
ARTE MARCHIGIANA

rivista di ricerca storico-artistica / journal of art-historical research

5

RAOUL PACIARONI, Per la storia di un perduto dipinto sanseverinate del XIV secolo / EROS GREGORINI, *A bello, fame et peste libera nos Domine*. Una ricostruzione storica per la chiesa di Sant'Antonio abate a Castelleone di Suasa / MATTEO PROCACCINI, Un itinerario per il "Maestro del Palazzolo" e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani, tra XV e XVI secolo / ANGELO ANTONELLI, I dipinti di Simone De Magistris a San Ginesio: citazioni da El Greco a Dürer / ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto / CLAUDIO GIARDINI, Giovan Francesco Ferri nell'ambiente artistico romano / BONITA CLERI, Furto di un bronzo del Quattrocento.

ARTE

MARCHIGIANA

5/2017



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana (ISSN 2385-0523)

rivista di ricerca storico-artistica / *journal of art-historical research*

Direttore responsabile e scientifico / *Managing Editor and Scholarly Editor-in-Chief*

Bonita Cleri (bonitacleri@libero.it)

Comitato scientifico / *Scientific Advisory Board*

Anna Maria Ambrosini Massari (anna.ambrosinimassari@uniurb.it)

Robert G. La France (robertglafrance@gmail.com)

Fabio Marcelli (fabio.marcelli@unipg.it)

Massimo Moretti (massimo.moretti@uniroma1.it)

Carol Plazzotta (carol.plazzotta@ng-london.org.uk)

Anna Tambini (strocchi.tambini@alice.it)

Alessandro Zuccari (alessandro.zuccari@uniroma1.it)

Comitato di redazione / *Editorial Advisory Board*

David Kerr (cakerr@alice.it)

Maria Maddalena Paolini (maddalap@yahoo.it)

Matteo Procaccini (m.procaccini@me.com)

Laura Vanni (vannilaura@libero.it)

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima di uno o più revisori

All articles are subject to anonymous peer-review by one or more reviewers.

Dichiarazione etica: *Arte Marchigiana* durante le fasi di selezione e revisione dei testi, adotta le linee guida ispirate alle raccomandazioni del COPE (*Committee on Publication Ethics*) / *Ethics statement: during the process of selection and revision of texts, Arte Marchigiana adopt guidelines inspired by the recommendations of the COPE's (Best Practice Guidelines for Journal Editors).*

Contatto per inviare proposte di articoli ed altre comunicazioni al Direttore e/o al Comitato di redazione / *Contacts to send proposals for articles submission, and other communication to the Managing Editor and/or to the Editorial Advisory Board:* *Arte Marchigiana*, c/o Centro Studi Mazzini, via Don Teseo Pini 11, 61033 Fermignano (PU) - arte.marchigiana@gmail.com - tel.: 333-2240140

Progetto grafico / *Design and layout*: Romina Rossi (rominagrafica73@alice.it)

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

Stampa / *Print*: Guerrino Leardini, Macerata Feltria (PU) - www.guerrinoleadini.it

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

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

Il titolare del trattamento dei dati personali raccolti da *Arte Marchigiana* per le sole finalità di questa rivista di studi, ai sensi del D.L. 196/2003 è il Direttore responsabile / *The data controllers for the purposes of this journal of studies, according to D.L. 196/2003, are the Managing Editor*.

Arte Marchigiana è spedita in omaggio nelle seguenti biblioteche specializzate / *Arte Marchigiana is sent free on these specialized libraries*: BiASA Palazzo Venezia - Bibliotheca Hertziana - Ecole du Louvre - Fondazione Bernard Berenson - Fondazione Giorgio Cini - Fondazione Roberto Longhi - Fondazione Federico Zeri - Frick Art Reference Library - Kunsthistorisches Institut in Florenz - The Courtauld Institute Of Art - The Getty Research Institute- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

Referenze fotografiche

RAOUL PACIARONI: figg. 1-3 Sanseverino Marche, Archivio del Comune; figg. 2-4 Archivio dell'autore.

EROS GREGORINI: Archivio dell'autore.

MATTEO PROCACCINI: Archivio dell'autore; Comune di Pergola; Fondazione Cassa di Risparmio di Fano; Diocesi di Fano - Fossombrone - Cagli - Pergola, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici.

ANGELO ANTONELLI: Erminio Burzacca, Matelica; le incisioni di Dürer da *Dürer l'opera incisoria. Le incisioni di Albrecht Dürer*, Franco Martella editore, s.l., s.d.

ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI: Gaetano Apicella; Fermo, Ufficio beni culturali diocesi di Fermo.

CLAUDIO GIARDINI: figg. 1-3 da *Accademia Nazionale di San Luca. I disegni di figura II*, Roma, Quasar 1989; figg. 4 e 9 Archivio dell'autore; fig. 6 Roma, Archivio di Stato, Camerale III, b. 2131/2, cc. 1r-2v; fig. 5 da *Pasqualino Rossi 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, Milano, Silvana editoriale 2009; figg. 7-8 da Giovan Francesco Ferri di Pergola, Bologna ErreGi 1993.

BONITA CLERI: figg. 1-3, 5-8 Arcidiocesi di Urbino, Urbania, Sant'Angelo in Vado - Ufficio Beni culturali; fig. 4 Roma, Archivio Centrale dello Stato, M.P.I., Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1908-1924, Div. I, b. 61.

indice

9

editoriale

11

RAOUL PACIARONI

Per la storia di un perduto dipinto
sanseverinate del XIV secolo

23

EROS GREGORINI

*A bello, fame et peste libera
nos Domine.*

Una ricostruzione storica
per la chiesa di Sant'Antonio abate
a Castelleone di Suasa

39

MATTEO PROCACCINI

Un itinerario per il
"Maestro del Palazzolo" e gli artisti
girovaghi umbro-marchigiani,
tra XV e XVI secolo

61

ANGELO ANTONELLI

I dipinti di Simone De Magistris a San
Ginesio: citazioni da El Greco a Dürer

79

ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI

Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto

95

CLAUDIO GIARDINI

Giovan Francesco Ferri nell'ambiente
artistico romano

113

BONITA CLERI

Furto di un bronzo del Quattrocento

Arte marchigiana allarga il novero dei collaboratori con argomenti che abbracciano l'intero territorio regionale nel corso dei secoli nell'intento di approfondirne sempre di più la conoscenza: tale è la sfida che ci aspetta e che contiamo di vincere.

Impresa non facile e certamente non popolare perché trova più ascolto la spettacolarità dalla quale i pubblici amministratori, nel senso più ampio del termine, si sentono fortemente attratti, perché risulta più semplice e comprensibile e non obbliga ad affrontare troppi interrogativi e a darsi obblighi.

Quante volte lo storico dell'arte si è trovato a illustrare progetti di ricerca indirizzati alla comprensione dello sviluppo del pensiero e dell'evoluzione della cultura e della società e non ha trovato ascolto!

Nello stesso tempo c'è disponibilità a dare spazio alla superficialità che riscuote successo e che tende a cancellare la coscienza critica, per questo c'è necessità di accrescere la consapevolezza del fenomeno artistico per rendere più salde le radici della conoscenza del patrimonio culturale della regione.

Bonita Cleri
Presidente Centro Studi G. Mazzini

Per la storia di un perduto dipinto sanseverinate del XIV secolo

Raoul Paciaroni

Coloro che hanno avuto l'opportunità di visitare la bella mostra *Da Giotto a Gentile: pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, allestita nella città di Fabriano dal 26 luglio al 30 novembre 2014, avranno senza dubbio ammirato con particolare interesse, tra le tante ed importanti opere in esposizione, una bella tavola a fondo oro raffigurante la *Madonna dell'Umiltà* di Allegretto Nuzi, pittore fabrianese del XIV secolo. Si tratta della ben nota pala d'altare proveniente dalla Pinacoteca comunale di Sanseverino, un tempo ornamento della chiesa di San Domenico della stessa città (fig. 1). Già esposta nel 1971 a Macerata nella irripetibile mostra sulla *Pittura nel Maceratese dal Duecento al Tardo Gotico*, ha fatto crescere attorno a sé una nutrita bibliografia, per la quale si rinviava all'ultima trattazione di Mauro Minardi nella scheda per il catalogo della ricordata manifestazione fabrianese¹.

Questa tavola è stata abbastanza indagata sotto il profilo storico e artistico e perciò non è necessario tornarvi sopra; in questa sede a noi interessa invece prendere in esame un altro dipinto sanseverinate di analogo soggetto completamente sconosciuto². Infatti, nel passato



fig. 1 Allegretto Nuzi, *Madonna dell'Umiltà*. Sanseverino Marche, Pinacoteca comunale.

la città di Sanseverino possedeva un secondo prezioso quadro con l'immagine della Madonna dell'Umiltà che si trovava nella chiesa delle monache dell'Ordine francescano delle Clarisse. La piccola chiesa monastica, anticamente intitolata a S. Maria Annunziata ed ora dedicata a S. Chiara, è nota agli amanti dell'arte soltanto perché conserva nel suo interno un singolare e prezioso coro ligneo del 1511 ornato di tarsie e d'intagli, opera dei maestri sanseverinati Giovanni di Piergiacomo, Sebastiano di Appennino e Piergentile di M^o Paolo, allievi del celebre Domenico Indivini³.



fig. 2 Sanseverino Marche, *Chiesa di S. Chiara*.

Il tempio, risalente al XIV secolo, rinnovato completamente nei primi anni del Cinquecento e ricostruito in forma di croce greca al principio dell'Ottocento con elegante disegno dell'architetto Giuseppe Locatelli da Mogliano, era in passato ricco di molte opere d'arte andate quasi tutte disperse a seguito delle demaniazioni del monastero in età napoleonica e dopo l'Unità d'Italia. Il convento fu ceduto nel 1896 dall'Intendenza di Finanza al Comune di Sanseverino e da questo rivenduto nel 1900 alle stesse monache Clarisse che tuttora lo abitano (fig. 2). Prima di tali rivolgimenti lo studioso locale Giuseppe Ranaldi aveva avuto modo di osservare fugacemente la

chiesa nella circostanza che aveva accompagnato con il compito di attuario, cioè di incaricato alla redazione dei verbali, il vescovo Giacomo Ranghiasi Brancaleoni in sacra visita alla Diocesi nel 1817. In quella occasione aveva notato alcuni dipinti antichi di cui lasciava una breve memoria nei suoi appunti: «SS.ma Annunziata. Nel 1817 in atto di Sacra Visita [...]. Nello stanzino della confessione vi osservai alcune piccole tavole pinte in campo d'oro, ed altrove un Cristo con la corona di spine di buona pittura in tela, ma bisognevole di restauro»⁴.

Purtroppo non è possibile ricostruire la storia di quelle opere, sicuramente del XIV o XV secolo, mancando le fonti archivistiche del monastero. Infatti, il

ricco archivio monastico andò completamente disperso durante la prima soppressione napoleonica del 1808 e i pochi documenti relativi alle Clarisse conservati nell'Archivio vescovile sono molto laconici quando si parla di opere d'arte⁵.

Nel monastero vi era l'obbligo della più stretta clausura e il Ranaldi non ebbe in seguito la possibilità di rientrarvi per poter osservare da vicino quei quadri che lo avevano colpito per la loro tecnica pittorica a fondo oro. Ci riuscì invece il conte Severino Servanzi Collio nel 1836 allorché anch'egli accompagnò il vescovo Giacomo Ranghiasi Brancaleoni in sacra visita alla chiesa e al monastero, come riferisce nel suo diario. L'erudito notò dei dipinti antichi su tavola che testimoniano l'importanza delle opere d'arte allora presenti nel monastero: «6 marzo [1836], giorno dedicato a S. Bentivoglio a 21 ore sono stato alla visita della chiesa e monastero di S. Chiara, e perché potessi entrare monsignor vescovo Ranghiasi mi ha nominato attuario di Sagra Visita specialmente deputato a quest'atto. Ho trovato un'iscrizione del 1511 nel coro che è di lavoro consimile a quello della concattedrale di S. Severino e tre quadri antichissimi in tavola giudicati buoni anche da monsignor vescovo che è intelligente»⁶.

In un altro dei suoi manoscritti il Servanzi Collio tornava a descrivere con più particolari una di quelle tre tavolette che erano state valutate di pregio anche da mons. Ranghiasi, esperto collezionista di opere d'arte: «In un locale dietro il coro vidi in detta occasione di Sagra Visita una piccola tavola antica dove era effigiata la B. Vergine in atto di allattare il Bambino. Sotto vi erano dipinte queste parole: SCA MARIA DE VMILITATE»⁷.

A questo quadro fa riferimento anche un'interessante lettera del 21 ottobre 1873 scritta al Servanzi Collio da D. Federico Fagotti di Fermo, che allora era il confessore delle monache: «Signor Commendatore Stimatissimo, se V. S. fosse asceso venerdì passato fino al Monastero di S. Chiara, oltre al coro avrebbe veduto una bella tavola rappresentante la B. V. seduta e avente in braccio un bellissimo bambino. È dipinta sulla tela distesa ed attaccata al legno. Si legge scritto con caratteri del 400: *Sca Maria de umilitate*. Ho dubitato e forse creduto che il quadro sia opera di Gerino di Antonio pistojese, di cui parla il Lanzi, che fu discepolo di Pietro; e dubitai e forse credei perché a Pistoja è in grande venerazione la B. V. dell'Umiltà. In ogni modo il quadro è buono e V. S., che vede tanto addentro, potrà meglio di me profano portare retto giudizio. La Madre Vicaria del Monastero aveva per venerdì fatto trasportare il quadro



fig. 3 Sano di Pietro, *Madonna del Perdon*. Sanseverino Marche, Pinacoteca comunale.

in Sagrestia dal Coro, ove abitualmente si tiene. Se crede vedere, dimandi di detta stessa M. Vicaria da me già informata che si farà un merito di servire V. S. tanto apprezzata come da tutti, anche dal detto monastero. La prego di ossequiarmi Donna Teresa, il suo figlio e la virtuosa consorte di lui, ed Ella accolga gli ossequi distinti dal suo obbligatissimo servo Federico parroco Fagotti»⁸.

Nel 1860 il monastero delle Clarisse veniva soppresso ed i suoi beni erano demaniati dall'Amministrazione del Fondo per il Culto. Stranamente, quando nel 1893 Vittorio Emanuele Aleandri, Regio Ispettore per i Monumenti, visitò il luogo per individuare eventuali oggetti d'arte, oltre al ricordato coro ligneo, non trovò che una tavoletta a coronamento gotico con il fondo dorato raffigurante la Vergine con il Bambino e corteggio di angeli (fig. 3), la quale fu devoluta nel 1897 con decreto del Ministero di Grazia e Giustizia alla Pinacoteca Civica di Sanseverino insieme al pregevole coro

in tarsia ed intaglio. Forse il quadro della Madonna dell'Umiltà era stato riposto all'interno del monastero, dove vigea la più stretta clausura, e l'Aleandri non ebbe la possibilità di entrare nelle stanze delle suore senza incorrere nel divieto ecclesiastico⁹.

Nella sua *Nuova Guida di Sanseverino-Marche* del 1898 l'Aleandri così annotava: «Recentemente il convento delle Clarisse è stato ceduto al Comune con diritto alle poche monache rimaste di abitarne una parte vita natural durante; ed il Coro fu devoluto alla Civica Pinacoteca lasciandolo precariamente nella chiesa in servizio delle monache stesse». Infatti, a conferma di quanto

scrive l'Aleandri, fin dal 29 settembre 1896 l'Intendenza di Finanza aveva offerto al Municipio la cessione del fabbricato monastico di S. Chiara che il Consiglio comunale accettò nella seduta del 30 dicembre 1896, impegnandosi a lasciare a disposizione delle sei religiose rimaste una parte del monastero. I mobili, gli oggetti d'arte e la stessa chiesa rimasero in proprietà del Fondo per il Culto e furono ceduti in uso al Comune senza obbligo di lasciarli alle monache. Successivamente il Comune, ritenendo l'immobile in cattivo stato e poco utile, lo pose in vendita e nel 1900 venne acquistato dalle stesse monache in persona della badessa Maria Geltrude Romaldi che sborsò seimila lire per rientrarne in possesso¹⁰.

Il 25 febbraio 1925 si recava nel monastero di S. Chiara il sig. Alessandro Ranciaro, economo del Comune e in rappresentanza del Sindaco, quale cessionario del fabbricato monastico e della chiesa attigua, nonché consegnatario dei mobili e degli arredi dell'uno e dell'altra, insieme al sig. Alfredo Battaglia, primo procuratore dell'Ufficio Registro di Sanseverino appositamente delegato dall'Intendenza di Finanza di Macerata. I due, con la presenza della madre badessa Maria Teresa Francesca Cioccaro, procedevano alla ricognizione di tutti i mobili e arredi sacri, di cui sopra, sulla scorta dell'ultimo verbale di ricognizione, che portava la data del 21 dicembre 1900, e ne redigevano l'inventario con la descrizione degli oggetti ed il confronto tra quelli esistenti alla presa di possesso del monastero da parte delle suore e quelli esistenti al momento.

L'anno successivo, il 21 febbraio 1926, l'economo comunale Alessandro Ranciaro saliva una seconda volta al monastero, insieme ad dott. Italo Marini, segretario capo del Comune, per effettuare di nuovo la ricognizione dei simulacri, quadri, mobili ed arredi sacri esistenti in quel luogo e trovava esattamente quanto era stato elencato nell'inventario dell'anno prima. Di tutto la predetta madre badessa, presa attenta visione, ne accettava la regolare consegna (che non era stata fatta nella precedente occasione) obbligandosi di avere diligente cura di tutto per la migliore conservazione¹¹.

In questo minuzioso inventario non si fa il minimo riferimento alla tavoletta raffigurante la Madonna dell'Umiltà. Probabilmente il dipinto, di non grandi dimensioni, fu tenuto nascosto ai funzionari incaricati di redigere l'inventario oppure fu fatto figurare come oggetto di devozione privata appartenente a qualche suora. L'opera, sfuggita ai pubblici funzionari, fu però trovata da alcuni scaltri mercanti d'arte, che non esitarono a riconoscerla la mano di un valente

pittore e ad offrire per essa somme ragguardevoli (e i dipinti a fondo oro erano uno dei generi più ambiti del collezionismo artistico).

Per poter pagare con il ricavato della vendita la tassa di successione relativa ad un legato di suor Angela Lancioni (che ammontava a L. 18.575) e per coprire gli ingenti costi sostenuti per il riattamento del vecchio Noviziato, nel 1932 le monache furono costrette, a malincuore, a cedere il prezioso dipinto ad un antiquario forestiero. Le vicende di quella travagliata vendita furono diligentemente annotate dalla madre superiora Maria Teresa Francesca Cioccarì in un libriccino che si conserva tuttora nell'archivio del monastero. Stante il suo interesse riportiamo per intero quella pagina di cronaca che documenta la perdita dell'importante opera d'arte:

«Dati le enormi spese incorse per la tassa di successione ed altre, anche alla fine dell'anno 1931 si porsero più vive suppliche al Signore perché ci provvedesse d'uno straordinario aiuto e questo Divin Padre con misericordioso amore si compiacque esaudirci. Si possedeva un quadro del Caterini, rappresentante la Madonna ed il Bambino col titolo "S. Maria de Umilitate", che il Comm. Enrico Marinucci, per venire in aiuto dei nostri bisogni, si era impegnato d'acquistare fin dal novembre 1929 per la somma di lire 10.000 e ci aveva già dato in due acconti lire 6.000, desiderando però che questo contratto si tenesse segreto. Ora nel novembre 1931, accompagnato dal Sig. Pizzi che già conosceva il quadro, si presentò il Sig. Montini con l'intenzione di vederlo e d'acquistarlo; senza dir nulla dell'impegno precedente, si fecero molte difficoltà, che, anziché sconcertare l'acquirente, eccitarono maggiormente le sue brame, per cui giunse persino ad offrire 30.000 lire. La bella cifra lusingava certamente, ma per allora non si accettò. Si fecero pratiche per conoscere l'intenzione del Sig. Commendatore, il quale, senz'alcuna difficoltà, ritirò gentilmente l'impegno. Nel gennaio di quest'anno 1932 ritornò il Sig. Montini, fermamente deciso di acquistare il quadro. Il Rev.mo Mons. Vicario Capitolare, canonico Pacifico Bianchi, che ben conosceva le nostre condizioni, ci fece notare l'occasione provvidenziale e, sulla sua parola, volentieri acconsentimmo a cedere la cara Madonnina, di cui si era fatta riprendere la fotografia, che con la negativa stessa si conserva in Monastero. Le lire 30.000 furono così ripartite: lire 6.000 si restituirono al Comm. Marinucci; lire 500 al mediatore Pizzi; lire 6.000 impiegate per il riattamento dell'antico Noviziato ed infermeria; lire 17.500 per estinguere il debito dell'anno precedente e come fondo per il vitto giornaliero»¹².

