. COLTRINARI, *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione in EAD.*, (a cura di), *Violetta, Carmen, Mimi. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai musei civici di Macerata*, catalogo della mostra, Macerata 2012, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 31- 32).
- 71 A proposito della relazione tra pittori e intagliatori nel periodo considerato, COLTRINARI, *Un dipinto di Antonio da Faenza per San Francesco a Recanati e il frate "prospettico" Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla committenza e la fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del '500*, cit.
- 72 Cfr. infra, *Appendice documentaria*, n.12.
- 73 Cfr. supra, p. 41.
- 74 C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. ZANOTTI, I, Guidi, Bologna 1841, p. 56 e L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, III e IX, Milesi, Venezia 1837-1838, rispettivam. pp. 147 e 146.
- 75 BIM, *Carte Romeo Galli, Imolesi illustri, Francesco Bandinelli*, b. 19, fasc. 63, schede 1-9 e GIORDANI, *Memorie manoscritte intorno alle vite e alle opere de' pittori scultori architetti eccetera d'Imola*, cit., pp. 64-65.
- 76 BIM, *Carte Romeo Galli, Imolesi illustri, Francesco Battaglini*, b. 21, fasc. 132, II (4) e IV (6). Su Battaglini si veda anche A. TAMBINI, scheda di catalogo n. 21, in A. MARCHI e A. MAZZACCHERA (a cura di), *Arte francescana. Tra Montefeltro e papato, 1234-1528*, cat. mostra Cagli, 24 marzo-1 luglio 2007, Artemisia-Skira, Pesaro-Milano, 2007, pp. 158-159.
- 77 Su Guidaccio da Imola, A. TAMBINI, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, in «Paragone», XXXVIII, n.s., n. 5 (451), set. 1987, pp. 48-67 (citaz. da p. 60) ed EAD., *Guidaccio da Imola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 61, 2004, ora anche in [http://www.treccani.it/enciclopedia/guidaccio-da-imola_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guidaccio-da-imola_(Dizionario_Biografico)/).
- 78 ASI, *Notarile Imola*, voll. VIII, arm. VIII, palch. 2°, n. 10, *Pietro Calvi*, cc. 147v/1836v-151r/1840r e X, arm. X, palch. 2°, n. 8, *Giambattista Dal Pero*, cc. 49r-50v. Cfr. TAMBINI, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, cit., p. 62, nota 17 e la *Ricostruzione parziale dell'albero genealogico della famiglia Checchi di Imola (secc. XIV-XVI)*, basata principalmente sul testamento di Guidaccio, in appendice (le date incerte sono frutto di deduzioni).
- 79 ASI, *Notarile Imola*, vol. VIII, arm. VIII, palch. 2°, n. 10, *Pietro Calvi*, cc. 147v/1836v-151r/1840r.
- 80 Per un approccio documentario sulla scuola pittorica di Caldarola, R. CICCONI, *Caldarola nel Sei-Settecento e una retrospettiva biografica sui pittori caldarelesi del XVI secolo (ricerca d'archivio)*, Comune di Caldarola, Caldarola 2009, pp. 137-193.
- 81 TAMBINI, *Guidaccio da Imola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., capov. 13.
- 82 F. FILIPPINI e G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1968, p. 147, da cui la seguente segnatura: ASBo, *Curia del podestà, Carte*

di corrodo, 1497, b. A.

- 83 Si veda l'immagine all'indirizzo <http://www.fondazionecarispcesena.it/collezione/galleria/item/cristo-alla-colonna>.
- 84 VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., pp. 73-74; ANGELO MAZZA, *La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Electa, Milano 2001, pp. 18-21; ID., *La Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena. Guida illustrata*, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena 2008, pp. 17-18 (citaz. da p. 17). Anna Tambini mi ha riferito di essere giunta da tempo all'idea che il *Cristo alla colonna* di Cesena possa essere espunto dal catalogo di Pietro Paolo Brocchi; ciò per via di un confronto stilistico con l'unica opera documentabile dell'artista, il *San Bartolomeo* nel polittico ascolano di Cola dell'Amatrice già nella chiesa delle Piagge e ora in Pinacoteca civica (G. GAGLIARDI, *Regesto*, in R. CANNATÀ e A. GHISETTI GIAVARINA, *Cola dell'Amatrice*, catalogo della mostra, Amatrice 1990, Cantini, Firenze 1991, p. 9 e R. CANNATÀ, scheda di catalogo n. 7, ivi, p. 67).
- 85 Sul contesto artistico di Imola tra XV e XVI secolo, S. VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., pp. 71-85 (citaz. da p. 75).
- 86 Per il Cinquecento, A. TAMBINI, *Alla scoperta di dipinti e pittori del Cinquecento imolese*, in «Studi romagnoli», LXV, 2014, pp. 465-496 (citaz. da p. 465).
- 87 Sulla tradizione pittorica imolese nel periodo in esame sono stati manifestati i seguenti giudizi: «Imola è, in questo periodo, priva di tradizione pittorica» (C. GRIGIONI, *Marco Palmezzano pittore forlivese nella vita, nelle opere e nell'arte*, Lega, Faenza 1956, p. 53); «L'ambiente artistico imolese si caratterizza, più che per una consolidata tradizione di artisti locali, per i fitti contatti con le altre città romagnole» (S. VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., p. 71); «La prassi di commissionare interventi decorativi ad artisti non imolesi è ancora ampiamente praticata nei primi decenni del Cinquecento [...]. Questa consuetudine conferma come non sia possibile riconoscere in questi anni nella composita scena artistica cittadina la sigla di una scuola pittorica» (ivi, p. 75). Sulla qualità della produzione artistica locale nel primo Cinquecento si è ancora espressa Sara Vicini: «Alle date in cui Innocenzo si reca a Bologna, la situazione artistica imolese era [...] sostanzialmente caratterizzata da un modesto livello artistico. Forse Innocenzo già primeggiava all'interno di quel tessuto un po' mediocre» (S. VICINI, *La Bottega del Francia. Modelli ed esperienze nella formazione di Innocenzo*, in G. AGOSTINI e C. PEDRINI, a cura di, *Innocenzo da Imola. Il tirocinio di un artista*, cit., p. 87).
- 88 Per il legame parentale tra Guidaccio ed Evangelista, TAMBINI, *Guidaccio da Imola e le influenze padovane nella pittura emiliano-romagnola del Quattrocento*, cit., p. 62, nota 17 ed EAD., *Alla scoperta di dipinti e pittori del Cinquecento imolese*, cit., p. 468.
- 89 TAMBINI, *Alla scoperta di dipinti e pittori del Cinquecento imolese*, cit., pp. 466-469.
- 90 VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., pp. 77-79. In proposito, osservando il periodo precedente la *Deposizione* di Francesco Checchi, Stefania Castellana ha recentemente parlato di «penuria di pittori, anche forestieri, attivi nelle Marche nel primo decennio del Cinquecento» (S. CASTELLANA, *Recanati 1510: Lotto e i suoi satelliti*, in «Rivista d'arte (V serie)», XLVIII, 4, 2014, p. 72, nota 58). Per la relazione tra maestranze autoctone e forestiere in terra marchigiana nel primo XVI secolo il caso di Cingoli può ritenersi emblematico: nell'arco di circa quindici anni, tra gli anni Venti e Trenta, le più importanti commissioni religiose vengono affidate ad artisti provenienti dal nord Italia (Antonio Liberi, Francesco Checchi e Lorenzo Lotto) mentre ai pittori locali (Camillo di ser Giovanni e Bartolomeo Poccioni) sembrano riservati esclusivamente incarichi ordinari.

- 91 VICINI, *Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*, cit., pp. 77-79. Su Melozzo e Palmezzano, rispettivamente D. BENATI, *Melozzo da Loreto a Forlì*, in ID., M. NATALE e A. PAOLUCCI (a cura di), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì 2011), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 77-93 e S. TUMIDEI, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in A. PAOLUCCI, L. PRATI e S. TUMIDEI (a cura di), *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì 2005-2006), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-70. Si leggano in proposito le considerazioni conclusive di COLTRINARI in *Un dipinto di Antonio da Faenza per San Francesco a Recanati e il frate "prospettico" Giovanni Antonio da Camerino*, cit.: «[Antonio da Faenza] rientra nella schiera dei maestri romagnoli che fra '400 e '500 lavorano intensamente in tutta la Marca centro-meridionale, con una continuità e un rilievo delle presenze che dovrebbe sollecitare una considerazione più approfondita».

1. Cingoli, 22 aprile 1533

I frati minori conventuali di San Francesco allogano al pittore Francesco Checchi da Imola la tavola per l'altare maggiore della loro chiesa.

ASMc, *Notarile Cingoli*, vol. 88, Lattanzio Ciamberlini, cc. 874v-876v.

Conventus et ecclesie Sancti Francisci cum magistro Francisco pictore.

In Dei nomine. Amen. Anno Domini 1533, indictione 6, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris domini nostri domini Clementis divina providentia pape 7, die vero 22 mensis aprilis.

Frater Iacobus de Auximo guardianus conventus Sancti Francisci terre Cinguli, frater Ioannes Dominicus ser Stefani Angeli procurator dicti conventus, Bactista Ioanis Boccardi scindicus dicti conventus, ser Ioannes Perus Bernabei et Periacobus ser Ruberti deputati et electi per Comunitatem terre Cinguli super fabricatione et expeditione cone et picture dicte cone fabricande, fiende et pingende pro ecclesia Sancti Francisci terre Cinguli etc. qui omnes predicti nomine et vice dicti conventus Sancti Francisci et pro dicta ecclesia Sancti Francisci venerunt ad hunc pactum, conventionem et transactionem cum magistro Francisco Checchi pictore de Immola presente, stipulante et recipiente et obligante etc. pro se, videlicet prefati guardianus, procurator, scindicus et deputati promiserunt et se ipsos obligaverunt dare, solvere et cum effectu numerare dicto magistro Francisco florenos ducentos monete ad rationem XL bolonenorum pro singulo floreno cum pactis et conventionibus infrascriptis, videlicet et hoc promiserunt quia dictus magister Franciscus promissit et sponte se obligavit depingere tabulam dicte cone, videlicet quod dicta tabula sit altitudinis decem pedum vel plus et non minus et latitudinis septem pedum et vel plus et non minus et depicta cum figuris et designo ostenso et relitto dictis deputatis et alijs ut supra etc. omnibus ip-

sus magistri Francisci sumptibus et expensis tam coloribus quam manufacture dicte tabule et lignaminis pro dicta tabula et etiam domus ubi depingere dictam tabulam et omnibus alijs expensis ipsi magistro Francisco necessarijs pro fabricando dictam tabulam et eam dipingendo cum pacto etiam stipulato inter ipsas partes quod dicti locatores et deputati ut supra teneantur fabricare et construi facere dictam tabulam sumptibus et expensis dicti magistri Francisci tam lignaminis quam manufacture et aliarum rerum necessarium pro fabricatione dicte tabule. Item dictus magister Franciscus sponte promissit et se convenit dictam tabulam depingere in terra Cinguli et reperire domum pro ea pingenda suis sumptibus ut supra etc. Item dictus magister Franciscus promissit et se convenit et obligavit dare, consignare dictam tabulam integraliter depictam et factam secundum dictum designum dictis locatoribus hinc ad festum Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi proxime futuri presentis anni; et si casus eveniet quod esset impeditus ex legitimo impedimento quod habeat unum mensem vel duos ad plus et non ultra ad finiendum et pingendum dictam tabulam. Item cum alio pacto convento et stipulato inter ipsas partes quod dictus magister Franciscus teneatur et debeat et se sponte obligavit et promissit portare et in manibus dictorum locatorum dare et consignare promissionem seu obligationem reverendissimi domini episcopi Auximani per litteras prefati reverendissimi episcopi vel per aliam legitimam scripturam quod ipse magister Franciscus pictor omnia et singula in presenti instrumento contenta supra et infra scripta et in eo contenta adimplebit et integraliter observabit. Quo facto predicti locatores promiserunt et obligaverunt dare et cum effectu numerare dicto magistro Francisco florenos quinquaginta monete ad rationem XL bolonenorum pro singulo floreno de dictis ducentis florenis ut supra ei promissis et alios quinquaginta florenos promiserunt solvere dicto magistro abozate che sarrà dicte figure in dicta taula et residuum, videlicet florenos cen-

tum de dictis ducentis florenis promisserunt dare et solvere eidem magistro Francisco quum dictam tabulam erit integraliter depicta et finita secundum dictum disignum; sed prius dicta tabula depicta iudicetur per unum vel duos excellentissimos pictores ita et taliter quod dicta pictura in dicta tabula facta ne arete li ducento fiorini pro manufactura et pictura de epsa. Que omnia et singula in dicto instrumento contenta dicte partes promisserunt attendere, observare et adimplere et non contravenire etc. et pro predictorum observatione premissorum conveniri in curia terre Cinguli et in alijs curijs etc. renuptiantes etc. obligantes omnia ipsorum bona etc. iurantes etc. Actum Cinguli in contrata Sancti Francisci in domo domini Masij Blasini iuxta bona Stefani Bartholomei Masij, stratam Communis et alia latera, presentibus ser Bactista domini Masij notario subrogato, domino Masio Blasini et domino Bucholino Monaco Ioannis Bonefilie de Cingulo testibus etc.

2. Cingoli, 25 luglio 1534

I frati di San Francesco danno mandato a fra' Giovan Francesco da Cingoli, guardiano di Macerata, di rappresentare il convento nella Curia provinciale della Marca in particolare nella causa incipiente contro il pittore Francesco Checchi da Imola.

ASMc, *Notarile Cingoli*, vol. 89, Lattanzio Ciambellini, cc. 283r-284r.

Mandatum conventus Sancti Francisci impersona fratris Francisci guardian[i] Macerate. [...].

Convocati, congregati et cohadunati capitulariter reverendus pater guardianus et fratres conventus Sancti Francisci terre Cinguli in loco eorum soliti capitoli, videlicet in refectorio dicti conventus [...], quorum sic congregatorum guardiani et fra-

trum nomina sunt ista, videlicet reverendus frater Marcus de Mundanino guardianus ad presens dicti conventus Sancti Francisci terre Cinguli, frater Valentinus, frater Perfranciscus et frater Ioannes Dominicus de Cingulo, frater Antonius de Monte Ulmi et frater Dominicus de Monte Milono omnes de familia prefati guardiani, qui quidem fratres ut premittitur capitulariter congregati et cohadunati cum presentia, consensu, voluntate et verbo prestante et concedente Iulioni Bactiste Iulioni et Bactiste Ioannis Boccardi de Cingulo scindicorum dicti conventus Sancti Francisci omni meliori modo, via, iure et forma [...] fecerunt, constituerunt et nominaverunt et legitime ordinaverunt dicti conventus Sancti Francisci suum verum et legitimum procuratorem, actorem, factorem et certum [...] reverendum fratrem Ioannem Franciscum de Cingulo guardianum conventus Sancti Francisci in civitate Macerate presentem et acceptantem in omnibus dicti conventus causis ad comparandum in Curia generali provincie Marchie etc. et in qualibet alia curia spiritali vel temporalis [...], dantes et concedentes dicto suo procuratori substitutionem ab eo, plenum, liberum, generale, spetiale mandatum etc. cum plena, libera et generale administratione in causa que habent seu habent incipiendi cum magistro Francisco Cicho piktore de I{n}mmola etc. et cum qualibet alia persona etc. [...].

Actum Cinguli in contrata Sancti Francisci in refectorio dicti conventus, presentibus Mario Perrotij Iudicis et Marino Angiolilli Bagliani de Cingulo testibus etc.

Ego Lactantius Ciambelinus predictus notarius ad plenum rogatus.

3. Cingoli, 3 agosto 1534

Nella necessità di vendere beni stabili per fronteggiare il costo della pala della loro chiesa i frati di San Francesco incaricano Bartolomeo di Stefano Rocchetta e Bernabeo di Bartolomeo Masi

di stimare gli immobili vendibili. Lo stesso giorno la stima viene effettuata e approvata dal viceministro provinciale fra' Giovan Francesco. Immediatamente viene venduto un orto contiguo al convento al sindaco Giulione di Battista il quale s'impegna a estinguere il proprio debito entro sette mesi.

ASMc, *Notarile Cingoli*, vol. 89, Lattanzio Ciamberlini, cc. 287v-291v.

Iulioni Bactiste Iulioni cum conventu{s} Sancti Francisci.

[...].

Cum sit quod conventus Sancti Francisci terre Cinguli sit debitor magistri Francisci Cichi pictoris de Immola in summa et quantitate sesaginta florenorum monete vel circa pro residuo fabricationis et picture cone pro ecclesia Sancti Francisci dicti conventus et quia dictus conventus non habet modum pro solvendo seu solutione fienda dictam summam et dictam summam vel partem ipsius summe solvi non posse nisi pro venditione de bonis stabilibus dicti conventi et quia dictus conventus habet inter alia bona minus damnosa unum petium terre ortive posite in terra Cinguli in contrata Sancti Francisci iuxta ortum Iulioni Bactiste Iulioni ab uno latere, res et bona dicti conventus a parte superiori, ab alia bona etiam dicti monasterij, videlicet usque ad spicolum quo trait et durat facciatam dormitorij usque ad spicolum cammere olim fratris Bactiste perdirectum dictum spicolum versus menia Communis et ab alio iuxta stratam Communis inter dictum ortum et menia Comunis et quia bona dicti conventus vendi non posse quia prius non extima<n>tur per duos homines pro parte dicti conventi electos etc., ideo frater Marcus de Mundanino guardian[us] dicti conventus Sancti Francisci, frater Valentinus, frater Perfranciscus de Cingulo, frater Antonius de Monte Ulmi, frater Dominicus de Monte Milono, frater Ioannes Bactista de Tolentino omnes de familia dicti conventus Sancti Franci-

sci capitulariter congregati de mandato prefati guardiani in refectorio dicti conventus [...] et de mandato, licentia, comissione et presentia reverendi fratris Ioannis Francisci de Cingulo guardian[i] Macerate et viceministri fratruium minorum dicti ordinis Sancti Francisci et Bactista Ioannis Boccardi scindicus dicti conventus [...] elegerunt, deputaverunt ac nominaverunt Bartholomeum Stefani Rochette de Cingulo et Bernabeum Bartholomei Masij de Cingulo presentes et acceptantes ad extimandum et iudicandum dictum petium terre ortive de eius valore et pretio etc. quibus dederunt licentiam etc. [...].

Qui Bartholomeus et Bernabeus deputati et electi ut supra etc. iudicaverunt et declaraverunt dictum petium terre ortive [...] esse valoris et communis extimationis viginti quinque florenorum monete [...].

Qui reverendus frater Ioannes Franciscus viceminister dictorum fratruium minorum visa dicta extima et declaratione licentiam dedit et concessit dictis guardiano, fratribus et capitulo vendendi et alienandi dictam petiam terre ortive [...] pro illo pretio et extimatione facta per dictos deputatos etc.

[...].

Convocati, congregati et cohadunati capitulariter reverendus pater guardianus et fratres conventi Sancti Francisci terre Cinguli in loco eorum soliti capitoli, videlicet in refectorio dicti conventus [...], quorum sic congregati guardiani et fratruium nomina sunt ista, videlicet reverendus frater Marcus de Mundanino guardianus ad presens dicti conventi Sancti Francisci terre Cinguli, frater Valentinus, frater Perfranciscus, frater Ioannes Dominicus omnes de Cingulo, frater Antonius de Monte Ulmo, frater Dominicus de Monte Milono omnes de familia prefati guardiani, qui quidem fratres ut premittitur capitulariter congregati et cohadunati cum presentia, consensu et voluntate, verbo prestante et licentia concedente reverendi fratris Ioannis Francisci de Cingulo viceministri

guardiani conventus Sancti Francisci civitatis Macerate et cum presentia, consensu et voluntate et verbo prestante Bactiste Ioannis Boccardi de Cingulo scindici dicti conventus nomine et vice dicti conventi iure proprio et imperpetuum dederunt, vendiderunt et alienaverunt Iuliono Bactiste Iulioni presenti, stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus et successoribus unum petium terre ortive posite in terra Cinguli in contrata Sancti Francisci iuxta ortum dicti emptoris [...] cum introitu et exitu usque ad vias publicas cum omni re{s} et cum omni iure etc.; et hoc pro pretio et nomine pretij viginti quinque florenorum monete [...], quod integrum pretium dictus Bactista scindicus dicti conventus et guardianus dicto nomine fuerunt confessi habuisse et recepisce et integraliter satisfecisse etc. de quibus quietaverunt etc. cum pacto stipulato inter ipsas partes quod dicti fratres et conventus teneantur et debeant murare et claudere murando omnes fenestras existentes in muris contigu{r}ijs respicientes in dicto orto, item cum alio pacto stipulato et convento inter ipsas partes, quod dictus Iulionus nec eius heredes et sucessores neque possint nec incasare dictum ortum nec domum in eo construere nec in parte nec in toto ipsius orti sed uti pro orto vel spalando terram etc., quam rem venditam dicti venditores promisserunt possidere precario nomine etc. [...]. Actum in contrata Sancti Francisci in refectorio conventus Sancti Francisci [...], presentibus ser Ioanne Filippo ser Thome Rochabelle notario rogato subscribendi, Ioanne alias Bartoluto magistri Christofari Calderarij et Ieronimo Arcangeli Santineli de Cingulo testibus etc.

In continenti die, loco, notario et testibus etc. Non obstante confessione facta per dictos Bactistam et guardianum que fecerunt sub spe future mutationis, Iulionus Bactiste Iulioni de Cingulo [...] constituit et se vocavit debitorem et pagatorem Bactiste Ioannis Boccardi de Cingulo scindico conventus Sancti Francisci presenti, stipulanti, recipienti nomine et vice dicti conven-

tus et pro ipso conventu in summa et quantitate viginti quinque florenorum monete [...] debitorum ex causa pretij conventi et non soluti unius petie terre ortive posite in terra Cinguli in contrata Sancti Francisci iuxta ortum dicti emptoris [...]. Que quantitas viginti quinque florenorum dictus Iulionus etc. promisit et se obligavit solvere impetunia numerata inde hinc ad septem menses proxime futuros etc. [...]. [...].

4. Cingoli, 4 agosto 1534 e 14 aprile 1535

Il guardiano di San Francesco affida con la formula del deposito al sindaco Battista Boccardi la somma di 70 fiorini con cui dovrà pagare il maestro Francesco Checchi entro il marzo successivo. Il saldo viene tuttavia versato oltre l'ottavo mese.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 89, Lattanzio Ciambellini, cc. 292r-293r.

Magistri Francisci pictoris cum Bactista Boccardi sindaco conventus Sancti Francisci. In Dei nomine. Amen. Anno Domini 1534, indictione 7, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris domini nostri domini Clementis divina providentia pape 7, die 4 augusti. Cum sit quod conventus Sancti Francisci de Cingulo sit debitor magistri Francisci Cichi pictoris de Inmola in summa et quantitate septuaginta florenorum monete vel circa computatis in dicta summa florenis viginti solvendis per Communem Cinguli et hoc pro residuo ducentorum florenorum eidem magistro promissorum pro manufactura et pictura cone pro ecclesia Sancti Francisci prout apparet instrumentum manu mei Lactantij notarij introscripti inde eo rogati et cum presentia, consensu et voluntate dicti magistri Francisci, Bactista Ioannis Boccardi de Cingulo [...] fuit confessus et contentus habuisse et recepisce a fratre Marco de Mundanino ad presens guardiano

dicti conventus Sancti Francisci nomine dicti conventi et pro ipso convento dictos septuaginta florenos in depositum et nomine puri et veri depositi, quos dictus Bactista de presentia et consensu dicti guardiani depositarij promisit et se convenit dare et solvere et cum effectu numerare dicto magistro Francisco presenti, stipulanti et recipienti dictam quantitatem denariorum [...] infrascriptis modis, capitulis et dilationibus, videlicet florenos viginti promisit solvere et cum effectu numerare dicto magistro Francisco per totum presentem mensem augusti. Item dictus magister Franciscus promisit ex pacto stipulato inter ipsas partes, convenit accipere bollectinum Communis Cinguli pro florenis viginti et dicta<m> summa<m> vigore dicti bullectini promisit se exigere dummodo dictum bollectinum consignetur signatum et sigillatum ipsi magistro Francisco per dictum Bactistam vel aliam personam etc. et residuum dicte summe promisit et convenit solvere hinc ad septem menses proxime futuros hodie incipiendo etc. et quod dicta solutio debeat fieri dicto magistro Francisco cum modis, formis, capitulis et conventionibus in dicto primo instrumento conventionis dicte tabule et eius picture contentis etc. [...].

Actum Cinguli in contrata Sancti Francisci in rectorio conventus Sancti Francisci [...], presentibus ser Ioanne Bactista Ioannis Andree ser Francisci notario subrogato, Iacobo alias Ciavacchino Claritij et Ioanne alias Bartolutio magistri Christofari Calderarij de Cingulo testibus etc. [...].

Die 14 aprilis 1535, indictione 8, tempore pontificatus pape Paoli 3. Magister Franciscus Cichi pictoris de Imola fuit confessus [...] habuisse et recepisce a Bactista Ioannis Boccardi presente etc. florenos septuaginta monete [...] de quibus quietavit et mandavit cassandi instrumentum etc. [...]. Actum Cinguli in contrata Sancti Marci in apotheca aromatarie Periacobi ser Ruberti [...], presentibus ser Guarnerio de Monticulo notario subrogato, Periacobo ser Ruberti, ser Ioanne Do-

minico Fabri, ser Ioanne Bactista Ioannis Peri ser Iacobi de Cingulo testibus etc.

5. Cingoli, 11 aprile 1535

I frati di San Francesco allogano al pittore Francesco di Pietro Paolo da Imola la cornice per la tavola destinata all'altare maggiore della loro chiesa.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 116, *Bonifazio Maria*, c. 232.

Conventus Sancti Francisci et deputatorum et magistri Francisci Petri Pauli de Imola.

[...].

Actum Cinguli in contrata Sancti Francisci in domo domini Masij [...], presentibus ser Guarnerio Nicolai Marie de Cingulo notario rogato subscripto, domino Masio Blasini et Camillo ser Ioannis de Cingulo testibus.

Frater Marchus Ioannis de Mondaino ad presens guardianus ecclesie Sancti Francisci de Cingulo et frater Vincentius ser Marinucij de Tolentino vicarius cum consensu ser Salvi ser Thome, Periacobi ser Ruberti et Bernabei Lipponi homines deputati ad fabricam cone per Communitatem terre Cinguli etc. [...] dederunt, locaverunt magistro Francisco Petri Pauli presenti stipulanti etc. ad faciendum ornamentum cone dicti conventus etc., videlicet perficere dictam conam lignaminis, pitture et auri suis sumptibus et expensis hinc ad festum Nativitatis D.N. proxime etc. Et dicti guardianus, vicarius et deputati promiserunt dare dicto magistro Francisco prefato etc. pro eius mercede florenos tercentos monete [...] et domum pro magistro lignaminis, quod promiserunt solvere prout ipse laboraverit et residuum componi opera statim etc. [...].

[...].

6. Cingoli, 5 agosto 1535

Il maestro Francesco di Pietro Paolo da Imola presta con la formula del deposito a Giacomo di Bastiano da Macerata abitante in Jesi la somma di 9 fiorini.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 116, *Bonifazio Maria*, c. 304.

Magistri Francisci Petri Pauli de Imola.

[...].

Actum Cinguli in contrata Sancti Marci, in apoteca Felicis ser Thome [...], presentibus ser Iuliano Tiste de Cingulo notario rogato subscripto, Ioanne Baptista Pranzoli filii Symonis et Ioanne Sergij de Cingulo testibus.

Iacobus Bastiani de Macerata habitator civitatis Exii [...] fuit confexus et contentus habere et tenere in depositum a magistro Francisco Petri Pauli de Imola presente et stipulante florenos novem in pecunia numerata, quos dictus Iacobus promisit reddere et restituere dicto magistro Francisco hinc usque per totum mensem septembris proxime etc. [...].

[...].

7. Cingoli, 8 maggio 1536

I frati di San Francesco vendono a Iacobello di Mariano Nocelli da Villa Torre un terreno in contrada Cavallereccia per far fronte alla carenza della liquidità necessaria per il completamento di una tavola d'altare identificabile nella pala commissionata a Francesco Checchi.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 116, *Bonifazio Maria*, cc. 567v-568r.

Iacobelli Mariani Nuccelli.

Cum hoc fuerit et sit quod scindici et fratres conventus Sancti Francisci de Cingulo Ordinis Mi-

norum inceperunt facere quandam tabulam adhuc non finitam et cum dicti scindici et fratres intendunt eam perficere et cum non habeant pecunias in promptu pro satisfactione dicte tabule et coacti sint vendere aliqua bona stabilia minus damnosa dicti conventus et cum non habeant res minus damnosa dicti conventus ad vendendum quam unam poxexionem cultam sitam in terra Cinguli in contrata Cavallarecie iuxta res Iacobi ser Gabrielis ab uno [...], frater Marchus de Mondaino gubernator conventus Sancti Francisci de Cingulo, frater Iacobus Ioannis Peri de Auximo, frater Ioannes Dominicus ser Stefani, frater Nicolaus ser Scipionis et frater Sanctes Francisci Bellespice de Cingulo, frater Bernardinus de Assio capitulariter coadunati in refettorio dicti conventus [...] cum consensu, verbo, voluntate et presentia ser Salvi ser Thome de Cingulo scindici dicti conventus [...], cum etiam vigore licentie ei concesse per ministrum provincie Marchie etc. [...] dederunt, vendiderunt etc. Iacobello Mariani Nuccelli de Villa Turris comitatus Cinguli presenti et stipulanti supradictam petiam terre ut supra [...]; et hoc pro pretio et nomine pretij quod iudicabitur per Superantium ser Marini et Ioannem Beglini et Perdominicum Bravi absentem, quorum declarationi promiserunt stare et quiescere, quod pretium solvendum promisit solvere ad libitum fratrum et scindici dictorum [...].

Actum Cinguli in contrata Sancti Francisci in refettorio dicte ecclesie, presentibus ser Bactista domini Masij notario subrogato, Masio Blasini, ser Angelino Bonifatij Ioannis Marie et ser Iacobo Sanctis de Cingulo testibus.

[...].

8. Cingoli, 14 e 25 maggio 1536

I consiglieri di Credenza decretano l'elezione di cinque uomini a tutela degli interessi immobiliari del convento di San Francesco compromessi - a

loro giudizio - dalla dissennatezza del padre guardiano che agisce sotto il pretesto del pagamento dell'ancona per l'altare maggiore della loro chiesa.

ASCC, *Riformanze*, vol. 25, cc. 162v, 163v e 164v-165v.

Die XIII maij 1536.

Credentiae Concilio Communis et Hominum terre Cinguli [...].

[...].

Cum intelligatur quod quidam frater Marcus de Mondaino modernus guardianus ecclesie nostre Sancti Francisci alienaverit tria petia terrarum predictae ecclesie et desiccare faciat quamdam vineam in contrata Carciule et dissipet bona dicte ecclesie sub velamine solutionis cone et remove fecerit Baptistam Boccardi et Iulionem Baptiste syndicos ne contradicere possint sibi in rebus agendis, quid igitur providendum pro conservatione honorum dicte ecclesie.

[...].

Item super recuperatione et reparatione bonorum ecclesie Sancti Francisci dictus dominus Thomas [Faunus] consultor dixit et consuluit quod cum opus pium sit et Comunitas teneatur conservare et manutenere etiam ecclesias propter divinum cultum, ideo magnifici domini priores et regulatores eligere debeant quinque homines, videlicet unum pro quolibet quarto qui pro conservatione et recuperatione bonorum stabiliu dicte ecclesie cultuque eiusdem eam plenam et amplam habeant auctoritatem quam habet presens Consilium et tam in scribendo et mictendo ad eorum superiores quotiens opus fuerit quam omnia alia in premissis opportuna et necessaria faciendo ac si esset presens Consilium. Quod quidem dictum fuit octentum per fabas albas del si quinquaginta, undecim adversantibus non obstantibus.

Die XXV maij 1536.

Supradicti domini priores et regulatores in can-

cellaria palatij existentes unanimiter et concorditer elegerunt infrascriptos deputatos in et super conservatione et recuperatione bonorum alienatorum ecclesie Sancti Francisci vigore decreti facti improximo precedenti concilio Credentiae cum ea auctoritate concessa a supradicto Concilio. Quorum deputatorum nomina sunt, videlicet ser Perthomas ser Peri, ser Ioannes Ciamberlinus, magister Cristoforus Ciamberlinus, ser Marius Leoncinus, Felix ser Thome.

9. Cingoli, 15 agosto 1536

I periti nominati dal convento di San Francesco e da Iacobello Nocelli stimano e dichiarano che la terra in contrada Cavallareccia venduta a quest'ultimo vale 6 fiorini per modio.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 116, *Bonifazio Maria*, cc. 625r-626r.

Iacobelli Nuccelli et fratrum Sancti Francisci. In Dei nomine. Amen. Nos Ioannes Beglini, Superantius ser Marini et Perdominicus [Bravi sive Pasqualinij] de Cingulo homines electi et deputati per fratres et scindicum Sancti Francisci de Cingulo ex una et Iacobellum Mariani Nuccelli ex altera ad declarandum pretium cuiusdam petie terre site in contrata Cavallarecie prout patet manu mei notarij empte per dictum Iacobum a dictis fratribus et scindico [...] habita matura informatione [...] Christi nomine innocente dicimus et declaramus pretium dicte petie terre esse valoris et communis extimationis sex florenorum pro quolibet modio et hoc dicimus, sententiamus et declaramus omni meliori modo etc.

Lata, data et in his scriptis sententialiter promulgata fuit singularis septentia [...] in apoteca Felicis ser Thome sita in contrata Sancti Marci [...], presentibus ser Ioanne Dominico Ioannis ser Fabri de Cingulo notario rogato subscripto, Felice ser Thome et Ioanne Baptista ser Ioannis Marie

de Cingulo testibus.
[...].

10. Cingoli, 16 ottobre 1536

In contrasto sulla stima di cui sopra, le parti addivengono a un accordo nominando arbitri Martino di Gentile e Tommaso Colocci.

ASMc, *Notarile Cingoli*, vol. 89, Lattanzio Ciamberlini, cc. 918r-919r.

Conventus Sancti Francisci et Iacomelli Mariani
Nucelli.

[...].

Cum sit et esset differentia inter Iulionum Bactiste Iulioni, Bactistinum Ioannis Boccardi et fratres Sancti Francisci conventus Sancti Francisci terre Cinguli ex una et Iacomellum Mariani Nucelli de Cingulo de quodam petio terre dicti conventus Sancti Francisci [...] vendite dicto Iacomello prout de dicta venditione apparet instrumentum manu ser Bonifatij ser Ioannis Marie [...], videlicet de pretio seu extimatione iam facta de dicto petio terre, unde dicte partes [...] cum presentia, consensu et voluntate prefati fratris ... de Apiro guardian[i] dicti conventus et etiam cum presentia et consensu fratris Iacobi de Auximo commissarij] super huiusmodi venditionem facti et ordinati et constituti per ministrum dictorum fratrum Sancti Francisci venerunt ad hanc concordiam, conventionem et transactionem ad hoc ut ecclesia Sancti Francisci defraudetur de pretio et valore dicte petie terre, elegerunt in arbitros et arbitratores, amicos et communes compositores, videlicet dicti Iulionus et Bactista scindici et guardianus et frater Iacobus Martinum lentilis Iacobi Ioachini et dictus Iacomellus eligit et nominavit pro eius parte Thomam Colocci absentem etc. quibus dederunt licentiam, arbitrium et potestatem declarandi, sentiendi, laudandi et extendendi de pretio et valore dicte petie terre [...].

Actum in columpnis renclaustris parvi conventus Sancti Francisci, presentibus ser Bonifatio ser Ioannis Marie notario subrogato, ser Conte Ioannis Andre<e>, Bartholutius Fabro et Ieronimo Arcangelis Santineli de Cingulo testibus etc.

11. Cingoli, 8 novembre 1536

Iacobello da Villa Torre versa ai frati di San Francesco il saldo per l'acquisto del podere di cui al doc. 7.

ASMc, *Notarile Cingoli*, vol. 116, Bonifazio Maria, cc. 690r-691v.

Iacobelli Mariani Nucelli.

[...].

Cum sit quod diebus et mensibus preteritis fuit vendita quaedam petia terre conventus Sancti Francisci de Cingulo sita in contrata Cavallarecie pro pretio quod iudicabitur per Ioannem Beglini, Superantium Bactiste ser Marini et Perdominicum Pasqualinij Iacobello Mariani Nucelli et per dictos homines fuerit iudicatum pretium dicte petie terre prout patet instrumentum manu mei notarij, id circho frater Ioannes Baptista Philippi de Apiro guardianus dicti conventus, frater Iacobus Ioannis Peri de Auximo, frater Augustinus Petri de Venetijs, frater Marinangelus Nocentij de Nuceria, frater Ioannes Dominici de Exio et frater Antonius Ioannis de Sardegna, frater Tadeus Francisci de Salignano fratres commorantes ad presens in dicto conventu, cohadunati [...] in refettorio conventus Sancti Francisci [...], cum consensu, verbo, voluntate et presentia fratris Marci Antonij Ioannis Francisci de Auximo ad presens guardiani conventus Montis Filorum Optrani commissarij electi et deputati per fratrem Cesareum de Serra ministrum provincie Marchiae ad hoc deputatum prout patet per litteras patentes [...] et ser Salvi ser Thome de Cingulo scindici conventus Sancti Francisci de Cingulo presentis, fecerunt finem et

generalem quietationem [...] Iacobello Mariani Nuccelli de Cingulo presenti de florenis centum viginti septem et bolonenis octo monete de pretio viginti unius modioli et duorum stariorum dicte terre ei vendite per fratres et scindicum dicti conventus; et hoc fecerunt quia personaliter et in presentia mei notarij {notarij} et testium infrascriptorum habuerunt et receperunt florenos 37 et bolonenos octo pro residuo supradicte summe et residuum fuerunt confexi et contenti habuisse et recepisse ante celebrationem presentis contractus [...].

Actum ut supra, presentibus ser Lactantio Vangeliste de Cingulo notario subrogato, Paulo Iacobi Falcette et Ioanne alias Bartholotio magistri Christoferi de Cingulo testibus etc.
[...].

12. Cingoli, 22 marzo e 16 aprile 1537

Il 22 marzo 1537 il pittore Francesco di Pietro Paolo Checchi da Imola riceve da parte dei committenti il saldo per la tavola di San Francesco. Il sindaco del convento ser Salvo di ser Tommaso ottiene in prestito la somma mancante per perfezionare tale operazione da don Giacomo Severini, il quale sarà soddisfatto il 16 del mese successivo.

ASMC, *Notarile Cingoli*, vol. 134, *Giovan Domenico Fabri*, cc. 528r-529v.

Conventus Sancti Francisci.

[...].

Magister Franciscus Petri Pauli Checchi de Imola pictor [...] habuit et recepit in pecunia <nu>m[e]rata in presenti etc. a ser Salvo ser Thome de Cingulo scindico conventus Sancti Francisci de dicto loco presente etc. et cum presentia et voluntate venerabilis patris fratris Ioannis Baptiste de Apiro guardiani dicti conventus etc. solventis etc. nomine dicti conventus etc. flo-

renos triginta octo monete pro residuo et ultima solutione eius mercedis manufacture tabule sive cone ecclesie Sancti Francisci, videlicet ornamentis eiusdem etc. alios vero fuit sponte confexus habuisse ante etc. hoc modo, videlicet florenos 186 et bolonenos 17 qui continentur in quodam scripto manu dicti magistri Francisci, item bolonenos 28 in duabus cuppis grani habiti etc., item florenos duos quos reliquit pro elemosina et florenos viginti quos dictus ser Salvus et guardianus promiserunt facere ducere bonos Camillo pictori in eius mercede operis deaurature dicti ornamentis etc.* [...].

Actum Cinguli in domo heredum Papie domini Euriali in contrata Sancte Lucie [...], presentibus ser Ioanne Baptista de Comitibus de Cingulo notario etc., domino Raymundo Sylvestro, Thoma Durastantis Cima et Petro Paulo Hyeronimi Muciolanti de Cingulo testibus etc.

* et florenos 52 bolonenos 35 quos asseruit fuisse sibi solutos manu domini Iacobi Severini nomine dicti conventus etc. Que omnes partite faciunt summam florenorum tricentorum monete pro mercede dicti ornamentis prout apparet instrumentum manu ser Bonifatij ser Ioannis Marie notario etc.

Insuper stantibus dicto notario et testibus etc. et in eodem instanti etc. ser Salvus ser Thome de Cingulo fuit contentus et confessus habuisse et recepisse in depositum etc. a domino Iacobo Severini ser Iacobi de dicto loco presente etc. [...] florenos quinquaginta duos et bolonenos triginta quinque quos fuit confessus dictus dominus Iacobus de eius commissione soluisse magistro Francisco pictori pro ultima solutione mercedis ornamentorum conventus Sancti Francisci etc. quos idem ser Salvus promisit tenere, salvare etc. et eos restituere usque ad dies octo mensis aprilis proxime etc. [...].

Die 16 aprilis 1537. Dominus Iacobus suprascriptus

tus recepit suprascriptum depositum etc. et iussit cassari instrumentum. Presentibus domino Raymundo Sylvestro et ser Constantio ser Ioannis Montis testibus.

13. Cingoli, marzo-aprile 1537

Il convento di San Francesco riceve dal Comune di Cingoli un contributo straordinario di 20 fiorini per la pala della chiesa (appena ultimata).

ASCC, *Esiti*, vol. 497, c. 179v. Cfr. R. COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., p. 229.

Ser Salvo ser Thome sindaco, guardiano et fratribus conventus Sancti Francisci pro elemosina ordinata in Credentia pro solutione cone, cum dispensa superioris unius fabe deficientis florenos viginti vigore precepti emanati a reverendissimo vicelegato, videlicet fl. 20.

14. Cingoli, 15 maggio 1539

Il Consiglio di Credenza concede un contributo straordinario di 5 scudi per la realizzazione del tabernacolo della pala di San Francesco.

ASCC, *Riformanze*, vol. 28, cc. 97v-98r e 99v. Cfr. R. COLTRINARI, *Lorenzo Lotto a Cingoli*, cit., p. 230.

Cohadunata credentiarum concione [...].

[...].

Sexto super supplicatione fratrum ecclesie Sancti Francisci petentium elemosinam pro capsula sive tabernaculo cone.

[...].

Fratribus ecclesie Sancti Francisci idem consulti [Octavianus Calvellus] dixit quod amore Dei scuti quinque elargiantur pro tabernaculo cone construendo de bonis Communis cum additione nu-

gisti Christofori Ciamberlini dicentis dictam elemosinam elargiendam de quinque scutis solvendis per Augustinum Nicolai Buldorini prout in eius supplicatione. Quod dictum ad suffragia positum victum fuit, undecim fabis adversantibus non obstantibus in pixide del non repertis.

15. Roma, 17 agosto 1886

Lettera con cui Pasquale Frenguelli, custode del Museo lateranense, sollecita Carlo Ludovico Visconti, direttore generale dei Musei e delle Gallerie pontificie, all'acquisto della Deposizione di Francesco da Imola conservata nel Palazzo del Laterano.

ASMV, *Archivio Laboratorio restauri pitture*, prot. 46.

All'Ill.mo Signore

Sig.r Comm. C.L. Visconti

Direttore Generale dei Musei e Gallerie Pont.

Ill.mo Sig.r Direttore,

Alla S.V. Ill.ma è già noto come il quadro di *Francesco da Imola* scolare del Francia esista in questo Pont. Palazzo Lateranense fino da molti anni depositatovi da certo March. Raffaelli di Cingoli all'epoca del Card. Milesi, e come ora ne sia stata rivendicata la proprietà dai legittimi suoi eredi, Sig.ri March. Raffaelli; ed ora essendo questi nella determinazione di porlo in vendita non sarebbe inopportuno che la S.V. Ill.ma nella Sua autorevole qualifica volesse ottenerne l'acquisto da parte dei SS.PP.AA., onde aggiungere anche una nuova pagina della storia dell'arte alla splendida collezione dei Pont. Musei e Gallerie alla Direzione della S.V. Ill.ma saggiamente affidati. Il *Francesco da Imola* poco noto anche nell'epoca sua [Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, vol. 2°, p. 22] più forse per il numero infinito di collegi nella scuola a cui apparteneva e per lo scarso nu-

mero delle sue opere, che per il di lui merito artistico dipinse tale grande ancona per i Conventuali di Cingoli nei primi del Secolo XVI° quando appunto il giovane Raffaello aveva con la sua luce offuscato ogni altro lume compreso il maestro del nostro Francesco.

Il quadro in discorso terminante in alto a sesto circolare misura M. 3,74 x 2,51 di largh. e rappresenta la deposizione di Croce di N. Signore con altre undici figure di grandezza poco minori del vero. = Ai piedi della Croce ciò che rende quest'opera importante sopra ogni altra cosa è la firma dell'autore: FRAN - CHECCVS - IMOL - PINGEB. - che ne accerta l'autenticità aumentandone il valore.

È solo da deplorare che un pessimo restauro deturpi ricuoprendo gran parte del fondo e delle figure che però vi sarebbe mezzo di togliere.

Il prezzo richiesto all'epoca del suo trasporto in questo Palazzo come dicesi risultare da documenti esistenti presso l'accademia di S. Luca era di £. 20.000 a 25.000, ora però gli attuali proprietari domandano 7.000 e richiesti di ridurre ancora la pretesa ridusserla a lire Seimila, prezzo a parere dello scrivente non lungi dal giusto, anzi equo. =

Il Sottoscritto presentando i propri ossequi ha l'onore di confermarsì

Pal. Laterano li 17 Agosto 1886

l'Umilissimo e Devotissimo Servitore
Pasquale Frenguelli

16. Imola, 18 settembre 1905

Minuta della lettera con cui il direttore della Biblioteca comunale di Imola Romeo Galli chiede informazioni al Sindaco di Cingoli sulla tavola ritenuta di Francesco Baldinelli.

BIM, *Archivio della Biblioteca comunale di*

Imola, Corrispondenza, b. 6, 1905, prot. 159.

Prot. n. 159

Richiesta di informazioni sopra un oggetto d'arte

Imola, 18-9-05

All'Ill.mo Sig. Sindaco di Cingoli

Per uno studio che sto preparando sugli artisti imolesi, mi sarebbe necessaria un'informazione che non potrei ottenere che dalla cortesia della S.V. Ill.ma.

Molti anni fa il Gonfaloniere della ns. città fu interpellato dal Gonfaloniere di costì per avere notizie di un certo Francesco Bandinelli pittore di cui la famiglia Raffaelli conservava, non so più se privatamente o in una pubblica cappella, un quadro firmato, coll'indicazione dell'anno in cui era stato fatto.

Ora a me preme di stabilire se quel quadro esiste tuttora presso la famiglia Raffaelli o se passò in altre mani; e vorrei conoscere a chi potrei indirizzarmi per averne precisa notizia.

Esistendo presso i signori Raffaelli, mi sarebbe gradito conoscere se sono disposti a farmi fare una fotografia del dipinto.

Certo che la S.V. vorrà prendere a cuore la mia richiesta, La ringrazio e mi protesto devotissimo.

Firmato: Romeo Galli Bibl. Com.

RG

17. Cingoli, 28 settembre 1905

Lettera del sindaco di Cingoli Ferdinando Mattioli al direttore della Biblioteca comunale di Imola (prot. n. 3388) in risposta alla nota n. 159 del 18 settembre.

BIM, *Carte Romeo Galli, b. 21, fasc. 132, doc. 52.*

Cingoli, 28 settembre 1905

All'III.mo
Sig. Direttore della
Biblioteca Com.le
Imola

Del quadro di Francesco da Imola di cui parlasi nella lettera controdistinta, ne fece una descrizione il defunto Marchese Filippo Raffaelli su breve opuscolo a stampa.

Di tale opuscolo la famiglia Raffaelli ha un solo esemplare, ed io, per rimetterla a V.S. ne ho fatto far la copia che è qui unita.

Il quadro fu mandato nel 1854 a Roma e trovasi nella chiesa di San Giovanni Laterano (nei mezzanini). Non è mai stato ritirato, sebbene la proprietà resti sempre nella famiglia Raffaelli di qui, la quale sarebbe anche disposta a venderlo. E certo credo che Imola sarebbe molto interessata a tale acquisto.

Nel caso, Ella può fare comunicazioni a mezzo di quest'Ufficio.

Frattanto La riverisco

Il Sindaco
F. Mattioli

18. Roma, 6 dicembre 1905

Estratto della relazione di Alberto Galli, direttore dei Musei e delle Gallerie pontificie, sulla Deposizione dei marchesi Raffaelli di Cingoli in deposito al Palazzo Lateranense.