Da questa memoria emergono i nomi di alcuni soggetti coinvolti nella vicenda. Anzitutto il sanseverinate Luigi Pizzi che, conoscendo l'esistenza del quadro e i propositi di alienazione delle monache, aveva fatto da tramite fra quelle e gli acquirenti. Il Pizzi godeva la piena fiducia delle religiose essendo esponente delle principali associazioni cattoliche cittadine nonché ragioniere della locale Banca Popolare Settempedana, popolarmente conosciuta come la "Banca dei preti". L'assenso alla vendita era venuto dal canonico D. Pacifico Bianchi, arcidiacono della cattedrale (la più alta carica del Capitolo) che all'epoca fungeva anche da delegato vescovile in assenza dell'Ordinario (mons. Pietro Tagliapietra verrà nominato vescovo il 22 febbraio 1932). Il primo acquirente a farsi avanti era stato il comm. Enrico Marinucci di Roma, nota figura di mercante di reperti archeologici e di opere d'arte, che per il quadro aveva offerto una somma di 10.000 lire ed aveva versato anche una caparra di 6.000 lire come garanzia all'adempimento del contratto da perfezionarsi.

Ad aggiudicarsi il dipinto era stato però un altro mercante, un tale Montini (non sono specificati né il nome né la provenienza) che aveva fatto un'offerta tre volte superiore a quella del Marinucci. È probabile che nella scrittura ci sia un errore e che il vero cognome sia Contini anziché Montini. Infatti Alessandro Contini fu uno dei più famosi mercati d'arte del tempo che rifornì di capolavori i principali collezionisti americani del XX secolo¹³.

Tutta la vicenda ci riporta al tema, sempre controverso, della tutela dei beni cul-



fig. 4 Pittore veneziano del sec. XIV, *Madonna dell'Umiltà*, Ubicazione ignota.

turali di proprietà ecclesiastica. Molti di essi furono venduti grazie alla compiacenza dei superiori bisognosi di denaro per le necessità ecclesiastiche, ovviamente con il vincolo della massima discrezione degli acquirenti, per non incorrere nel veto delle competenti autorità statali. Anche in questo caso appare evidente come la badessa, pur se animata dalle più pie intenzioni, commettesse allora una grave infrazione alle disposizioni di legge in materia di Belle Arti, in quanto gli oggetti artistici degli enti ecclesiastici non potevano essere alienati e tanto più in questo caso in cui ella non poteva assolutamente derogare dalla considerazione che non era proprietaria dei beni che gli erano stati affidati (anche al di fuori della schedatura inventariale) e che perciò non ne poteva disporre a suo piacimento. Né è giustificata la prospettiva del buon fine, cioè della possibilità di pagare le migliorie fatte al convento con il ricavato della vendita, ma tant'è.

Nel monastero di S. Chiara si conserva ancora una nitida fotografia del dipinto (fig. 4), fatta a suo tempo eseguire dalle monache, che pubblichiamo in queste pagine nella viva speranza che possa tornare utile ai “conoscitori” per stabilire con certezza l'autore dell'opera d'arte (finora attribuita a Gerino da Pistoia o Caterino da Venezia) e soprattutto per poter individuare la collezione o il museo dove attualmente si trova il prezioso dipinto. Purtroppo non si possiedono le misure della tavola, ma la ricerca è facilitata da alcuni elementi che la rendono inconfondibile come la scritta sotto la Vergine (SCA MARIA DE VMILITATE) e la figura del veliero alla base del dipinto, che fa pensare ad un ex voto per qualche scampato naufragio¹⁴.

Il caso di questa tavoletta, irrimediabilmente perduta dalla città di Sanseverino, è un'ulteriore prova delle numerose menomazioni che ha subito nel secolo scorso il patrimonio artistico settempedano, ma di cui si hanno informazioni scarse e frammentarie perché avvenute quasi sempre di nascosto da parte di parroci, priori, abati e badesse, e sovente con la complicità delle superiori autorità ecclesiastiche. Infatti, gli studi sulla dispersione di questo patrimonio sacro, uno dei più ricchi della regione, hanno privilegiato quasi sempre l'epoca napoleonica e quella post unitaria, tralasciando di indagare le altrettanto interessanti dinamiche del fenomeno in epoche più recenti¹⁵.

Abstract

Until the 1930s, the convent church of Santa Chiara in Sanseverino Marche preserved a precious 14th-century Madonna of Humility. Only local scholars knew of the painting's existence and so it was saved from requisitions during the Napoleonic age and later also after the unification of Italy. In 1932, however, short of funds to pay for the restoration of their convent, the nuns sold the painting to an antique dealer for 30,000 lire. Today the exact location of the panel is unknown, but the publication of an old photograph will hopefully help us to find it in a collection or gallery.

NOTE

- 1 M. MINARDI, *Scheda 38*, in V. SGARBI, G. DONNINI, S. PAPETTI (a cura di), *Da Giotto a Gentile: pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica 2014), Firenze, Mandragora 2014, pp. 190-191.
- 2 A parte una breve segnalazione contenuta nel nostro saggio su Bernardino di Mariotto. Cfr. R. PACIARONI, *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, Milano, Motta 2005, p. 83.
- 3 Per questo importante manufatto ligneo si veda R. PACIARONI, *Il coro delle Clarisse di Sanseverino Marche: un mistero svelato*, Sanseverino Marche, Amministrazione Comunale 1998.
- 4 Biblioteca Comunale di Sanseverino (d'ora in poi, BCS), G. RANALDI, *Memorie di belle arti*, vol. II, ms. n. 31, p. 36; un breve riferimento è anche in *Ibidem*, p. 310 e in IDEM, *Memorie di belle arti*, vol. I, parte I, ms. n. 30/A, BCS, p. 103. Il vescovo visitò la chiesa e il monastero delle Clarisse il 10 settembre 1817, ma nella relazione manoscritta della visita pastorale non si fa alcun accenno ai dipinti menzionati dal Ranaldi. Cfr. Archivio Vescovile di Sanseverino (d'ora in poi, AVS) *Visita Ranghiasi Brancaleoni* [anno 1817], ms. n. 994, pp. 100-103.
- 5 Per quanto concerne la perdita delle carte del monastero di S. Chiara, in un inventario del 1824 si legge: «Non v'è Archivio perché tutto fu avvocato dal Regio Demanio nell'anno 1808, come è pubblico e notorio». Cfr. AVS, *Raccolta Inventari anno 1824*, tomo III, ms. n. 1103, c. 50v.
- 6 Biblioteca Servanzi di Sanseverino (d'ora in poi, BSS), S. SERVANZI COLLIO, *Diario Settempedano delle cose più notabili*, ms. n. A 184, c. 15r.
- 7 BSS, S. SERVANZI COLLIO, *Iscrizioni Lapidarie della Città e Diocesi di Sanseverino*, vol. I, ms. n. A 78, p. 118.
- 8 BSS, S. SERVANZI COLLIO, *Appunti sugli oggetti d'arte nelle chiese di Sanseverino e sua Diocesi*, ms. n. B4 («Belle Arti» - cassetta D), cc. n.n. «Dipinto in tavola nel Monastero di S. Chiara in Sanseverino attribuito a Gerino da Antonio da Pistoja».
- 9 Si tratta di un dipinto su tavola di cm. 66 x 35 noto come la *Madonna del Perdono*. È opera certa di

- arte senese, ma ha avuto negli anni diverse attribuzioni (Ludovico Urbani, Stefano Sassetta, Sano di Pietro, Maestro dell'Osservanza). Cfr. V. E. ALEANDRI, *Dei pittori sanseverinati Cristoforo di Giovanni, Bartolomeo Friginisco e Ludovico Urbani nella metà del secolo XV^o. Commentario*, in «Arte e Storia», XIII (1894), n. 20, p. 155; IDEM, *Nuova Guida di Sanseverino-Marche*, Sanseverino-Marche, Taddei 1898, p. 166; G. BERNARDINI, *Le Gallerie Comunali dell'Umbria*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», Roma, Cecchini 1906, p. 77; B. BERENSON, *The Central Italian Painters of the Renaissance*. Second edition, New York, Putnam 1909, p. 246; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, parte I, Milano, Hoepli 1911, p. 168; L. VENTURI, *A traverso le Marche*, in «L'Arte», XVIII (1915), p. 204; L. SERRA, *Itinerario artistico delle Marche*, Roma, Alfieri&Lacroix 1922, pp. 65-66; L. SERRA, *Catalogo della Pinacoteca Civica di Sanseverino*, in «Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», I (1923), p. 460; L. SERRA, *Le Gallerie comunali delle Marche*, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata 1925, p. 154; F. MASON PERKINS, *Pitture senesi poco conosciute (IX)*, in «La Diana. Rassegna d'arte e vita senese», VII (1932), fasc. III, pp. 179-180; B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli 1936, p. 431; P. TORRITI, *Sano di Piero e aiuto (?) : Madonna col Figlio e angeli*, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte delle Marche, Urbino, 1973, pp. 96-97; P. SCAPECCHI, *Quattrocentisti senesi nelle Marche. Il polittico di Sant'Antonio abate del Maestro dell'Osservanza*, in «Arte Cristiana», LXXI (1983), n. 698, p. 289; G. DONNINI, *Un polittico del Maestro dell'Osservanza*, in «L'Appennino Camerte», n. 1 del 5 gennaio 1991, p. 10; P. ZAMPETTI, *Pinacoteca Civica*, in M. MORETTI, P. ZAMPETTI (a cura di), *S. Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologna, Calderini 1992, p. 85. Per la cessione del dipinto e del coro ligneo alla Pinacoteca Comunale di Sanseverino si veda la documentazione contenuta in Archivio Storico Comunale di Sanseverino (d'ora in poi, ASCS), *Cassetta archivio anno 1897*, titolo V, fasc. n. 12.
- 10 Cfr. ALEANDRI, *Nuova Guida di Sanseverino*, cit., p. 143 nota 2. Vedi anche PACIARONI, *Il coro delle Clarisse*, cit., p. 10. Per la cessione del monastero di S. Chiara dal Demanio al Comune e la successiva vendita alle religiose clarisse si veda la documentazione contenuta in ASCS, *Cassetta archivio anno 1900*, titolo X, fasc. n. 4.
 - 11 ASCS, *Cassetta archivio anno 1925*, titolo VII, fasc. n. 11 (“Ricognizione di mobili e di arredi sacri esistenti nel monastero di S. Chiara”).
 - 12 Archivio del Monastero di S. Chiara di Sanseverino (d'ora in poi, AMSC), *Breve Storia Finanziaria del Monastero di S. Chiara in Sanseverino Marche desunta dal libro delle Memorie, dal libro dei Morti e dal piccolo Archivio e Attuale stato finanziario*, ms., cc. 8v-9r. La vendita del dipinto è ricordata brevemente anche in AMSC, P. MASSI, *Le Clarisse in S. Severino Marche attraverso i secoli*, dattiloscritto (1961), p. 371. Ci corre l'obbligo di ringraziare suor Chiara Maria Zappia per la disponibilità e la collaborazione durante le ricerche effettuate nell'Archivio del monastero di S. Chiara.
 - 13 Per qualche cenno sul Marinucci e sul Contini, che erano tra loro anche in rapporti d'affari, si veda l'articolo di N. H. YEIDE, *Pedigrees and problems in the Kress Collection*, in «Collections. A journal for Museum and Archives professionals», vol. 10, n. 3 (summer 2014), pp. 268-269.
 - 14 Una vecchia fotografia riproducente il dipinto si trova pure nella fototeca della BCS (foto n. 439). Altre due simili immagini sono presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna (inv. 26276 e 26277) e in una nota autografa dello Zeri nel verso di una di esse si legge: “Foto avuta da A. Rossi in Urbino il 12 luglio 73”. Una ulteriore copia della stessa fotografia è presso di noi, dono del sig. Camillo Rossi

figlio del sopra citato prof. Alberto Rossi, che fu insigne storico dell'arte e autore di un'apprezzata monografia sui Salimbeni.

- 15 Sarebbe auspicabile uno studio approfondito per lasciare almeno la memoria di tutti i quadri, le sculture, le campane, i mobili, gli arredi, le suppellettili di proprietà ecclesiastica che sono stati rubati o alienati dall'Unità d'Italia ad oggi e che hanno gravemente depauperato il patrimonio artistico sanseverinate. Dopo un lungo peregrinare tra ricettatori e collezionisti, molte opere, ormai decontestualizzate, sono approdate in musei italiani e soprattutto stranieri; raramente ne è nota la storia e tanto meno la provenienza precisa. Tra gli oggetti dispersi più preziosi vogliamo qui accennare – per essercene interessati in un precedente saggio – ad una statua lignea di S. Sebastiano del XV secolo, già conservata nella chiesa parrocchiale della frazione Serrone, che nel 1961 fu venduta dall'Amministrazione diocesana ad un antiquario di Matelica per pagare i mobili rinnovati della sagrestia. In precedenza, nel 1925, un sacerdote aveva sottratto dalla chiesa parrocchiale di S. Anna di Frontale un rarissimo messale membranaceo dell'XI secolo con rilegatura in avorio ebano e lamine d'argento mirabilmente lavorate. Esportato in America ora è depositato presso la Pierpont Morgan Library di New York. Cfr. R. PACIARONI, *La statua sanseverinate di S. Sebastiano. Approfondimenti e precisazioni*, Sanseverino Marche, 2007, pp. 20-23; IDEM, *Il Sacramentario di Frontale. Testimonianze di un perduto oggetto d'arte e di culto*, in «Studia Picena», LXXVI (2011), pp. 7-58. La spoliazione delle opere d'arte ha interessato tutto il territorio nazionale; sulle varie cause che hanno contribuito a far dilatare tale fenomeno, soprattutto dal dopoguerra ad oggi, si veda l'interessante contributo di G. METELLI, *La recente dispersione delle opere d'arte a Foligno*, in «Bollettino storico della città di Foligno», vol. XVI (1992), pp. 265 -275.

A bello, fame et peste libera nos Domine.

Una ricostruzione storica per la chiesa di Sant'Antonio abate a Castelleone di Suasa

Eros Gregorini



fig. 1 F. Mingucci, *Veduta di Castelleone di Suasa con l'antica chiesa di Sant'Antonio*, 1626. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Codice Barberiniano 4434).

Ho salutato con grande gioia la decisione della Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo di Castelleone di Suasa di restaurare la chiesa urbana di Sant'Antonio abate (fig. 1). Non era tanto l'edificio ad interessarmi dal punto di vista architettonico, quanto il frammento di un affresco collocato al suo interno, nella pa-



fig. 2 Fotografia di piazza Vittorio Emanuele con la precedente facciata della chiesa di Sant'Antonio, Coll. Orfeo Pucci.

rete destra. Da molti anni e in più occasioni avevo auspicato il restauro del dipinto che si presentava sì rovinato, e tuttavia ben leggibile, dimostrando la buona esecuzione di un'opera databile entro il primo quarto del XVI secolo: dunque la più antica testimonianza artistica dell'abitato di Castelleone. Ho proposto al parroco di completare l'intervento di recupero dell'edificio (fig. 2), intervenendo anche sul lacerto di affresco, affidandone il lavoro ad una ditta specializzata. E così, sabato 8 ottobre 2016, veniva presentato alla comunità locale l'avvenuto recupero della chiesa e di quella pittura muraria (fig. 3). Perché allora non studiare e raccontare qualcosa di quell'affresco che, seppur mutilo, era ed è testimonianza di fede e devozione? L'entusiasmo iniziale per la possibilità di raccontare le vicende storiche dell'opera si è subito raffreddato di fronte ad un ostacolo che all'inizio e per un buon periodo, sembrò essere insuperabile. Infatti, la chiesa di Sant'Antonio viene edificata attorno all'anno 1603¹ e dunque come era possibile che in una struttura costruita in



fig. 3 Fotografia a seguito del restauro della Chiesa di Sant'Antonio di Castelleone di Suasa.

quegli anni si trovasse un affresco di circa cento anni prima? Tra l'altro risulta evidente che il muro su cui è stato eseguito il dipinto e la cucitura con i mattoni dell'immobile che lo circonda è la stessa escludendo pertanto la possibilità che la pittura sia stata tagliata dalla muratura di un edificio differente e portata in quel luogo dopo la costruzione della nuova chiesa. La prima ipotesi per risolvere l'enigma è stata quella di pensare che la chiesa di Sant'Antonio potesse aver sostituito nella dedicazione un luogo di culto più antico. L'attuale chiesa di Sant'Apollonia di Corinaldo, ad esempio, è stata preceduta dalla chiesa di Santa Maria degli Olmi Grandi che a sua volta sostituisce la più antica Santa Maria Turrium². L'attuale santuario dedicato a Santa Maria Goretti, sempre a Corinaldo, si trova invece nella chiesa dedicata a San Nicola da Bari, comunemente chiamata Sant'Agostino³. La chiesa oggi intitolata a San Giovanni Battista di Miralbello, nel Comune di San Lorenzo in Campo nelle carte del XVIII e del XIX secolo, è detta di San Michele Arcangelo⁴. Si trattava dun-

que di trovare quale chiesa più antica sorgesse in quel sito e che agli inizi del XVII secolo potesse aver preso il nome di Sant'Antonio. Pietro Ridolfi, vescovo di Senigallia, che tra il 1596 e il 1597 compie una celebre visita pastorale dando vita a quel manoscritto noto come *Historiarum libri duo...*, oggi dato alle stampe, a proposito di Castelleone elenca le seguenti chiese: parrocchiale di San Pietro cui spettano, fuori del castello, San Pietro e Sant'Onofrio, l'oratorio di San Giacomo contiguo alla parrocchiale di San Pietro della Compagnia del Santissimo Sacramento e, in campagna, l'oratorio del Santissimo Crocifisso, l'edicola di Santa Maria di Massa e San Martino del Farneto⁵. Dunque, come ovvio, in quest'elenco non troviamo Sant'Antonio la cui costruzione, come detto, avviene alcuni anni dopo. Tuttavia negli anni successivi al 1603 le chiese elencate dal Ridolfi le ritroviamo ancora presenti e documentate e questa situazione portava ad escludere l'ipotesi immaginata di una nuova chiesa in sostituzione di un'altra precedente. Scartata questa possibilità si è affacciata una nuova idea che credo essere quella più pertinente e vicina alla verità dei fatti: ovvero la presenza di una edicola sacra trasformata e inglobata in un successivo e più grande edificio. Le edicole con rappresentazioni di madonne e santi segnavano strade e accompagnavano i viandanti. Negli incroci o lungo le vie, a partire dal XII secolo si diffondono queste piccole strutture architettoniche atte a proteggere un'immagine sacra oggetto di culto ed erette per fede popolare, per grazia ricevuta o per scampato pericolo. Molte e documentate sono le trasformazioni di edicole in chiese. Ad Apiro, la chiesa della *Madonna della Figura* deriva il proprio nome dall'essere stata, all'inizio, una figurina dipinta su di un muro intonacato tra la porta Mercatello e la chiesa di San Salvatore ed esposta alla venerazione popolare sul limitare di una via⁶. La stessa cosa è documentata per la chiesa del Santissimo Crocifisso di Ostra Vetere. Al riguardo così scrive Alberto Fiorani: "Ecco la genesi della chiesa: una prima edicola stradale tre-quattrocentesca affrescata da buona mano e ritenuta talmente miracolosa da giustificare un suo inglobamento in un secondo corpo di fabbrica dotato di due altari laterali, un santuario vero e proprio, quindi, successivamente ampliata da un terzo corpo di fabbrica con altri tre altari laterali, ed infine completata da un quarto corpo di fabbrica occidentale del portico o narcece, oggi purtroppo non più esistente, ma che è documentato fino agli inizi del Settecento"⁷. Dopo Apiro e Ostra Vetere ecco Corinaldo e il santuario della Madonna dell'Incancellata. L'immagine sacra che si trova dietro l'altare maggiore, oggetto di venerazione, era infatti originariamente collocata in un'edi-