BIM, *Carte Romeo Galli*, b. 21, fasc. 132, doc. 51.

Notizie intorno al quadro di Francesco da Imola esistente al Pont. Palazzo Lateranense.

Dipinto ad olio su tavola a sesto circolare. Altezza m. 3,70 x 2,51. Proveniente dalla chiesa dei Conventuali in Cingoli e di proprietà dei Sig.ri Marchesi Raffaelli di quella città. Autore Francesco da Imola. Rappresenta la deposizione di Croce di N. Signore con N. 12 figure poco minori del vero.

Il dipinto è discretamente conservato malgrado le varie scrostature ed un piccolo pezzo mancante alla base.

In una delle zeppe dipinte che tengono fissa al terreno la S. Croce vi è la firma FRAN

CHECCVS

IMOL

PINGEB.

L'Ab. Lanzi nella sua *Storia pittorica* dice:

Franc. D'Imola Scolaro del Francia, che a' Conventuali di Cingoli dipinse una Deposizione di croce.

6 dicembre 1905

Ecco quanto si è potuto sapere circa l'entredescritto quadro.

1°) Appartiene alla famiglia Raffaelli di Cingoli.

2°) Si crede che questo quadro venisse depositato nel Pontificio Palazzo Lateranense all'epoca del Cardinal Tosti allo scopo (forse) di venderlo, allorché si faceva quella Pinacoteca.

3°) Peraltro, non essendo di gran pregio, rimase invenduto e non fu ritirato.

(Dalla relazione scritta del commendatore Galli Direttore dei Musei e Gallerie Pontificie)

19. Imola, 11 dicembre 1905

Lettera di Faustina Faella, cognata del cardinale Francesco Salesio Della Volpe, al conte Giovanni Codronchi, suo cugino, interessato alla Deposizione di Francesco da Imola.

BIM, *Carte Romeo Galli*, b. 21, fasc. 132, doc. 50.

Imola 11.12.905

Caro cugino,

Pochi momenti dopo avere messa in posta la mia lettera per Voi, mi giunse la risposta del Cardinale

colle poche notizie da lui attinte sul noto quadro di Francesco da Imola. Mi do premura di spedirvele.

Mio cognato scrive: «Se il Conte Codronchi vuole effettuare il suo progetto, bisogna, che si rivolga alla Famiglia Raffaelli in Cingoli, la quale, a sua volta, si rivolgerà all'Eminentissimo Cardinale Mery del Val Prefetto dei SS. Palazzi Apostolici per le indispensabili trattative».

Di più scrive: «Del resto non può il Vaticano prendere l'iniziativa colla famiglia Raffaelli, se pure esiste più, e provocarla a qualche risoluzione».

Vi saluto cordialmente a nome pure della mia famiglia, ricordatemi alle vostre figlie ed abbiatevi sempre per

affezionatissima cugina

Faustina

20. Roma, maggio 1927

Relazione del Laboratorio Vaticano per i Restauri delle Pitture sullo stato di conservazione e sull'intervento relativo alla Deposizione proveniente dal Palazzo pontificio del Laterano. In allegato la figura 3.

ASMV, Archivio Laboratorio restauri pitture, prot. 423.

LABORATORIO RESTAURI DELLE PITTURE
PROTOCOLLO N.: 423

FOTOG. N.: 64 (dopo il restauro)

INVENTARIO: 142 centoquarantadue

SOGGETTO: La Deposizione di Gesù dalla Croce

PROVENIENZA: dal Palazzo Pontificio di S. Giovanni in Laterano

DIMENSIONI: 3,73 x 2,50

DIAGNOSI:

Tolto il velo che proteggeva il dipinto messo per il trasporto dal palazzo pontificio S. Giovanni in Laterano al Laboratorio di Restauri delle O. d'arte

in Vaticano si è constatato che il colore in molte parti è mancante ed è sollevato a piccole squame, arido e velato con bitumi ed altre cattive vernici.

Le tavole che compongono nell'insieme tutta la superficie del dipinto sono staccate fra di loro ed alcune di esse in basso presentano delle discontinuità. Nel retro la traversa orizzontale è incurvata tirando a sé tutta la superficie dipinta prendendo la forma convessa.

Le ombre delle partiture delle pieghe nei vestiari di tre personaggi sono scomparse.

RESTAURO:

Si è iniziato il restauro al rovescio della tavola collocando lungo il ciglio della medesima una traversa di rinforzo retta con cambre di ferro. Nella parte inferiore che tocca il terreno è stata aggiunta una traversa per la protezione del dipinto e dei tasselli di legno nelle porzioni mancanti delle tavole. La riconnessione di dette tavole è stata fatta mediante con colla di caseina e con alcuni tasselli a coda di rondine dei quali parte rinnovati perché si trovavano in cattive condizioni. Una tavola della zona sinistra presentando una curvatura si è dovuta procedere all'applicazione di una traversa di legno fornita di due asole in cui passano trasversalmente due regoletti di ferro.

Si è proceduto quindi il lavoro di restauro nella parte dipinta togliendolo dalle colle per l'applicazione del velo e della polvere che già si era internata. Una pulitura generale è stata fatta con mista per togliere tutte le cattive vernici spalmate, poi stuccate le molte mancanze di colore, fatta la fermatura con colla di pesce sulle arricciature di colore, e tinteggiate le suddette stuccature con colori a vernice.

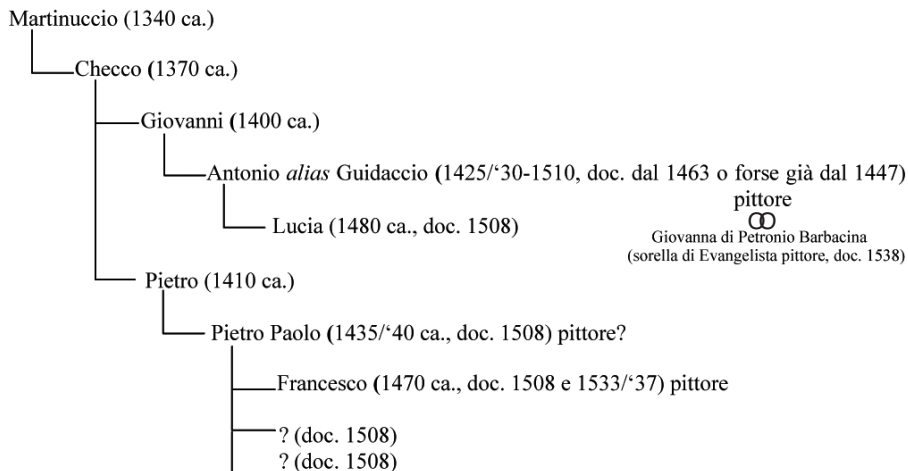
Nella pulitura generale è apparsa su un cippo ai piedi della croce la seguente iscrizione

FANCHECCUS. IMOL

PINGET

maggio 1927

RICOSTRUZIONE PARZIALE DELL'ALBERO GENEALOGICO
DELLA FAMIGLIA CHECCHI DI IMOLA (SECC.XIV-XVI)



Abbreviazioni utilizzate nelle note e nell'apparato documentario: APCC (Cingoli, Archivio privato Castiglioni), ASBo (Bologna, Archivio di Stato), ASI (Imola, sezione Archivio di Stato di Bologna), ASIR_M (Roma, Archivio di Sant'Isidoro), ASM_C (Macerata, Archivio di Stato), ASM_V (Archivio storico dei Musei Vaticani), ASCC (Cingoli, Archivio storico comunale), BBR (Recanati, Biblioteca "Padre Clemente Benedettucci"), BCA (Assisi, Biblioteca comunale), BCAC (Cingoli, Biblioteca comunale "Ascariana"), BIM (Imola, Biblioteca comunale), BPOFMCONVAN (Ancona, Biblioteca della Provincia delle Marche dei frati Minori conventuali).

Ripensare Federico Brandani nell'oratorio

di San Giuseppe a Urbino

Maria Genova

La figura artistica di Brandani è solitamente associata al *Presepe* nell'oratorio di San Giuseppe ad Urbino. Opera da sempre cara alla città in virtù di un legame di antica devozione religiosa, è stata tra le prime a varcare i confini locali per imporsi all'attenzione degli studi di ampio respiro. Tuttavia, la personalità di questo maestro andrebbe meglio approfondita per l'originalità di molte sue imprese decorative, che lasciarono un'impronta duratura nell'antico ducato di Urbino. Il *Presepe* rappresenta così l'occasione per fare luce sulla biografia dell'artista con l'intento di sciogliere alcuni nodi sulla cronologia delle sue opere (fig. 1).

L'oratorio urbinato è ancor oggi la sede della confraternita di San Giuseppe, fondata agli inizi del XVI secolo dal francescano Gerolamo Recalchi da Verona. Costruito a partire dal 1503, con i finanziamenti del duca Guidubaldo da Montefeltro e della moglie Elisabetta Gonzaga, l'edificio venne concluso intorno al 1515¹. All'interno la chiesa ad aula unica è affiancata da una sacrestia e dalla cappella del Presepe, un ambiente a pianta rettangolare coperto da volta a botte, la cui parete di fondo è interamente occupata dalla composizione plastica posta su un piano rialzato. In origine lo spazio della cappella era meno profondo, all'incirca un quadrato di quattro metri per lato che imponeva un punto di vista più ravvicinato². Il gruppo scultoreo va ricondotto all'iconografia dell'*Adorazione dei pastori*: sotto una semplice capanna si muovono le figure a tutto tondo a grandezza naturale, al centro la Madonna che adora il Bambino adagiato a terra, a destra Giuseppe con il bue e l'asinello e alla sinistra tre pastori, uno che trascina un agnello, l'altro inginocchiato che porta in dono a Gesù un cesto di colombe e il terzo più giovane che si sporge da dietro il pilastro che sorregge la tettoia.

Certamente Brandani doveva conoscere le soluzioni compositive adottate in terra emiliana da Guido Mazzoni e da Antonio Begarelli, ma se ne discosta giungendo ad una personale cifra stilistica. È lontano dal realismo dei gruppi

in terracotta policroma del Mazzoni, quanto dal nobile classicismo del Begarelli, al quale la letteratura artistica solitamente l'accosta in virtù del *Presepe* realizzato intorno al 1525 per il duomo di Modena³. Diversi sono gli elementi in comune con il gruppo scultoreo di Urbino, come l'ambientazione in una grotta, il Bambino disteso a terra, la Vergine con le braccia aperte di memoria correggesca e la posa dei due pastori inginocchiati. Ma la composizione è più affollata e le dimensioni delle figure è minore di circa un terzo dal naturale. Un



fig. 1 Federico Brandani, *Presepe*, Urbino, Oratorio di San Giuseppe.

recente restauro, piuttosto contestato, ha rimosso la vernice bianca che ricopriva le sculture in terracotta. Begarelli con questo strato di finitura intendeva assimilare le figure alla statuaria in marmo al fine di renderle più universali e classiche. Brandani presceglie invece una tecnica più efficace, quella dello stucco bianco, materiale plastico assai duttile, ottenuto dalla mescolanza di calce e sabbia, modellato a partire da un'ossatura di mattoni, sassi e tufo e rifinito con uno strato finale, contenente polvere di marmo, che rende le super-

fici raffinate e compatte come quelle della scultura in marmo⁴. La decorazione della cappella di Urbino presenta inoltre una maggiore complessità rispetto ai prototipi emiliani, in quanto si estende alla volta con l'audace rappresentazione a rilievo di una gloria di putti fra le nubi che circondano l'angelo che annuncia la nascita di Cristo. Il rivestimento in pietra pomice delle pareti dell'ambiente accresce ulteriormente nello spettatore la sensazione di trovarsi nella grotta in cui nacque Gesù. Chi entra in questo spazio è da subito coinvolto in



fig. 2 Federico Brandani, *San Giuseppe* (part. *Presepe*), Urbino, Oratorio di San Giuseppe.

un intenso dialogo emotivo con i personaggi della sacra rappresentazione. Tra questi la figura che desta più interesse è quella del San Giuseppe, seduto a terra e ripiegato su sé stesso, con la testa che realisticamente ostenta le rughe abbandonata sul dorso della mano sinistra e il gomito dello stesso braccio puntellato al ginocchio. Il corpo audacemente contorto e la gamba destra che scivola artificiosamente di lato rientrano nel fraseggiare più tipico della Maniera italiana (fig. 2). L'interpretazione del Brandani della figura di San Giuseppe

suggerisce una possibile chiave di lettura per l'intero gruppo plastico del *Presepe* urbinato. Rappresentato come nella tradizione iconografica dell'uomo malinconico, Giuseppe sembra estraneo al lieto evento della nascita del figlio. Sul suo volto i segni della vecchiaia contrastano con la grazia adolescenziale dei lineamenti di Maria, allo scopo di fugare nel credente qualsiasi dubbio di una sua partecipazione alla procreazione di Gesù⁵. Ma, già nel XV secolo, si era levato il rimprovero di San Bernardino da Siena che scriveva "Gli sciocchi dipintori el dipingono vecchio maninconioso e colla mano alla gota (...), che era tutto el contrario, allegro di cuore, di mente e di viso, veggendosi in tanta grazia di Dio"⁶. Infatti, nei vangeli canonici Giuseppe viene definito "un giusto", perché obbedì alla volontà di Dio senza paure e ripensamenti, anzi con gioia. Nonostante ciò l'iconografia del San Giuseppe malinconico sopravvisse a lungo, anche quando la sua figura fu pienamente riabilitata, a partire dal Seicento, nelle diverse interpretazioni del *San Giuseppe che tiene in braccio Gesù*, nelle quali l'atteggiamento affettuoso del padre convive sempre con la tormentata consapevolezza della perdita del figlio. Carlo Grossi, nell'ammirata descrizione ottocentesca del *Presepe* di Urbino, orienta ulteriormente la nostra interpretazione del San Giuseppe di Brandani in questa direzione, quando scrive di lui che «negli occhi socchiusi e nel volto immobile e pensieroso dà a vedere che ravvolge entro l'animo il grande arcano della comune riparazione»⁷. Egli è dunque colui che medita profondamente sul mistero della redenzione degli uomini che si attuerà attraverso il sacrificio del figlio, a cui allude tra l'altro, sul lato opposto della scena, il pastore con l'agnello recalcitrante (fig. 3). È necessario in proposito ricordare che i confratelli dell'oratorio di Urbino svolgevano opera di assistenza verso i condannati a morte. Le prime confraternite laiche dedicate a San Giuseppe, sorte in Italia e in Europa al principio del XVI secolo, erano solitamente rette da associazioni di falegnami, ma ad Urbino il santo era venerato come protettore di tutti coloro che, in punto di morte, volevano chiedere la grazia: l'immagine del condannato che prega dinanzi al *Presepe* di Brandani, riflettendo sul tema della passione di Cristo, è quindi più che mai stringente.

Le vicende sulla genesi di quest'opera rappresentano ancor oggi un problema aperto a causa della dispersione del materiale manoscritto cinquecentesco della confraternita. La principale lacuna delle conoscenze è da riferire alla sua collocazione cronologica, mentre l'attribuzione a Federico Brandani è comprovata da fonti relativamente antiche. Essa è citata per la prima volta come opera

del nostro in una visita pastorale compiuta nel 1648 da monsignor Ascanio Maffei in cui si legge: «Societas S. Joseph habet pulcrum oratorium ... cum præsepio plastica arte confecto egregiæ manus Brandani urbinatensis»⁸. Ancora nel 1703 monsignor Giovanni Maria Lancisi, scrivendo all'abate Giovan Cristoforo Battelli di Roma, confermava l'attribuzione al “famoso Brandani” giudicando quest'opera “un portento”⁹. Altri testi elogiativi testimoniano la popolarità del *Presepe*, come il componimento poetico della raccolta *I fasti di Urbino*, recitato in un'adunanza dell'Accademia degli Asorditi del 1794, che è enfaticamente intitolato “Brandani restauratore della plastica”¹⁰.

Per quanto riguarda la datazione dell'opera la letteratura artistica ha concordemente indicato gli anni centrali del Cinquecento, sulla scorta della cronologia delle opere dello stuccatore proposta da Luigi Serra, primo importante conoscitore del Brandani. Nei diversi articoli pubblicati a partire dal terzo decennio del Novecento, confluiti nella monografia *L'arte nelle Marche* del 1934, Serra individuava

due tendenze fondamentali nell'arte del maestro: quella “puramente scultorea” della prima produzione a tutto tondo, nella quale inseriva il *Presepe*, e quella del bassorilievo dai valori pittorici, rappresentato da alcuni soffitti eseguiti a partire dal 1559-60, come quelli di Palazzo Tiranni a Cagli, di Palazzo Baviera a Senigallia e di Palazzo Aquilini-Corboli ad Urbino¹¹. In un mio precedente scritto, riguardante il gruppo scultoreo del *Cristo Crocifisso con la*



fig. 3 Federico Brandani, *Pastore* (part. *Presepe*), Urbino, Oratorio di San Giuseppe.

Maddalena della Chiesa di Sant'Agostino a Pesaro, strettamente associato dal punto di vista stilistico al *Presepe* di Urbino, ho avanzato la necessità di postdatare alla fase tarda le opere a carattere scultoreo dello stuccatore, invertendo la scansione cronologica tradizionale¹². Tale proposta è avvalorata dallo studioso inglese Darius Sikorski che, nella sua sintetica ma densa voce sull'artista in "The Dictionary of Art", ha spostato al momento finale della sua attività opere generalmente assegnate al periodo giovanile¹³.

Negli ultimi anni di vita, dopo il lungo periodo al servizio del duca Guidubaldo II Della Rovere, Brandani trovò la protezione di un nuovo committente, il conte Antonio Brancaleoni di Piobbico, la cui fama e ricchezza si erano accresciute con la partecipazione alla battaglia di Lepanto. Per lui decorò cinque sale al piano nobile del suo castello e la Chiesa di Santo Stefano di cui aveva il patronato. Mentre per le decorazioni di Palazzo Brancaleoni la datazione al 1574-75 si fonda su stabili fonti documentarie¹⁴, sul periodo esecutivo degli stucchi della chiesa di Piobbico è necessario ancora fare chiarezza; compito al quale mi accingo brevemente, in considerazione della vicinanza compositiva delle statue di Piobbico con alcune del *Presepe* urbinato.

Purtroppo le dieci sculture dei profeti *Geremia*, *Daniele*, *Ezechiele*, *Isaia*, *David*, *Mosè*, degli apostoli *Pietro* e *Paolo* e delle sante *Caterina* e *Lucia*, inserite entro le nicchie delle pareti della chiesa, sono residuo di un apparato decorativo ben più complesso. In origine si trovavano in un'altra chiesa, presso la villa di Finocchietto, che fu gravemente danneggiata da un terremoto del 1781. La chiesa attuale fu riedificata per volontà di don Ulderico Matterozzi nella piana della Murata entro il 1790 e contestualmente le sculture di Brandani furono risarcite da Francesco Antonio Rondelli, stuccatore e pittore urbinato¹⁵. Non è dato sapere quanto di originale sia rimasto in esse ma, dalla loro osservazione, emerge una certa pesantezza di modellato, un'elementare semplificazione delle forme e un dinamismo irrigidito che potrebbe anche spiegarsi con il massiccio intervento di aiuti da parte di Brandani. In alcune emerge anche una certa carenza inventiva, le due sante sembrano forgiate dal medesimo modello utilizzato in controparte con la sola diversificazione degli attributi e molto vicine sono pure le statue dei due apostoli. Più recentemente le quattro sculture sono state sottratte dal catalogo del maestro¹⁶, mentre le fonti più antiche attribuiscono al Brandani otto statue. Infatti, Pungileoni scrive che le due vergini "non sono uguali in bontà" rispetto alle altre e nel testo di una visita pastorale di monsignor Marelli del 1730 si parla di "octo celebris operis Brandani". Inol-

tre, si viene a conoscenza che anche le acquasantiere e i tre altari erano di mano dell'artista; informazione confermata da Pungileoni che scriveva: «Erano ivi di lui diversi bamboli che facevano mostra di sostenere due pile per uso dell'acqua benedetta, non so quanti ovati, festoni che giravano intorno alla chiesa, e le ancone di stucco dei tre altari, che il terremoto gettò a basso in un batter di ciglio»¹⁷. A Piobbico, come nella cappella dell'oratorio di San Giuseppe, Brandani orchestrò una complessa partitura decorativa, avvalendosi contemporaneamente del tutto tondo e del rilievo. In entrambe le imprese le figure sono costruite per diagonali incrociate e audaci torsioni, i busti sono roteanti, il dinamismo è bloccato e il panneggiare disegna sui corpi arrotondati sottili pieghe taglienti. Molto simile è la modellazione delle ciocche dei capelli e delle barbe nelle figure maschili, pressoché identica a quella del profeta *Daniele* (fig. 4) è la posa del pastore che stringe a sé l'agnello. Come non pensare, poi, al profeta *Geremia* di fronte al *San Giuseppe* pensoso dell'oratorio urbinato?

Va ricordato che, di tutte le sculture di

Piobbico, le migliori sono quelle dei profeti, perché discendono dall'aulico modello delle statue che ornano la Santa Casa della basilica di Loreto¹⁸. La recinzione marmorea fu una vasta impresa collettiva, avviata da Andrea Sansovino nel 1513 e proseguita sotto la direzione di Antonio da Sangallo fino all'ottavo decennio del secolo¹⁹. Le sculture dalle quali Brandani trasse ispirazione, per riprenderne pose ed atteggiamenti, sono quelle di Aurelio e Girolamo



fig. 4 Federico Brandani, *Profeta Daniele*, Piobbico, Chiesa di Santo Stefano.



fig. 5 Aurelio e Girolamo Lombardi, *Profeta Daniele*, Loreto, rivestimento marmoreo della cappella della Madonna, Loreto, Basilica della Santa Casa.

Lombardi (fig. 5) e il *Balaam* di Tommaso della Porta²⁰. Serra ritiene che Brandani abbia compiuto un viaggio di formazione giovanile nel centro lauretano per avvalorare la sua precoce datazione delle statue di Piobbico al 1541, appoggiandosi ad un documento pubblicato dal Tarducci dal quale risulta che in quell'anno don Cornelio Brancaleoni fu nominato rettore della chiesa e da quel momento la fece riedificare, arricchendola di stucchi e pitture²¹. Tuttavia, l'unico soggiorno documentato di Brandani a Loreto è quello del 1571-72, in cui attese alla decorazione della cappella dei Duchi di Urbino²², momento più adeguato allo svolgimento dell'iter cronologico del maestro il quale, giunto all'apice della sua carriera, convertì i suoi interessi alla scultura a tutto tondo, trasferendo le conoscenze apprese con lo studio dei profeti lauretani nelle opere successive. Tra queste sono dunque da annoverare le decorazioni nella chiesa di Santo Stefano, che andrebbero riferite alla prima metà 1574, in concomitanza con l'avvio dei lavori nel castello Brancaleoni. Nel febbraio di quell'anno Brandani figura tra i testimoni di un atto testamentario nel palazzo del

conte Antonio²³, ulteriore prova che si trovava alle sue dipendenze, ma essendo presente ad Urbino alla stesura di un atto notarile del 9 agosto successivo²⁴, si dovrebbe ipotizzare che in quel periodo avesse concluso i lavori nella chiesa di Piobbico. I lavori nel castello Brancaleoni proseguirono nel 1575 fino a quando, il 20 settembre, sopraggiunse la morte dell'artista, documentata dallo

storico locale Costanzo Felici²⁵. Il fatto che fosse assente dalla città natale pochi giorni prima della morte²⁶, lascia presumere che proprio a Piobbico passasse ad altra vita, forse per una morte improvvisa, dal momento che allo stato attuale delle ricerche non è rintracciabile un suo testamento.

Ritornando quindi a considerare il periodo che intercorre tra la fine del soggiorno lauretano nel maggio del 1572 e l'avvio dei lavori a Piobbico al principio del 1574, si potrà collocare con più sicurezza il *Presepe* dell'oratorio di San Giuseppe, seguito dall'altro gruppo scultoreo della Chiesa di Sant'Agostino a Pesaro, che da esso prende le mosse. La postdatazione di queste opere impone un ripensamento generale del periodo giovanile dell'artista sul quale abbiamo pochi dati certi: l'apprendistato di tre anni presso la bottega del maiolicaro urbinato Giovanni Maria Viviani, avvenuto tra il 1538 e il 1541²⁷, e il soggiorno nella capitale pontificia, dove lo stuccatore lavorò nella Villa di Giulio III tra il 1552 e il 1553²⁸. A Roma Federico doveva essere un giovane esordiente, a giudicare dal basso compenso che riceveva. Paola Hoffmann sostiene che era all'incirca sulla trentina, invece la sua età doveva aggirarsi intorno ai ventiquattro-venticinque anni. Le ricerche archivistiche mi hanno portata a spostare la data di nascita dell'artista poco più avanti del periodo compreso tra il 1522 e il 1525, generalmente indicato dalla letteratura artistica²⁹. Dalle carte dell'Archivio di Stato di Urbino, in parte trascritte dal Pungileoni, veniamo a conoscenza che il 27 febbraio del 1523 Agostino Brandani non si era ancora sposato con la seconda moglie Simona Politi, dalla quale avrebbe avuto l'ultimo figlio Federico. A quella data la prima moglie Costanza Ciarlini era da poco defunta, in quanto nel rogito si stabiliva come disporre della sua dote, bene inalienabile che il marito doveva sempre preservare per i figli³⁰. Malgrado non sia nota la data delle seconde nozze di Agostino, è possibile fissare il termine *post quem* per la nascita di Federico al 1524 tenendo in considerazione i mesi di gestazione della nuova moglie. Inoltre Pungileoni fornisce un'ulteriore informazione che sposterebbe più avanti i natali dell'artista. Scrive a proposito di Simona Politi: «morì questa e abbandonò il suo Federico in età bisognosa di allevatrice e di lui ebbe cura Santa Cicconi della suburbana Pieve di S. Donato»³¹. Il 2 maggio del 1537, quando Agostino Brandani dettò le sue disposizioni testamentarie, Simona risultava già scomparsa, mentre tre anni prima era ancora vivente, poiché il marito si impegnavo a garantire la sua dote offrendole una casa con orto attiguo situata in via del Fiancale (casa nel quartiere di Lavagine che fu poi ereditata e abitata da Federico)³². Dovendo immaginare



fig. 6 Bartolomeo Ammannati e aiuti, *stucchi* del pannello a destra della parete di fondo del cortile principale, Roma, Villa Giulia.

che alla morte della madre l'artista fosse ancora un bambino bisognoso di accudimento, potremmo quindi posticipare la sua data di nascita al 1527-28. E così, dieci anni dopo, il fratello maggiore Taddeo, venuto a mancare il padre, si affrettava a introdurlo nella bottega del vasaio locale Viviani, accollandosi per il primo anno le spese alimentari.

Alla luce di queste considerazioni risulta evidente che il giovanissimo Brandani non potesse attendere, al termine dell'apprendistato di tre anni, all'impresa di Santo Stefano a Piobbico. Negli anni che precedono l'arrivo a Roma non abbiamo notizie certe sulla sua conversione alla tecnica dello stucco, che forse si realizzò tardivamente in quanto, ancora nel dicembre del 1547, Federico è testimone in un rogito del notaio Francesco Bicilli insieme ai lavoratori della bottega Viviani³³. In questi anni cominciò presumibilmente la sua collaborazione con Bartolomeo Genga nel Palazzo Ducale di Pesaro, dove alcune stanze furono decorate per ospitare la nuova sposa di Guidubaldo II, Vittoria Farnese, a partire dal 1548³⁴. A mio av-

viso, tuttavia, l'acquisizione dei segreti dell'arte dello stucco si realizzò con la frequentazione degli scultori di Villa Giulia, coordinati dalla figura di Bartolomeo Ammannati, autore del progetto architettonico e delle decorazioni plastiche più rilevanti del cortile maggiore e del ninfeo (fig. 6)³⁵. L'ipotesi già ventilata dal Marchini, ma mai presa in considerazione, secondo cui fu l'artista fiorentino a chiamare Brandani a Roma, potrebbe dirimere la questione

della formazione dello stuccatore, solitamente riferita alla personalità di Girolamo Genga³⁶. Ammannati ebbe rapporti continuativi con la città di Urbino: fu al servizio di Francesco Maria I della Rovere e si sposò con la poetessa urbinata Laura Battiferri. Le molte composizioni in stucco di cui parla il Borghini a proposito del suo soggiorno giovanile nel ducato di Urbino forniscono una spiegazione illuminante sulla sua abilità di plastificatore³⁷. Essa emerge dall'osservazione degli stucchi di Villa Giulia, nettamente sbalzati dal piano di fondo, seppur sottilissimi, cesellati con la cura di un lavoro di oreficeria anche se destinati a spazi aperti e profilati da contorni nitidi per la resa del particolare più minuto. Si tratta a pieno titolo dello stucco che discende dalla tradizione avviata da Giovanni da Udine nei cantieri romani di Raffaello, di cui Brandani sarà principale testimone nelle Marche.

Tornato a Urbino dopo la permanenza romana di dieci mesi, lo stuccatore portava con sé non solo un bagaglio di conoscenze tecniche, ma anche culturali e figurative. Nella Roma dei cantieri di Paolo III e Giulio III, tutta una nuova generazione di pittori si era data alla tecnica dello stucco, imprimendo alle decorazioni di pareti e soffitti un nuovo vitalismo plastico, arricchito di spunti tratti dal repertorio michelangiolesco. Ripenso agli angeli reggitemma, agli ignudi e ai telamoni realizzati quasi a tutto tondo da Daniele da Volterra nelle pareti della Sala Regia in Vaticano, al fregio dello stesso artista nella camera del cardinale a Palazzo Farnese, che si snoda in una fantasiosa successione di putti reggicortina, sfingi alate e festoni,



fig. 7 Federico Brandani, *soffitto in stucco*, Cagli, Palazzo Tiranni.

al Francesco Salviati della Cappella Pallio alla Cancelleria, al Giulio Mazzoni da Piacenza di Palazzo Capodiferro-Spada, *unicum* nel panorama della decorazione plastica italiana, dove gli stucchi accompagnano il visitatore in un racconto figurativo che dalla facciata prosegue nel cortile, fino a giungere al culmine nelle sale del piano nobile³⁸. Tale gusto per la sovrabbondanza decorativa era alimentato dall'influsso della maniera eccentrica ed arrovellata fiorita nel castello di Fontainebleau in Francia. Nelle sale della reggia di Francesco I, decorate da Rosso Fiorentino e Primaticcio a partire dagli anni trenta del Cinquecento, lo stucco cominciò ad avere la parte di protagonista. Da qui lo stile bellifontano fu esportato in tutta Europa attraverso la circolazione di stampe di riproduzione, diventando di portata internazionale e raggiungendo anche la capitale pontificia³⁹. Se immaginiamo quindi il giovane Brandani mentre studia alcune di queste incisioni e prende nota, con disegni e schizzi, di alcune delle più belle imprese decorative romane, saremo in grado di dare una migliore collocazione culturale ai suoi soffitti degli anni '60, che con il loro repertorio fantasioso di festoni, cartocci, volute ed esseri grotteschi, sono quanto di più originale lo stuccatore abbia importato in terra marchigiana (fig. 7).

Abstract

*Federico Brandani's Nativity for the oratory of San Giuseppe in Urbino provides an opportunity to cast light on his biography and to clear up a number of problematic issues concerning the chronology of his works: unfortunately the archive of the confraternity does not have any documents that help date the work. Twentieth-century scholars have pointed to two fundamental tendencies in Brandani's art: a "purely sculptural" tendency in his initial in the round production, which includes *The Nativity*, and a bas-relief production with more pictorial values, found in some ceilings from 1559-1560, such as those in the Palazzo Tiranni, Cagli, the Palazzo Baviera, Senigallia and the Palazzo Aquilini-Corboli, Urbino.*

*This essay suggests postdating the stucco artist's sculptural works to his late period, thus inverting the traditional chronological interpretation. There is also a focus here on some sculptures in Piobbico (the finest are the *Prophets* in the church of Santo Stefano), which are derived from the majestic model of*

the statues decorating the Holy House of the Basilica of Loreto. Considering the period between the end of his stay in Loreto in May 1572 and the beginning of the work in Piobbico in early 1574, The Nativity can be more firmly dated to before the sculptural group dependent on it in the church of Sant'Agostino in Pesaro.

NOTE

- 1 Per le notizie storiche sull'oratorio si veda G. CUCCO, A.R. NANNI, *Oratori e confraternite di Urbino*, Stibu, Urbina 1995, p. 39; M. LUZIETTI, *Arte e devozione nella Urbino degli Albani. L'oratorio di San Giuseppe di Urbino*, Centro Studi Mazzini, Fermignano 2012.
- 2 Al tempo dei lavori di riedificazione della chiesa, avvenuti nel 1783-89 a spese di Orazio Albani, andrebbe riferito l'allargamento della cappella. L'intervento comportò verosimilmente l'aggiunta delle cassette in terracotta e dei piccoli pastori in stucco sulle pareti laterali dell'ambiente.
- 3 Una prima generica relazione tra il *Presepe* del Brandani e quello del Begarelli era evidenziata dal Lanzi quando scriveva "...e dicamisi chi, fuori dal Begarelli modenese, gli si possa paragonare per vivacità e grazia di sembianti, per varietà e proprietà di attitudini, per naturalezza di accessori" (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 1789, edizione a cura di M. Capucci, I, Sansoni, Firenze 1968, p. 345). Un confronto tutto a scapito del Brandani, la cui realizzazione viene tacciata di "falso pittoricismo", è stato offerto da A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, Hoepli, Milano 1937, pp. 981-988, in particolare p. 982.
- 4 Il *Presepe* è stato restaurato da Nino Pieri nel 1995, con una complessa opera di pulitura fino allora mai eseguita sul gruppo plastico. Le indagini diagnostiche hanno fatto luce sui materiali e procedimenti esecutivi adottati dal maestro.
- 5 L'iconografia del santo, rappresentato dal Medioevo in poi come una figura di uomo anziano, è da riferire ai Vangeli apocrifi. In proposito si veda S. SIMONI, *San Giuseppe. Iconografie di un padre fra cura e affetto*, in *Babbo mio. Nuovi padri, nuove paternità*, a cura di G. Corelli, Ravenna 2009, pp. 22-32.
- 6 Z. ZUFFETTI, *L'uomo dei sette silenzi. San Giuseppe nell'arte*, Ancora ed., Milano 2012.
- 7 C. GROSSI, *Degli uomini illustri di Urbino*, Guerrini, Urbino 1819, pp. 220-226, in particolare p. 223.
- 8 Traggo il testo da L. PUNGILEONI, *Notizie storiche di F. Brandano, celebre plastificatore del secolo XVI*, in «Giornale arcadico di Roma», XXXI (1826), pp. 359-379, in particolare p. 373.
- 9 Il Lancisi aggiungeva "Io ne fo fare un disegno da quell'Amatori che si trova ozioso in questa città, acciocchè N.S. possa almeno rivedere l'idea di un'opera cotanto insigne" in PUNGILEONI, cit., p. 373.
- 10 Il manoscritto n. 31, in deposito presso la Biblioteca Universitaria di Urbino, è citato da L. MORANTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Olschki, Firenze 1954, p. 114. La poesia è stata in parte trascritta da A. ANTONELLI, *Contributi a Federico Brandani*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1973, 1, pp. 43-49.
- 11 L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Armani, Roma 1934, pp. 196-218.
- 12 M. GENOVA, *Il Crocifisso di Federico Brandani nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro*, in «Pesaro

- città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici», n. 25 (2007), pp. 27-36. Sui rapporti di contiguità stilistica fra le due opere si veda in particolare pp. 31-32.
- 13 D. SIKORSKY, *Brandani Federico*, in *The dictionary of Art*, IV, New York 1996, pp. 664-665. Le opere in questione sono: le statue della Chiesa di Santo Stefano a Piobbico (1570-73), il *Cristo Crocifisso* della Chiesa di Sant'Agostino a Pesaro (1572-73) e il *Presepe* nell'oratorio di Urbino (1574). Purtroppo, a causa della brevità del testo, l'autore non giustifica le sue scelte.
 - 14 Il Tarducci, citando un manoscritto già nell'archivio Brancaleoni Matterozzi, colloca l'intervento del Brandani nel 1575 (in *Piobbico e i Brancaleoni*, Balloni, Cagli 1897, p. 240), ma la data 1574, che compare nella Sala Romana entro una fascia decorativa a stucco, testimonia che i lavori erano cominciati l'anno prima.
 - 15 TARDUCCI, cit., p. 290; A. FUCILI BARTOLUCCI, *Architettura e plastica ornamentale nell'età roversca dal Genga al Brandani*, in F. BATTISTELLI (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 281-292, in particolare p. 287.
 - 16 G. PALAZZINI, *Le chiese di Piobbico*, Centro ut unum sint, Roma 1980, p. 40.
 - 17 PUNGILEONI, cit., p. 376. La visita pastorale è citata in F. CIONINI, *Federico Brandani scultore e stuccatore urbinato*, Tesi di Laurea, anno accademico 1938-39, Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Magistero, p. 33; A. ANTONELLI, *Gli esordi del Brandani*, in M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, P. DAL POGGETTO (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, cat. mostra Urbino 30 luglio-30 ottobre, Salani, Firenze 1983, pp. 445-446.
 - 18 La vicinanza stilistica è stata proposta per la prima volta da SERRA, cit., p. 198.
 - 19 Per la cronologia dei lavori scultorei del monumento lauretano si vedano K. WEIL GARRIS, *The Santa Casa di Loreto, problems in 500th sculpture*, New York-London 1977, pp. 18-97; G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, collana *Loreto e la grande scultura italiana del Cinquecento* diretta da A.M. Ambrosini Massari, Andrea Bacchi, Temi, Trento 2013.
 - 20 Le statue dei Lombardi risalgono al 1542-1548 mentre il *Balaam* di Tommaso della Porta, da cui palesemente discende il profeta *Ezechiele* di Brandani, fu completato molto più tardi, nel 1578, quando già Brandani era morto. Tuttavia la frequentazione con il della Porta risale quanto meno alla fine del 1570, quando entrambi sono documentati a Pesaro per l'allestimento degli apparati di nozze di Lucrezia d'Este. GENOVA, cit., pp. 32-33. È possibile quindi ipotizzare una conoscenza del Brandani delle fasi preparatorie della scultura lauretana.
 - 21 TARDUCCI, cit., p. 289.
 - 22 Una completa rassegna dei documenti concernenti la cappella dei Duchi di Urbino è contenuta in F. GRIMALDI, K. SORDI, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600*, Ancona 1988, pp. 58-69. I pagamenti che riguardano Federico si scalano dal 3 dicembre del 1571 alla fine di maggio del 1572. In questi mesi l'assenza dell'artista da Urbino è comprovata da diversi atti notarili. GENOVA, cit., nota 29.
 - 23 L'atto è stato pubblicato da L. FONTEBUONI, *Gli stucchi di Federico Brandani e il loro restauro*, in *I Brancaleoni e Piobbico*, atti del convegno Piobbico 2-3 settembre 1983, Stibu, Urbania 1985, pp. 235-283, in particolare p. 238 e p. 259.
 - 24 Sezione Archivio di Stato di Urbino (SASU), Fondo Notarile, Giulio Corvini, n. 754, anno 1574, c. 209 (9 agosto 1574).
 - 25 C. FELICI, *Il calendario ovvero Ephemeride Historica*, parte III, Urbino 1577.
 - 26 SASU, *Notarile*, Marino Palazzi, n. 857, anni 1574-76, c. 121 (14 settembre 1575).
 - 27 E. SCATASSA, *Documenti per Federico Brandani*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XI

- (1908), 3-4, pp. 58-59.
- 28 I pagamenti nel libro mastro del tesoriere di Giulio III allo stuccatore "Federigo da Urbino" si scalano dal 25 settembre del 1552 al 25 giugno del 1553. Il primo a proporle l'identificatore col Brandani fu Bertolotti, seguito da Venturi e quindi dalla Hoffmann che ne ha fatto l'oggetto principale di un suo articolo. A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati a Roma prima del sec. XVIII*, estratto da «Il Raffaello», Urbino 1881, p. 39; VENTURI, cit., p. 981; P. HOFFMANN, *Scultori e stuccatori a Villa Giulia. Inediti di F. Brandani*, in «Commentari», XVIII (1967), 1, pp. 48-66. La trascrizione integrale del libro contabile di Villa Giulia (Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Fabbriche, b. 1517 B e b. 1519) è stata compiuta da T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII (1971), pp. 101-178.
 - 29 Il primo a proporre la data di nascita compresa tra il 1522 e il 1525 è SERRA, cit., p. 197.
 - 30 SASU, *Notarile*, Giusto Diotallevi, n. 321, anni 1522-1527, cc. 48-49 (27 febbraio 1523). PUNGILEONI, cit., p. 359, nota 1.
 - 31 PUNGILEONI, cit., p. 360.
 - 32 SASU, *Notarile*, Felice Guiducci, n. 782 (testamenti), anni 1529-1583, cc. 53-54 (2 maggio 1537); SASU, *Notarile*, Felice da Monteguiduccio, n. 772, anni 1529-1538, cc. 806-803 (20 aprile 1534).
 - 33 SASU, *Notarile*, Francesco Bicilli, n. 629, anni 1528-1548 (testamenti), cc. 123-124 (10 dicembre 1547). PUNGILEONI, cit., p. 362.
 - 34 Per gli interventi di Brandani nel Palazzo Ducale di Pesaro si veda Sikorski, che tuttavia propone datazioni più tarde (in *Brandani e il segreto dell'Età dell'Oro: verso una ricostruzione della cronologia e decodificazione dei significati del Palazzo di Pesaro*, in G. ARBIZZONI, A. BRANCATI, M.R. VALAZZI (a cura di), *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, tomo II, Marsilio, Venezia 2001, pp. 247-306, in particolare pp. 296-297).
 - 35 In una petizione redatta dall'Ammannati per vedersi riconosciute le spettanze mai ricevute da Giulio III per i lavori a Villa Giulia si legge che egli si adoperò non solo come architetto, ma anche come capo mastro degli scultori "rittocando i lavori a' giovani che ivi servivano, si di pietra, come di stucco, e di marmo" (C. DAVIS, *Four documents for the Villa Giulia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XVII (1978), pp. 219-226).
 - 36 G. MARCHINI, *Il problema dell'Imperiale*, in «Commentari», XXI (1970), 1-2, pp. 66-91, in particolare p. 90, nota 38. L'ipotesi di un alunnato presso Girolamo Genga fu per la prima volta avanzata, senza supporto documentario, da Pungileoni ed è ancor oggi piuttosto radicata. PUNGILEONI, cit., p. 361; L. ARCANGELI, *Federico Brandani: allievi e continuatori*, in P. ZAMPETTI (a cura di), *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Nardini, Firenze 1993, pp. 333-344.
 - 37 R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, edizione a cura di M. Rosci, Milano 1967, p. 590.
 - 38 Per una panoramica esaustiva della decorazione a stucco romana alla metà del XVI secolo si veda T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Istituto poligrafico e zecca dello Stato Roma 1984.
 - 39 Il ritorno in Italia dei modelli compositivi elaborati in Francia è indagabile attraverso lo studio delle incisioni di Fantuzzi, Mignon, Domenico del Barbieri, Boyvin ed altri, riproducenti le perdute decorazioni del castello. Si veda in proposito H. ZERNER, *École de Fontainebleau, Gravures*, Arts et Métiers Graphiques, Paris 1969.

L'annuncio nel dettaglio nascosto: l'altare dell'*Annunciazione* nella Chiesa di Santa Maria dei Servi di Sant'Angelo in Vado

Sara Bartolucci

Scrigno di autentici tesori, la Chiesa di Santa Maria dei Servi o extra muros risale agli inizi del XIV secolo¹, al periodo di massima espansione dell'Ordine, che a Sant'Angelo in Vado riveste, nei secoli, un ruolo fondamentale per la vita spirituale, culturale della comunità vadese e per il territorio dell'ex Ducato feltresco². L'imponente costruzione a tre navate in stile romanico ha subito nei secoli numerosi e successivi rimaneggiamenti volti a rendere più solenne il tempio, che presenta, oltre all'altare maggiore, attualmente collocato al centro del coro, quattro altari nelle navate e due nella controfacciata, ciascuno caratterizzato da un impianto decorativo di estrema rilevanza culturale ed artistica insieme.

Data la particolare devozione dell'Ordine mendicante per la Vergine, non stupisce l'ingente numero di altari dedicati alla Madonna secondo le particolari declinazioni riconosciute dal culto, quattro in tutto l'edificio, e collocati nella zona prospiciente l'ingresso. L'altare dell'*Annunciazione* (fig. 1), il primo della navata destra, è stato recentemente oggetto di interesse in seguito al restauro della pala d'altare eseguito da allievi e docenti restauratori della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo³. Il dipinto che raffigura l'*Annunciazione* (fig. 2) è il centro di un complesso sistema iconografico, costituito di immagini e brani evangelici, che racconta l'ingresso di Dio nella storia, del Cristo che si fa uomo. Valutate le caratteristiche materiali, stilistiche e iconografiche dell'altare di seguito descritte, esso sembra poter essere interamente collocato fra l'ottavo decennio del XVI e la fine dello stesso secolo, con l'integrazione successiva dei due profeti alla base della mostra d'altare, ascrivili al quarto-quinto decennio del secolo successivo e attribuiti a Girolamo Cialdieri (1593-1646)⁴.

Il programma iconografico appare unitario e contestuale e dà senso alla lettura complessiva del sistema narrativo. La tela si configura come la prima tappa di questo percorso, con l'annuncio alla Vergine, accompagnato da due brani evan-



fig. 1 *Altare dell'Annunciazione, Sant'Angelo in Vado, Chiesa di S. Maria extra muros.*

gelici che appaiono fortemente didascalici, collocati, rispettivamente, sulla tabella polilobata al centro dell'architrave della mostra d'altare *Ave Gratia Plena* (Lc 1,28) e sul fronte dell'altare *Ecce ancilla Domini* (Lc 1,38). I passi scelti sintetizzano l'intero episodio narrato nel Vangelo di Luca (Lc 1,28-38), rappresentando l'uno, l'annuncio della nascita del Cristo da parte dell'Arcangelo Gabriele e l'altro, l'accettazione della Vergine del suo ruolo di Madre di Dio, assumendo su di sé questo straordinario evento. L'immagine contiene tutti gli elementi che strutturano la narrazione evangelica, riassumendo, con una gestualità teatrale, il dialogo fra la Vergine e l'Arcangelo, come in un efficace montaggio filmico. Il dipinto è una copia parziale dell'*Annunciazione e profeti* (fig. 3) eseguita da Federico Zuccari (1539/40-1609) per la Chiesa dei gesuiti nel collegio romano, che nella suddivisione della lunetta in due registri riporta alla *Disputa del Sacramento* di Raffaello⁵. La grande impresa commissionata a Taddeo Zuccari (1529-1566), che potrebbe essere responsabile dei soli *Adamo* ed *Eva* raffigurati negli angoli superiori dell'*Annunciazione* è conclusa da Fe-

derico nel 1567. Il complesso e articolato dipinto venne distrutto solo qualche decennio dopo la sua realizzazione, quando il tempio, considerato troppo angusto per costituire la Chiesa madre di un ordine fortemente in ascesa, venne abbattuto già nel 1649 per costruire l'attuale edificio dedicato a Sant'Ignazio di Loyola.

L'estrema fortuna della rappresentazione romana è testimoniata dalla repentina diffusione delle incisioni⁶ (fig. 3), che traducono l'invenzione potente, articolata, dell'ingegno del teorico e moralizzatore Federico, a cui viene riconosciuto un ruolo fondamentale nella storia della letteratura artistica⁷. Si conoscono varie repliche del soggetto anche in pittura, copie dell'intera o parziale composizione: è questo il caso della tela in oggetto⁸. L'anonimo autore della tela di Sant'Angelo in Vado sceglie di replicare solamente la parte centrale dell'affresco romano, dipingendo l'*Annunciazione* e, nel rispetto del formato della pala, contrae la struttura fortemente verticalizzata realizzata da Zuccari, proponendo un'equilibrata composizione bipartita, in cui all'empireo celeste, corrisponde uno spazio umano di uguali dimensioni. Nella sostanziale adesione al modello, la copia presenta alcune varianti: la presenza del cucito all'interno di un cesto di vimini intrecciato, collocato in primo piano e non sulla balietta al centro della scena, la cariatide scolpita ad angolo nel leggio della Vergine, che lega l'immagine al contesto vadese, valutando la grande diffusione dell'arte dell'intaglio, di cui Giovan Pietro Zuccari (doc. 1573-1643) è indiscusso protagonista.