cola stradale fatta costruire per volontà della famiglia Martinelli di Corinaldo su un terreno di sua proprietà ubicato in fondo Pozzo Antico. Con l'aumentare dei devoti e dei pellegrini che veneravano la miracolosa immagine, l'edicola fu ampliata e trasformata in una piccola cappella donata nel 1586, come ricorda lo storico Bernardino Montanari nel 1813, dagli eredi di Matteo di Giovanni Martinelli all'Arciconfraternita del Gonfalone, che doveva provvedere alle messe settimanali e a tutto il necessario. L'afflusso sempre crescente dei pellegrini impose una nuova organizzazione e una più decorosa sistemazione. Nel 1625 fu fatta così costruire su un luogo più elevato e sicuro una nuova chiesa, corrispondente all'attuale presbiterio, in sostituzione della precedente cappella rovinata per il cedimento del terreno su cui era stata edificata⁸. La stessa cosa avviene ad Ostra per il santuario della Madonna della Rosa, edificato nel 1754, sul sito di un'edicola in cui si venerava una immagine della Vergine, denominata dai fedeli per il fiore che tiene in mano. Si racconta infatti che nel maggio del 1666 una fanciulla devota pose un giglio davanti a tale immagine. Esso sorprendentemente rimase fresco e profumato per mesi. Fu così che folle di fedeli cominciarono a recarsi in pellegrinaggio davanti all'edicola miracolosa. In seguito, per il grande afflusso dei pellegrini, l'edicola venne gradualmente ampliata fino a diventare l'attuale sontuosa chiesa in stile neoclassico con sfumature barocche. Sempre ad Ostra è il caso del Santuario di Santa Maria Apparve. Scrive Agostino Rossi nelle sue Notizie storiche di Montalboddo: *«Del detto mese d'agosto di detto anno (1527) si scoprì la peste, ch'in pochissimo tempo si sparse per tutt'Italia, dove fece strage grandissima, e durò sino al mese di maggio 1529. Qui in Mont'Alboddo non vi saria rimasto alcuno, se non fusse stata la protettione della Vergine Santissima, poichè nel luogo, dove oggi sta posta la chiesa di Santa Maria Apparve, si ritrovava una figurina, et ivi apparve la Vergine Santissima ad un pastorello con significargli, che si portasse dal magistrato, acciò ordinasse in quel luogo la fabbrica d'una chiesa, e la dedicasse alla Madre di Dio, che così facendo, saria restato libero Mont'Alboddo dalla peste. Fu incontinente principiata la fabbrica, e subito fu veduto cessare il contagio»*⁹. Il Consiglio generale di Montalboddo nel 1560 discute *«se pare di prendere provvedimenti perchè debba essere adattata l'edicola di Santa Maria Appari, visto che la devozione cresce di giorno in giorno in quel luogo e i molti ex voto (miracula) portati lì sono sottratti dal momento che l'edicola non si ritrova chiusa»*¹⁰. Credo di poter affermare che qualcosa di analogo possa essere avvenuto a Castelleone. In fondo



fig. 4 Nicola Filotesio, detto Cola dell'Amatrice, *Madonna col Bambino fra i santi Sebastiano, Antonio, Francesco e Rocco*, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.

non è improbabile che fuori del castello, all'incrocio delle due strade che conducevano, rispettivamente a San Lorenzo in Campo e ad Arcevia, si sia deciso di edificare una edicola dedicata alla Vergine e ai Santi Rocco e Sebastiano. La presenza di questi due santi contribuisce a confermare l'ipotesi che l'opera sia stata eseguita tra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento, anni in cui la peste, insieme al tifo e alla carestia imperversa per tutta l'Italia. Rocco e Sebastiano sono i santi invocati in occasione di epidemie di peste e affiancano, per poi sostituirlo, il culto della Madonna della Misericordia. (fig. 4). La peste è senza dubbio la più grave delle forme epidemiche che hanno colpito, in forma endemica, le popolazioni europee tra medioevo e età moderna. Quella che colpì l'Europa tra il 1347 e il 1351 si stima causò la morte di trenta milioni di persone su una popolazione di circa cento milioni; in Italia morirono tre dei circa undici milioni di abitanti. I medici, scrive Lorenzo Del Punta, non avevano in pratica alcuna possibilità di influenzare positivamente il decorso della malattia, della quale del resto non conoscevano neppure l'agente patogeno (che sarà scoperto solo nel 1894) e i meccanismi di trasmissione¹¹. Gli uomini del tempo

erano convinti che la peste fosse un castigo di Dio il quale in più occasioni, e per tale ragione, viene raffigurato nelle opere del tempo come Giove in atto di scagliare frecce contro l'umanità peccatrice. (fig. 5). Nel 1527 la peste colpisce Ostra, a quel tempo denominata Montalboddo. Per fermare il morbo non bastavano i provvedimenti della Commissione di Sanità, era necessario avere qualche buon avvocato (*advocatus*) presso Dio e, si sa, che il principale protettore contro la peste è San Rocco. Così il giorno 18, di non si sa quale mese di quell'anno intervenendo al Consiglio Generale, il Conte Gabutio afferma che la peste costituisce un flagello di Dio contro gli iniqui peccatori e, siccome per placare l'ira di Dio è un ottimo rimedio la preghiera dei Santi, propone che venga edificata una chiesa e lì sarà venerato, dalla Comunità di Montalboddo, San Rocco confessore. Lo stesso Conte propone inoltre che “nella festa di San Rocco si faccia processione per tutta la Terra di Montalboddo, portando le immagini di Gesù Cristo Crocefisso, di Maria e dei beati Rocco e Sebastiano, e siano cantate le letanie. È ciò affinché Dio liberi la Terra dalla peste e da ogni avversità ora, in futuro e sempre”¹². E di nuovo ad Ostra i Priori del Popolo nel 1528

scrivono: «e perché al presente patémo quasi comunemente de la influentia de la peste causata per i nostri peccati [...]»¹³. E così mentre il Signore minaccia di infliggere al genere umano la punizione celeste per i peccati commessi, ecco



fig. 5 Benedetto Bonfigli, *Madonna della Misericordia* (Gonfalone di Corciano), 1472. Corciano, chiesa di Santa Maria Assunta.

che la Madonna protettrice soccorre l'umanità proteggendola sotto il proprio mantello e mettendola al riparo dai colpi della minacciosa collera divina, dando origine ad una delle più affascinanti e fortunate iconografie mariane dell'arte medievale, la Madonna della Misericordia. Il terrore generato dalla propagazione delle epidemie di peste favorisce, già nel XIV secolo, l'attribuzione alla Vergine dal mantello, di una funzione protettiva contro il contagio ed il pericolo della "mala morte". Sono queste le radici culturali della nuova iconografia della *Madonna delle frecce*, ovvero la rappresentazione della Vergine che ripara, sotto il mantello, i devoti dalla pioggia di dardi scagliati dalla divinità punitrice allo scopo di emendare la condotta immorale del genere umano¹⁴. In una composizione liturgico-musicale di cui si conserva un frammento del III secolo si trova scritto: "sotto la tua misericordia ci rifugiamo, Genitrice di Dio. Le nostre suppliche tu non le respingere nella necessità, ma dal pericolo libera noi, sola casta, sola benedetta". Nella versione latina, la dizione "*sub tuam misericordiam*" è rimasta soltanto nella liturgia ambrosiana, mentre nella versione corrente della liturgia latina è stata sostituita con quella di *sub tuum praesidium*, dove è affermato che Maria è la madre di Cristo che, appunto, è misericordia e presidio. Da qui la tradizionale iconografia della protezione del mantello della Vergine per il popolo che in lei confida, quel mantello ovvero *praesidium* sotto cui ripararsi dalle frecce, considerate simbolo dell'ira divina come punizione contro i peccatori, come erano infatti percepite nell'immaginario medievale le pestilenze, che colpiscono le persone che non hanno trovato, o voluto trovare, riparo sotto la protezione di Maria¹⁵. In seguito al culto della Madonna della Misericordia si affianca quello di San Sebastiano. Secondo la leggenda questi, alto ufficiale dell'esercito imperiale, fu il comandante della prestigiosa prima coorte pretoria per la difesa dell'imperatore. Quando Diocleziano, che aveva in profondo odio i fedeli a Cristo, scoprì che Sebastiano era cristiano lo condannò a morte. Fu legato ad un palo in un sito del colle Palatino, denudato, e trafitto da così tante frecce in ogni parte del corpo da sembrare un istrice. L'essere stato trafitto da frecce senza però morire lo fece invocare come santo protettore dalle peste, flagello che colpiva l'umanità, come detto, sotto forma di dardi che piovevano dal cielo. Dopo Sebastiano fu la volta di Rocco. Pellegrino francese vissuto tra il 1346 e il 1379, visitata la Città Santa mentre faceva ritorno a Montpellier, si fermò a Piacenza, dove infuriava un'epidemia di peste, per assistere gli ammalati. Fu contagiato e per non mettere a rischio altre persone, si allontanò dalla città per rifugiarsi

in una grotta e si salvò. Ripreso il viaggio giunse a Voghera, qui venne scambiato per una spia e imprigionato, morendo in carcere dopo circa cinque anni. Vicino al suo corpo venne ritrovata una tavoletta, sulla quale erano incisi il nome di Rocco e le seguenti parole: «Chiunque mi invocherà contro la peste sarà liberato da questo flagello». La presenza nell'affresco dei santi Sebastiano e Rocco non lascia dunque dubbi sul fatto che si tratti di un'opera devozionale legata alla paura della peste. Inoltre il fatto che il dipinto sia riconducibile tra la seconda e terza decade del Cinquecento avvalorata tale origine. Infatti il morbo tra il 1522 e il 1530 colpisce tutta la Penisola con perdite spaventose: 65.000 morti a Napoli tra il 1528 e 1529; 50.000 morti a Milano nel 1523; 12.000 a Bologna nel 1527 tra i 25.000 e i 40.000 a Firenze nel 1527¹⁶. Di peste o pestilenze resta testimonianza per Jesi nel 1513 e nel 1527 e per Senigallia nel 1523 - 1525, 1527 - 1528¹⁷. Ma anche Arcevia, l'allora Roccacontrada viene colpita dalla peste nel 1523 che seminò terrore e morte. Nel 1527 la popolazione, in ringraziamento per lo scampato pericolo e per soddisfare un voto solennemente espresso, decise di intitolare a Sant'Anna, a cui si era affidata, la chiesa di Santa Maria in piazza. Furono affrescate, inoltre, nei trivi e nelle pubbliche vie più importanti del Comune, a ricordo e per ringraziamento, le immagini di Nostra Signora, di Sant'Anna, di San Sebastiano e di San Rocco¹⁸. Notizie di località contagiate riguardano Ancona, Recanati, Ascoli, Camerino, Montottone e Fermo¹⁹. Lo stesso avviene a Corinaldo dove informazioni dirette e indirette coprono un arco temporale di diversi anni. Il 21 agosto del 1524 il Consiglio Generale approva la proposta di far fare una immagine di San Rocco nella casa di Blasio di Battista Bedulli²⁰. Due anni dopo si decide sull'offerta di cera fatta in onore dell'Onnipotente, di San Sebastiano e di Sant'Antonio²¹. Il 26 agosto e il 14 dicembre 1526 il Consiglio dinnanzi ai rumori di peste decide di affidare ai superiori della sanità eletti, l'autorità di adottare tutti provvedimenti che riterranno al fine di prevenire ed evitare il morbo²². Tuttavia queste decisioni non evitano il contagio che si diffonde nel 1528. In assenza dei registri della deliberazioni consiliari notizie su morbo si trovano in altri documenti. È il caso di Paoletto albanese che a fine aprile 1528 invia una supplica alle autorità comunali chiedendo di poter far ritorno a casa *«essendo stato per tre mesi e più fora de la terra de Cornalto per essere stato suspecto de peste»*. Pavolo Picino albanese ricorda di essere stato costretto a pagare il pane che gli fu dato *«al tempo che lui era apestato et ancora esser astretto a pagare quello che fo dato andando dal medico»*. Giovanni di Bedollo appaltatore del danno

dato avendo corrisposto alle casse comunali in anticipo la maggior parte del dovuto chiede una revisione degli obblighi in quanto «*sucedesse la peste in la Terra e territorio di Cornalto ne podde exercitar dicto offitio, anzi li fo gravissimo danno e perdita*»²³. Del 10 dicembre dello stesso anno è poi una lettera del Gonfaloniere e dei Priori di Barbara inviata a Corinaldo dove si segnala che «*se intende illi ne la vostra Terra esser alcuna suspicione di peste [...]*»²⁴. Della peste non si sapeva nulla, né la causa, né come il morbo si trasmetteva, né di conseguenza quali rimedi fosse possibile praticare. Per la maggior parte delle malattie, le terapie del tempo erano in genere inutili, e spesso addirittura dannose. Come suggeriva il buon senso popolare, il solo rimedio efficace contro la peste erano le *pillole de tribus*, cioè pillole composte di tre cose chiamate *cito, longe et tarde*; che vuol dire “presto al fuggire, lontano paese ad habitare e tardo al ritornare”. Comunque l’osservazione e il buon senso avevano da secoli reso tutti avvertiti della contagiosità della malattia. Come è perché il male si trasmettesse nessuno lo sapeva, ma che si trasmettesse per contagio nessuno dubitava²⁵. E così i Comuni adottavano misure restrittive nella circolazione di persone e merci. Venivano, innanzitutto, costituite o istituite magistrature straordinarie di sanità, eleggendo al riguardo appositi deputati, cosa questa cui si è fatto cenno qui sopra parlando di Corinaldo. Tuttavia, caso questo assai frequente, i deputati estratti a sorte, non ne volevano sapere di avere a che fare con la peste e gli appestati. Ad Ostra il Consiglio si trova costretto a discutere “su come si possa evitare la peste, dal momento che gli uomini già eletti, deputati alla sanità, rifiutano di esercitare l’ufficio”²⁶. Venivano imposti cordoni sanitari che impedivano l’accesso ai centri abitati e allo stesso tempo si costringeva all’allontanamento i sospettati di contagio. Per i colpiti si allestivano i lazzaretti veri e propri luoghi di orrore. Il dottor Settala, magistrato di sanità a proposito del lazzaretto di Milano in occasione della carestia del 1629 scrive: «*Vidi quel giorno le gran miserie che erano nel lazzaretto delli poveri, cioè la palia tutta trita, piene le camere di sterco, la paglia si moveva per pulici, pedochii et cimici, la mortalità di più di 70 al giorno, il morire di quelli poveri con li vestiti marciti adosso, et morevano per il più nel sterco et orina loro, et horribilia illa magna*». Il cardinale Spada durante la peste del 1630, quella che colpirà anche Milano e che causerà la morte di oltre 60.000 persone su 130.000 abitanti, nel visitare il lazzaretto di Bologna così ne parla: «*Qui vederesti altri lamentarsi, altri urlare, altri scoprirsi mostrando diverse parti, altri morire, altri diventar negri e deformi, altri delirando far mille*

pazzie; qui è fetore intollerabile, non si può fare di non camminare tra morti; qui è orrore continuo di morte e un ritratto vero d'inferno corrente, perché a similitudine del vero, hic nullus ordo, sed horror continuus inhabitat»²⁷. Cipolla afferma che “gli ufficiali (di sanità) combattevano un nemico invisibile: non sapevano né cosa fosse, né come colpisse. Le conoscenze mediche non offrivano alcun aiuto; le terapie erano assurde. L'unica speranza era nella prevenzione, ma è difficile organizzare misure preventive quando non si conoscono gli agenti patogeni e il loro modo d'azione”²⁸. Cristofano di Giulio Ceffini, ufficiale di sanità a Prato in occasione della peste del 1630 descrive i compiti dell'ufficio in caso di peste: «*Si è provato con esperienza che a spegnere il contagio prima fa bisogno ricorrere alla Maestà di Dio, alla intercessione della Beatissima Vergine e de' santi; di poi [...]*»²⁹.

Ecco che per contrastare il morbo era necessario chiedere aiuto a Dio, attraverso la Madonna e i santi. Così ad Ostra il conte Gabuzio propone che nella festa di San Rocco «*si faccia processione per tutta la Terra di Montalboddo, portando le immagini di Gesù Cristo Crocefisso, di Maria e dei beati Rocco e Sebastiano, e siano cantate le litanie. E' ciò affinché Dio liberi la Terra dalla peste e da ogni avversità ora, in futuro e sempre*»³⁰. In occasione della quaresima del 1528, il predicatore, un padre francescano esorta la popolazione e il Consiglio Generale a prendere delle iniziative spirituali, volte “a placare” l'ira di Dio Onnipotente affinché liberi il popolo” dal flagello della peste³¹. Così scrive Alfonso Corradi a proposito dell'epidemia che colpisce la Città eterna nel 1522: “In Roma rinnovaronsi le superstizioni pagane, e rividesi il sanguinoso spettacolo de' flagellanti del medio evo”. Dopo di che riporta alcuni passi di una lettera che Baldassarre Castiglione scrive da Roma alla madre e datata 12 agosto 1522: «*Vanno in processione una infinita moltitudine di zitelli seminudi, battendosi, e gridando Misericordia; e così huomini vestiti di battuti, gridando tutti misericordia, seguendo poi la turba delle matrone con le candele accese piangendo, come se cadessero per le strade a centinara il dì. Ogni dì vanno certe Compagnie in processione a queste chiese principali, e portano talor la testa di S. Sebastiano, e una figura di S. Rocco, e si fermano alle case infette, e dicono orazioni, e chiamano misericordia. Ma quelli che fariano forte pianger l'Anna (sorella di Baldassarre poscia monaca con nome di Laura) sono un gran numero di puttini tutti nudi dalla cintura in su, che vanno in processione battendosi, e chiamando misericordia, e dicendo Parce Domine Populo tuo, e con loro sono certi che gli fanno andar ad ordine, e li vanno*

*cibando. Commove assai gli uomini il pregar di quelli innocenti [...]»³². Al terrore e ai lutti provocati della peste, come se non bastasse, si affiancano guerre e carestie. Del 1517 è la guerra per il Ducato di Urbino che vede l'esercito di Francesco Maria I Della Rovere scorrazzare in queste nostre terre nell'intento di riconquistare la signoria sul Ducato concesso dal pontefice Leone X al nipote Lorenzo De' Medici, mentre nel 1526 i raccolti vengono distrutti da una moltitudine di locuste. Notizie in tal senso si hanno sia per Corinaldo, sia per Ostra. Nella prima località la parziale distruzione dei raccolti provocata dalle cavallette che si abbattono sul territorio nei mesi di maggio e giugno originò una grande carestia³³. Ad Ostra, nell'estate del 1526 «venne un diluvio sì grande di cavallette da Regni di Napoli, che oscuravano il sole; queste fecero così gravi danni, che si devorarono quant'era sopra la terra, mangiando fino le fratte, e le viti, produssero una carestia così tremenda, che una rapa costava un bolognino, il vino dodici fiorini la soma, e il grano non si trovava per denaro»³⁴. Nel Consiglio dell'8 maggio 1526, stesso periodo di Corinaldo, si discute su *quid providendum contra grillos* (quali provvedimenti si debbono prendere contro i grilli) e come per la peste l'unico provvedimento proposto dal consultore, Ser Agostino di Francesco, è «per prima cosa si chieda al signor Vicario di ordinare tre processioni»³⁵. Ancora una volta il rimedio è il ricorso a Dio. Alla peste e alla carestia di questo tormentato biennio si aggiunge un terzo drammatico evento che lascerà un segno profondo nell'intera cristianità: il sacco di Roma. L'Italia è luogo di scontro tra due grandi potenze. Da un lato la Francia del re Francesco I e dall'altro la Spagna dell'imperatore Carlo V. Tra queste due potenti nazioni gli stati italiani si destreggiano in acrobatiche alleanze. Nel 1526 viene stipulata una grande coalizione contro l'Imperatore; la Lega di Cognac, cui aderirono tanto papa Clemente VII, figlio naturale, poi legittimato, di Giuliano de' Medici con la sua Firenze, sia la Serenissima³⁶. Nell'autunno del 1526, l'esercito imperiale, dopo aver conquistato il milanese si ferma nella pianura padana e qui poco dopo viene raggiunto da più di 10.000 lanzichenecchi, reclutati nella Germania meridionale. Si tratta di una feroce e indisciplinata truppa di fanti, armata e organizzata sull'esempio della fanteria svizzera, ma in gran parte composta da seguaci della nuova fede luterana, infiammati dalle prediche di Lutero e dalle stampe popolari che hanno inculcato l'odio e il dileggio nei confronti del "papa-anticristo" e di "Roma, nuova Babilonia"³⁷. Il Pontefice sottovaluta il pericolo, non prende decisioni, tentenna, non sa cosa fare. La Città è di fatto priva di protezioni, non ha un esercito che*

possa sostenere l'assalto dei circa 35.000 soldati imperiali, le sole mura, seppur potenti, non possono essere sufficienti ad assicurare la sua difesa. Il 6 maggio la città viene presa d'assalto e conquistata. Un lanzichenecco così descrive il saccheggio che le truppe imperiali infliggono a Roma: «Il 6 maggio abbiamo preso d'assalto Roma, ucciso seimila uomini, saccheggiato le case, portato via quello che trovavamo nelle chiese e dappertutto, e finalmente incendiato una buona parte della città. Il papa è fuggito in Castel Sant'Angelo con la sua guardia del corpo, cardinali, vescovi, abitanti di Roma e membri della Curia sfuggiti al massacro. Là abbiamo trovato il papa Clemente con dodici cardinali in un ripostiglio. Tutti si lamentavano miseramente e piangevano molto. Noi siamo diventati tutti ricchi»³⁸. La città finisce in balia degli occupanti, che si danno al saccheggio, casa per casa, senza risparmiare neppure i luoghi più sacri, a cominciare da San Pietro e dal Sacro Palazzo. Tutte le fonti concordano nel parlare di atrocità inaudite: reliquie calpestate, monache violentate. Chiunque sia in grado di pagare una taglia è fatto prigioniero e sottoposto alle peggiori sevizie. Pare che i tedeschi si distinguano soprattutto per le profanazioni e negli oltraggi alla religione³⁹. Infine lo stesso resoconto ci informa che nel successivo mese di luglio, dopo aver visto morire ben 5.000 soldati di peste, l'esercito imperiale lascia finalmente la città⁴⁰. Non deve dunque stupire che a un Dio, ritenuto dagli uomini di quel tempo, giudice severo, pronto a punire i peccati con i flagelli di peste, guerra e carestia, nobili e plebei, ricchi e poveri, anziani e giovani, maschi e femmine rivolgersero la quotidiana e costante invocazione *a bello, fame et peste libera nos Domine*.