Inoltre, l'aggiunta della figura rappresentata in basso sulla destra costituisce una novità assoluta. La donna anziana, caratterizzata dal volto fasciato da una cuffia e sovrastato da un manto nero, tanto che la morigeratezza dell'abbiglia-



fig. 2 *Annunciazione*, copia parziale da Federico Zuccari, fine sec. XVI, olio su tela, altare dell'Annunciazione, Sant'Angelo in Vado, Chiesa di S. Maria extra muros.

mento può indurre ad ipotizzare uno stato di vedovanza, è certamente riferibile al committente. Riguardo all'identificazione del personaggio, è certa l'appartenenza alla nobile famiglia Ubaldini, il cui stemma, una testa di cervo con una stella a sei punte, campeggia sulla cima del fastigio. L'importanza della famiglia Ubaldini nel Ducato è conosciuta, come pure la presenza di un ramo vadese⁹, ma non è possibile, allo stato attuale della ricerca, giungere ad una identificazione certa¹⁰.



fig. 3 *Annunciazione e profeti*, Girolamo Olgiati, 1572, bulino, mm. 445x664, Sant' Angelo in Vado, Museo civico-ecclesiastico di S. Maria extra muros.

La ricerca bibliografica sull'opera incontra gli scritti di Vincenzo Lanciarini, che confuta il tradizionale riferimento del dipinto all'epoca di Federico Zuccari o addirittura alla sua mano, propendendo per una datazione collocabile entro il secondo decennio del Cinquecento. Le argomentazioni addotte dallo studioso, che lo fanno propendere per un'attribuzione dell'opera al pittore vedese Fabrizio Fabrizi, si rivelano basate su un'errata interpretazione dei documenti¹¹. La derivazione della tela vadese dall'affresco romano dello Zuccari, è prova

che il dipinto sia stato realizzato alla fine del XVI secolo, confermando la tradizione.

La formazione artistica dell'anonimo pittore, fortemente debitrice della cultura zuccaresca¹², si inserisce nel contesto del Ducato roveresco della seconda metà del XVI secolo, modellato sugli esempi di Taddeo e Federico Zuccari e, in particolare, sul maestro urbinato Federico Barocci (1535-1612). Proprio a quest'ultimo si ispira l'anonimo autore del *Riposo durante la fuga in Egitto* collocato sul fastigio dell'altare dell'Annunciazione. L'invenzione baroccesca conosce un elevatissimo numero di repliche¹³, di cui si ricorda un altro esemplare collocato alla base del tamburo della cupola della Chiesa di S. Filippo di Sant'Angelo in Vado¹⁴. Lo stesso Barocci dedica a questo tema una particolare attenzione e vale la pena citare la versione che si trova ancora a Piobbico, Chiesa di S. Stefano, realizzata per il conte Antonio Brancaleoni nel 1570-1573, da cui l'opera vadese sembra direttamente tratta. La diffusione del tema è ancora una volta favorita dal mezzo incisivo, poiché Cornelis Cort, già a metà dell'ottavo decennio ne esegue la traduzione. La scelta del particolare episodio della natività di Cristo è probabilmente collegata all'interpretazione che Barocci dà dell'evento, sottolineando il ruolo della Vergine rappresentata al centro della scena, in una composizione dalla chiara struttura piramidale, in cui la Madre è mezzo attraverso il quale passa l'incontro dell'uomo con Dio, nel cammino di salvezza. La Madonna pastora, secondo la connotazione del cappello in primo piano, tiene in mano la scodella con l'acqua che disseta e conforta il pellegrino nel suo itinerario di purificazione verso la risurrezione e il Bambino riceve da Giuseppe il cibo che sostiene la Sacra Famiglia nel suo esilio, non il frutto della palma, ma la ciliegia, simbolo eucaristico. Il programma narrativo e catechetico dell'altare dell'Annunciazione ha inizio con l'annuncio, e si conclude con un episodio, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, in cui viene indicata la via della salvezza nella sequela di Cristo.

In una seconda fase della decorazione risalente al quarto-quinto decennio del Seicento, seguendo la prassi consolidata della prefigurazione fra antico e nuovo Testamento, la distanza temporale fra i due episodi evangelici viene colmata con l'introduzione dei due profeti (fig. 3), che annunciano la nascita del Messia: Elia, *Filius datus est nobis* (Is 9,6) e Davide, *Ego hodie genui te* (Sal 2). Federico Zuccari aveva rappresentato, nel grande affresco romano, sei profeti ai lati dell'episodio dell'Annunciazione, includendo Elia e Davide: che il programma iconografico dell'altare vadese prevedesse fin dagli inizi anche i due

profeti, seguendo la struttura immaginata da Zuccari al Collegio romano? La struttura dell'altare sembra essere conclusa in sé e i due personaggi veterotestamentari sono evidentemente un'aggiunta non prevista nel palinsesto originario, tanto la posizione loro assegnata appare marginale e giustapposta. Vista la derivazione della pala dal ciclo dei gesuiti, è probabile che i serviti lo conoscessero ed è possibile che abbiano voluto, in un secondo momento, articolare il racconto alludendo proprio all'*exemplum* zuccaresco, anche se non è necessario indicare una derivazione diretta dal modello romano per giustificare la prassi della prefigurazione, assai diffusa e praticata all'epoca. I brani biblici scelti da Zuccari non corrispondono a quelli dipinti da Cialdieri e la difformità potrebbe essere dovuta ad una stesura indipendente dall'illustre precedente o semplicemente allo spazio limitato, in cui era necessario inserire un testo assai breve.

Abstract

This essay analyses the iconographic programme of the altar of the Annunciation in the church of Santa Maria dei Servi in Sant'Angelo in Vado. The arrangement of the reredos, paintings, inscriptions, carved friezes and heraldic crests contribute to telling a story in which devotion and art are interwoven. In keeping with a consolidated tradition in the territories of the former Duchy of Urbino at the time of the Della Rovere, the influences of Federico Barocci and Federico Zuccari were combined and anonymous artists turned to these masters for models and the most effective iconographic ideas to render the evangelical stories to suit their patrons' tastes. The altarpiece with the Annunciation is a partial copy of Federico Zuccari's large, complex composition for the apse of the Jesuit church in the Roman College, completed before the end of 1567. Knowledge of Zuccari's composition was transmitted by several leading engravers of the day, Cort, Sadeler and Olgiati, whose prints had an immediate wide diffusion. This painting from Sant'Angelo in Vado is a total or partial copy, made in Zuccari's homeland not long after the original.

NOTE

- 1 La data di consacrazione 1331 compare su uno dei pilastri attigui all'altare maggiore.
- 2 Per la storia dell'Ordine e i principali esponenti del convento vadese; cfr. A. GRASSI, *La chiesa di Santa Maria dei Servi*, Sant'Angelo in Vado 1971; D. TONTI, *Beato Girolamo Ranuzzi*, in G. CUCCO (a cura), *Santi nelle Marche*, Jaca Book, Ascoli Piceno 2013, pp. 190-192, 343-344.
- 3 L'Arcidiocesi di Urbino-Urbania-Sant'Angelo in Vado e il Comune di Sant'Angelo in Vado in convenzione con l'Università e la Scuola di Restauro hanno promosso il recupero dell'opera; cfr. B. FAZI, *Intervento di restauro*, in *Il Cantico della Sacra Famiglia. Il restauro per una Didattica dell'arte*, catalogo della mostra (Urbino 2014-2015), a cura di Centro Studi della Cattedrale di Urbino, Leardini, Macerata Feltria 2014, pp. 17-19.
- 4 I profeti risalgono probabilmente al momento in cui Girolamo Cialdieri, autore dei dipinti, è impegnato, forse a più riprese, nella Chiesa dei serviti, per la quale esegue: *Sette dolori della Vergine* nell'attiguo altare della Madonna Addolorata; *Paesaggio con angeli* sullo sfondo del Crocifisso ligneo del vicino altare; la pala raffigurante *Sant'Eligio Vescovo*, patrono degli orafi, alla cui corporazione estremamente fiorente a Sant'Angelo in Vado, si deve la committenza; la sola piccola tela con *l'Istituzione dell'Eucaristia* e non la *Lavanda dei piedi*, che rivela caratteri stilistici non aderenti alla grammatica dell'urbinate e probabilmente riferibile alla seconda metà del XVII secolo. La vicenda vadese del pittore compresa l'attività vadese, è ricostruita da Marina Cellini (M. CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Motta, Milano 2005, pp. 266-279, in particolare p. 278, note 32 e 33).
- 5 C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico Zuccari. La "scintilla divina" e gli "istromenti"*, in B. CLERI (a cura di), *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, cat. mostra, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 85-94; C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1998, vol. I, pp. 255-258.
- 6 Nel 1571 Cornelis Cort incide dal soggetto di Zuccari, nel 1572 Girolamo Olgiati e Raphael I Sadeler nel 1580; cfr. ACIDINI LUCHINAT, cit.; A. FUCILI, *Incisioni da Federico Zuccari*, in D. TONTI, S. BARTOLUCCI (a cura di), *Sacro e Profano alla maniera degli Zuccari*, cat. mostra Sant'Angelo in Vado, Grafica vadese, Sant'Angelo in Vado 2010, pp. 191-217, in particolare pp. 194-201.
- 7 *L'idea de' pittori, scultori ed architetti del cavalier Federigo Zuccaro*, ed. Roma 1768, B. Cleri (a cura di) *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del convegno Sant'Angelo in Vado 1994, Electa, Milano 1997.
- 8 La fortuna critica del soggetto zuccaresco è ricostruita da FUCILI, cit., 2010, pp. 196-198, con bibliografia precedente.
- 9 Lanciarini documenta a più riprese la presenza della famiglia a Sant'Angelo in Vado e nella Massa Trabaria: V. LANCIARINI, *Il Tiferno Mataurense e la provincia di Massa Trabaria. Memorie storiche*, voll. I-II, tip. Agostiniana, Roma 1890 (ed. anastatica Grafica vadese, Sant'Angelo in Vado 1988).
- 10 Lanciarini rende noto il testamento di Orivia Ubaldini registrato presso il notaio Lelio Di Fedele di Urbino il 20 gennaio 1480, secondo il quale la nobildonna chiese di essere sepolta nella chiesa dei servi, dove trovavano riposo i suoi avi e, che, entro quattro anni dalla sua scomparsa, gli eredi dando esecuzione alla sua volontà, avrebbero fatto realizzare un dipinto per l'altare della cappella di famiglia raffigurante un'Annunciata, provvisto di consono ornamento, per un valore di 100 fiorini, (cfr. V.

LANCIARINI, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari da S. Angelo in Vado*, in «Nuova Rivista Misena» 1893, n. 8, p. 141). Il documento ha suscitato l'interesse della studiosa Bonita Cleri che ha sollecitato la realizzazione di saggi sulla parete retrostante la tela, in collaborazione con la Soprintendenza competente, ma le indagini condotte non hanno sortito alcun risultato, poiché, come verificato sulla muratura esterna e confermato dall'allora parroco, il muro era crollato ed è stato riedificato. Nonostante il testamento Ubaldini della fine del XV secolo, l'erezione dell'altare attualmente in essere mostra caratteristiche strutturali, stilistiche e iconografiche ascrivibili alla fine del secolo successivo, che consentono di supporre la non esecuzione testamentaria o, in alternativa, un accadimento inaspettato, come il crollo della muratura a cui si è appena fatto cenno, a determinare la necessità di ripristinare l'ornamento della cappella, ad appena un secolo dalla sua realizzazione.

- 11 Lanciarini riferisce infatti di un secondo documento, la cui non corretta lettura lo conduce a ritenere che possa essere riferito all'altare dell'Annunciazione dei servi, mentre riporta una vertenza fra il pittore vadese Fabrizio Fabrizi e Antonio di Magio di Piobbico, erede Ubaldini, per gli affreschi eseguiti a Santa Maria in Val d'Abisso, Piobbico; LANCIARINI, *Dei pittori Taddeo e Federico Zuccari ...*, cit. p. 141, nota 96; V. LANCIARINI, *Dei fratelli Nardini e altri pittori di Sant'Angelo in Vado*, in «Nuova Rivista Misena» 1894, fasc. 9-10, pp. 136-138; per la confutazione della teoria di Lanciarini, cfr. B. CLERI, *Una sentenza arbitraria del 1520 circa i dipinti del vadese Fabrizio Fabrizi in Santa Maria in Val d'Abisso*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1981, n. 2, pp. 44-48, in particolare p. 45.
- 12 Alla stessa mano sembra possibile accostare la tela di piccole dimensioni, funzionale alla devozione privata, raffigurante *Madonna con Bambino*, Sant'Angelo in Vado, canonica, anch'essa copia parziale da un'opera di Taddeo e Federico Zuccari *Madonna con Bambino e l'Eterno Padre* proveniente dall'altare maggiore della Chiesa vadese di Santa Maria degli angeli e ora collocata al Museo civico-ecclesiastico di Santa Maria extra muros. Di parere diverso Vanni (in D. TONTI, S. BARTOLUCCI (a cura di), 2010, cit., pp. 110-111), che data la copia parziale al XVIII secolo. Assonanze non casuali sono riscontrabili con la tela raffigurante *Angeli e anime purganti* della Chiesa di San Marco a Mombaroccio (B. CLERI; *Federico Zuccari e Federico Barocci: due botteghe a confronto*, in D. TONTI, S. BARTOLUCCI (a cura di), 2010, cit., p. 74, nota 44, fig. 4, riproduzione parziale).
- 13 Per uno sguardo sulle repliche dell'originale baroccesco, cfr. B. CLERI (a cura), *Pittura barocca nella Provincia di Pesaro e Urbino*, Società pesarese di studi storici, link n. 5, Pesaro 2008.
- 14 A. FUCILI, in *Il Restauro per una didattica dell'arte*, cat. mostra a cura di Centro Studi della Cattedrale di Urbino, Urbino, Stibu, Urbina 2013, pp. 50-52.

Un dipinto da ricollocare: il *Cristo morto* di Girolamo Cialdieri

Massimo Mattiacci

A Cagli, sull'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini, è collocato il dipinto con il *Cristo morto sorretto da un angelo fra i Santi Innocenti, con San Geronzio e Santa Caterina d'Alessandria* (fig.1); l'assenza di riferimenti all'ordine francescano rende difficile una chiara lettura dell'opera che mostra al centro la figura del Cristo sostenuto da un angelo, affiancato a sinistra da San Geronzio patrono di Cagli, riconoscibile dall'oca che ricorda la sua morte avvenuta per mano dei seguaci dell'antipapa Lorenzo, quando dei volatili custodirono il suo corpo decollato¹. A destra è rappresentata Santa Caterina d'Alessandria con la palma, la spada e la ruota dentata, simboli del suo martirio e, nella parte alta, emergono dalle nubi angeli che reggono in braccio dei bambini morti, riferimento alla strage degli innocenti.

Per procedere a una corretta disamina del significato intrinseco dell'opera in relazione al suo contesto, è indispensabile ricostruirne la storia: la prima notizia risale agli inizi del XVIII secolo quando Pier Girolamo Vernaccia indicava come autore dell'opera Fra Bernardo Catelani², un frate Cappuccino che lo storiografo accostava alla scuola di Raffaello e del quale ancora oggi non si conoscono né opere né notizie biografiche; l'unica fonte disponibile cita un certo fra Bernardo morto a Urbino nel 1582, che però non viene indicato come pittore³. Anche il Lanzi si limitò a riportare il nome indicato dal Vernaccia⁴, escludendo però ogni legame con la scuola di Raffaello; le sue parole sono riportate in un cartiglio ottocentesco incollato nel retro della tela:

«Fra Bernardo Catelani urbinato che dipinse in Cagli la tavola dell'altare maggiore della chiesa dei cappuccini dice nello stile che aveva espresso Raffaello ma non lo dà suo allievo / Luigi Lanzi / Scuola romana, seconda epoca»⁵.

L'opera seicentesca, come indicato correttamente da Lorenza Mochi Onori, è da ricondurre, invece, all'attività dell'urbinato Girolamo Cialdieri⁶, artista ri-



fig. 1 Girolamo Cialdieri, *Cristo morto sorretto da un Angelo fra i Santi Innocenti, con San Geronzio e Santa Caterina d'Alessandria*, Cagli, Chiesa del Convento dei Frati Minori Cappuccini.

cordato per la rapidità di esecuzione che lo portava spesso a scadere nella ripetitività di fisionomie e moduli compositivi, appresi in gioventù da Claudio Ridolfi⁷. Dal maestro riprese, inoltre, le aperture paesistiche degli sfondi e il pastoso cromatismo veneto fuso con “l’iridescente baroccismo urbinato”⁸.

Il dipinto, datato ai primi anni trenta del Seicento⁹, fu realizzato probabilmente tra il '34 e il '36, anni in cui il pittore era stabile a Cagli, impegnato nella realizzazione di opere quali la *Madonna di Loreto e santi* per la chiesa di San Rocco, il *San Martino e il povero* per la chiesa di Monte Paganuccio (entrambi in deposito presso i locali dell'ex seminario di Sant'Agostino), il *Cristo e la Vergine*, *Sant'Antonio da Padova*, *San Francesco d'Assisi*, *Sant'Elisabetta d'Ungheria* e *San Carlo Borromeo* per la chiesa di Sant'Andrea¹⁰, ma anche per gli affreschi nella chiesa di San Giuseppe e nei palazzi Benamati Lapis e Berardi Mochi Zamperoli.

In questo periodo realizzò anche la predella con la *Strage degli Innocenti* (fig. 2) per la Confraternita della Misericordia, attualmente collocata nella chiesa omonima alla base di una tela

del Ridolfi raffigurante anch'essa il tema della *Strage degli Innocenti* (fig. 3). che, stando al Bricchi, venne realizzata nel 1640¹¹.

Quest'ultima opera è fondamentale per ricostruire la storia della pala dei Cappuccini; ad essa si lega, infatti, una lettera autografa del Cialdieri datata 1634

(fig. 4), in cui lo stesso dichiarava di aver ricevuto una caparra di venti scudi dal camerlengo della compagnia della Misericordia per un dipinto:

«Confesso io Gironimo Cialdieri avere avuto e ricevuto scudi vinti da M. Antonio Marzi camerlengo della Fraternita della Misericordia per ordine del signor Antonio Alupi, quali sono per caparra di un quadro da farsi da me per la Chiesa di detta fraternità, conforme al disegno fatto con fare nel riquadrato della pre-

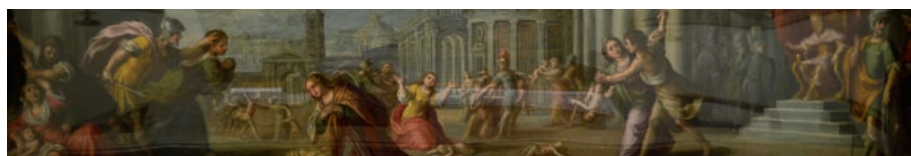


fig. 2 Girolamo Cialdieri, *Strage degli Innocenti*, Cagli, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

della dell'ornamento un'Istoria delli Innocenti, il tutto a mie spese di tela, telaro e colori per prezzo di novanta scudi di moneta di Urbino a vinti grossi per scudo, riservando per il beneplacito del signor Paulo Castellini deputato per esser elli [...] in fede di che ha fatto il presente di mano propria»¹².

A differenza di quanto scritto dalla critica finora¹³, l'oggetto della lettera non è la predella sopra citata; l'artista ottenne questa cospicua caparra per la realizzazione di un dipinto "conforme" alla predella probabilmente già esistente. Dunque, il dipinto con il *Cristo morto* potrebbe corrispondere al "quadro" realizzato dal Cialdieri per la confraternita: secondo questa ipotesi, pala e predella erano esposte assieme su di un altare della compagnia come si può dedurre dall'iconografia della tela dei Cappuccini. Sono un esempio i bambini morti sulle braccia degli angeli ricollegabili al drammatico racconto illustrato nella predella, o la Santa Caterina, giustificabile per la devozione della compagnia assieme a Santa Lucia.

Proprio in loro onore i confratelli fecero realizzare due statue in legno che le raffiguravano¹⁴, ed intitolarono alle sante due edifici sacri di loro proprietà: la chiesa di Santa Lucia e il Sacello di Santa Caterina¹⁵, esistenti già nel XVI secolo e rimaste in mano alla compagnia fino alla fine del Seicento¹⁶.

Il dipinto venne concepito come elogio agli "innocenti", fossero essi i bam-

bini dell'eccidio di Erode o i santi martiri, tutti vittime dello stesso tragico destino, così come il Cristo che, posto al centro, rappresentava il sacrificio per eccellenza.

Gli "innocenti" sono dunque la trasposizione in immagini dell'impegno dei confratelli verso i figli illegittimi abbandonati, per i quali i laici crearono un orfanotrofio, o verso le fanciulle povere alle quali gli stessi garantivano la dote per potersi sposare.



fig. 3 Claudio Ridolfi, *Strage degli Innocenti*, Cagli, chiesa di Santa Maria della Misericordia.

Non è un caso che Caterina d'Alessandria e Lucia fossero protettrici anche delle fanciulle in cerca di marito e non è da escludere la possibilità che sotto il San Geronzio si celi proprio la figura di Santa Lucia: a dimostrazione di ciò vi sono evidenti tracce di rimaneggiamenti nella mano destra del Cristo, che assume una forma innaturale per dare spazio alla mano del santo (fig. 5), inoltre, all'altezza del collo dell'oca riaffiorano tracce di figure sottostanti.

Era consuetudine, infatti, riadattare dipinti per nuove collocazioni, come avvenne per un'altra tela del Cialdieri raffigurante *la Madonna di Loreto e i Santi Rocco, Lucia e Sebastiano*, realizzata per la chiesa di San Rocco, che fu poi trasportata nella chiesa di Santa Lucia dopo l'abbattimento della sua sede originale avvenuto nel 1675, per la messa in sicurezza del terreno instabile sul quale era stata edificata¹⁷.

Il dipinto venne adattato alla nuova sistemazione con l'aggiunta di Santa Lucia sopra il San Sebastiano, come si nota dalla debole traccia di una freccia che riemerge all'altezza della patera

della santa¹⁸.

Dalla stessa chiesa, divenuta di proprietà comunale e intitolata nel 1703 a San Rocco, provengono, probabilmente, la pala e la predella. I confratelli, con il passaggio di proprietà dell'edificio, potrebbero aver riutilizzato l'altare nella chiesa di Santa Maria della Misericordia inserendovi, al posto del *Cristo morto*, la *Strage degli innocenti* del Ridolfi, che risulta essere di dimensioni leggermente inferiori rispetto alla cornice.

È questo il motivo per cui la predella del Cialdieri si trova oggi al di sotto della tela del maestro.

Il dipinto, ormai inutilizzato, potrebbe essere stato donato ai frati cappuccini che lo riutilizzarono collocandolo sull'altare maggiore presumibilmente intorno al 1706, anno in cui la loro chiesa veniva consacrata in onore dei Santi Geronzio, Michele Arcangelo e Filippo Neri.

L'opera andò a sostituire la tela di Paolo Piazza risalente al 1611 e raffigurante la *Madonna col Bambino e Santi*¹⁹ (fig. 6), oggi esposta sul retro dell'altare maggiore della chiesa conventuale. Quest'ultima presenta le stesse dimensioni della cornice esterna al dipinto del Cialdieri, segno che l'altare venne riadattato per ospitare il *Cristo morto*

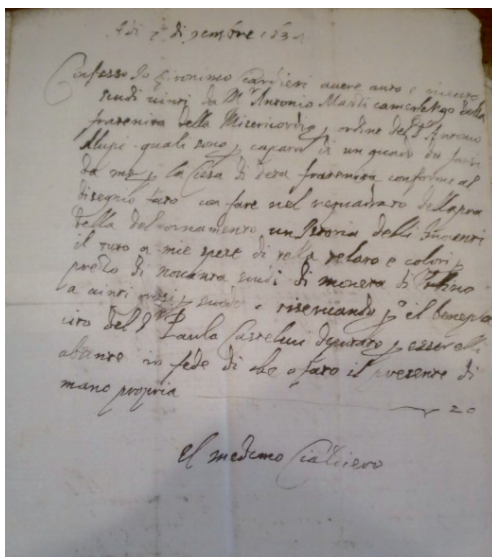


fig. 4 Lettera autografa di Girolamo Cialdieri, Cagli, Archivio della curia vescovile.



fig. 5 Girolamo Cialdieri, *Strage degli Innocenti* (part.), Cagli, chiesa di Santa Maria della Misericordia, dettaglio della mano del Cristo.



fig. 6 Paolo Piazza, *Madonna con Bambino e santi*, Cagli, Chiesa del Convento dei Frati Minori Cappuccini.

con l'aggiunta di un'intelaiatura di dimensioni minori. Nel 1638 fu il Bricchi a fornire le ultime informazioni sul dipinto del Piazza nella sua collocazione originaria:

«I Cappuccini [...] tengono in venerazione molto singolare questo glorioso santo (San Geronzio), l'immagine di cui sta nell'icona dell'altare maggiore, fatta da dotta e divota mano»²⁰.

La “divota mano” è da ricondurre al frate cappuccino Cosmo da Castelfranco al secolo Paolo Piazza. Un'ulteriore dimostrazione che il dipinto del Cialdieri, già realizzato da qualche anno, nel 1638 non fosse ancora sull'altare del convento dei Cappuccini di Cagli, ma che fosse assieme alla sua predella nella chiesa di proprietà della Confraternita della Misericordia.

Abstract

Girolamo Cialdieri, an artist from Urbino active in the first half of the seventeenth century, painted a large number of works at Cagli, including The Dead Christ Supported by an Angel among the Holy Innocents, with Saint Gerontius and Saint Catherine of Alexandria, now in the church of the Capuchin friary. The painting does not seem to have any iconographic links with the Francis-

can order and here it is suggested that it had been commissioned by the nearby confraternity of Santa Maria della Misericordia. Evidence for this comes from the predella by Cialdieri displayed in the church of the same name depicting the Massacre of the Innocents, once part of the altarpiece with the Capuchin work. Moreover, documents from the confraternity archives provide information about a deposit paid for the painting in question. By attempting to shed light on the history of this work, we can reinstate its intrinsic significance, inexorably lost after its removal.

NOTE

- 1 G. SANTARELLI, *I Cappuccini a Cagli*, Stampa Anibaldi Grafiche, Ancona 1996, p. 51.
- 2 P. G. VERNACCIA, Ms. *Serie degli uomini illustri che ebbero per patria la città di Urbino*, Biblioteca Oliveriana, Pesaro. Il documento è riportato da SANTARELLI, cit., p. 53.
- 3 L. MOCHI ONORI, *Paolo Piazza*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Silvana Editoriale, Milano 1992, p. 450.
- 4 A. LAZZARI, *Dizionario storico degli illustri professori delle Belle Arti della città di Urbino*, in G. COLUCCI, *Delle Antichità Picene*, Fermo 1797, vol. XXXI, p. 34; G. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano 1809, p. 98.
- 5 Il cartiglio è riportato da L. MOCHI ONORI, *Girolamo Cialdieri*, in A. MARCHI, A. MAZZACCHERA (a cura di), *Girolamo Cialdieri, in Arte Francescana tra Montefeltro e Papato 1234-1528*, Skira, Milano 2007, p. 201.
- 6 MOCHI ONORI, in DAL POGGETTO, cit., p. 450.
- 7 IBIDEM, p. 202.
- 8 M. CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, in A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Motta, Milano 2005, p. 267.
- 9 L. MOCHI ONORI, *La scuola di Claudio Ridolfi nelle Marche*, in C. COSTANZI, M. MASSA (a cura di), *Claudio Ridolfi un pittore veneto nelle Marche del '600*, Il lavoro editoriale, Ancona 1994, p. 42.
- 10 C. CALDARI, *Girolamo Cialdieri*, in *Arte Francescana...*, cit, p.199.
- 11 A. F. BRICCHI, *Delli annali della città di Cagli*, libro secondo, Ms. 1660, Gubbio, Biblioteca Comunale; sulla datazione vedi anche M. BONI, *Delle pitture classiche esistenti nella città di Cagli*, Ms. 1853, Cagli, Biblioteca Comunale. Il Boni indicava il 1625 come anno di realizzazione della *Strage degli innocenti* assieme alla *Visitazione* realizzata dal Ridolfi per la stessa chiesa.
- 12 Archivio della Curia Vescovile di Cagli d'ora in avanti ACVC, G. Cialdieri, *Riscossione caparra di venti scudi*, Ms. 1634. Il documento fu ritrovato e pubblicato da E. MAIDANI, *Restauro per la predella del Cialdieri*, in *Cagli 2000*, Cagli 1993, 1, 45, p. 8.
- 13 MAIDANI, cit, p. 8; MOCHI ONORI, *La scuola di Claudio Ridolfi*, cit., p. 41; A. MAZZACCHERA, *Il forestiere in Cagli*, Associazione Pro Loco Cagli, Cagli 1997, p. 151; CELLINI, cit., p. 270.

- 14 ACVC, *Stato della venerabile Confraternita di Santa Maria della Misericordia*, Ms. 1728. Le statue vi rimasero fino al secolo scorso, quando vennero sostituite da due in gesso raffiguranti una Santa Lucia, l'altra erroneamente identificata con Sant'Agnese. Tale equivoco, assieme alla mancata frequentazione del sacello, fece perdere la consapevolezza di una passata devozione dei confratelli verso Santa Caterina d'Alessandria.
- 15 G. PALAZZINI, *Le chiese di Cagli*, Libreria editrice della Pontificia Università Lateranense, Roma 1968, p.86. Per la chiesa di Santa Lucia vedi anche C. ARSENI, *Immagini di Cagli*, Calosci, Cortona 1989, p. 84. Santa Lucia e Santa Caterina esistevano già nel XVI secolo, infatti nel 1543 i priori della confraternita della Misericordia misero a disposizione della compagnia di San Giuseppe i due edifici. Qui vi rimasero fino al 1577.
- 16 ACVC, *Visita pastorale del vescovo Andrea Tamantini* Ms. 1671. Le indecenti condizioni del sacello, nella seconda metà del Seicento, portarono alla sua sospensione.
- 17 PALAZZINI, cit., p. 86.
- 18 CELLINI, cit., p. 270.
- 19 Per il Piazza vedi anche MOCHI ONORI, in MARCHI - MAZZACCHERA, cit., p. 203.
- 20 F. BRICCHI, *Vita e miracoli del glorioso Martire S. Gerontio*, Urbino 1638, pp. 128-129.

Intorno ad una *Natività* di Simone Cantarini

Claudio Giardini

Una incisione all'acquaforte (fig. 1) realizzata nel 1713 da Jean Charles Allet (1668 ca-1732) e soprattutto la lunga e corposa iscrizione dallo stesso apposta in calce e dedicata al card. Annibale Albani, nipote del papa urbinato Clemente XI, attestano l'esistenza di un dipinto di Simone Cantarini raffigurante una *Natività* che al tempo dell'Allet si trovava conservato nelle collezioni del cardinale pesarese Fabio Olivieri (1658-1738)¹. Si apprende inoltre come l'incisore abbia trascritto un disegno di Pietro de' Pietri (1663-1716), che a sua volta si ispirava al dipinto cantariniano. L'iscrizione recita (fig.1 bis): *EMINENTISS^o ET REV^{mo} PRINCIPI ANNIBALI S.R.E. CARDINALI ALBANO/S S^{mi} D. N. CLEMENTIS PAPAE EX FRATRE NEPOTI/ Divinam hanc Noctem, aeterni Regis Nativitate fulgentem, a Simeone Cantarino Pisaurensi, Guidi Rheni Alumno, et aemulatorem depictam, inter/alias excellentium Pictorum tabulas apud Ill.mum, et Rev.mum Dnum Fabium Oliverium servatam, ipsius etiam EM.mi Principis patrocinio/illustrandam, humillime D. D. D.* e termina con i canonici crediti: *Simeon Cantarinus pinxit* [in basso all'angolo di sinistra], *Romae Super. perm. An 1713* [in basso al centro], *Ioannes Carolus Allet Sculptor Aerarius/Petrus de Petris delineavit* [in basso all'angolo di destra].

L'incisione ad acquaforte fu tirata in diverse copie verosimilmente per un uso mirato (v. nota 14), constatato che oggi ne conosciamo almeno quattro realizzazioni: una conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (mm. 439x279) da cui è stata tratta l'intera iscrizione sopra riportata²; una seconda, inedita (fig. 2), conservata a Bologna nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio/GDS (mm. 480x303), ma senza scritta, salvo i canonici crediti esecutivi posti orizzontalmente in basso "Simone Cantarini dip. ... Pietro de Pietris dis. ... Gio. Carlo Hallet inc...." (Inv. SAV 2350; Coll. AA.VV. Cart. XXIII, n. 002); una terza, inedita (fig. 3), presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Polo Museale Fiorentino (mm.478x290), con una iscrizione simile che già nell'ultimo ventennio del-



fig. 1 J.C. Allet, *Natività*, incisione ad acquaforte; Bologna, GDS Pinacoteca Nazionale.

l'Ottocento il conservatore Pasquale Nerino Ferri aveva catalogato (fig. 4): "...la Natività di G. Cristo. Nel margine infer. la dedica al Card. = Annibale Albani e sotto: *Simeon Cantarinus pinxit-Joannes Carolus Allet sculptor aerarius* 1713. A. 478 - L. 290 Gio.Carlo Allet. Dal quadro di Simone Cantarini già posseduto da mons. Fabio Olivieri..." (inv. n. 8514 St.sc.) e che riprendeva dal Bencivenni: "...*Joannes Carolus Allet Sculptor Aerarius/T.IV. Una Natività con due angeli che servono la Vergine, e S. Giuseppe che ha una fascia*

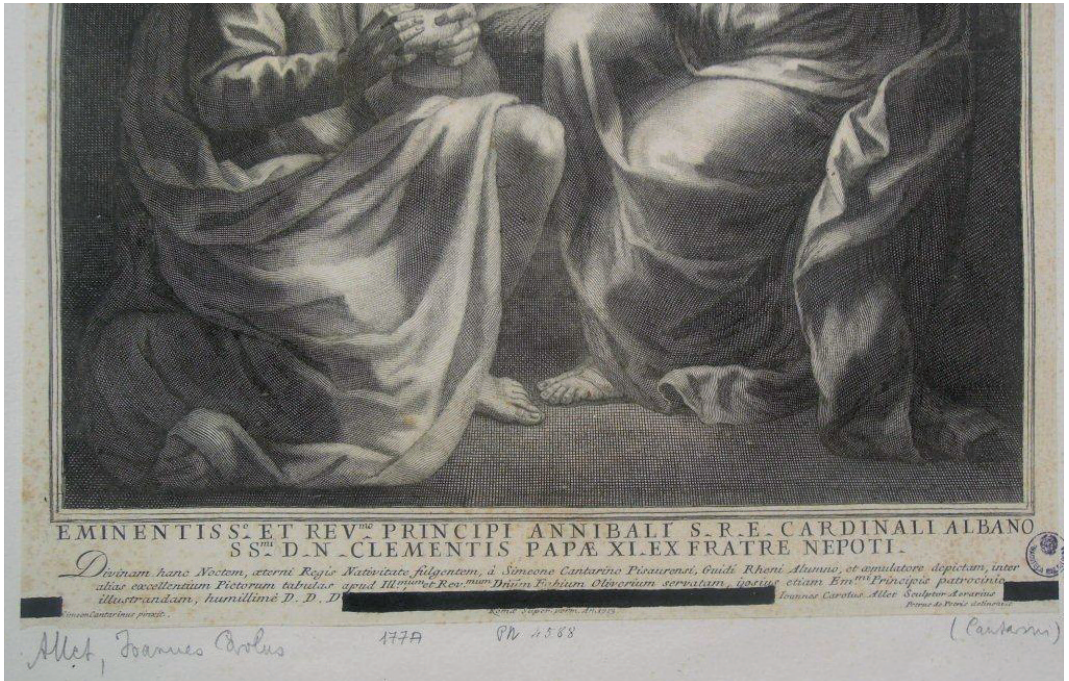


fig. 1 bis J.C. Allet, *Natività* (part.), incisione ad acquaforte; Bologna, GDS Pinacoteca Nazionale.

nelle mani, e due altri angioletti in alto; pittura di Simone Cantarini, allievo di Guido, appresso Fabio Olivieri; dedicata al cardinale Annibale Albani, 1713..."³.

Nella realtà l'incisione reca la stessa corposa iscrizione descrittiva contenuta in quella del GDS della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una quarta versione

(fig. 5) è conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma (mm. 474x289). Risulta ritagliata e controfondata e si appaia anch'essa all'incisione del GDS della Pinacoteca Nazionale di Bologna, contenendo infatti nello spazio smarginato in basso l'identica iscrizione (Raccolta R. Ortalli, inv. n. 4396). Ispirato dalla citazione latina, forse fornita dallo stesso Olivieri (v. nota 14), l'incisore invece che indicare l'usuale *incidit* o *sculpsit*, si qualifica quale *sculptor aëriarius* ovvero calcografo⁴, collegando il proprio lavoro incisorio all'acquaforte



fig. 2 J.C. Allet, *Natività*, incisione ad acquaforte; Bologna, GDS Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.



fig. 3 J.C. Allet, *Natività*, incisione ad acquaforte; Firenze, GDS Polo Museale Fiorentino.

su rame a quello degli scultori in bronzo dell'antica Roma. L'incisione conservata al GDS della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che come le altre due "sorelle" mostra i connotati dell'*editio princeps*, riporta nella parte bassa smarginata che contiene la scritta, un lungo tratto nero, pare dovuto ad un penna-

rello (!?), che va dalla terza lettera *D* e passando appena sopra *Romae Super...* arriva fino a *Ioannes*. Non così quando fu esposta in occasione della mostra di S. Severino del 1987⁵.

L'artista-disegnatore Pietro Antonio de Pietri (1663-1716), di origini ossolane⁶, si era trasferito intorno ai quindici anni dalla natia località di Cadarese a Roma nell'ambito di una cerchia di artisti conterranei, per poi passare verso il 1683 nella bottega di Giuseppe Ghezzi (1634-1721), che lo indirizzerà in quella del pittore Angelo Massarotti da Cremona (1645-1723)⁷.

È presumibile che ai fini della trascrizione della *Natività* nei propri taccuini di disegno, de Pietri avesse potuto osservare la tela di Cantarini oramai passata nella collezione del cardinal Olivieri al tempo in cui questi a Roma percorreva velocemente il suo *cursus honorum* ecclesiastico (1700-1713)⁸. Negli stessi anni infatti Pietro frequentava gli ambienti romani, in particolare la curia papalina, grazie all'intervenuto apprezzamento delle sue doti pittoriche nell'eseguire copie, ma anche disegni, intraviste da Carlo Maratta (1625-1713), che lo aveva accolto a Roma nella sua scuola, utilizzandolo come copista grafico delle opere di Raffaello, soprattutto quelle delle Stanze vaticane e avviandolo anche verso importati committenze romane o comunque territoriali⁹. Lione Pascoli lo descrive come malinconico e solitario, tant'è che "[...] non volle mai né scolari, né moglie..." ma porterà "[...] sempre amor

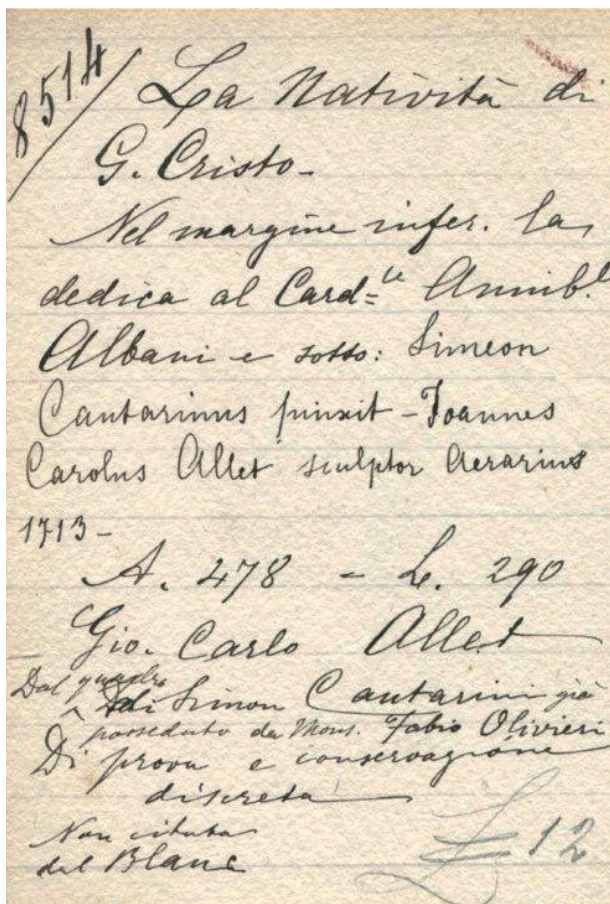


fig. 4 Scheda incisione di J. C. Allet, *Natività*, Firenze, GDS Polo Museale Fiorentino.



fig. 5 J. C. Allet, *Natività*, incisione ad acquaforte; Parma, Biblioteca Palatina.

particolare per il maestro ed a lui mostrò sempre, prima di pubblicarle, le sue pitture”¹⁰.

Analogo destino svilupperà Jean Charles Allet che dalla natia Parigi, dopo avervi appreso i rudimenti dell’incisione, sceglierà l’Italia come luogo di perfezionamento di quest’arte (Roma, Torino) e italianizzati i propri nomi firmandosi a volte come Carlo e a volte come Giovanni Carlo¹¹, riuscirà discreto incisore, specializzandosi in ritratti e in opere devozionali sulle orme dell’olandese Cornelis Bloemaert (1603-1692), di cui però non assorbirà completamente le poetiche e la tecnica¹². La lunga iscrizione apposta in calce all’acquaforte fa supporre che il dipinto cantariniano sia stato studiato da entrambi gli artisti nella residenza romana dell’Olivieri. La *Natività*, acquistata o comunque acquisita con tutta probabilità alla collezione pesarese di opere d’arte di Fabio Olivieri sul finire del Seicento, in seguito per le

esigenze di *pietas* del futuro cardinale sarà portata a Roma forse in Palazzo Gottifredi nel Rione Pigna che aveva cominciato ad essere una delle basi romane d’appoggio degli Olivieri per via della loro parentela: la nobile romana Lavinia Gottifredi aveva infatti sposato sul finire del Seicento il nobile pesarese Camillo degli Abbati Olivieri, cugino di Fabio¹³.

Un’indicazione riportata in alcune biografie vuole che Fabio Olivieri e Giovanni Francesco Albani siano stati coinquilini a Roma per un certo periodo di tempo¹⁴. Va tenuto conto che le residenze romane degli Albani, sia Palazzo Mattei Albani (Palazzo alle Quattro Fontane, oggi Del Drago) sia Villa Albani (Villa

sulla Salaria, oggi Albani Torlonia) non entrarono “in funzione” che nel 1719, per acquisto, il primo e tra il 1757 ed il 1763 la seconda¹⁵, così da non poter ospitare il cardinale Fabio, peraltro deceduto nel 1738, il quale invece, dopo una prima residenza istituzionale nel Seminario Romano dei Gesuiti fin verso il 1680¹⁶, si sposterà presumibilmente in Palazzo Gottifredi (oltre che ovviamente nelle sedi ecclesiastiche di cui sarà insignito, risultando canonico in S. Giovanni in Laterano e cardinale diacono della basilica romana dei SS. Vito e Modesto), ove una porzione della quadreria familiare potrebbe averlo seguito¹⁷. L’incisione viene molto umilmente dedicata [*umillime D. D. D.*] all’Olivieri che generosamente aveva concesso il permesso di propagandarla [*ipsius etiam Em.mi Principis patrocinio illustrandam*], verosimilmente all’uso di distribuzione natalizia ai cardinali dell’entourage curiale. L’occasione venne determinata dalla tradizionale cantata “con sinfonie pastorali” offerta a Natale dal papa ai cardinali che già dall’anno prima (1712) era stata compito gradito del *maggiordomo* di fresca nomina Fabio degli Abbati Olivieri¹⁸.

Pietro de Pietri e Giovanni Carlo Allet verso la fine del secolo XVII avevano già collaborato [disegno, l’uno ed incisione, l’altro] in occasione della resa incisoria di un *Cristo davanti a Pilato*, come si può leggere nel *Dizionario degli artisti* pubblicato nel 1778 da Karl Heinrich von Heineken¹⁹, il quale indica tra le opere dell’Allet due incisioni: una *Natività* da Simone Cantarini “[...] *La Nativité de N. S. grand pièce en hauteur d’après le Pesaresse, dessiné par Pierre de Pietri...*” ed ancora una seconda con *S. Giuseppe e la Madonna che adorano il Bambino nella mangiatoia* sempre derivata da Simone Cantarini “[...] *La Sainte Vierge & Saint Joseph adorant l’Enfant Jesus dans la crèche, d’après le même...*”. Non è però chiaro se per errore sia stato sdoppiato il medesimo soggetto originale di Cantarini oppure se le opere potessero essere due. Infatti, pure mostrando di sapere che il dipinto era di proprietà del Cardinal Olivieri “[...] *C’est le Cardinal Olivieri qui à fait graver ce morceau & qui en possède la planche*²⁰ ...”, van Heineken non trascrive l’iscrizione, come normalmente fa per altre incisioni nell’ambito del suo studio²¹.

Andrà inoltre considerata, anche se anomala, la possibilità che von Heineken abbia inserito sotto la voce dell’incisore del disegno di De Pietri: “[...] *gran pièce en hautuer...*”²², quasi un cartone, dandone poi il credito ad Allet: quindi con quel *d’après le meme* abbia inteso riferirlo a Pietro de Pietri e non a Simone Cantarini. Va diritto invece in questa direzione venticinque anni dopo, tant’è che la voce Jean Charles Allet è pedissequamente ripresa dall’Heineken, la cop-

pia Marcel Huber e Carl Cristian Heinrich Rost nel manuale degli incisori e dei loro migliori lavori²³, così come Julius Meyer nel 1872 nell'estensione della voce su J. C. Allet nel primo volume del *Kunstler Lexicon* che unisce la proprietà Olivieri alla seconda incisione e scioglie in lingua tedesca il *d'après le meme* con *Nach Cantarini* e precisamente: "9. Anbetung der Hirten. Nach S. Cantarini. Gez. von P.de Pietri. Joannes Carolus Allet Sculptor Aerarius. Romae Super perm. An. 1713. gr. Fol.... 10. Maria und Joseph den Neugeborenen anbetend. Nach Cantarini. Kardinal Olivieri Hess diesen Stick Ausführen..."²⁴.

Un *Inventario* delle opere cantariniane fatte rientrare dai parenti ed eredi a Pesaro fin dal 1649 e stilato nel 1738 dai notai pesaresi Francesco Mattioli e Piero Gili²⁵, registra una copia della *Natività* replicata dal nipote Alessandro "21. Una Copia del Presepio, che viene dal sudetto Simone copiata da Alessandro suo Nipote..."²⁶, ma non fa alcuna menzione dell'originale realizzato da Simone. Ciò fa ritenere che al momento della morte del Cantarini nel 1648 il dipinto non si trovasse tra le opere presenti nella sua bottega bolognese, asseverandosi così che sia stato realizzato immediatamente dopo il soggiorno romano di prima metà degli anni Quaranta e subito acquistato o donato a collezionisti pesaresi come gli Olivieri, posto che Simone doveva aver familiarità con loro. Va ricordato infatti che si era applicato ad ammirare ma anche a ricopiare il dipinto con *Madonna ed i SS. Tommaso e Girolamo* che Guido Reni fin dal 1634 aveva realizzato per l'altare di juspatronato della nobile famiglia nella cattedrale di Pesaro²⁷.

Dagli anni sessanta del XIX secolo della *Natività* di Cantarini si perdono le tracce. Dopo una scarna citazione fornita all'interno delle sue *Notizie de' professori...* da Marcello Oretti, databile tra gli anni Sessanta del XVIII secolo e la sua morte (1787): "*Pesaro... Casa Olivieri un Presepio Tavola/d'Altare*"²⁸] e dall'*Inventario Almerici* che è del 1828²⁹, il dipinto è citato per l'ultima volta in un altro inventario stilato nel 1855 alla morte dell'abate fanese Giovanni Rayn, indicato come proveniente dalla casa Olivieri da cui evidentemente gli Almerici nel frattempo lo avevano ereditato³⁰.

L'osservazione recentissima di una ulteriore edizione conservata in collezione privata a Fano (fig. 6) ma presente sul mercato antiquario pesarese fin dagli anni ottanta del XX secolo, oltre a ribadire la realtà della esistenza di altre due copie con il medesimo soggetto già note alla critica storico-artistica³¹, consente la formulazione di alcuni parametri storico artistici che portano ad accostare la *Natività* di Simone Cantarini alle opere del periodo post felsineo avanzato e



fig. 6 Simone Cantarini (?), *Natività*, olio su tela; Fano, Collezione privata.

quindi intorno agli anni successivi al 1639³², possibilmente anche dopo il periodo romano del 1640-1642. Ci riferiamo ad alcune peculiarità stilistiche quali l'indipendenza creativa, quasi una psicologica reazione "anti" Guido Reni e lo stile limpido, classicamente delicato, ricco di poesia e fascino ove risalta una soavità dei volti certamente di aria reniana ma che andrà aggiunta ad un rigore figurativo assai marcato, caratteristica evidente di un Simone Cantarini maturo.