Abstract

This article reconstructs the history of the historic church of Sant'Antonio Abate in Castelleone di Suasa (Ancona) through a careful examination of the constituent events concerning other churches in the area that were built up from votive shrines, often decorated with frescoes. The iconographic analysis of a fresco in the church of Sant'Antonio has also made it possible to explore in greater depth the spread of the plague in some neighbouring towns in the sixteenth century.

NOTE

- 1 U. GASPARINI, *Vita religiosa*, in A. POLVERARI (a cura di), *Castelleone di Suasa. 2 Vita castellana*, Ostra Vetere, Tecnostampa 1989, p. 113. Vedi anche Archivio Vescovile di Senigallia, *Bollario 1591 usque ad 1607*, vol. 4, c. 180v. Nel documento datato 22 dicembre 1603 si afferma che “gli infrascritti uomini della Società di Sant'Antonio di Castelleone desiderano erigere l'oratorio sotto l'invocazione del predetto Santo, portare a compimento l'edificio ed erigere e costruire un altare dotandolo dei paramenti e suppellettili necessari alla celebrazione della messa”.
- 2 E. GREGORINI, *Le chiese di Corinaldo in età medievale*, in V. VILLANI (a cura di), *Corinaldo, storia di una Terra marchigiana, Età medievale*, Ostra Vetere, Tecnostampa 2011, p. 184.
- 3 *Ivi*, pp. 217-222.
- 4 L. SABATINI, *La chiesa di San Giovanni in Mirabello*, in «Rivista della Società Studi Storici Cesanensi», 1 (2001), pp. 67-68.
- 5 P. RIDOLFI, *Storia della città di Senigallia e della sua Diocesi*, (a cura di) A. Maddamma, N. Bucci, F. Solazzi, Ostra Vetere, Tecnostampa 2017, pp. 460-464.
- 6 M. FERRETTI, *Santuario della Madonna della figura, diocesi di Camerino - San Severino Marche*, in «Madonna della Rosa», LX (2006), n. 2, p. 9.
- 7 A. FIORANI, *La chiesa del Santissimo Crocifisso: uno scrigno d'arte per le plastiche maiolicate di Ostra Vetere*, in C. Paolinelli (a cura di), *Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell'età del Rinascimento*, catalogo della mostra (Senigallia, Rocca Roveresca 2014), Ancona, Il Lavoro Editoriale 2014, p. 62.
- 8 C. CALDARI, *Scheda 24*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 2009), Milano, Electa 2009, p. 152.
- 9 B. MORBIDELLI, *Ipotesi sul nome, la chiesa, la devozione di Santa Maria Apparve*, in A. MALLUCCI (a cura di), *Montalboddo la peste un quadro: 1194-1994 Ottocento anni di Ostra comune*, Ostra Vetere 1994, p. 11.
- 10 G. RAFFAELI, B. MORBIDELLI (a cura di), *Montalboddo: la Terra. Ostra la città*, Ostra, Banca di Cred-

- ito Cooperativo 2014, p. 73. *Sulla trasformazione di edicole sacre in edifici di culto*, cfr. S. FALASCA, G. RICCIARDI, *La Roma cristiana*, Vicenza 2014, pp. 116-120.
- 11 L. DEL PANTA, *Le epidemie nella storia demografica italiana (secoli XIV – XIX)*, Torino, Loescher 1980, p. 37.
- 12 Cfr. RAFFAELI-MORBIDELLI, *Montalboddo: la Terra*, cit., p. 53.
- 13 *Ivi*, p. 57.
- 14 T. CASTALDI, *L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, in «Eikón Imago», 7 (2015/1), pp. 33-34.
- 15 G. MORELLO, *Dalla Mater Misericordiae alla Vergine orante. Un percorso tra volti e gesti dell'iconografia mariana*, in G. MORELLO, S. PAPETTI (a cura di), *Maria Mater Misericordiae, l'iconografia mariana nell'arte dal Duecento al Settecento*, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzo del Duca 2016), Cinisello Balsamo, 2016, pp. 13-23.
- 16 Cfr. DEL PANTA, *Le epidemie nella storia*, cit., p. 128.
- 17 C. VERNELLI in B. BALDETTI, V. VILLANI, C. VERNELLI, R. GIACOMINI, A. MARIOTTI, P. GIULIANI (a cura di), *Morro d'Alba: uomini e territorio in un centro collinare marchigiano*, Morro d'Alba, Comune di Morro d'Alba 1985, p. 343.
- 18 P. SANTINI, *Arcevia. Itinerario nella storia e nell'arte*, Arcevia, Comune di Arcevia 1984, p. 84.
- 19 P. SORCINELLI, *Condizioni igieniche e sanitarie: dalla peste alla pellagra*, in S. ANSELMINI (a cura di), *Economia e società: le Marche tra XV e XX secolo*, Bologna, Il Mulino 1978, p. 192.
- 20 Archivio Comunale Corinaldo (d'ora in poi ACCo), *Riformanze e Consigli, Minutari*, cc. 132v, 133v.
- 21 ACCo, *Riformanze e Consigli, Minutari* 6, cc. 10v, 12r.
- 22 ACCo, *Riformanze e Consigli* 22, c. 2v e c. 33v, 35r; *minutari* 5 - 21 agosto 1524, cc. 132v, 133v; *Riformanze e Consigli minutari* 6 maggio – giugno 1526, c. 10v, 12r; *Riformanze e Consigli minutari*, 7, 22 - 26 agosto 1526, c. 2r.
- 23 ACCo, *Suppliche*, 5. Le tre suppliche sono state annotate rispettivamente il 3 maggio, il 22 luglio e il 25 ottobre 1528.
- 24 ACCo, *Lettere delle comunità*, 1. Sulla peste a Corinaldo si veda C. GIACOMINI, *Eventi, storie e cenni di vita quotidiana*, in C. VERNELLI (a cura di), *Corinaldo, storia di una Terra marchigiana, Età moderna*, Ancona, Il Lavoro Editoriale 2010, p. 92. Così scrive Giacomini: “In proposito Cimorelli afferma che solo un quinto della gente corinaldese, finita la fase virulenta, era sopravvissuta alla pestilenza: un dato numerico non documentabile ed evidentemente sovrastimato. In questi frangenti le attività cittadine venivano sospese, si chiudevano uffici pubblici e tribunali, si ponevano guardie ai confini e chi poteva fuggiva altrove, come fece pure un cancelliere di Corinaldo. L'epidemia colpì comunque duramente gli abitanti senza fare eccezioni tra uomini di *regimen*, popolo minuto e coloni, tanto che in un successivo elenco di consiglieri si contano molti vuoti causati dalla morte di nobili membri”.
- 25 C. M. CIPOLLA, *Cristofano e la peste: un caso di storia del sistema sanitario in Toscana nell'età di Galileo*, Bologna, Il Mulino 1976, pp. 14-15.
- 26 Cfr. RAFFAELI-MORBIDELLI, *Montalboddo: la Terra*, cit., p. 53.
- 27 Cfr. CIPOLLA, *Cristofano e la peste*, cit., p. 19.
- 28 *Ivi*, pp. 93-94.
- 29 *Ivi*, p. 37.
- 30 Cfr. RAFFAELI-MORBIDELLI, *Montalboddo: la Terra*, cit., pp. 53-54.
- 31 *Ivi*, pp. 55-56.

- 32 A. CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850 compilati con varie note e dichiarazioni, Volume I Avanti l'era volgare, dopo l'era volgare fino all'anno 1600*, Bologna, Forni 1972, pp. 437-438.
- 33 Cfr. GIACOMINI, *Eventi, storie e cenni*, cit., p. 92.
- 34 Cfr. RAFFAELI-MORBIDELLI, *Montalboddo: la Terra*, cit., p. 52.
- 35 *Ivi*, pp. 52, 53.
- 36 A. PINELLI, *6 maggio 1527. Il Sacco di Roma*, in *I Giorni di Roma*, Bari, Laterza 2007, p. 141.
- 37 *Ivi*, pp. 142-143.
- 38 *Ivi*, pp. 162-163.
- 39 *Ivi*, p. 153.
- 40 *Ivi*, p. 163.

Un itinerario per il “Maestro del Palazzolo” e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani, tra XV e XVI secolo

Matteo Procaccini

Il recente rinvenimento del lacerto di affresco raffigurante la *Vergine incoronata dagli angeli tra i santi Sebastiano e Rocco* (fig. 1), nella chiesa urbana di Sant’Antonio abate a Castelleone di Suasa, consente di sviluppare una riflessione più ampia sul “Maestro del Palazzolo”, peculiare personalità artistica in grado di catalizzare l’influenza di numerose maestranze, attive tra l’Umbria e la Marca, a cavallo tra XV e XVI secolo¹.

L’opera, realizzata entro il primo decennio del XVI secolo, deve essere infatti ricondotta al fare dell’anonimo maestro, di probabili origini umbre, intensamente attivo nei territori compresi tra l’alta valle del Metauro ed il corso del fiume Cesano. L’affresco venne plausibilmente eseguito, in origine, a decorazione di una piccola edicola viaria come *ex voto* per lo scampato pericolo dalla pestilenza che, sin dal 1505, aveva pesantemente afflitto Urbino ed il suo contado. La conferma della primaria destinazione è attestata dal rinvenimento dei segni della sinopia evidenti sul paramento murario originale, emersi in occasione del recente intervento di restauro strutturale. La presenza dei due santi, Sebastiano e Rocco, posizionati ai lati della Vergine, deve dunque essere letta quale esplicito riferimento alle principali figure oggetto di devozione da parte della popolazione per allontanare il terribile flagello. Dal punto di vista stilistico, l’affresco rivela forti tangenze con la tradizione figurativa marchigiana, negli espliciti echi alla cultura cortigiana urbinata del Santi, innestata sulla fondamentale matrice umbro-peruginesca che ne costituisce il precipuo carattere formale. In effetti, l’artista, formatosi probabilmente nella bottega di Bernardino di Mariotto, palesa uno stile aggiornato sulle principali emergenze artistiche presenti sul territorio: evidente è la ripresa della posa stante della Vergine incoronata dagli angeli, con le mani giunte in preghiera, dalla tavola dell’*Immacolata Concezione* (fig. 2), realizzata nel 1492 da Carlo Crivelli per la chiesa di San Francesco a Pergola². Tali ricordi arcaizzanti si fondono sapientemente con l’elegante grazia desunta dalla grafica peruginesca, come si evince dal con-



fig. 1 “Maestro del Palazzolo”, *Madonna incoronata dagli angeli tra i santi Sebastiano e Rocco*, primo decennio del XVI sec., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant’ Antonio abate.

fronto del dettaglio del volto della Madonna con lo *Studio per ritratto femminile*³ del Louvre (figg. 3-4) e di quello del *San Sebastiano* con il santo di Cerqueto⁴ dal quale, pur nelle vistose ridipinture seicentesche, viene desunta la modulazione del chiaroscuro nell’espressione del volto, negli occhi rivolti verso l’alto e nella resa delle ciocche della folta capigliatura, che ricade lungo le spalle (figg. 5-6). D’altro canto, l’essenzialità geometrica dell’organizzazione spaziale del dipinto, assieme a certe durezze mostrate in alcuni passaggi, rivelano il carattere di uno stile ibrido, tipico del fare del “Maestro del Palazzolo”, artista che trae il proprio nome dagli affreschi realizzati, intorno al primo decennio del XVI secolo, nella parete destra dell’Oratorio dell’Ascensione nell’omonima località pergolese⁵. L’affresco di Castelleone presenta infatti notevoli punti di contatto con il gusto antiquario, di ambito pinturicchiesco, che

caratterizza lo stile del maestro, come evidente nella decorazione dei finti partimenti murari e delle cornici a grottesche che racchiudono le scene dell’*Annunciazione*, della *Trinità* e della *Madonna in trono con il Bambino*, a Pergola (fig. 7). Alla reiterazione di tali elementi decorativi, si affianca una certa timidezza nella restituzione della profondità spaziale, che si avvale costantemente di espedienti scenografici e strutturali, quali basamenti marmorei e paramenti tessili, di supporto nell’orchestrazione generale della scena, derivati dalle soluzioni sperimentate dal Signorelli nella produzione di ambito marchi-giano⁶. Del resto, ai fini del riconoscimento della medesima mano, risulta dirimente il confronto tra i ritratti delle due figure della Vergine che, nella ripresa del modello peruginesco, si caratterizzano per la stessa volontà di sintesi dei dettagli anatomici, a partire dall’ovale del volto, in cui si staglia il netto tratto del setto nasale diritto che prosegue nella sottile arcata sopraccigliare, lo sguardo attonito, le piccole labbra carnose ed il mento leggermente pronunciato. Gli incarnati, quasi diafani, sono inoltre incorniciati dalla medesima acconciatura dei capelli, raccolti intorno alle tempie e intrecciati al velo che, nell’affresco di Castelleone, ricade sulle spalle e sul petto della Vergine. A tali dettagli, si aggiunge il particolare della corona, dorata a conchiglia, che si staglia sul capo della Madonna secondo un simile gusto decorativo (figg. 8-9).

Tali elementi possono essere riscontrati anche nell’affresco raffigurante la *Ma-*



fig. 2 Carlo Crivelli, *Immacolata Concezione*, 1492: Londra, National Gallery, già Pergola, chiesa di San Francesco.



fig. 3 “Maestro del Palazzolo”, *Vergine*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant’Antonio abate.



fig. 4 Perugino, *Studio per ritratto femminile*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

donna in trono con il Bambino, i santi Ludovico di Tolosa e Caterina di Alessandria, il Padre eterno ed angeli, eseguito verso la fine del XV secolo nella chiesa di San Francesco a Mercatello sul Metauro, convincentemente ricondotto dalla Cleri alla mano del medesimo artista⁷ (fig. 10). In effetti, forti tangenze sono rinvenibili nel particolare del volto della *Santa Caterina d’Alessandria*, in cui il velo, intrecciato nella caratteristica acconciatura, ricade secondo un identico ritmo ove sono riconoscibili simili occhiellature geometriche (figg. 11-12). Tuttavia, ancor più calzante risulta essere l’accostamento tra la figura angelica che incorona la Vergine dell’affresco castelleonese e l’angelo di Mercatello che, incedendo da destra, sorregge la mandorla di cheru-

bini, nella quale si staglia la figura dell'Eterno benedicente. In entrambi, è infatti impiegato il medesimo espediente nella resa prospettica dell'aureola, nella peculiare attaccatura dei capelli, resi alla stregua di preziosi filamenti dorati che lasciano scoperta l'ampia fronte candida, e nel manto chiaro dove si scorgono gli stessi lembi di tessuto che fuoriescono dalla veste di broccato finemente decorata (figg. 13-14). Degno di nota è inoltre il dettaglio del Padre Eterno che, caratterizzato da una folta capigliatura e da un'ispida barba «in foglia di ra-



fig. 5 “Maestro del Palazzolo”, *San Sebastiano*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant'Antonio abate.

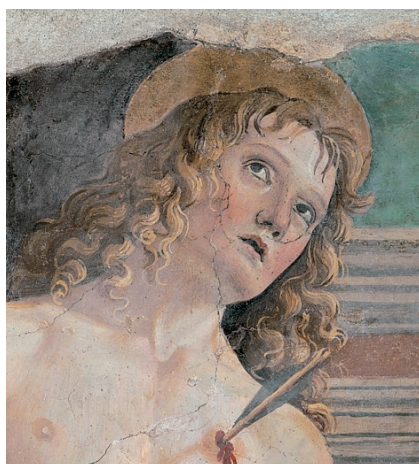


fig. 6 Perugino, *San Sebastiano tra i santi Rocco e Pietro*, part., Cerqueto, chiesa di Santa Maria Assunta.

dici setolose»⁸, trova una stretta vicinanza con il modello impiegato dal maestro nell'affresco pergolese, in cui sembrano essere accentuati i caratteri plastici del volto (fig. 15).

Il motivo iconografico dell'anziano canuto viene così a costituirsi quale cifra stilistica fondamentale per l'individuazione della mano dell'artista in altre pitture murali presenti sul territorio, come si evince dal confronto con i ritratti del *Sant'Antonio abate* e del *San Biagio* che decorano la parete della chiesa di Santa Maria della Canale, a Serra Sant'Abbondio⁹ (fig. 16). Emblematica, in questo caso, è la localizzazione degli affreschi che, come negli esempi di Pergola e di Castelleone, decorano le pareti di una piccola edicola viaria, che se-



fig. 7 “Maestro del Palazzolo”, *Annunciazione con Eterno benedicente, Trinità e Madonna in trono col Bambino*, primo decennio del XVI sec., Pergola, Oratorio dell’Ascensione al Palazzolo.

gnala la presenza di un luogo di culto anticamente legato alla devozione popolare: come è stato messo in luce da Gregorini, l’affresco castelleonese venne infatti inglobato, solo verso la fine del XVI secolo, in una struttura di dimensioni maggiori non dissimile a quella odierna. Tale modello figurativo può essere inoltre individuato nell’affresco raffigurante *Sant’Antonio abate in trono*



fig. 8 “Maestro del Palazzolo”, *Vergine*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant’Antonio abate.



fig. 9 “Maestro del Palazzolo”, *Vergine*, part., Pergola, Oratorio dell’Ascensione al Palazzolo.

e angeli (fig. 17) nella chiesa di San Francesco a Montefiorentino presso Frontino, dove il gesto benedicente del santo ed il motivo stilizzato delle pieghe delle maniche della veste sembrano essere desunte dall’Eterno di Mercatello, cui si aggiungono le peculiari decorazioni archeologizzanti, a girali e palmette, presenti nella struttura architettonica del trono, che corrono lungo tutta la cornice. Proprio da tali confronti, risulta evidente che il medesimo sostrato culturale possa essere individuato anche nell’affresco della chiesa del Beato Sante a Mombaroccio che, nella raffigurazione dello stesso tema iconografico, ne conferma l’adesione ad un ambito di devozione popolare¹⁰ (fig. 18).