Certamente le copie e le incisioni che ne sono scaturite denotano la fortuna del soggetto e l'osservazione molto ravvicinata del dipinto fanese³³ consente di ravvisare come esso possa accostarsi alla poetica cantariniana delle opere realizzate al rientro da Roma, posto comunque che di nessuna di esse si ha sufficiente documentazione e posto che in questa "teletta" si possono cogliere a sufficienza inflessioni barocche. Esse sono ancora più accentuate dall'uso della luce che si irradia dalla culla di Gesù bambino³⁴ alla maniera delle composizioni con fonte luminosa che a quel tempo avevano attratto diversi pittori, a significare una convergenza poetica nell'interpretazione "serena" delle tenebre, per quanto in questo caso fosse obbligata, dovendosi ritrarre la "notte santa". Una pittura per certi versi trasparente sottolinea l'integrità metafisica dell'opera stessa, inquadrata in uno spazio dai contorni scuri ed indefiniti, ma consoni alla poetica figurativa seicentesca che risulta quindi assai ben equilibrata negli elementi compositivi, come l'immediata percezione dell'oscurità della grotta di Betlemme con i contorni nitidi e i contrasti significativi tra chiaro e scuro³⁵. L'osservazione di questa tela, unita a quelle delle altre opere omologhe qui segnalate, non può non provocare un sentimento di pace e serenità³⁶, che Simone dovette aver sperimentato ulteriormente nella vita solitaria ed anonima che a quel tempo si impose, pur circondato com'era dai cantieri della Roma barocca³⁷. Andrea Emiliani, in occasione della mostra bolognese del 1997-98, elabora una impostazione concettuale storico artistica circa le componenti poetiche che possono aver influenzato, quasi in maniera inconsapevole, il giovane Cantarini (all'epoca del viaggio romano Simone conta sì e no 28-29 anni). Lo studioso analizza la supremazia sociale dei Barberini unitamente alla loro corte di pittori quali Pietro da Cortona ma soprattutto Andrea Sacchi "con quella grazia appartata e malinconica" e vi aggiunge anche lo scultore Alessandro Algardi forse per una certa comune mentalità artistica presente nelle legazioni pontificie di area adriatica da cui l'Algardi proveniva (Bologna)³⁸. Andrà comunque attentamente soppesata quella tanto sbandierata malvasiana

svagatezza e disattenzione verso l'esterno che non poteva scivolare con indifferenza su un giovane artista, non comunque in una città come Roma. Giocava a favore dell'eclettismo figurativo di Cantarini il fatto che a Roma si trovava circondato da una quantità di opere d'arte figurativa di stampo raffaellesco, ma anche da molte altre, coeve e quindi diverse, addirittura appena completate o ancora *in fieri*, e non dovendosi occupare di realizzare opere proprie, Simone si ritrovava una mente libera per una ampia ricettività artistica.

È innegabile, mi verrebbe da dire esemplare, come le esperienze di tre grandi artisti "nordici" come Trophime Bigot (1579-1650), Gerrit van Honthorst/Gherardo delle Notti (1590-1656) ed anche George de la Tour (1593-1652) che in qualche modo si possono accostare per via dei loro notturni appresi proprio dalle comuni esperienze romane - magari per de la Tour forse attraverso una mediazione figurativa -, non possano che derivare dal naturalismo caravaggesco, tant'è che André Malraux trovava proprio il pittore lorenese "[...] *le seul interprète de la part sereine des ténèbres...*"³⁹. Le loro opere presenti nella città eterna devono avere incuriosito in un periodo coevo assai ravvicinato la forte personalità di Simone Cantarini che, stando a Malvasia, dovette essere tutta incentrata - seppure il pittore vi fosse presente in forma anonima - all'osservazione delle opere dei grandi artisti, Raffaello certo ma non solo. Tali apporti muoveranno il Pesarese a coniugare il classicismo reniano, di cui comunque era "portatore sano", e il naturalismo di matrice caravaggesca, di cui peraltro era ricettivo attraverso le recenti visioni delle opere domestiche di Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone⁴⁰.

Ancora Andrea Emiliani, in occasione dell'evento espositivo bolognese poc'anzi citato, elaborava sul soggetto della *Natività* una doppia scheda, lamentando, tra l'altro, il fatto che un disegno cantariniano (fig. 7) conservato nelle collezioni di Brera⁴¹ e riferentesi alla parte centrale della composizione, nell'occasione fosse stato spostato dalla mano di Simone, cui lo stesso Emiliani lo aveva attribuito fin dal 1959⁴², alla cerchia di artisti a lui più vicina o alla bottega⁴³.

Condiviso il pensiero che di un soggetto fortunato l'artista potesse conservare qualche foglio per ulteriori ispirazioni in committenze a seguire, il bel disegno credo debba essere lasciato nella piena paternità del maestro pesarese, interpretandolo come opera *ante* e non *post Natività*, tenuto conto che altrimenti si dovrebbero istituire dei paragoni con i pittori che in qualche modo attinsero ad una didattica cantariniana come i bolognesi Flaminio Torri o Lorenzo Pasinelli⁴⁴ o col pesarese Giovanni Maria Luffoli, per citare. Il disegno, realizzato

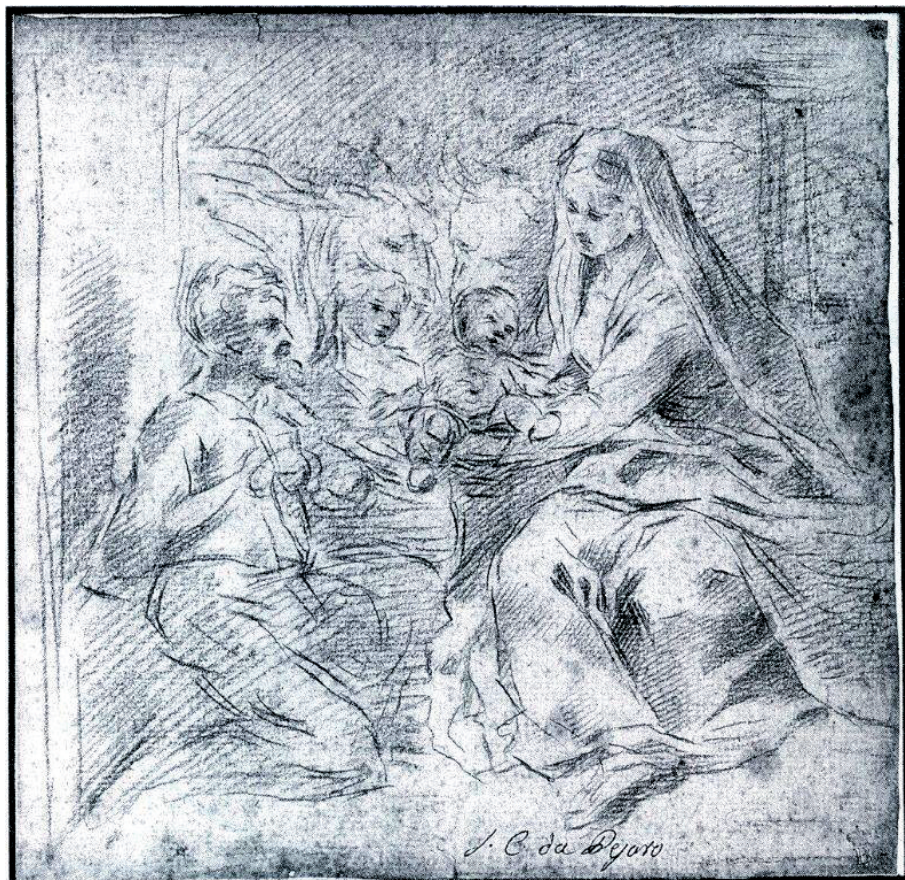


fig. 7 Simone Cantarini, *Studio per Natività*; disegno a matita rossa, Milano, Pinacoteca Nazionale di Brera (Coll. Acqua).

a matita rossa, mostra, a mio avviso, una decisa matrice cantariniana per certi versi propedeutica a quella che doveva essere la realizzazione pittorica. Prendo a paradigma, ad esempio, il S. Giuseppe che, inginocchiato in primo piano, tiene fra le mani il rotolo di fasce che sta per cominciare a svolgere, proprio come attestano l'incisione dell'Allet, la copia imolese, la parziale replica bolognese ed ora anche il dipinto fanese.

A questo punto rimane da argomentare il confronto tra le varianti della copia (fig. 8) oggi conservata nei Musei Civici/Museo di S. Domenico di Imola (ma

di collezione Graziani, concessa in deposito temporaneo) ed il dipinto fanese ora scoperto e tra questi e l'acquaforte allettiana. Asseverata la differenza di misure⁴⁵ delle due tele, non potrà non osservarsi come in entrambe compaiono due pastorelli subito dietro il Bambino Gesù che lasciano intravedere i musci del bue e dell'asinello e mentre i due angeli in apice nel dipinto di Imola si librano nudi nell'aria, a quelli di Fano, per contro, viene aggiunto un bel panneggio violaceo svolazzante, tipicamente barocco.

Spaia le carte il confronto tra le due tele e l'acquaforte⁴⁶, dove le varianti sono molteplici. I visi dei pastorelli sono ritratti come tali nei dipinti, mentre nell'acquaforte prendono i connotati di biondi angeletti⁴⁷; inoltre il viso del Bambino Gesù, che nelle due tele guarda verso l'osservatore, nell'acquaforte, invece, è voltato verso la Madonna, sua madre. Il bue e l'asinello, accostati nei due dipinti, si trovano separati nell'acquaforte: l'asinello al centro dietro Gesù con

il pastorello che lo tiene affettuosamente per la cavezza⁴⁸ ed il bue, scentrato, posto proprio alle spalle della Madonna. La cosa più interessante risulta comunque l'imponente architettura con colonne posta a sfondato della scena nell'incisione, mentre invece si fa fatica ad intravederla nei dipinti dove l'effetto tenebroso, reso ancor più denso dalla tecnica cromatica barocca usata nella preparazione delle due tele, assorbe i "non contorni" della grotta. Queste evidenze portano a chiederci se sia stata una volontà autonoma del disegnatore e



fig. 8 Da Simone Cantarini (Alessandro Cantarini?), *Natività*, olio su tela; Imola, Pinacoteca Civica (in deposito da Coll. Graziani).



fig. 9 Da Simone Cantarini, *Natività*, olio su tela; Bologna, Collezioni Comunali d'Arte (in deposito da Istituto Giovanni XXIII, già Istituto per poveri e mendicanti di Bologna).

dell'incisore intervenire con modifiche rispetto alla tela di Simone o se invece il disegnatore e l'incisore si siano attenuti, soprattutto questo secondo, all'iconografia del dipinto originale, così da relegare la versione di Imola al rango di copia, magari di mano di Alessandro Cantarini, considerando anche la condu-

zione un po' stanca ed incerta del *ductus* pittorico.

Rimane più fedele all'incisione la copia bolognese, limitata alla sola parte centrale del dipinto cantariniano (fig. 9), cioè al brano di uno dei due pastorelli/angeletti che tiene l'asinello per la cavezza.

Certo un esame assai attento della tela fanese, se non altro perché è scoperta recente e va quindi osservata con cura, mostra per certi versi i tocchi delle pennellate più decisi e più tecnici, tanto da indirizzarla verso una modalità esecutiva più autografa e magari è da ritenere un ulteriore modello, laddove si possono riconoscere ad evidenza le poetiche di Simone nella descrizione vigorosa della fisicità dei personaggi raffigurati ed anche nell'accurata attenzione per il naturale secondo anche un delicato stile reniano.

Fabio Olivier (fig. 10), com'è noto, entrò assai giovane, verosimilmente intorno al 1675-80, nel Seminario Romano gestito dalla Compagnia di Gesù⁴⁹ e a Roma rimarrà fino alla morte, salvo qualche ritorno saltuario nella città natale. Non disdegnerei pensare che la *Natività* cantariniana, di cui qui si è in qualche modo discusso seppure alla stregua di "convitato di pietra", debba aver viaggiato seguendo l'Olivieri sull'asse Pesaro-Roma, lasciando il palazzo pesarese per essere stata richiesta dal futuro cardinale ad

uso della propria cappella privata romana, posto che assolveva questa funzione anche nel palazzo pesarese degli Abbati Olivieri dove Fabio doveva averla assai apprezzata e dove, come d'uso, dovette essere stata riportata dopo la sua morte avvenuta nel 1738. In seguito dovette andare dispersa per questioni connesse ai passaggi ereditari.

L'inventario dell'abate Rayn, redatto dal notaio Alessandro Giovannelli di Fano, recita esattamente: "La Notte di Natale, cioè il Bambino, la Madonna,



fig.10 Pittore dell'Italia Centrale, *Ritratto del card. Fabio degli Abbati Olivieri*, olio su tela; Pesaro, Pinacoteca Civica (depositi, già Collezione Machirelli Giordani).

San Giuseppe e due angeli indietro. Studio bello, qualificato di Simone da Pesaro quando era in possesso dello stile di Guido. [Si] conserva la stampa grande del quadro che fece l'autore per la casa Olivieri di Pesaro, dove sono rimasti i due angeli (sic)..” Il testo suddetto è riportato leggermente modificato⁵⁰ dal canonico fanese Riccardo Paolucci, attivatosi in ricerche sulla quadreria Rayn nel 1946. L'estensore inventariale si confonde con gli angeli che non sono un quadro a se stante, ma sono raffigurati nel quadro medesimo⁵¹. L'affermazione comunque non quadrava neanche al canonico fanese, tant'è che appose un *sic*⁵². Non andrà dimenticato che il dipinto oggi in collezione privata fanese fu acquistato intorno agli anni '80 del '900 proveniente dal mercato antiquario pesarese. A chiudere, annoto come, stando all'inventario del suo patrimonio storico artistico, l'abate Rayn parrebbe aver acquistato anche l'incisione dell'Allet “[...] *la stampa grande del quadro...*”, che comunque sappiamo oggi essere stata tirata in diverse copie le cui misure non farebbero però supporre una stampa di grande formato⁵³.

Abstract

Through an analysis of a series of engravings kept in various institutions, this essay explores a now lost Nativity by Simone Cantarini called Pesarese. Several lines of enquiry have yielded information about the painting's patronage, movements and relations in the cultural milieu of the time.

The existence of this painting by Cantarini is known thanks to an engraving printed in several copies, made by Jean Charles Allet (c. 1668-1732) from a drawing by Pietro de' Pietri (1663-1716) and commissioned by Annibale Albani, a nephew of Pope Clement XI: a voluminous inscription at the bottom of the sheet reveals that it was made after the work by the Pesarese painter, who was a pupil of Guido Reni.

Attention is also drawn to a previously almost unknown version that recently turned up in a private collection in Fano, with two other paintings derived from the same subject, one having been made by Alessandro Cantarini, the artist's grandson.

NOTE

- 1 Al tempo della realizzazione dell'incisione dell'Allet, Fabio Olivieri è solo prelado e non ancora cardinale: lo diventerà per volontà di papa Clemente XI, suo cugino, due anni dopo nel concistoro segreto del 6 maggio 1715 (cfr. nota 5).
- 2 Vol. 3, inv. PN 4588 e P. BELLINI, *Simone Cantarini. Disegni, Incisioni e Opere di riproduzione*, cat. mostra, Centro Studi Lorenzo e Jacopo Salimbeni, S. Severino Marche 1987, p. 83 fig. 38
- 3 Cfr. G. PELLÌ BENCIVENNI, Ms. 463/18.1-2, *Inventario Generale delle stampe staccate e libri ornati con esse della R. Galleria, compilato nel 1779, 1782, 1783*, Firenze, BU, 1779-1783, c. 7
- 4 *Chalcographia=Ars sculpturae aerariae*, cfr. J.C. ROHN, *Nomenclator Artifex...*, J. Prussow, Praga 1768, p. 269.
- 5 BELLINI, cit., 1987 p. 83 fig. 38.
- 6 Il luogo di nascita di Pietro Antonio de Pietri (16 febbraio 1663) si trova in una frazione di Premia in Valle Antigorio/Val d'Ossola, oggi in provincia di Novara ed allora ricadente all'interno del Ducato di Milano (B. CANESTRO CHIOVENDA, *Petrus de Petris pictor natus Antigorio* in «Oscellana», 2, 1971, pp. 63-64 e M. CHIRICO, *Pietro de Pietri* in «Rassegna di Studi e Notizie», X, IX, 1982, pp. 243-245).
- 7 Si era creata infatti verso il 1679-80, una interessante cerchia artistica tra Giuseppe Ghezzi, Angelo Massarotti e Carlo Maratta cui si aggregherà anche il giovane de Pietri (G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, II, A.M. Panni, Cremona 1774, pp. 105-113); nota 6 e P. BELLINI, *Pietro de Pietri* in «Arte Cristiana», 716, LXXIV, 1986, pp. 315-316 ed ancora Id. 1987, pp. 83-84 (scheda). Un interessante profilo della figura di Pietro de Pietri venne reso anche da Dieter Graf quando era direttore della Fototeca della Biblioteca Hertziana (D. Graf, *Neues zu Pietro Antonio de' Pietri* in «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 33, 1999/2000, pp. 427-478) che, comunque, non rintraccia e quindi non segnala le collaborazioni tra il de' Pietri e l'Allet.
- 8 Già Protonotario Apostolico fu nominato Segretario dei Brevi nel 1700, andando ad occupare il posto del cugino Giovan Francesco Albani eletto pontefice ed in seguito ricoprirà anche gli incarichi di Referendario delle Due Segnature nel 1706 e Proprefetto [*Vice maggiordomo*] dei Palazzi Apostolici nel 1713 ed infine Cardinale nel 1715 (cfr. *Il Corriere Ordinario* del 29 maggio 1715, 32, Vienna 1716, f. 86 e L. CARDELLA, *Memorie Storiche De' Cardinali Della Santa Romana Chiesa*, 8, Stamperia Pagliari, Roma 1794, p. 155).
- 9 A.P. ORLANDI, *Abecedario pittorico dall'Autore Ristampato, Corretto, ed Accresciuto di Molti Professori...*, Rispoli, Napoli 1733, p. 366 e M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca...*, Stamperia Romanis, Roma 1823, p. 121*Niun Pittore [Maratta] fu più penetrato, dice il Pascoli, di maggior venerazione per Raffaello, e delle opere sue: restaurò, e ripulì col l'ajuto di Pietro de Pietri e di Andrea Procaccini le pitture di questo divino artista nelle Camere vaticane...*]. Il de Pietri sarà infatti accolto nell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon (1703) e nell'Accademia di S. Luca (1711). Il momento collaborativo con l'Allet si pone nel periodo immediatamente precedente alla realizzazione del dipinto ad olio su tela con *San Clemente che impone il velo a Flavia Domitilla* (1714), già nelle collezioni Albani, poi in Collezione Lemme e nel 1997 donato alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma (L. MOCHI ONORI, *Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del Settecento*, L'Herma di Breischneider, Roma 2007, pp. 102-103/scheda). Fu utilizzato quale modello per l'affresco della serie degli otto laterali eseguito durante i lavori di restauro

- (1713-1719) della basilica romana di San Clemente, riuscendo una delle opere più interessanti del ciclo e decisamente la più marattesca (V. CASALE, *Scheda in La collection Lemme. Tableaux romains de XVII et XVIII siecles*, cat. mostra, Parigi 1998, ed italiana De Luca, pp. 254-255), peraltro meditata attraverso diversi disegni preparatori (nota 32). La cattiva conservazione dell'affresco trova peraltro una buona lettura proprio attraverso il "modelletto Lemme".
- 10 L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, I, A. De' Rossi, Roma, 1730, pp. 226. Peraltro una biografia dell'artista era stata stilata manoscritta, all'interno di un più ampio panorama di ben 224 biografie artistiche (cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ms CAPPONI 257) qualche anno prima (1724) dal collezionista Nicola Pio cui Pascoli dovette presumibilmente attingere. La stampa del lavoro non vedrà la luce che nel 1977, C. ENGGASS-R. ENGGASS (a cura di), *Nicola Pio, Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Bibl. Apostolica, Città del Vaticano 1977, pp. 133-134).
 - 11 Per questo motivo i primi studiosi avevano ritenuto che gli artisti fossero due (cfr. G. GORI GANDELLINI, *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche...con aggiunte dal padre maestro Luigi De Angelis*, V, Siena 1809, p. 123 ed anche W. YOUNG OTTLEY, *Notices of engravers and their works*, Londra 1831, s. p. ma *ad vocem*).
 - 12 GORI GANDELLINI, cit., 1809, pp. 123-124 ... *ma se il suo disegno [dell'Allet] viene riconosciuto esatto, il suo taglio però non poté arrivare giammai quello dell'esemplare...* [di Bloemaert]: rispetto alle due edizioni postume del Gandellini (*Notizie istoriche degli intagliatori...*, I, Siena 1771 e 1808, pp. 7-8 che indica pochissime opere e si ferma al 1703, l'"aggiornatore" Luigi De Angelis nel 1809 confeziona, riprendendo le notizie da Karl Heinrich von Heineken (nota 12), un discreto catalogo delle opere dell'Allet, ivi compresa l'incisione cantariniana: ...VIII. *La Natività, ossia l'Adorazione dei Pastori, dal Pesarese sul disegno di Pietro de Petris, gr. in fol.* ... (p. 125). Questa è l'incisione che, pur citata da Paolo Bellini nel catalogo della mostra sanseverinate del 1987, non gli riusciva di rintracciare (cfr. BELLINI, cit., 1987, p. 84 e cfr. nota 2). L'Allet, comunque risulta nel 1686 abitare a Roma quale pensionante nella casa sita in Salita di S. Giuseppe nella parrocchia di S. Andrea delle Fratte in cui Cornelis Bloemaert risiederà per quarant'anni fino alla morte (1650-1692): v. i documenti pubblicati in L. BARTONI, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di S. Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Ed. Nuova cultura, Roma 2012, p. 69, pp. 86-87 e p. 120, per cui non sarà difficile ipotizzare, vivendo essi sotto lo stesso tetto, un apprendimento da parte del giovanissimo Giovanni Carlo Allet delle tecniche incisive dal maestro olandese, considerata la loro età: nel 1686 infatti Bloemaert ha 86 anni ed Allet 18.
 - 13 G. PATRIGNANI, *La Quadreria del Cardinale Fabio degli Abbat Olivieri...*, in AA.VV., *L'anima e le cose*, cat. mostra, Artioli, Modena 2001, p. 71. Lavinia Gottifredi, letterata, poetessa e madre di Annibale degli Abbat Olivieri, sarà la fondatrice nel 1704 della Colonia Isaurica o Arcadia pesarese ove prenderà il nome di *Elisa Oritiade*. Verso la metà degli anni Trenta durante il suo lungo soggiorno a Roma (1734-1749) prenderà alloggio, per un certo periodo, nel palazzo Gottifredi Gian Andrea Lazzarini, prete, pittore, storico e architetto, nonché amico di famiglia degli Olivieri. Nel 1703 papa Albani collocherà in Palazzo Gottifredi, seppure per brevissimo tempo, l'Accademia dei nobili ecclesiastici (G. ROISECCO, *Roma Antica, e Moderna o sia Nuova Descrizione della Moderna Città di Roma...*, II, Stamperia Puccinelli, Roma 1745, pp. 205-206). Durante tutto il Settecento il Palazzo risulta abitato ancora dai Gottifredi (G. ROISECCO, *Roma Antica e Moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gli Edifici Antichi e Moderni...*, I, 1750, p. 525; G. ROISECCO, I, 1765, p. 543), mentre dal 1806 risulterà di proprietà asburgica per essere diventato la sede dell'ambasciata d'Austria a Roma. Dopo un ulteriore passaggio

- all'infanta di Spagna Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca, che vi morirà nel 1824, Carlo Ludovico, suo erede, nel 1833 lo venderà al ricco commerciante Vincenzo Grazioli (C. RENDINA, *I palazzi storici di Roma*, Roma 2005, p. 76).
- 14 D. BONAMINI, *Uomini illustri pesaresi*, Ms. 1062, sec. XVIII, Pesaro-Biblioteca Oliveriana, c. 207, *ad vocem* "Card. Fabio Olivieri" e C.E. MONTANI, *Illustri pesaresi*, Ms 965, sec. XVIII, Pesaro-Biblioteca Oliveriana, c. non numerata, *ad vocem* "Abbat Olivieri Card. Fabio". Solo nove anni di età separavano i due, essendo il futuro papa Clemente XI nato nel 1649 e l'Olivieri nel 1658. L'eventuale coinquilinità segnalata dai due storici pesaresi dovrà riferirsi ad una abitazione comune in residenze romane degli Albani ante 1700. Comunque è plausibile che i due si frequentassero e che fossero sodali e che il più grande potesse aver funzionato da guida al secondo, come riferiscono Bonamini e Montani (v. *supra*).
 - 15 Il Palazzo Mattei Albani, di iniziale proprietà dei Mattei (1585), passerà nel 1660 (4 maggio) a tal Giuliano Cesarini dal quale nello stesso anno (23 novembre) verrà venduto alle monache carmelitane del monastero di S. Teresa quali confinanti che con successiva ulteriore vendita lo alieneranno al prelado Camillo II Massimo (1664) e da questi in due successive vendite al cardinale Francesco Nerli (1679 e 1686). Il cardinal Nerli nel 1708, morendo, lo lascerà in eredità all'Ospedale di Santa Maria della Pietà da cui Carlo Albani lo acquisterà intorno al 1719, risistemandolo e abitando assieme ai fratelli, i cardinali Annibale ed Alessandro. La Villa Albani fu realizzata direttamente per il cardinale Alessandro Albani: cfr. G. DELFINI, *Il Palazzo alle Quattro Fontane* in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia* [Studi sul Settecento Romano, 1-2], Roma 1985-1986 pp. 77 segg. e G. DELFINI FILIPPI, *Committenze Albani: il Palazzo alle Quattro Fontane e Giovan Paolo Pannini* in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Ville e Palazzi, illusione scenica e miti archeologici* [Studi sul Settecento Romano, 3], Roma 1987, p.13 segg. Cfr. anche G. FUSCONI, *Un taccuino di disegni di Raymonde Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane di Roma* in M. POMPONI (a cura di), *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996, p. 63 nota 8: la lunga nota, redatta da Massimo Pomponi, sulla base di documenti inediti rinvenuti da Gabriella Delfini Filippi ed integrati con altri conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (cfr. ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, notaio Serantonius, vol. 6586/1679, c. 629) fornisce una interessante ed esaustiva disamina sulle vicende storiche del Palazzo Albani fino ai nostri giorni.
 - 16 Cfr. nota 43.
 - 17 Oltre che aver portato a Roma parte dei dipinti ospitati nella casa pesarese, monsignor Olivieri dovette infatti continuare in acquisti d'arte se l'Allet può incidere nello spazio smarginato in basso «[...] *inter alias excellentium Pictorum tabulas apud Ill.mum...*» (v. la trascrizione dell'incisione dell'Allet in inizio di discorso ed anche PATRIGNANI, cit., 2001, pp. 71-76), a meno che non si voglia interpretare la frase come riferita ai dipinti presenti nella collezione pesarese di cui l'estensore denota conoscenza e della quale vuol dare informazione: Se così fosse, vorrebbe significare che i dipinti non accompagnarono Fabio Olivieri a Roma, ma eventualmente solo alcuni, tra cui la *Natività* cantariniana poi disegnata da Pietro de Pietri ed incisa da Giovanni Carlo Allet nel 1713.
 - 18 Nel Natale del 1712 era toccato a mons. Fabio Degli Abbati Olivieri in qualità di Proprefetto appena nominato provvedere a tutta l'organizzazione della cerimonia ed anche ai compiti di rappresentanza, visto che Clemente XI per indisposizione non era potuto intervenire. L'anno dopo, Natale 1713, il pontefice aveva lasciato di nuovo l'onore di rappresentanza al suo Prefetto [*Maggiordomo*] che affidava la *Cantata a tre Voci* [*Cantata da recitarsi la notte del SS. Natale nel Palazzo Apostolico* L'Anno

- MDCCXIII*, Roma 1713] al poeta [...parole di...] Paolo Gini ed al compositore [...musica di...] Antonio Caldara (S. FRANCHI, *Drammaturgia Romana. II (1701-1750)*, collana Sussidi Eruditi, Roma 1997, p. 89 e p. 96, con bibliografia di riferimento), che dovette inorgoglire e solleticare l'Olivieri a far mettere a disposizione quale omaggio per gli illustri ospiti la riproduzione attraverso l'incisione di un dipinto adatto all'occasione e tratto dalla sua quadreria, forse una o due tirature per l'occasione natalizia; le altre potrebbero essere state approntate in seguito visto il gradimento suscitato. La loro differenza ed importanza è certamente data dalla consistenza o meno della scritta apposta nella smarginatura in basso (cfr. nota 2). Avvalorava la maggior cura per l'evento l'aver fatto realizzare un disegno propeudeutico all'incisione e l'aver così avuto per l'occasione l'opera di due artisti (de Pietri e Allet), anzi tre, computando anche Simone Cantarini.
- 19 K.H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, I, J. G. I. Breitkopf, Lipsia 1778, p. 162. Heineken al tempo è bibliotecario e direttore del Gabinetto calcografico del Museo di Dresda. Cfr. anche alla voce *Allet (Jean Charles)*, R.A. WEIGERT, *Inventaires du Fonds Français. Graveurs du XVII^e siècle*, I, Parigi 1939, p. 20: ...2. *Le Christ devant Pilate, d'après P.de Pietri...*. La segnalazione di questo disegno non compare nell'elenco redatto da Paolo Bellini nel 1986 (cfr. BELLINI, cit., 1986, pp. 319-324).
 - 20 Mi auguro che lo studioso tedesco usando la parola *planche*, che letteralmente in francese vuol dire *asse* ed anche *tavola*, la intendesse verosimilmente per *tela*.
 - 21 Ciò, unito allo scivolone tecnico di cui alla nota precedente, avvalora il fatto che egli non abbia visto né la tela né l'incisione ed abbia scritto notizie di riporto.
 - 22 Esistono nelle raccolte grafiche di Windsor Castle due disegni inediti con soggetto *Natività* attribuiti a Pietro de Pietri di cui non sono riuscito ad ottenere né la riproduzione né le misure (A. BLUNT-H. LESTER COOKE, *The Roman Drawings at Windsor Castle*, London 1960, p. 87 nn. 674/5653 e 676/4432; cfr. anche BELLINI, cit., 1986, p. 323 nn. 5653 e 4432, e Graf 1999/2000, pp. 427-478), di cui uno potrebbe essere la falsariga all'incisione di Jean Charles Allet.
 - 23 2. *La Nativité, ou l'Adoration des Bergères; d'après le Pesaresse, sur le dessin de P.de Petris. gr. in-fol.* 3. *La Vierge et St. Joseph adorant l'Enfant dans la crèche; d'après le meme. in fol.* ... (M. HUBERT-C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'Art*, VII, J. & W Eddoes, Zurigo 1804, p. 355, n. 2).
 - 24 J. MAYER, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, I, Lipsia 1872, p. 490 (*ad vocem*). Ovvero ...il Cardinale Olivieri fece tirare questa incisione.
 - 25 L'operazione prende le mosse dalla volontà degli eredi che fin dal 1649, anno seguente la morte di Simone, tendono a far rientrare a Pesaro tutte le "robbe" presenti nella sua bottega bolognese di *casa de' Castellini* come segnala il Malvasia (L. MARZOCCHI, *Scritti originali del conte C.C. Malvasia spettanti alla Felsina Pittrice*, Bologna 1983, p. 185); situazione che in seguito comporterà degli strascichi ereditari per quasi cento anni. I documenti notarili del 1738 in effetti, trattandosi di una causa tra i discendenti di Simone, Lucia e Bartolomeo Vignoli, fratello e sorella, sono due pressoché identici: uno redatto dal notaio Francesco Mattioli per Lucia (ASP, 12/405, N, 1737-1738; 20 settembre 1738, cc. 315r-337r) ed uno redatto dal notaio Piero Gili per Bartolomeo (ASP, 400, 1732-1772; 20 settembre 1738, cc. 266r-287r). L'atto del notaio Mattioli è trascritto per intero da Marina Cellini e pubblicato in occasione della mostra pesarese del 1997 (M CELLINI *Da Bologna a Pesaro. Documenti sull'eredità di Simone Cantarini* in AA. VV. (a cura di), *Simone Cantarini nelle Marche*, cat. mostra, Marsilio, Venezia 1997, pp. 119-127 (Cfr. Documento D alle pp. 121-125).
 - 26 CELLINI, cit., 1997, p.121. Peraltro i dipinti attribuiti al nipote di Simone nell'inventario sono cinque

(ivi, p. 124).

- 27 È Gian Andrea Lazzarini a fare conoscere come la commissione fosse arrivata a Guido per volontà di Tommasa Olivieri (cfr. A. BECCI [Lazzarini], *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Gavelli, Pesaro 1783, p. 27). Sulle copie redatte da Simone della cosiddetta “Pala Olivieri” da cui era rimasto estremamente colpito (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi...*, II, Bologna 1678, p. 436), cfr. A.M. AMBROSINI MASSARI, *Da Guido Reni: la Pala Olivieri* in A.M. AMBROSINI MASSARI (a cura di), *Fano per Simone Cantarini, genio ribelle: 1612-2012*, Grapho 5, Fano 2012, pp. 136-139, che pubblica due versioni - una di proprietà della Fondazione della Cassa di Risparmio di Pesaro già collezione Perticari-Cacciaguerra di S. Angelo in Lizzola ed una della Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano già collezione Menghi di Rimini - espungendole, però, dalle opere autografe di Simone Cantarini (cfr. anche A. COLOMBI FERRETTI *Simone Cantarini* in M. PIRONDINI, E. NEGRO (a cura di), *La Scuola di Guido Reni*, Artioli, Modena 1992, p. 130).
- 28 M. ORETTI, *Notizie de' professori del Disegno, pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri*, Ms. 128B, sec. XVIII (seconda metà), c. 445 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio).
- 29 Si tratta di una ricognizione economica notarile dei beni mobili conservati nel Palazzo Almerici di Via Mazza [gli Olivieri di sotto]. Il dipinto viene segnalato nella prima camera del piano nobile... *Un Quadro rappresentante una Notte. ossia la Nascita di Nostro Signore - Simone Cantarini/Si valuta Scudi Sessanta, 60...* (A. BRANCATI, (a cura di), *Un intervento di restauro. Il Palazzo Almerici, secolo XVIII, sede dell'Ateneo pesarese*, Sat editore, Pesaro 1995, p. 24). Gli Almerici sono uno dei rami in cui confluiranno i discendenti degli Abbati Olivieri nella dispersione ereditaria tra i casati Giordani, Machirelli, Almerici, Simonetti, Uffreducci (PATRIGNANI, cit., 2001, p. 71 e C. PRETE, *Cantarini e non solo...*, in AMBROSINI MASSARI, cit., 2012, pp. 76-78 e p. 81 nota 43).
- 30 Pesaro, Archivio di Stato, fondo Archivio Notarile di Fano (ASPs/ANFa), *Inventario dei beni di don Giovanni Rayn*, Notaio A. Giovannelli, vol. 15/2, 1855, [atto del 27 settembre 1855], cc. 181r-182v, n. 165 ripreso e pubblicato da R. PAOLUCCI, *Una Quadreria insigne a Fano...* in «Atti e Memorie» [Deputazione di Storia Patria per le Marche], VII, I, 1946, p. 32 e parzialmente anche in C. PRETE, *I dipinti del Guercino nella collezione fanese del gesuita Giovanni Rayn* in M.R. VALAZZI, (a cura di), *Guercino a Fano, tra presenza e assenza*, Grapho 5, Fano 2011, pp. 50-51 e p. 55 nota 18 ed ancora PRETE, cit., 2012, p. 77. Le notizie riportate da mons. Paolucci intorno all'*Inventario Rayn* al n. 165, ovvero la fincatura riferentesi al dipinto cantariniano, trascrivono *casa Mancini* (R. PAOLUCCI, *Una Quadreria insigne a Fano...* in «Atti e Memorie» [Deputazione di Storia Patria per le Marche], VII, I, 1946, p. 34), poiché lo studioso legge ed interpreta male la grafia dell'atto notarile che invece indica correttamente *casa Olivieri*.
- 31 Si tratta di una doppia scheda riferita sia al dipinto conservato oggi nella Pinacoteca Civica di Imola, ma già nella collezione imolese Graziani, che all'incisione dell'Allet conservata al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca di Bologna (nota 2) redatta da Andrea Emiliani in occasione della mostra bolognese su Simone Cantarini, immediatamente contigua a quella pesarese (cfr. A. EMILIANI, *Scheda* in A. EMILIANI (a cura di), *Simone Cantarini detto il Pesarese: 1612-1648*, Electa, Milano 1997, pp. 210-211). Lo studioso pur non pubblicandola, rammenta l'esistenza di una interessante seconda copia (...di qualità molto fine...) ma di trascrizione libera, riferibile ai modi di Giovan Gioseffo dal Sole conservata in collezione privata bolognese. Rammenta anche (p. 210) una mediocre riproposizione della parte centrale del dipinto cantariniano (...trascrizione un po' corsiva...) conservata nelle Collezioni Comunali d'Arte bolognesi in deposito temporaneo dall'ASP/Azienda Pubblica di Servizi

- Sociali e Socio Sanitari di Bologna già Istituto per poveri e mendicanti fondato al tempo dell'Unità d'Italia in seguito denominato Istituto Giovanni XXIII: segnalazione contenuta anche in Bellini 1987 che considera la tela tarda e modesta" (...*posteriore* [e] *di mediocre fattura*...", p. 83). Il dipinto fu primariamente segnalato, ante 1987, da Anna Colombi Ferretti (BELLINI, cit., 1987, p. 83).
- 32 Il 1635-37 è il periodo considerato di "alunnato" di Simone presso la bottega bolognese di Guido Reni che, com'è noto, proprio nel 1637 abbandonerà a causa di dissidi col maestro dovuti al suo difficile carattere: episodi citati da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (cfr., MALVASIA, cit., 1678, pp. 440-444) e ben annotati e commentati da Anna Colombi Ferretti (COLOMBI FERRETTI, cit., 1992, pp. 115-116) e da Andrea Emiliani (A. EMILIANI, *La coscienza dell'artista moderno* in EMILIANI, cit., 1997, pp. 27-34). Il riferimento *post 1639* è, ad esempio, alla *Madonna di Monserrato e Santi* della chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Stufione di Ravarino del 1638 [oggi, a seguito degli eventi sismici del 2012, trasferita nel Museo dell'Abbazia di Nonantola] ed al *S. Giuseppe col Bambino Gesù* della Cattedrale di S. Maria Assunta di Cervia del 1645; per la scansione cronologica cfr. A.M. AMBRSONI MASSARI, *Nuovi documenti per Simone, Cantarini e un dipinto per Domenico Peruzzini*, in «Nuovi Studi», 14, 2009.
- 33 Il dipinto ad olio su tela misura cm. 97x68, mentre la copia imolese è un po' più grande contando cm. 120x98. Andrà segnalato come al momento dell'acquisto il dipinto fanese poté fregiarsi dell'assegnazione attributiva a Simone Cantarini da parte di Maurizio Marini che lo riportava al *Riposo durante la fuga in Egitto* ed alla *Sacra famiglia e S. Giovannino* della Pinacoteca di Brera (Lettera di perizia dell'11 settembre 1982, Fano, Archivio proprietario).
- 34 Il compito in verità è completamente assolto dal panno reso in un bianco algido, quasi di una luminescenza artificiale.
- 35 Poetica descrittiva che non riuscirà in egual modo al disegnatore ed all'incisore che invece evidenzieranno, sulla scia comunque di un canone consolidato, una possente architettura con colonne quale ambientazione di fondo.
- 36 Condivide l'effetto ricavato dall'incisione anche l'inglese William Young Ottley quando, già Capo del Dipartimento dei dipinti e dei disegni del British Museum, nelle sue notizie sugli incisori, scriveva "*This print has a soft agreeable effect*". (Ottley 1831, s. p. ma *ad vocem*). Peraltro l'intimismo che ne scaturisce si travasa in maniera particolarmente condivisa nelle poetiche del de Pietri i cui disegni traducono assai bene l'aspetto più originale del suo marattismo e che dovette saperlo ben cogliere, dato il soggetto, in quello preparato per l'Allet cui possono fornire una falsariga due disegni con *S. Clemente impone il velo a Flavia Domitilla* conservati nelle collezioni reali della Corona inglese (cfr. BLUNT-LESTER COOKE, cit., 1960, pp. 86-87 nn. 668/4412 e 669/4413 e Bellini 1986, p. 323 nn. 99 e 98), oltre ad un terzo con identico soggetto che nel 1974 si trovava nella Matthiesen Gallery di Londra (J. GILMARTIN, *The Paintings commissioned by pope Clement XI for the Basilica of S. Clemente in Rome* in «The Burlington Magazine», 116, 1974, p. 309 e MOCHI ONORI, cit., 2007, p. 103) ed ancora vi si trovava nel 1986 come facente parte delle Collezioni di Benjamin West (BELLINI, cit., 1986, p. 322). A chiudere ne andrà segnalato anche un quarto oggi in ubicazione sconosciuta, ma passato ad un'asta londinese di Sotheby's nel gennaio 1964 (BELLINI, cit., 1986, p. 323).
- 37 *...Fuggitosene dunque al paese, e di là di nascosto portatosi a Roma, e postosi fuori dell'abitato in casa di certa vecchiarella, diedesi ad osservare di soppiatto...*(MALVASIA 1678, p. 445).
- 38 EMILIANI in EMILIANI, cit., 1997 pp. 43-46 (*A Roma, a Roma*).
- 39 A. MALRAUX, *Les Voix du silence*, La galerie de la Pléiade, Parigi 1951, p. 388); ovviamente l'interprete

della parte “maledetta” era il loro ispiratore Caravaggio! Gli studi odierni tendono, anche in mancanza di documenti d’archivio, a supporre probabili e diversi (forse due/tre) soggiorni romani per G. de la Tour tra il 1610 ed il 1615 e tra il 1637 ed il 1641, mentre quelli di T. Bigot dovrebbero aggirarsi dal 1620 al 1634 e quelli di G. van Honthorst tra il 1610 ed il 1620. Interessante per quanto potrebbe riguardare queste poetiche cantariniane il discorso di cui si stanno occupando recentemente alcuni studiosi specialisti intorno alla contaminazione classicista del naturalismo caravaggesco nella Roma della prima metà del Seicento.

- 40 Cfr. A. M. AMBROSINI MASSARI, *Simone Cantarini nelle Marche e per le Marche*, in *Simone Cantarini nelle Marche*, cit., 1997.
- 41 Già Collezione Acqua (A.M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, *Disegni di Simone Cantarini a Brera. La Collezione Acqua/Catalogo*, in AMBROSINI, cit., 1997, pp. 279-280).
- 42 Cfr. A. EMILIANI, *Mostra di Disegni del Seicento emiliano nella Pinacoteca di Brera*, Silvana ed., Milano 1959, p. 34, n.16 e EMILIANI in EMILIANI 1997, p. 210.
- 43 EMILIANI in EMILIANI 1997, p. 210.
- 44 Oltre ai due, la bottega bolognese di Simone annoverava Girolamo Rossi e Giulio Cesare Milani (MALVASIA, cit., 1678, II, pp. 448-450).
- 45 Cfr. nota 29. Non aiuta il fatto di non aver trovato segnalato nella storiografia artistica neanche attraverso le citazioni delle incisioni le misure del dipinto cantariniano.
- 46 Le quattro incisioni che si conoscono [Bologna1, Bologna2, Firenze, Parma] sono state tirate dal medesimo torchio, risultando identiche (cfr. anche la supposizione indicata sul finire di nota 2).
- 47 L’acquaforte è ovviamente in bianco e nero, ma la foggia dei capelli richiama immediatamente quelli biondi.
- 48 L’abate Pietro Zani nel secondo decennio dell’Ottocento nella sua monumentale opera enciclopedica, alla parte *Soggetti e Sezioni del Nuovo Testamento/La Natività di G. C. senza i pastori*, descriveva così l’opera PE./PESARO *Simone da - Giovanni Carlo Allet* BB. R. e suo capo d’opera./3 Fig. 4 Angeli , Bue, e Giumento. a. 17,8. l. 11./8. Con corn. Nel marg. *Eminentiss.°...Principi.../....Divinam hanc Noc-tem..../Ioannes Carolus Allet Sculptor Aerarius, Simon Can/tarinus pinxit. Romae Super. perm. An 1713 Petrus/de Petris delineavit./M. V. sedente in prof. sostiene il B. G. intanto/che un Angiolo distende il pannolino sulla mangia/toja. S. Giuseppe col ginoc.d. a terra ha la fascia/nelle mani, e un altro Angiolo tiene il Giumento per/la cavezza* (P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, IV, 2, Tip. Ducale, Parma 1820, pp. 353-354). Anche per questo autore, storico dell’arte, incisore e vice bibliotecario della Palatina di Parma, i due fanciulli posti dietro la mangiatoia sono da considerarsi angeli se non altro per l’evidente ala mostrata da uno di essi. Così pure il *resumé* dell’incisione nell’inventario del Bencivenni conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Polo Museale fiorentino che indica *...una Natività con due angeli che servono la Vergine, S. Giuseppe [...]* e *due altri angioletti in alto...* (v. nota 2).
- 49 I Gesuiti ebbero l’incarico dal 1665, a seguito delle disposizioni del Concilio di Trento, di provvedere all’educazione religiosa ed alla formazione dei futuri sacerdoti. Ai tempi di Fabio Olivieri il Seminario Romano era ubicato in Palazzo Gabrielli che era contiguo al Collegio Romano [rione Colonna] ove alunni e convittori venivano inviati per gli studi.
- 50 PAOLUCCI, cit., 1946, p. 32. Oltre infatti a non interpretare bene la proprietà [Mancini per Olivieri] il canonico Paolucci erra laddove trascrive *altare per autore* inducendo così anche Prete 2011, p. 50 e Prete 2012, p. 77 (cfr. anche nota 26).

- 51 *Inventario Rayn*, c. 182v; anche PRETE, cit. 2012, p.77 e p. 81 nota 43.
- 52 PAOLUCCI, cit., 1946, p. 34. Il dipinto cantariniano passato in asse ereditario agli Almerici da loro sarà in seguito venduto all'abate Rayn.
- 53 Cfr. nota 2.

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

LA VALLE DORATA

L. Vanni, *Santi&Associati. Risposta ai bisogni sociali attraverso le Confraternite a Sant'Angelo in Vado*, 1998

F. Biagetti, *Verso Gerusalemme. Diario di viaggio di Bernardo Brancaleoni in Terrasanta (1593)*, 1999

M. Droghini, *Raffaellino del colle*, 2001

A. Nesi, *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, 2004

G. Donnini, *Appunti d'arte tra Marche e Umbria*, 2005

F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini "kavalier da Fossombrone"*, 2008

A. Fucili, *Giovana Battista Urbinelli. Un pittore del Seicento tra Marche e Romagna*, 2010

P. Grossi, *L'arte della copia*, 2011

D. De Luca, L. Vanni, *Restauri ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

F. Antoniucci, *Domenico Peruzzini a Peglio*, 2004

M. Droghini, *Raffaellino del colle a Palazzo Mucci*, 2005

A. Piccardoni, *Pietro da Rimini a Urbania*, 2006

F. De Carolis, *Giorgio Picchi a Mercatello sul Metauro*, 2007

L. Vanni, *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, 2008

Sara Bartolucci, *Un Maestro del '400 nella chiesa di San Giacomo dei pellegrini di Fermignano*, 2009

F. Fraternali, *Olivuccio di Ceccarello a Macerata Feltria*, 2010

MISCELLANEO

M.M. Paolini, L. Vanni, *Il gigante buono. Il culto di San Cristoforo nel territorio della Comunità Montana del Metauro*, 2003

E. Eusebi, *Filippo Santi e le decorazioni del Palazzo dei Governatori a Urbina*, 2008

C. Giardini, *“Ritratto della famiglia dell’Illustrissimi Marescotti” dipinto da Sebastiano Ceccarini*, 2010

M. Luzietti, *Arte e devozione dell’Urbino degli Albani. L’oratorio di San Giuseppe di Urbino*, 2012

M. Moretti (a cura di), *Il genio conteso. Mito e fortuna di Donato Bramante nel territorio di origine*, 2014

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