Questa fitta trama di rimandi induce a riflettere sulle complesse dinamiche che caratterizzano la pittura del ducato, tra XV e XVI secolo, segnata dalla pre-



fig. 10 “Maestro del Palazzolo”, *Madonna in trono con il Bambino, i santi Ludovico di Tolosa e Caterina d'Alessandria, l'Eterno benedicente ed angeli*, Mercatello sul Metauro, chiesa di San Francesco.

senza di pittori umbri intensamente attivi nei territori della Marca: proprio la compenetrazione della tradizione peruginesca con il linguaggio autoctono, di matrice santiana, concorre infatti alla definizione di quello stile ibrido che cominciò a dipanarsi a partire dalla fondamentale esperienza del cantiere fanese di Santa Maria Nuova¹¹. Tra i principali artisti girovaghi, d'origine perugina ma variamente presenti in territorio marchigiano, sono stati dedicati studi recenti alle figure di Bernardino di Mariotto¹² e Baldo de' Sarofini¹³; tuttavia, in questa occasione, giova riflettere sulla personalità di Orlando Merlini che, pur in-



fig. 11 “Maestro del Palazzolo”, *Vergine*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant’Antonio abate.



fig. 12 “Maestro del Palazzolo”, *Santa Caterina*, part., Mercatello sul Metauro, chiesa di San Francesco.

dividendo la città di Gubbio quale patria elettiva, fu dapprima ampiamente presente nella Marca¹⁴.

In effetti, nonostante debba ancora essere chiarita l’effettiva produzione dell’artista nel territorio, è noto che il pittore sia documentato per la prima volta nel 1472 a Sassoferrato, quando compare citato in una disputa sorta, «per gelosia di mestiere», nei confronti di Anselmo di Giovanni, altro pittore errante d’origine perugina¹⁵. Tale episodio è chiara espressione del delicato mutamento di equilibri sorto in seno alla pittura umbra, in quello stesso torno d’anni: molti artisti perugini, non riuscendo ad affermarsi nel mercato artistico locale, egemonizzato dagli esponenti dell’«onda lunga verrocchiesca»¹⁶ ed *in primis* dal Vannucci, furono infatti costretti ad emigrare, in cerca di committenze, nei ter-



fig. 13 “Maestro del Palazzolo”, *Figura angelica*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant’Antonio abate.



fig. 14 “Maestro del Palazzolo”, *Figura angelica*, part., Mercatello sul Metauro, chiesa di San Francesco.



fig. 15 “Maestro del Palazzolo”, *Eterno benedicente e cherubini*, part., Mercatello sul Metauro, chiesa di San Francesco.

ritori limitrofi, contribuendo a quella compenetrazione di stili che tiene indissolubilmente unita tutta la produzione artistica della dorsale appenninica¹⁷. Lo stesso Merlini fu dunque protagonista di questo continuo movimento lungo la valle del Chiascio che collega la Marca, attraverso Fossato di Vico, ai centri di Costacciaro, Gubbio e Casacastalda, sino al cuore della Valnerina, a Ferentillo, ove fu attivo in più occasioni¹⁸. Agli albori del XVI secolo, l'artista realizzò la decorazione pittorica di una piccola edicola votiva situata lungo il principale asse viario dell'odierna frazione fabrianese, snodo cruciale per i rapporti tra l'Umbria e la Marca, in direzione dell'Urbe¹⁹. Gli affreschi, raffiguranti la *Madonna in trono col Bambino* (fig. 19) nella parete principale, *San Venanzio vescovo*, sulla sinistra, e *San Sebastiano* (figg. 20-21), sulla destra, nonostante le numerose menzioni da parte della storiografia, non hanno ricevuto la giusta considerazione all'interno del catalogo del Merlini, a causa dello stato di deperimento, lamentato già dall'Anselmi; tuttavia, a seguito del recente restauro, l'attribuzione deve essere riaffermata, soprattutto alla luce della firma e della data, “[Orlan]dus Merlinis Perusin[us] 1501”, che correva lungo la cornice pittorica dell'edicola, oggi non più visibile. Tale ciclo pittorico costituisce



fig. 16 “Maestro del Palazzolo”, *Sant’Antonio abate, San Biagio e San Sebastiano*, Serra Sant’Abbondio, chiesa di Santa Maria della Canale.



fig. 17 “Maestro del Palazzolo”, *Sant’Antonio abate in trono e angeli*, Frontino, chiesa di San Francesco a Montefiorentino.



fig. 18 “Maestro del Palazzolo”, *Sant'Antonio abate in trono, angeli e confratelli*, Mombaroccio, Santuario del Beato Sante.

quindi una testimonianza certa per la definizione del *corpus* dell'artista umbro in territorio marchigiano, cui deve essere accostata la pala dell'*Incoronazione della Vergine tra i santi Antonio abate, Giovanni Battista, Giacomo e Lorenzo* (fig. 22), realizzata nello stesso anno e proveniente dalla chiesa di San Francesco di Macerata Feltria²⁰. La tavola, oggi conservata presso il Museo di Casa Raffaello, se da un lato mutua l'impostazione principale dalla pala merliniana di Corciano, esprimendo un fare «schiettamente umbro»²¹, rivela altresì una profonda riflessione sui testi pittorici del Boccati e della scuola di Camerino, mostrando un grafismo accentuato che rimanda al Crivelli. Ulteriore testimonianza dello studio diretto del pittore sui prototipi della cultura artistica marchigiana, con cui era potuto venire in contatto durante i reiterati soggiorni in questi territori, come attestato anche dall'affresco della

Madonna con il Bambino e donatori (fig. 23), presente nella chiesa di San Paterniano, presso Domo²², cui deve essere affiancato anche il lacunoso *pendant* raffigurante *Sant'Antonio abate* (fig. 24).

Un linguaggio che presenta molti punti di contatto con l'affresco del *Giudizio Universale* (fig. 25), situato nella controfacciata della chiesa del Gonfalone di Saltara, oggetto di un recente ed apprezzabile intervento di recupero²³. Proprio per il netto sostrato crivellesco che s'innesta sulla ripresa della cultura figurativa camerte e della pittura di Lorenzo d'Alessandro, maestro attivo nello stesso oratorio dell'Ascensione nella vicina Pergola²⁴, l'ampio ciclo decorativo è stato avvicinato al fare di Stefano Folchetti²⁵. Tuttavia, se taluni dettagli dell'affresco raggiungono un alto livello qualitativo, attribuibile al pittore ginesino, il marcato

espressionismo di alcuni passaggi induce ad ipotizzare la presenza di altri collaboratori attivi nel cantiere. Il tipo fisiognomico palesato dal Cristo giudice può essere infatti accostato al *ductus* popolare del Merlini (figg. 26-27), mentre il profilo sintetico dell’angelo ricorda da vicino la maniera del “Maestro del Palazzolo” (figg. 28-29). Proprio per questa fitta trama di rimandi, l’afresco di Saltara viene dunque a costituirsi quale esempio “in minore” delle dinamiche che caratterizzarono il più celebre cantiere di Santa Maria Nuova, non meno interessante ai fini della comprensione della profonda penetrazione stilistica che caratterizza la pittura umbro-marchigiana, al volgere del secolo.

Un fenomeno ampio e dalla portata al-



fig. 19 Orlando Merlini, *Madonna in trono col Bambino*, part., 1501. Albacina, edicola votiva.



fig. 20 Orlando Merlini, *San Venanzio*, part., 1501. Albacina, edicola votiva.



fig. 21 Orlando Merlini, *San Sebastiano*, part., 1501. Albacina, edicola votiva.



fig. 22 Orlando Merlini, *Incoronazione della Vergine*, 1501, Urbino, Museo Casa Raffaello.

terna, ben esemplificato dalla figura di Benedetto Nucci, artista eloquentemente citato in un documento come «*Caliensis de Eugubio*»²⁶: nato da una famiglia di probabili origini umbre e formatosi alla bottega del maestro fanese Giuliano Persciutti²⁷, divenne infatti il primo pittore della città di Gubbio, ad un secolo dalla dipartita di Ottaviano Nelli. Tuttavia, proprio gli esordi del Nucci in territorio marchigiano meritano di essere meglio delineati, a partire dal noto stendardo realizzato per la confraternita della Misericordia di Cagli²⁸: oltre



fig. 23 Orlando Merlini, *Madonna col Bambino e donatori*, Domo, chiesa di San Paterniano.



fig. 24 Orlando Merlini, *Sant'Antonio abate*, Domo, chiesa di San Paterniano.

all'affresco presente nella chiesa del Santissimo Sacramento di Polverigi²⁹, recentemente ricondotto al fare nuccesco, anche la pittura muraria raffigurante la *Madonna in trono col Bambino ed angeli tra San Pietro e San Giovanni Battista* (fig. 30), presente nella chiesa parrocchiale di San Vito sul Cesano, può essere accostata ad una precoce reinterpretazione dell'artista degli stilemi persciutteschi. La presenza di tali attestazioni disseminate nel territorio sono dunque un riflesso della fitta trama di movimenti legati alla personalità di Giuliano e della sua bottega, di cui è ampiamente attestata la vasta produzione in area umbro-marchigiana³⁰.

Una dinamica simile a quella innescata dallo stesso affresco di Castelleone che segnerà, dal punto di vista iconografico, gli svolgimenti della pittura fanese in ambito morgantesco³¹. Non sarà dunque un caso se lo stesso Bartolomeo Morganti, capostipite della famiglia pittorica concorrente a quella del Persciutti,



fig. 25 Stefano Folchetti e collaboratori (Orlando Merlini, “Maestro del Palazzolo” ?), *Giudizio Universale*, Saltara, chiesa del Gonfalone.

realizzò una *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* (fig. 31), datata 1509, quale «*voto publica suscepto*», nel solco della devozione popolare sorta a seguito della terribile epidemia del 1505³². Un motivo icasticamente riverberatosi anche nella produzione del figlio Pompeo, che ne ripro-



fig. 26 Stefano Folchetti e collaboratori, *Cristo Giudice*, part., Saltara, chiesa del Gonfalone.



fig. 27 Orlando Merlini, *Cristo*, part., 1501. Urbino, Museo Casa Raffaello.



fig. 28 Stefano Folchetti e collaboratori, *Figura angelica*, part., Saltara, chiesa del Gonfalone.



fig. 29 “Maestro del Palazzolo”, *Figura angelica*, part., Castelleone di Suasa, chiesa di Sant'Antonio abate.



fig. 30 Benedetto Nucci, *Madonna in trono col Bambino ed angeli tra i santi Pietro e Giovanni Battista*, San Vito sul Cesano, chiesa parrocchiale.



fig. 31 Bartolomeo Morganti, *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Cartoceto, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



fig. 32 Pompeo Morganti, *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Fano, Pinacoteca San Domenico.

pose una nuova derivazione nella tavola raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* (fig. 32), a causa della recrudescenza del morbo che afflisse i territori del ducato, almeno sino al terzo decennio del Cinquecento³³.

Proprio alla luce di tali considerazioni, il caso del “Maestro del Palazzolo” risulta essere una chiara testimonianza dell’affermazione di un peculiare stile pittorico scaturito dall’incontro, e dalla conseguente reciproca influenza, di maestri e maestranze in continuo movimento lungo la dorsale appenninica, tra l’Umbria e la Marca, a cavaliere tra XV e XVI secolo.

Abstract

The recent discovery of a fresco in the historic church of Sant'Antonio abate in Castelleone di Suasa (Ancona) provided an opportunity for a broader reflection on the developments of painting in Umbria and the Marches in the fifteenth and sixteenth centuries. The attribution to an anonymous artist of probable Umbrian origins, called the “Maestro del Palazzolo”, has led to the analysis being extended to works by other wandering artists active in the Marches in the sixteenth century, such as Orando Merlini, Giuliano Persciutti and Benedetto Nucci.

NOTE

Per la redazione di questo intervento si ringraziano Don Giacomo Bettini, parroco di Castelleone di Suasa, che ha sostenuto lo studio dell'affresco rinvenuto nell'antica chiesa di Sant'Antonio abate durante i lavori di restauro strutturale, terminati nell'ottobre 2016, Eros Gregorini del Comune di Senigallia per avermi sollecitato nella formulazione di un'ipotesi attributiva della pittura in esame, Giovanna Macchi per aver messo a disposizione i risultati emersi in sede di restauro, Sara Saturni e l'Amministrazione del Comune di Pergola per la disponibilità concessami di diretta visione degli affreschi dell'Oratorio dell'Ascensione al Palazzolo, l'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Fano – Fossombrone – Cagli – Pergola assieme alla Fondazione Cassa di Risparmio di Fano per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini, il Professor Fabio Marcelli e Martha Ruggeri per la gentile collaborazione nelle riprese fotografiche dell'affresco votivo di Albacina. Un ringraziamento particolare è rivolto alla Professoressa Bonita Cleri per i preziosi consigli e la consueta attenzione dedicata allo studio e alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico della regione.

- 1 Un primo fondamentale contributo per la definizione di questa personalità artistica si deve a B. CLERI, Scheda 25, in V. SGARBI, S. PAPETTI (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati 2001), Milano, Motta 2001, p. 172. Successivamente, un tentativo di sistematizzazione del catalogo dell'anonimo artista è stato avanzato da F. MARIUCCI, E.A. SANNIPOLI, *L'ombra di Gubbio. Arte eugubina e pergolese fra gotico e rinascimento*, in M. BALDELLI (a cura di), *Tardogotico e Rinascimento a Pergola. Testimonianze artistiche dai Malatesta ai Montefeltro*, Fano, Grapho 5 2004, pp. 127-136, in particolare, pp. 131-132. Un'analisi stilistica del ciclo eponimo è stata proposta da G. DONNINI, *Bernardino di Mariotto: note per un profilo del suo lungo percorso marchigiano e del suo influsso*, in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati

- 2006) Milano, Motta 2006, pp. 77-85, in particolare, pp. 80-81. Per una recente disamina sul fenomeno di compenetrazione stilistica nella cultura artistica umbro-marchigiana, si rimanda a M. PROCACCINI, *Il cantiere di Santa Maria Nuova in San Lazzaro e le derivazioni peruginesche nella Marca*, in B. CLERI, M. PROCACCINI (a cura di), *Il Perugino nella Marca 1488-1497*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 28 ottobre 2016), Urbino, Accademia Raffaello 2017, pp. 243-271.
- 2 La pala, oggi conservata presso la National Gallery di Londra, rappresenta il più antico esito figurativo delle riflessioni, sorte in seno all'ordine francescano, sul dogma dell'Immacolata Concezione, venendo a costituire un riferimento iconografico fondamentale per la cultura artistica marchigiana. Cfr. P. ZAMPETTI 1986; A. MARCHI 2004, pp. 153-161.
- 3 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 4370. Per un recente studio sul foglio si veda N. BALDINI, *Scheda II.5*, in V. GARIBALDI, F.F. MANCINI (a cura di), *Perugino: il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 2004) Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2004, pp. 342-343.
- 4 Cfr. P. SCARPELLINI, *Il Perugino*, Milano, Electa 1984, p. 76.
- 5 G. DONNINI, *Scheda 56*, in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., pp. 222-223.
- 6 MARIUCCI-SANNIPOLI, *L'ombra di Gubbio*, cit., pp. 132-133.
- 7 L'affresco, che decorava l'antico altare dedicato a San Ludovico, è stato per lungo tempo riferito ad un ignoto artista marchigiano. Cfr. C. INZERILLO, *La pittura nell'alta valle del Metauro nei secoli XIV-XVI (Mercatello e Borgo Pace)*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali 1996, pp. 49-64, in particolare, pp. 61-63. Tuttavia, lo stesso studioso notava una certa "estraneità" rispetto al precipuo carattere della scuola di Mercatello, avanzando l'ipotesi della realizzazione da parte di un "ignoto artista avventuriero", ricondotto in seguito dalla Cleri al "Maestro del Palazzolo". Cfr. CLERI, *Scheda 25*, in SGARBI-PAPETTI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., p. 172.
- 8 Cfr. DONNINI, *Scheda 56*, in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., p. 222.
- 9 L. MARRA, *Serra Sant'Abbondio. Un paese tra Marche e Umbria*, Cagli 1996, pp. 338-339.
- 10 Per un'ampia trattazione sul patrimonio storico-artistico conservato presso il Santuario del Beato Sante, si veda il volume di G. MANDOLINI (a cura di), *Il Santuario del B. Sante a Mombaroccio di Pesaro. Ciclo di conferenze sul territorio per il VI Centenario della Morte del Beato Sante (1394-1994)*, atti del convegno di studi (Mombaroccio 1998), Roma, Edigraf 1998.
- 11 Per un approfondimento sulle peculiari dinamiche venutesi a costituire nel cantiere, si rimanda al volume curato da CLERI-PROCACCINI, *Il Perugino nella Marca*, cit.
- 12 Numerosi studi sono stati dedicati alla figura di Bernardino di Mariotto, pittore d'origine perugina ma ampiamente attivo nella Marca per circa un ventennio, in SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit.
- 13 Per la figura di Baldo de' Sarofini, si ricordano i recenti contributi di A. DELPRIORI, *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche*, in A. DELPRIORI, M. MAZZALUPI (a cura di), *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti 2016), Perugia, Quattroemme 2016, pp. 11-56, in particolare, p. 29-33 e di PROCACCINI, *Il cantiere di Santa Maria Nuova*, cit., pp. 251-253.
- 14 Per una ricostruzione della parabola artistica del pittore girovago, d'origine perugina, si rimanda ai primigeni studi condotti da U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, Argentieri 1923, pp. 225-226, e da L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, II, Pesaro, Federici 1934, p. 364. In seguito, si aggiunsero le considerazioni avanzate da M. BOSKOVITZ, *Orlando Merlini*, in *Dizionario Enci-*

- clopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, VII, Torino 1975, p. 366 e F. TODINI, *Orlando Merlini*, in *La pittura in Umbria. Dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano, Longanesi 1989, pp. 223-224. Più di recente sono stati eseguiti alcuni affondi archivistici da F. CECE, *Alcuni documenti ed un'ipotesi su Ventura di Orlando Merlini*, in «Gubbio Arte», 10 (1992), pp. 20-23, riassunti in R. FASCIETTI, *Orlando Merlini, pittore girovago*, in «I beni culturali», 17 (2009), pp. 5-16.
- 15 A. ANSELMi, *Opere d'Arte Umbra*, in «Arte e Storia», I-II (1907), p. 6.
 - 16 Cfr. A. DELPRIORI, *Scheda 61*, in A. MARCHI, A. MAZZACCHERA (a cura di), *Arte francescana: tra Montefeltro e Papato (1234-1528)*, catalogo della mostra (Cagli, Palazzo Berardi Mochi-Zamperoli 2007) Milano, Skira 2007, pp. 197-198.
 - 17 Cfr. P. SCARPELLINI, F.F. MANCINI (a cura di), *Pittura in Umbria tra 1480 e 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugia e Raffaello*, Milano, Electa 1983, in particolare, pp. 52-54 e p. 194. Per un recente approfondimento su tale fecondo contesto artistico, si veda S.F. SHANEYFELT, *The Società del 1496: Supply, Demand, and Artistic Exchange in Renaissance Perugia*, in «The Art Bulletin», 97 (2015), pp. 10-33. Uno spaccato sulle vivaci dinamiche delle botteghe artistiche perugine è stato illustrato da F.F. MANCINI, *Un episodio di normale “routine”: l'affresco cinquecentesco dell'Oratorio di Sant'Agostino a Perugia*, in «Commentari d'arte», 1 (1995), pp. 29-48.
 - 18 Da ultimo, si rimanda all'approfondimento di S. CAVATORTI, L. PRINCIPI, *Novità per Orlando Merlini perugino in Santa Maria di Ferentillo*, in «Memoria Storica», 39 (2012), pp. 43-54.
 - 19 L'affresco di Albacina venne menzionato dall'Anselmi sin dalla fine del XIX secolo. Cfr. A. ANSELMi, *Edicoletta della Madonna delle Conce*, in «Nuova Rivista Misena», V (1882), p. 9. In seguito, fu citato da L. SERRA, *La pittura del Rinascimento nelle Marche. Relazioni con l'arte Umbra*, in «Rassegna Marchigiana», X (1932), pp. 12-35, in particolare, p. 21 e da IDEM, *L'arte nelle Marche*, cit., p. 364. Si vedano inoltre R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting. The Renaissance painters of Umbria*, XIV, The Hague, Nijhoff 1933, p. 198, B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano, Gentile 1936 [1990], p. 167 e, da ultimi, G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte tra Fabriano e Cupramontana*, Fabriano, Fondazione Cassa di Risparmio 1994, p. 108.
 - 20 La tavola viene descritta ancora sul suo altare da E. SCATASSA, *L'arte nel Montefeltro*, in «Arte e Storia», XXIII, 13-14 (1904), pp. 90-92, in particolare, p. 90. Fu acquistata dal Soprintendente Serra per la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino in data 24 marzo 1918 e successivamente concessa in deposito presso il Museo di Casa Raffaello, nel 1960. Cfr. L. SERRA, *Nuovi acquisti della Galleria Nazionale di Urbino*, in «Bollettino d'Arte», 15 (1921/22), pp. 273-281, in particolare, pp. 275-276 e G. CUCCO (a cura di), *Casa Natale di Raffaello*, Urbino, Accademia Raffaello 1997, pp. 42-45. Per un'approfondita scheda dell'opera, che contribuisce a decifrare anche parte della seconda iscrizione posta in calce al dipinto, si rimanda all'intervento di Delpriori, il quale l'annovera tra le opere marchigiane del pittore. Cfr. DELPRIORI, in MARCHI-MAZZACCHERA (a cura di), *Arte francescana*, cit., p. 197. D'altro avviso risulta essere Patrizia Dragoni che considera invece l'opera «estranea al patrimonio stabile della cittadina». Cfr. P. DRAGONI, *Scheda 14*, in SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., pp. 122-123.
 - 21 GNOLI, *Pittori e miniatori*, cit., pp. 225-226.
 - 22 Il lacerto, attribuito da Donnini ad un ignoto pittore marchigiano del XV-XVI secolo, è stato correttamente ricondotto al Merlini, per le evidenze stilistiche, da Alessandro Delpriori, implementando il catalogo delle opere realizzate dal pittore durante le reiterate peregrinazioni nei territori della Marca. Cfr. DONNINI-PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte*, cit., pp. 231-232; A. DELPRIORI, *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., pp. 43-

- 75, in particolare, pp. 46-47.
- 23 Le operazioni di restauro sono state ampiamente documentate nel volume curato da D. PIERMATTEI, *Il Giudizio ritrovato e la chiesa "salvata" del Gonfalone a Saltara*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio 2014. Per una recente ricognizione sul patrimonio della comunità, si rinvia a I. CECCHI (a cura di), *Arte, storia e archeologia per il territorio di Saltara: studi, ricerche e contributi dall'età romana ad oggi*, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche 2017, e in particolare, all'intervento che prende in analisi l'affresco secondo la storia del costume, ad opera di E. GNIGNERA, *Venite Benedicti. Vestire gli eletti, vestire i dannati: per una lettura abbigliamentoaria del Giudizio Universale della Chiesa del Gonfalone di Saltara*, pp. 57-79.
- 24 Cfr. CLERI, *Scheda 25*, in SGARBI-PAPETTI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., pp. 172-175, con bibliografia precedente e, più in generale, EADEM, *Il recupero e la comprensione della personalità artistica di Lorenzo d'Alessandro attraverso la critica*, in SGARBI-PAPETTI (a cura di), *I pittori del Rinascimento*, cit., pp. 52-59.
- 25 L'attribuzione è stata avanzata da A. MARCHI, *Il Giudizio Universale. Una proposta di attribuzione*, in D. PIERMATTEI (a cura di), *Il Giudizio ritrovato*, cit., pp. 26-35. Per il corpus dell'artista ginesino si rimanda agli interventi di L.M. ARMELLINI, *Stefano Folchetti il suo momento la sua pittura*, in *La Valle del Fiastra tra Antichità e Medioevo*, atti del convegno di studi (Tolentino, 14-15 novembre 1987), Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi 1990, pp. 573-631; IDEM, *Notizie biografiche e schede*, in P. DE VECCHI (a cura di), *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, Ripatransone, Maroni 1997, pp. 220-271. Si veda anche B. HERNAD, *Folchetti Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Treccani 1997.
- 26 Per un'approfondita disamina sull'artista si veda il volume di E. STORELLI, *Benedetto e Virgilio Nucci*, Todi, Ediert 1992, pp. 9-107, in particolare, p. 11 e p. 107, n. 9.
- 27 Noto è il documento, risalente al 29 ottobre 1550, secondo cui il fratello maggiore del Nucci, Nicola, «civis fanensis», si interessò del suo allunato presso la bottega del maestro fanese. Cfr. G. BOIANI TOMBARI, *Un documento inedito su Giuliano Presutti e sui suoi allievi*, in P. DAL POGGETTO, F. BATTISTELLI (a cura di), *Pittura a Fano 1480-1550*, catalogo della mostra (Fano, chiesa di S. Maria Nuova e Palazzo Malatestiano 1984), Fano, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche 1984, pp. 81-82.
- 28 Cfr. E. STORELLI, *Benedetto e Virgilio*, cit., pp. 19-21 e PROCACCINI, *Il cantiere di Santa Maria Nuova*, cit., pp. 255-258.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Per un'approfondita disamina sull'opera del maestro fanese Giuliano Persciutti, si veda il fondamentale studio di B. CLERI (a cura di), *Officina fanese. Aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*, Milano, Amilcare Pizzi 1994, pp. 68-84 e pp. 122-162, con ampia bibliografia precedente. Per quanto concerne le dinamiche interne alla bottega ed i suoi movimenti sul territorio marchigiano, cfr., *Maestro e allievi in una bottega del Cinquecento: l'esperienza di Giuliano Persciutti da Fano*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestrese», 6 (2007), pp. 219-242 e, da ultimo, PROCACCINI, *Il cantiere di Santa Maria Nuova*, cit., pp. 246-265.
- 31 Per un approfondimento sulla famiglia pittorica dei Morganti di Fano si rimanda a B. MONTEVECCHI, *Bartolomeo e Pompeo Morganti*, in P. DAL POGGETTO, F. BATTISTELLI (a cura di), *Pittura a Fano*, cit., pp. 35-58 e a CLERI (a cura di), *Officina fanese*, cit., pp. 52-68 e pp. 92-122.
- 32 *Ibidem*, p. 93.
- 33 G. UGOLINI, *Scheda Pompeo Morganti*, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio 2007, p. 220-223.

I dipinti di Simone De Magistris a San Ginesio: citazioni da El Greco a Dürer

Angelo Antonelli

Massimo Pulini nel volume dedicato ad Andrea Lilio scrive: «[...] a ogni sosta di Andrea a Caldarola, dopo racconti e ricordi, m'immagino Simone che sulla porta di casa termina ogni incontro con la stessa frase: "Vedi se a Roma puoi procurarmi qualche bella stampa tedesca"»¹.

L'interesse di Simone per questo genere di immagini si aggiunge alla conoscenza delle opere del Tibaldi, alle esperienze del misticismo neogotico, alla curiosità per il nascente genere del paesaggio, maturato nei suoi probabili viaggi a Roma². Sullo studio delle stampe il pittore sembra essersi particolarmente documentato per la realizzazione dei dipinti della Passione di Cristo della Collegiata della Santissima Annunziata di San Ginesio raffiguranti l'*Ultima cena* (fig.1), la *Caduta sotto la croce* (fig. 2) e la *Crocifissione* (fig. 3), inseriti all'interno di decorazioni in stucco dello stesso De Magistris, come attestato dall'iscrizione presente nel cartiglio dell'*Ultima Cena*, appeso sullo sgabello dove siede Giuda³.

Il De Magistris, come annota ancora Pulini:

«[...] allestisce pale d'altare gremite di santi, precocemente stempiati, che reggono in mano il coltello che li ha scuoiati o sopportano pazientemente l'ingombro di una freccia ancora conficcata in gola. E chi non è martire smunto e prosciugato come Cristo in croce, si ritrova aguzzino impietoso con espressioni e fattezze non dissimili però dagli apostoli queruli e dubbiosi seduti intorno al pasto sacro a formare un'umanità rinsecchita e ghignante come il coniglio servito nel piatto [visibile nell'*Ultima Cena* di Sarnano]»⁴.

Per comprendere le forme portate all'eccesso, come in questo caso, non è sufficiente far ricorso alla conoscenza delle opere della tradizione neo gotica, perché altre sono le sollecitazioni che hanno contribuito alla realizzazione di questi dipinti.



fig. 1 Simone De Magistris, *Ultima Cena*, San Ginesio, collegiata di Santa Maria Annunziata.

Nell'*Ultima Cena* di San Ginesio, Gesù non appare al centro, ma leggermente spostato sul lato destro; vengono messi in evidenza la tavola imbandita con l'agnello arrosto già spezzato sopra un vassoio e l'agitazione degli apostoli, per le parole pronunciate da Cristo. Giuda il traditore è in primo piano, seduto su uno sgabello, un cane, col muso rivolto verso l'alto, sembra attirato dall'odore dell'agnello arrosto, mentre un gatto, alla vista dell'animale, assume una posizione di difesa: il primo, considerato specie in Oriente un animale che si nutriva di cadaveri, era ritenuto un predatore e un ladro e raramente è nominato nei testi sacri, se non in termini negativi, ad esso si affianca il gatto, simbolo del male, la sagoma del quale, si staglia sul bordo della tovaglia seminascosto dall'ombra del traditore, la tavola è una vera e propria natura morta, con esplicito riferimento alle parole dell'Esodo (12-13)⁵.

Per Pietro Amato nell'*Ultima Cena* il De Magistris si cimenta col tema del tradimento di Giuda, con la conseguente umiliazione del Signore, accostando l'iconografia delle carni dell'agnello all'*Ultima Cena*, realizzata da Alonso Vázquez, nel 1588 per i certosini di Santa Maria de las Cuevas, in Siviglia⁶. Interessanti si rivelano anche le osservazioni di Silvia Cuppini sulla figura del traditore.

«Nell'*Ultima Cena* centrali sono il cane, Giuda e il gatto. Una linea congiunge il traditore con il sacerdote ebreo, rappresentato in fondo a destra, fra questi estremi è collocato il piatto con la carne dell'agnello e Cristo. Giuda stringe fra le mani il sacchetto di monete e sul suo sgabello Simone De Magistris ha apposto il car-

tiglio con la firma, come ripeterà nell'Ultima Cena di Sarnano. Sul fondo scurissimo si stagliano le figure degli apostoli, la fonte luminosa è stata collocata in alto a sinistra in modo da illuminare frontalmente Cristo, pertanto la figura di Giuda, che fronteggia isolata quella del Nazareno proietta la sua ombra sulla parte del pavimento che lo divide dall'apostolo Giovanni: là dove si addensa l'ombra emerge la sagoma scura di un gatto. La pancia, le zampe e il muso dell'animale sono investite da una luce autonoma ed esclusiva, quasi metafisica, che proietta l'ombra sulla tovaglia bianca, la cui quadrettatura lasciata dalla stiratura, nell'incrociarsi delle linee, suggerisce il prossimo compiersi del sacrificio»⁷.



fig. 2 Simone De Magistris, *Salita al Calvario*, San Ginesio, collegiata di Santa Maria Annunziata.

Sul significato dell'agnello e di Giuda si concentra una recente analisi del dipinto, elaborata in versione antiebriaca⁸: l'agnello, in questo caso, non rappresenterebbe la continuità con la Pasqua ebraica, bensì il suo superamento nella Pasqua cristiana, secondo quanto definito dalla cultura della Controriforma, inoltre la figura del traditore si esprime oltretutto nel sacchetto coi trenta denari, nella caratterizzazione del volto, secondo un modello connesso strettamente alla figura dell'ebreo: il ponfo sulla guancia, il naso grosso e rigonfio, non a caso nei disegni «raffiguranti gli ebrei i tratti etnici furono accentuati e resi caricaturali: essi furono quasi sempre disegnati di profilo, perché così era più facile mostrare il naso adunco e le labbra tumide»⁹.

È utile cercare di comprendere quali possano essere state le fonti iconografiche per la sua realizzazione: ad una prima visione, appare subito evidente l'accostamento con certe soluzioni di El Greco, verosimilmente apprese attraverso



fig. 3 Simone De Magistris, *Crocifissione*, San Ginesio, collegiata di Santa Maria Annunziata.

la circolazione delle stampe. Sia Simone che l'altro allievo del Lotto, Ercole Ramazzani, dimostrano una particolare propensione verso le opere del pittore greco-spagnolo: nell'*Ultima Cena* dell'arcevescovo del 1581, attualmente presso una collezione privata di Roma¹⁰, il rimando a quella del greco, dipinta tra il 1567-70 della Pinacoteca di Bologna¹¹ (fig. 4), diviene talmente calzante, da costituirne la prova, ma dietro la conoscenza di queste opere, studiate probabilmente attraverso le stampe, nei due marchigiani si palesa la conoscenza della grafica düreriana, specie di quella legata ai temi della Passione.

Nel dipinto del maestro greco la tavola è apparecchiata con una tovaglia bianca che mostra, come quella di Simone, le pieghe della stiratura, mentre diversa risulta la disposizione degli oggetti, piuttosto lineare, rispetto a quella del De Magistris.

Le stesse considerazioni valgono per la *Crocifissione* di Esanatoglia¹² (fig. 5), accostabile ad un soggetto analogo di El Greco, databile intorno al 1567, proveniente dalla collezione Sacratì-Strozzi della città¹³ e conservato presso la Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara¹⁴ (fig. 6): sottili citazioni tratte dalla sua arte accompagnano tutto il percorso di Simone, a partire dall'*Orazione di Gesù nell'orto degli ulivi*¹⁵, affrescato nella cappella della Passione a Matelica (fig. 7), prossimo iconograficamente allo sportello, con lo stesso soggetto, della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara (fig. 8).

Ad un'analisi più dettagliata, tuttavia, Simone, allo studio di El Greco affianca la conoscenza delle stampe di Dürer¹⁶, che per il ciclo di San Ginesio paiono costituire la principale fonte iconografica; i fogli della *Passione dell'Alber-*

tina, ancor più di quelli della *Grande* e della *Piccola Passione* (1511)¹⁷, sono il principale riferimento iconografico. La prima comprende quattro fogli: *Cristo flagellato e deriso*, *l'Incoronazione di spine*, *Cristo esce da Gerusalemme* e *la Crocifissione* che risentono della maniera di Ludwig Schongauer, artista che nel 1492 ospitò Dürer durante la sua permanenza a Colmar; la *Piccola Passione*, invece, risale al periodo 1509-10 e si compone di trentasette fogli, ai quali si accompagnano i versi in latino del frate Benedictus Chelidonius: l'opera si apre con la *Morte di Adamo e Eva*, *l'Annunciazione* e la *Natività*. La *Grande Passione*, stampata nel 1511, è formata da dodici fogli



fig. 4 El Greco, *Ultima Cena*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

(figg. 9-10-11), dei quali sette messi in circolazione precedentemente, fra il 1496-98: le immagini sono legate alla tradizione francescana, in particolare al testo attribuito allo Pseudo-Bonaventura: *Meditazioni sulla vita di Cristo*.

Il maestro di Norimberga, nell'autunno del 1494, è presente a Venezia, con soste a Mantova e Padova, intraprende un secondo viaggio nella città lagunare nel periodo compreso tra il 1505-07, con soste a Padova e Bologna; durante il soggiorno veneziano del 1506 presso la comunità tedesca dipinge la *Festa del Rosario*, per la chiesa di San Bartolomeo retta dalla stessa comunità, ora a Praga presso la Národní Galerie¹⁸.

Simone si cimenta più volte nel tema dell'*Ultima Cena*: lo fa a Matelica nella cappella della Passione del 1569, lo ripete in maniera del tutto nuova, a San Ginesio, mettendo in risalto tutte le esperienze maturate nel corso degli anni; nel 1607 tornerà ad affrontare lo stesso tema a Sarnano¹⁹ dove lo schema d'insieme è lo stesso, ma con alcune varianti, come lo sgabello del traditore in cui compare il cartiglio con la firma e la data, ma sul quale siede anche un altro apostolo.

Identica è, invece, la mensa, un'altra natura morta, anche questa precisa e dettagliata, come quella nelle storie di San Silvestro a Fabriano, tale da anticipare



fig. 5 Simone De Magistris (in collaborazione col fratello Giovanfrancesco), *Crocifissione*, Esanatoglia, Chiesa di Santa Maria di Fonte Bianco.

certe composizioni barocche del Seicento, come quel coltello, in bilico, sul piano del tavolo; coltello e forchettone sono le uniche posate presenti sulla tavola. Anche in questo particolare il pittore dimostra la conoscenza di soggetti analoghi, conosciuti attraverso le stampe, che riproducevano le nature morte d'ispirazione nordica²⁰.

Sul fondo della tavola insieme a Cristo e agli apostoli, sono visibili due figure orientali, una con barba e turbante, l'altra con un copricapo sempre all'orientale. Diffusore di questo genere di immagini, non a caso, all'inizio del secolo, era stato lo stesso Dürer, profondo conoscitore del mondo orientale, espresso attraverso schizzi, disegni e incisioni²¹. Figure di turchi sono presenti nei fogli della *Passione*, nel *Cavaliere e lanzichenecchi*, nella *Donna in costume circasso*, nella *Famiglia turca* (fig. 12), in alcune figure di *Arcieri*, riferibili al secondo periodo veneziano. Un turco si vede sullo sfondo del *Mostro marino* e un *Cammelliere* si trova nel *Libro di preghiere* di Massimiliano del 1515 (pp. 36-37); al 1526, inoltre, risale il

disegno col sultano *Solimano il Magnifico*.

La rappresentazione di personaggi orientali è una dominante nelle sue opere, quasi a volerne allontanare simbolicamente la minaccia. La sua stessa famiglia d'origine, nel 1455, dalla nativa Ungheria si era trasferita a Norimberga, per sfuggire alle scorribande turche.

Il Vasari nelle *Vite* metteva in risalto l'incidenza che i fogli della *Passione* avevano sui manieristi fiorentini, quali Andrea del Sarto²² e Jacopo Pontormo²³;

stando ad altre testimonianze dello storiografo lo studio della grafica düreriana accompagna artisti ben noti, a partire dalla prima metà del Cinquecento; non è vano, pertanto, pensare che a distanza di tempo, quando le stampe circolavano con più facilità, Simone le abbia studiate per dare maggiore veridicità alle sue opere. Del resto il legame tra Dürer e gli artisti italiani del Cinquecento era noto, non a caso «la quantità delle ispirazioni dureriane nell'arte italiana è tale che si potrebbe immaginare un *corpus* illustrato con molte centinaia di casi»²⁴. Le sue incisioni incontrarono subito da parte degli artisti italiani un grande successo, i suoi fogli si prestavano particolarmente per la promozione degli esercizi di fede. Nel corso del Seicento si stampavano libri di edificazione spirituale con immagini düreniane; padre Remigio Fiorentino illustrava testi tratti dalle Epistole e dai Vangeli in lingua toscana con illustrazioni tratte dalla *Vita di Maria* e dalla *Piccola Passione*.

Nella caduta sotto la croce del De Magistris di difficile identificazione, è il personaggio con copricapo dalla strana foggia, rispetto a quelli turcheschi, che con una corda tira i due ladroni. Utili, in questo caso, oltre alle sollecitazioni mutate dalle stampe dureriane, tornano anche alcune indicazioni del Gilio, espresse nel suo trattato a proposito dei costumi che si vedevano nei quadri storici.



fig. 6 El Greco, *Crocifissione*, part. del trittico con quattro scene della Passione di Cristo, Ferrara, Fondazione Cassa di Risparmio.

«Se vogliamo credere all'istorie, troveremo che i soldati d'Annibale, ancor che



fig. 7 Simone De Magistris (in collaborazione col fratello Giovanfrancesco), *Orazione di Cristo nell'orto*, part., Matelica, chiesa di San Francesco, cappella della Passione.



fig. 8 El Greco, *Orazione di Cristo nell'orto*, part. del trittico con quattro scene della Passione di Cristo, Ferrara, Fondazione Cassa di Risparmio.

combattessero in Italia contra Romani, portavano gli abiti et armi loro, e gli Arabi combattevano per il più nudi o disarmati. I Turchi et altre nazioni barbare portano gli abiti et armi turchesche, o secondo il costume dei loro paesi. Non so onde questo abuso sia nato de' moderni pittori, dare indistintamente ad ogni nazione l'abito militare romano, ancor che dipingano Turchi, Arabi, Mori et altre nazioni straniere; il che a me pare mal fatto...

E a me più piacerebbe che a le straniere nazioni si desse il proprio abito, e s'un pittore volesse dipingere le guerre de' nostri tempi vi dipingesse gli ornamenti, gli abiti e l'armi che usano i soldati oggi, acciò questi fossero memoria ai nostri posteri, come sono i Romani et i più moderni a noi. Conciossia che, s'ì Romani e gli altri più moderni avessero atteso solo a mantenere la memoria degli abiti et armi greche, non si saperebbe qual fusse l'abito et armi romane; e s'ì pittori di dugento anni o più avessero atteso solo a conservar la memoria de l'abito romano, non si

saperebbe qual fusse stato l'abito de' tempi loro, tanto, dico, de' soldati, quanto de' cittadini e di donne»²⁵.

La conoscenza del testo stampato a Camerino nel 1564 nella stessa diocesi dal prelado fabrianese, che si lamentava della "ignoranza" dei pittori sulle questioni dell'arte sacra, non poteva rimanere estraneo al De Magistris.

Per Rosanna Petrangolini il dipinto è caratterizzato dal "recupero del mondo nordico"²⁶, mentre per Pietro Zampetti, la capacità di astrazione avvicina questi soggetti a certe tensioni mistiche dell'arte spagnola²⁷.

Anche qui, Simone mostra la conoscenza delle stampe citate, in particolare dei fogli della *Passione* dell'Albertina: il riferimento è il *Cristo che esce da Gerusalemme*, dal quale il caldarolese riprende l'impostazione d'insieme con Gesù sotto il peso della croce, ma anche tutto quell'insieme di dettagli, a partire dai personaggi col copricapo turchesco, a quello strano personaggio che flagella il Cristo.

Il soggetto, in effetti, ripropone dopo anni di distanza una scena tipica delle Crocifissioni del secolo precedente, come quelle eseguite dal Boccati e da altri, prima di lui, quali i Salimbeni nell'oratorio di San Giovanni ad Urbino, con tutto quell'affastellarsi di soldati, pennoni sveltanti, scorpioni, cavalli e uomini con turbanti.

Non è un caso che l'impianto della scena riprenda un antico modello dipinto dal Boccati, quasi un secolo prima, nella predella²⁸ (fig.13) della pala con la *Madonna del Pergolato* di Perugia del 1466, che Simone, probabilmente, ebbe modo di vedere in qualcuno dei suoi viaggi verso Roma: entrambe le scene fanno riferimento alle parole di Luca (23-32): «venivano condotti altri due malfattori, per essere giustiziati insieme con Gesù».

Nello scomparto del Boccati la scena è divisa in due parti, i due ladroni, trascinati da un uomo, sono tenuti insieme da una corda; il cattivo speronato da un soldato a cavallo si volta con disprezzo; l'altra sezione, invece, comprende Cristo con un'altra corda al collo trascinato da un soldato, mentre un altro lo sperona con una picca.

A distanza di secoli si ripete la stessa scena con palese riferimento alle parole di Luca, non trovandosi queste affermazioni negli altri tre evangelisti. Simone, anziché allungare la scena su uno stesso piano come fa Boccati, la sovrappone, mettendo in primo piano Cristo sotto la croce e leggermente più indietro l'enigmatico soldato che trascina i due malfattori. Come nel dipinto precedente sono



fig. 9 Albrecht Dürer, *Crocifissione*, foglio tratto dalla Passione della cosiddetta Albertina.



fig. 10 Albrecht Dürer, *Ultima Cena*, foglio tratto dalla Grande Passione.

visibili figure di orientali, giustificabili con il riferimento ad un episodio della storia di San Ginesio, in quanto i suoi abitanti “avevano partecipato nel 1571 alla vittoriosa battaglia di Lepanto, entrata presto nella “mitografia” cristiana come il provvidenziale trionfo del Cristianesimo sull’Islam e ricordata nella stessa cittadina grazie al già citato dipinto con la *Battaglia di Lepanto* realizzato nel 1609 in memoria del capitano Felice Matteucci, che aveva guidato alcuni ginesini alla battaglia”²⁹.

La Crocifissione, commissionata dalla confraternita del Santissimo Sacramento, che sostenne il pagamento col contributo di Alessandro Vannarelli, rappresenta la conclusione del dramma evangelico: la scena è ambientata in un notturno calato su un aspro paesaggio, illuminato dalla luce che emana la figura di Cristo, affiancato dalla Vergine, colta avanti negli anni e da San Giovanni, issati su due massi rocciosi, la croce anziché alzarsi sul Golgota, è sprofondata in un avvallamento del terreno

Nella Crocifissione l’interesse per il mondo d’oltralpe si palesa anche in quel



fig. 11 Albrecht Dürer, *La cattura di Cristo*, foglio tratto dalla Grande Passione.



fig. 12 Albrecht Dürer, *Famiglia turca*, incisione.

perizoma, mutuato dai fogli con lo stesso tema incisi da Dürer nella *Piccola* (fig. 14) e nella *Grande Passione* (fig. 15). L'invenzione di questi perizomi, sembra, infatti, far riferimento ad opere provenienti soprattutto d'oltralpe, con particolare riferimento a quelle di Roger van der Weyden, eseguite in collaborazione con Campin come commenta Leo Steinberg.

«In parecchie Crocifissioni di Roger, gli esigui grembiulini dei maestri precedenti si spiegano trasformandosi in stendardi svettanti, gonfiati da un vento insito in essi, mentre tutto attorno c'è bonaccia. Intorno al 1500, queste banderuole che aleggiano attorno ai sacri lombi adornano gran parte dei crocifissi tedeschi, non di rado in misura sovrabbondante, come se farne a meno costituisse un atto di lesa maestà»³⁰.

Questi dettagli al di là del vero significato fanno riferimento alle parole di Giovanni (3, 8): «il vento spira dove vuole: ne senti la voce, ma non sai né donde



fig. 13 Giovanni Boccati, *Andata al calvario*, part. della predella, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

venga, né dove vada; così è di chiunque è nato dallo Spirito».

Secondo Amato la conoscenza delle stampe nordiche sarebbe servita a Simone per accentuare la fisionomia di alcuni personaggi identificati nei protestanti, persecutori di Cristo: il Cristo figlio di Dio è solo e abbandonato alle loro mani. «L'eresia viene dal nord Europa e quei visi hanno una loro significanza di rimando che si sostanzia nella opposizione al protestantesimo e nel sentimento di maggiore adesione al Cristo sofferente»³¹.

Va detto, tuttavia, che se nelle Marche l'antiebraismo rimase un atteggiamento lungo a morire, i movimenti protestanti, in questo senso non furono particolarmente attivi soprattutto nelle zone del sud. Qualche vago sospetto, semmai, si ebbe nel ducato di Urbino,

«[...] motivo legato alla corte mantovana, almeno fino al 1550, anno in cui venne a morte la duchessa Eleonora Gonzaga [...], la cui sensibilità religiosa aperta alle nuove dottrine trova conferma nei suoi rapporti con Antonio Brucioli, con il cardinale Federico Fregoso (che a lei volle dedicare il suo *Pio et christianissimo trattato della oratione* apparso postumo nel '42, ricco di echi della spiritualità del *Beneficio di Cristo*), con Pietro Panfilo, responsabile secondo alcuni di aver in-



fig. 14 Albrecht Dürer, *Crocifissione*, foglio tratto dalla Piccola Passione.



fig. 15 Albrecht Dürer, *Crocifissione*, foglio tratto dalla Grande Passione.

fettato d'eresia anche i “villani” di “tutta quella terra di Fossombrone dove habitava”. Lo stesso duca Guidubaldo II Della Rovere, del resto, nel '49 si rivolgeva al cardinale Marcello Cervini per sollecitare la collaborazione nell'“istipare l'impiet  lutherana da questo Stato”³².

La notizia di tali movimenti difficilmente poteva arrivare fino a San Ginesio; anche se il pittore era sicuramente al corrente di quanto stava sconvolgendo la Chiesa di Roma, i movimenti di riforma non lo coinvolsero pi  di tanto; pi  verosimile, invece, appare sottolineare una pagina della storia ginesina relativa al 1569: la cacciata degli ebrei da quella comunit ³³.

Quello antiebraico era un modo diffuso di pensare e non   improbabile che dietro la commissione di questa trilogia si celi, come   stato dimostrato in pi  occasioni, una polemica antiggiudaica³⁴.

Per le comunit  marchigiane tragici si erano rivelati i fatti di Ancona del 1556 come riporta Werter Angelini:

«[...] anno in cui culmina tutto il terrorismo psicologico cattolico con il noto *autodafè* ad Ancona contro i marrani portoghesi, colpevoli agli occhi della Chiesa di stare ognora col piede su due staffe, ebraismo di origine e cristianesimo di arrivo. Dopo quell'intervento di forza in Ancona, rivolto a spezzare il concentramento economico degli ebrei lusitani, via via più saldo nella città marinara con virtuale espansione nel resto del territorio marchigiano, i vari nuclei sparsi di ebrei perdono un poco del loro mordente e certamente non trovano più quel sintomo di protezione nel centro ebraico maggiore delle Marche, la qualcosa spiega l'impo-verirsi del tono dei medesimi nuclei, nella Marca specialmente, e una certa tendenza a migrare...verso sedi di maggiore garanzia»³⁵.

La situazione, già problematica dopo le restrizioni del 1555 di papa Paolo IV, peggiorò con la riconferma delle stesse da parte di Pio V nel 1569³⁶; anche a San Ginesio³⁷, come in altri centri delle Marche, la presenza degli ebrei era legata al finanziamento della nascente industria della lana. Nella tabella fiscale della Camera apostolica del 1448, gli ebrei di San Ginesio dovevano pagare una tassa di 6 ducati, 23 bolognini e 16 denari. Dopo alterne vicende, legate soprattutto ad alcune famiglie, nel "1569 con la *Bolla Hebraeorum* gens, gli ebrei vengono espulsi anche da San Ginesio. Il consiglio decreta:

«Ordiniamo che il Casereno, ossia l'orto dei Giudei, posto fuori dalla porta Alvaneto, stia per utilità del Comune, e niuno abbia ardire di occuparlo»³⁸. La vita della piccola comunità ginesina è stata trattata in modo specifico da Simonetta Bernardi, in relazione anche all'influenza esercitata dalla bolla emessa da papa Paolo IV, *quia nimis absurdum* del 1555 e ribadita da Pio V, "il quale decreta la generale messa al bando degli ebrei con la sola eccezione di coloro rinchiusi nei ghetti di Roma e di Ancona»³⁹.

Da questo tragico fatto avvenuto nel 1569, all'esecuzione del dipinto datato 1598, corrono meno di trent'anni, non molti per cancellare una questione evidentemente ancora viva e rinnovata, inevitabilmente durante i riti della Settimana Santa.

Come è stato osservato recentemente, infatti, "esistono soggetti iconografici che nascono per essere dichiaratamente antiebraici"⁴⁰. Le figure di ebrei più emblematiche in area marchigiana, secondo quanto proposto dai frati minori, sono

i due soldati che flagellano Cristo alla colonna nella predella del polittico di Massa Fermana di Carlo Crivelli del 1468. Dietro quei soldati, infatti, si riconoscono due ebrei con le rotelle sul petto, come aveva prescritto San Giacomo della Marca⁴¹. Se, infatti, il segno di riconoscimento a nord delle Alpi, era costituito da un cappello a punta, in Italia vi era una striscia o un cerchio, oppure grossi orecchini, simboli associati al colore preferito, anche se non esclusivo: il giallo, “associato per tradizione all’infamia, tanto da essere attribuito per legge anche alle prostitute”, come fa il Savoldo in alcune versioni delle sue Maddalene⁴².

Simone, a dire il vero, distingue i soldati romani in primo piano, da quelli che assistono alla scena, sul fondo, riconoscibili dal copricapo tipico degli abitanti del Levante, ma per far questo aveva la necessità di immagini vere, chiari punti di riferimento che, forse, nessuno più di Dürer e dei suoi fogli poteva offrirgli.

Abstract

Simone De Magistris painted three works for the collegiate church of the Santissima Annunziata at San Ginesio: The Last Supper, Christ Falling on the Way to Calvary and The Crucifixion (fig.3); all three works were surrounded by stucco decorations also made by the artist. The cartouche of The Last Supper contains the inscription: SIMON DE MAGISTRIS/CALDAROLE/SIS PICTURAM ET SCULTURAM FACIEBAT/ A.D./ M.D. LXXXXVIII.

Fully understanding the expressive power of these paintings means not only considering works in the so-called neo-Gothic style, but also adopting a broader approach to include some of El Greco's solutions, probably well-known through the circulation of prints. De Magistris reveals that he was well acquainted with Dürer's graphic art works. Even more than to the Large Passion and the Small Passion, he turned to the sheets of the Albertina Passion when accentuating the physiognomy of some characters involved in the story of Christ. There is an explicit reference to oriental figures, which Dürer himself had popularised, with clearly anti-Jewish allusions to events at San Ginesio in the sixteenth century.

NOTE

- 1 M. PULINI, *Un artista in lite col tempo*, in *Andrea Lilio*, Milano, Motta 2003, p. 32.
- 2 A. ANTONELLI, *Gli affreschi del coro*, in *La chiesa di San Benedetto a Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donnini, Monsano, Ed. Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana 2013, pp. 107 – 118.
- 3 SIMON DE MAGISTRIS/CALDAROLE/SIS PICTURAM ET SCULTURAM FACIEBAT/ A.D./ M.D. LXXXXVIII; sul pittore si vedano gli ultimi volumi di: P. AMATO, *Simone De Magistris “picturam et sculturam faciebat”*, Campobasso, Lampo 1997; P. ZAMPETTI (a cura di), *Simone De Magistris e i pittori di Caldarola*, Camerano, Conerografica 2001; V. SGARBI (a cura di), *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo Pallotta 2007), Venezia, Marsilio 2007; L.M. ARMELLINI, *San Ginesio Collegiata di Santa Maria Annunziata Simone De Magistris Crocifissione affreschi e stucchi della cappella del Santissimo Sacramento*, in *Simone De Magistris*, 2007, cit., pp. 295 -299; R. CICONI, *I Pittori Di Caldarola, in Caldarola Nel Sei-Settecento e una retrospettiva biografica sui pittori caldarolesi del XVI secolo (Ricerca d'archivio)*, Macerata, Scocco & Gabrielli 2009, pp. 137 – 216.
- 4 PULINI, cit., p. 32.
- 5 “Istituzione della Pasqua. Il Signore parlò a Mosè e ad Aronne in Egitto, e disse” Questo mese sarà per voi il principio dell’anno. Parlate a tutta l’assemblea d’Israele, dicendo: Nel decimo giorno di questo mese, ogni capo di casa si provveda un agnello: un agnello per casa. Se la famiglia non è sufficiente a consumare un agnello intero, lo prenda in comune col suo vicino di casa più prossimo, secondo il numero delle persone, facendo un calcolo della quantità d’agnello che ciascuna persona può mangiare. L’agnello deve essere senza difetto, maschio, di un anno: potete scegliere un agnello o un capretto. Lo custodirete fino al quattordicesimo giorno di questo mese e tutta l’assemblea d’Israele, radunata, lo immolerà alla sera. Si prenda un po’ del suo sangue e si spanda sopra i due stipiti e sopra il frontone della porta, nelle case in cui si deve mangiare. La carne si mangi in quella stessa notte abbrustolita al fuoco, con pani azzimi ed erbe amare...”.
- 6 AMATO, *Simone De Magistris*, cit., p.218.
- 7 S. CUPPINI, *L’ideologia del traditore*, in *Simone De Magistris*, 2001, cit., p.171.
- 8 G. CAPRIOTTI, *Il problema ebraico nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, atti del convegno (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), Milano, Giuffrè 2012.
- 9 A. BARBERO, C. FRUGONI, *La vita religiosa, in Medioevo Storia di voci, racconto di immagini*, Bari, Laterza 1999, p.282.
- 10 D. MATTEUCCI, in *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nella Marche della Controriforma*, catalogo della mostra, (Arcevia 2002), Venezia, Marsilio 2002, p. 85.
- 11 Sul dipinto si veda: M. CONSTANTOUDAKI, KITROMILIDES, in *El Greco Identità e Trasformazione Creta. Italia. Spagna*, a cura di J. ALVAREZ LOPERA, Milano, Skira 1999, pp. 364 - 365.
- 12 G. DONNINI, in *Simone De Magistris*, 2007, cit. p. 222.
- 13 G. MARCOLINI, in *La Collezione Sacratì Strozzi. I Dipinti Restituiti A Ferrara*, Milano, Motta 2005, pp. 158 – 160.
- 14 A. ANTONELLI, in *Simone De Magistris*, 2007, cit. pp. 142 – 144.

- 15 A. ANTONELLI, *Matelica Chiostro della chiesa di San Francesco. Simone e Giovan Francesco De Magistris. Il Ciclo della Passione affreschi*, in *Simone De Magistris*, 2007, pp. 284-90.
- 16 Sui rapporti del pittore con L'Italia si veda K. HERRMANN FIORE (a cura di), *Dürer e l'Italia*, (catalogo della mostra, Milano 2007) Milano, Electa 2007, con bibliografia precedente.
- 17 Sull'opera grafica di Dürer si veda il volume *Dürer l'opera incisoria. Le incisioni di Albrecht Dürer*, introduzione, schede e didascalie di M. A. MICHIEL, Franco Martella editore, s.l., s.d.
- 18 S. FERRARI, *Dürer e il Veneto*, in *Dürer e l'Italia*, cit. pp. 45-49.
- 19 G. CUCCO, in *Simone De Magistris e i pittori di Caldarola*, 2001, cit., pp. 173- 174.
- 20 A. ROSSI, in *Mostra di opere restaurate*, catalogo della mostra (Urbino 1970), Urbino, Age 1970, pp.147 – 51.
- 21 A. GIULIANO, *Dürer, l'antico e l'Oriente*, in *Dürer e l'Italia*, cit. pp. 33-43.
- 22 G. VASARI, *Le Vite Dei Più Eccellenti Scultori, Pittori E Architetti*, Forlì, 1991, p. 706: «Non tacerò che mentre Andrea in queste et in altre pitture si adoperava, uscivano fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro, e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua. Il che egli se ne servì e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua. Il che ha fatto credere ad alcuni che non sia male servirsi delle buone cose altrui destramente».
- 23 IBIDEM, p. 1016: «Et essendo non molto inanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo, nelle quali era tutta quella perfezzione e bontà nell'intaglio di bulino, che è possibile far mai, per bellezza, varietà d'abiti et invenzione...».
- 24 K. HERRMANN FIORE, *Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento*, in *Dürer e l'Italia*, cit. p. 267.
- 25 *Due Dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de' le parti Morali e Civili, appartenenti a' letterati cortigiani e ad ogni gentil'huomo, e l'utile che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si ragiona de' gli errori de' Pittori circa l'Historia. Co' molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, e altre figure tanto della vecchiaia, quanto de la nova Cappella. Et in che modo voglion esser dipinte le Sacre Immagini*”, a cura di P. Barocchi, in *Trattati d'arte del Cinquecento, tra Manierismo e Controriforma*, voll. I- III, Bari, Laterza 1960- 62, p. 51.
- 26 R. PETRANGOLINI BENEDETTI PANICI, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, catalogo della mostra (Urbino 1979), Urbino, Age 1979, p.77; ID., in di P. DAL POGGETTO, P. ZAMPETTI (a cura di) *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona 1981), Firenze, Centrodi 1981, p.480.
- 27 P. ZAMPETTI, *Influssi Di Lorenzo Lotto Nelle Marche (Simone De Magistris)*, in *Pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla Controriforma*, II, Firenze, Nardini 1989, p. 463.
- 28 P. MERCURELLI SALARI, in V. GARIBALDI, F. F. MANCINI (a cura di), *Pinturicchio*, catalogo della mostra (Spello 2008), Milano, Silvana 2008, p. 226, con bibliografia precedente.
- 29 CAPRIOTTI, *Il problema ebraico nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris*, cit. p. 356.
- 30 L. STEINBERG, in *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano, Il saggiaiore 1986, p. 93.
- 31 AMATO, in *Simone De Magistris “picturam et sculturam faciebat”* cit., p. 220.
- 32 M. FIRPO, *La diffusione dell'eresia*, in *Riforma protestante ed eresia nell'Italia del Cinquecento*, Bari,

- Laterza 2004, p.35
- 33 M. L. MOSCATI BENIGNI, *San Ginesio*, in *Marche Itinerari ebraici I luoghi, la storia, l'arte*, Venezia, Marsilio 1996, pp. 138 -39.
- 34 G. CAPRIOTTI, *Sibille Contra Judaeos Una Lettura Antiebraica Della Cappella Baglioni di Pintoricchio A Spello*, in *Quei loro incontri. Lezioni settempedane*, a cura di G. Capriotti, C. Gaetani, Ancona, Il lavoro editoriale 2007, .40 – 42; ID., *L'Infamante accusa di deicidio. Propaganda antiebraica nella pittura italiana del Quattrocento: Zanino di Pietro, Giovanni Boccati, Luca di Paolo e Carlo Crivelli*, in G. CAPRIOTTI (a cura di), *Antigiudaismo, Antisemitismo, Memoria. Un approccio pluridisciplinare*, Macerata, Memoria EUM 2009, pp. 51-95; ID., *Il problema ebraico nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris*, cit.; ID., *Lo Scorpione Sul Petto Iconografia Antiebraica Tra XV E XVI Secolo Alla Periferia Dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi 2014.
- 35 W. ANGELINI, *Gli Ebrei A Civitanova In Anni Centrali Del Cinquecento*, atti del XXII Convegno di Studi Storici Maceratesi (Macerata 15-16 novembre 1986), in «Studi Maceratesi», 22, 1989, p. 377
- 36 S. BERNARDI, *Presenze Ebraiche Nelle Marche: Un caso nella valle del Fiastra in La Valle del Fiastra tra Antichità e Medioevo*, atti del XXIII Convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, 14-15 novembre 1987), in «Studi Maceratesi», 23, pp. 513-14.
- 37 MOSCATI BENIGNI, cit., pp. 138 -39.
- 38 *Ivi*.
- 39 Vedi nota n. 34.
- 40 BERNARDI, cit., pp.505 – 544
- 41 A. ANTONELLI, *Crocifissioni ed ebrei in alcuni dipinti di area marchigiana del XV secolo*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXII- XXIX, 1993/2000, p. 94.
- 42 G. CAPRIOTTI, *Le città di Maddalena: iconografia di una leggenda*, in A. MONTIRONI (a cura di), *“Guardate con i vostri occhi...” Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, Ascoli Piceno, La Musa 2002, pp. 249-255.

Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto

Anna Maria Ambrosini Massari

Nonostante la serie serrata di mostre recenti¹ sull'ampio e intrigante tema del Seicento nelle Marche, sono ancora molti i percorsi di studio da intraprendere ed anche i nodi da sciogliere. Soprattutto se, accanto ai grandi, mirabili nuclei di opere e artisti già noti e perlopiù 'foresti', provenienti da varie zone dell'Italia e dell'Europa, si comincia a dar maggior rilevanza ai contesti autoctoni e comunque a indagare le molte opere che, situate in chiese conosciute e magari accanto a dipinti famosi, rivelano una notevole qualità ma risultano di difficile decifrazione, a maggior ragione senza un'adeguata ricerca anche documentaria.

C'è ancora molto da scoprire e anche da capire di questo secolo che nelle Marche ha segnato alcuni mutamenti fatali: la fine delle autonomie e di conseguenza delle scuole locali, mentre il bacino di riferimento diventa sempre più romano e ciò vale anche per la pittura bolognese, che pur invade la regione soprattutto nel primo Seicento ma la 'calata' dei bolognesi², almeno in apertura di Seicento, giunge an-



fig. 1 Domenico Peruzzini, *La Trinità appare a santo Stefano*, Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano.

ch'essa da Roma: si pensi a Guido Reni³, a Giovanni Lanfranco, per esempio, pur aprendo senza dubbio a una fase nuova delle relazioni con Bologna, concentrata specialmente a nord delle Marche e nella prima metà del secolo, relazione di cui diventa un protagonista, il 'Pesarese' Simone Cantarini. Il senso di questo periodo di crisi, di perdita di identità e di conseguente ricerca di nuovi modelli, non sempre compiutamente rielaborati, sembra particolarmente espresso da un pittore singolare quale è Domenico Peruzzini,



fig. 2 Domenico Peruzzini, *La Trinità appare a santo Stefano* (part.), Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano.

nativo, nel 1602, di Urbania, operante poi tra Urbania e Pesaro e dal 1633 abitante in Ancona, padre dei pittori Giovanni, Antonio Francesco e Paolo⁴ ed ora in esame quale indubitabile autore della bella e monumentale pala che si trova sull'altare centrale nella chiesa collegiata di Santo Stefano, parrocchia dei santi Stefano e Giacomo, dedicata in origine a Sant'Ignazio, a Potenza Picena. Una nuova conferma che ancora tanto si possa scoprire in questo territorio ricco d'arte, di storia e di alterne fortune.

Sappiamo⁵ che il dipinto, che rappresenta *L'apparizione della Trinità a santo Stefano*⁶ (figg. 1, 2) proviene da quella che era l'originaria e antica chiesa dedicata al santo, purtroppo incomprensibilmente abbattuta nel 1796, che si trovava proprio nella piazza cittadina e che da Pieve era divenuta Collegiata nel 1754, grazie a Benedetto XIV. Mutata la dedicazione della chiesa gesuita di Sant'Ignazio e sostituiti quasi tutti i dipinti, il *Santo Stefano* veniva collocato sull'altare maggiore, stessa posizione di prestigio che aveva nella chiesa originaria.

Le esplicite affinità con l'ambito artistico bolognese hanno variamente stimolato il suo inserimento nella scuola del Pomarancio⁷, in quella bolognese del '600⁸ ma anche, più segnatamente, entro il catalogo del pittore Flaminio Torri⁹, artista intenso, allievo, con Lorenzo Pasinelli, di Simone Cantarini a Bologna quando il pittore, dopo la morte di Guido Reni, occorsa nel 1642, impianta un atelier che gestisce con grande successo fino alla morte, nel 1648¹⁰.

Ma l'influenza di Cantarini, indubitabile, si enuclea qui accanto ad altri modelli, ancora emiliani, come Guercino -inserisco solo un esempio puramente e genericamente esemplificativo, dalla *Santissima Trinità* di Santa Maria della Vittoria a Roma, 1637 (fig. 3), particolare- o di stampo naturalista caravag-



fig. 3 Guercino, *Santissima Trinità* (part.), Roma, chiesa di Santa Maria della vittoria.

gesco, specialmente derivanti dalla conoscenza delle opere del pittore di Fossombrone Giovan Francesco Guerrieri, che si compongono fornendoci una perfetta fotografia della maniera di Domenico Peruzzini¹¹ nei primi anni Cinquanta, nel momento ideativo che sostiene altre sue opere realizzate in quel torno di tempo, tra 1652 e 1655 o poco oltre, quali in particolare la *Madonna con il bambino e i santi Antonio e Felice da Cantalice*, 1652-'53 circa, del Museo diocesano di Ancona (fig. 4), la *Madonna del suffragio* nella sacrestia



fig. 4 Domenico Peruzzini, *Madonna con il bambino e i santi Antonio e Felice da Cantalice*, Ancona, Museo Diocesano.



fig. 5 Domenico Peruzzini, *La Madonna con il bambino e santi*, Corinaldo, Civica Raccolta d'Arte.

della collegiata di Sant'Elpidio a mare, databile attorno al 1653, l'*Apparizione di Cristo a sant'Ignazio di Loyola* del Museo Diocesano di Ascoli Piceno, *La Madonna con il bambino e santi* della Civica Raccolta d'Arte di Corinaldo, firmata e datata 1658, (fig. 5), *La sacra famiglia e Dio Padre in gloria d'angeli* dei Musei civici di Pesaro (fig. 6) e, tra gli altri, anche il *Miracolo di san Filippo Neri* (fig. 7) in collezione privata pesarese, proveniente dalla distrutta chiesa oratorio di San Filippo a Pesaro¹².

Opere dell'ormai piena maturità del pittore, dove gli elementi diversi del suo percorso artistico realizzano un linguaggio personalissimo, che giustappone più che fondere i modelli, realizzando un insieme che diventa, anche per questo, particolarmente riconoscibile e di impatto, col suo sapore gergale e ma-



fig. 6 Domenico Peruzzini, *Sacra famiglia e Dio Padre in gloria d'angeli*, Pesaro, Musei Civici.



fig. 7 Domenico Peruzzini, *Miracolo di san Filippo Neri*, Pesaro, Collezione privata.

gniloquente al tempo stesso. La confusione e sovrapposizione con l'opera del figlio Giovanni, con cui peraltro Domenico collabora nei primi anni Sessanta¹³ è in fondo un aspetto di questo profilo, oltre che il portato di errori delle fonti che comunque sono stati indubbiamente dovuti anche alla natura mescolata, variegata ma mai del tutto fusa, che sfrutta spunti anche inattesi, che caratterizza la pittura di Peruzzini¹⁴.

Basti pensare che in un'opera come la citata *Madonna del suffragio* (fig. 8) e realizzata, documentatamente¹⁵ verso il 1653, egli cita quasi testualmente un dipinto di Giuseppe Puglia della cattedrale di Fabriano, *La Vergine del suffragio intercede presso il figlio per le anime purganti* (fig. 9) realizzato dal pittore romano attorno la fine del terzo decennio, entro il 1627 circa¹⁶ (fig. 10, 11).



fig. 8 Domenico Peruzzini, *Madonna del suffragio*, Sant'Elpidio a mare, Collegiata.



fig. 9 Giuseppe Puglia, *La Vergine del suffragio intercede presso il figlio per le anime purganti*, Fabriano, Cattedrale.

Indipendentemente dal fatto di essere stato allievo di Simone Cantarini, come vorrebbero alcune fonti, circostanza improponibile stante il dato cronologico¹⁷, è indubbio che lo stile del Pesarese abbia lasciato notevoli tracce nelle opere di Domenico e nella pala di Potenza Picena forse più che altrove.

Immediato, anche per il richiamo iconografico, un confronto con la tela di Cantarini della chiesa dedicata a Santo Stefano a Bazzano (fig. 12) in provincia di Bologna, una delle rare sue opere datate con certezza al 1637¹⁸, dove raffigura il santo martire incoronato da un angioletto in un romantico sfondo di paese sotto un cielo minaccioso di nuvole.

Domenico sicuramente conosce questo modello ma il suo stile qui tiene conto di altri lavori di Cantarini e di avanzamenti nel suo stile che ci portano a circa dieci anni più tardi, fornendo un elemento ulteriore per datare con buon mar-

gine di certezza la pala di Potenza Picena. Peruzzini mostra di conoscere lo stile elegante e purissimo di Cantarini dell'ultima fase della carriera, quando il suo registro si arricchisce di nuovi sguardi quali quelli, per esempio, che si rivelano nella pala della Basilica di Santa Maria Assunta a Gandino, l'*Incoronazione della Vergine e santi Vincenzo e Benedetto*, realizzata tra 1642 e '47¹⁹ (fig. 13) e in debito con opere di Alessandro Turchi, in particolare nella sua pala marchigiana con *L'incoronazione della Vergine e i santi Ubaldo e Carlo*



fig. 10 Giuseppe Puglia, *La Vergine del suffragio intercede presso il figlio per le anime purganti* (part.), Fabriano, Cattedrale.



fig. 11 Domenico Peruzzini, *Madonna del suffragio* (part.) Sant'Elpidio a mare, Collegiata.

Borromeo della chiesa di San Venanzio Duomo di Camerino (fig. 14) da cui il Pesarese ricava, in controparte, la scena del registro superiore, oltre a note di verità caravaggesca stemperata nelle eleganze del classicismo bolognese romano. E fu a Roma, dove si trova tra 1640-'42 circa, che Cantarini maturò, forse, un interesse per il pittore veronese.

Chiarissima la conoscenza di questi modelli da parte di Peruzzini, come si rispecchia in particolare nel brillante abito del santo, nella sua consistenza di pelle e fluire di luci e ombre (fig. 15, 16, particolari).

Il nitore formale del santo è quello che si ritrova nel Sant'Antonio nella *Madonna con il bambino e i santi Antonio e Felice da Cantalice* (fig. 17) del Museo diocesano di Ancona, che dimostra lo studio sui modelli incisori di Cantarini, in questo caso per quanto riguarda il tema del *Sant'Antonio con il bam-*



fig. 12 Simone Cantarini, *Santo Stefano incoronato da un angelo*, Bazzano, Chiesa di Santo Stefano.

bino, (*Grande Sant'Antonio*) (fig. 18) della cui conoscenza da parte di Peruzzini siamo certi, essendo proprio lui l'autore di una copia a stampa²⁰, corredata di una data, 1640, considerata un *post quem non* per l'acquaforte e da cui è stato possibile ricavare anche il santo del dipinto, essendo intitolata *Visione di san Felice da Cantalice*.

Si tratta, oltretutto, di un'acquaforte fondativa per le successive invenzioni di allievi come Lorenzo Pasinelli, nel soggetto omonimo della chiesa di san Giacomo a Vicenza e nell'idea e intonazione affettiva di opere quali la *Santa Caterina dei Vigri che adora il bambino*, Bologna, Santa Maria di Galliera.

Sul modello dell'acquaforte e di altre elaborazioni sul tema di Simone, anche grafiche²¹, per le quali va almeno menzionato il dipinto proveniente da Cagli ed oggi a Brera (fig. 19) si forma la tela con *L'apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova* della chiesa

dell'Osservanza a Imola di Flaminio Torri (fig. 20) opera che pare far parte anch'essa delle meditazioni e varianti che conducono all'elaborazione della pala di Potenza Picena e che, essendo databile al 1650, sposta ancora un po' più avanti, proprio a ridosso delle opere del gruppo affine nel catalogo di Peruzzini, anche questo suo *Santo Stefano* (figg. 21, 22, particolari delle precedenti). Un momento di particolare attenzione verso i modelli bolognesi e cantariniani, dunque, quello che ispira a Domenico la pala di Potenza Picena, un dipinto importante che sembra indicare un delicato momento di passaggio per questo multiforme artista, formatosi a Pesaro alla scuola di Giovan Giacomo Pandolfi che ben si rispecchia nelle sue prime opere note, quali la *Madonna con il bam-*



fig. 13 Simone Cantarini, *Incoronazione della Vergine e i santi Vincenzo e Benedetto*, Gandino, Basilica di Santa Maria Assunta.



fig. 14 Alessandro Turchi, *Incoronazione della Vergine e i santi Ubaldo e Carlo Borromeo*, Camerino, chiesa di San Venanzio.

bino in gloria e i santi Mustiola, Margherita e Torpedo, Peglio, San Fortunato, firmato e datato 1630²², che pure conserva ancora, a mio parere, una cifra sensibilmente baroccesca, dimostrando una educazione radicata al territorio tra Urbino, Urbania e poi Pesaro tra secondo e terzo decennio del Seicento. Proprio Pesaro fu forse il luogo di origine della famiglia, di cui facevano parte maiolicari che si erano poi trasferiti a Urbania dove furono attivi nel Cinquecento²³.

L'erudito pesarese Giuliano Vanzolini ci dà un intrigante notizia nel capitolo *Decadenza delle Durantine Maioliche* del suo testo fondativo *Istorie delle fabbriche di maioliche metaurensi*²⁴. Egli afferma che i Peruzzini, Domenico e Giovanni, ancora ritenuti erroneamente fratelli, divennero pittori per la crisi della produzione di maioliche nel Ducato, che li costrinse a mutare il loro tra-

dizionale ruolo di vasai, in quello di pittori. Fatto sta che un tratto caratteristico dello stile di Domenico, che lo accompagna un po' per tutto il corso della lunga carriera²⁵, divenendo quasi un dato 'morelliano' nelle sue opere e dimostrando una sintomatica affinità col mondo della produzione di maioliche e in particolare con la gloriosa tradizione durantina, è una memoria di modelli raffaelschi nelle tipologie, secondo un repertorio caratterizzante proprio il versante della ceramica nel corso di tutto il Cinquecento ed oltre. Mi riferisco special-



fig. 15 Simone Cantarini, *Incoronazione della Vergine e i santi Vincenzo e Benedetto*, (part.) Gandino, Basilica di Santa Maria Assunta.



fig. 16 Domenico Peruzzini, *La Trinità appare a santo Stefano* (part.), Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano.

mente al modo di trattare le capigliature di alcuni personaggi, soprattutto i più giovani e gli angeli, con il ciuffo di capelli che sporge in avanti (derivato da Raffaello) e che è molto frequente negli istoriati rinascimentali.

Possiamo vederlo forse per la prima volta in un dipinto molto giovanile, databile anche prima della pala di Peglio, purtroppo in cattive condizioni conser-

vative, *Anania, Misaele e Azalia condannati ad essere arsi vivi in una fornace da Nabuconosor*²⁶ (fig. 23).

Lo stile del pittore sarà poi destinato a complicare e stratificare le sue fonti e modelli ma questo tratto resterà costante, basti scorrere le opere qui elencate, a partire proprio dalla pala di Potenza Picena, come si vede soprattutto nelle figure e nel trattamento dei capelli del Padre eterno (figg. 24, 25, particolari). Un pittore ricco di fonti dunque, eppure caparbiamente ancorato alle proprie



fig. 17 Domenico Peruzzini, *Madonna con il bambino e i santi Antonio e Felice da Cantalice* (part.), Ancona, Museo Diocesano.



fig. 18 Simone Cantarini, *Sant'Antonio con il bambino*, acquaforte.

origini e che sembra comporre il suo linguaggio per sovrapposizione di modelli, a dimostrare la sua complessa vicenda culturale e fors'anche umana. Pare un altro segnale di questa circostanza il fatto che, almeno ad oggi, dopo alcune opere posizionabili e anche documentate nei primi anni Trenta, come quella appena citata in collezione privata pesarese o la pala di Peglio e l'altra inviata



fig. 19 Simone Cantarini, *Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova*, Milano, Pinacoteca di Brera.



fig. 20 Flaminio Torri, *Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova*, Imola, Chiesa dell'Osservanza.

a Cēlopeci per la chiesa dei Domenicani, con la *Discesa dello Spirito santo*, firmata e datata 1633, si passi poi, drasticamente, ad opere eseguite dopo il 1650²⁷.

Ancora lontana, dunque, la strada per raggiungere una piena lettura del percorso artistico di Domenico, nonostante ultimamente siano emersi notevoli documenti riguardanti soprattutto aspetti e accadimenti della sua vita familiare. Vero è che, d'altra parte, principio e fine degli studi storico-artistici e discriminare tra storia e storia dell'arte, sono sempre le opere: la composizione o scomposizione del catalogo di un pittore, la sua vera fotografia, che può e deve contare prima di tutto sul suo documento aureo e parlante, l'osservazione dello stile e i confronti possibili, a partire da quelli con le opere certe, analisi che si auspica di aver condotto con sufficienti e chiare prove, tali da avvalorare l'autografia di Domenico per la bella pala di Potenza Picena.



fig. 21 Domenico Peruzzini, *La Trinità appare a santo Stefano* (part.), Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano.



fig. 22 Flaminio Torri, *Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova* (part.), Imola, Chiesa dell'Osservanza.



fig. 23 Domenico Peruzzini, *Anania, Misaele e Azalia condannati ad essere arsi vivi in una fornace da Nabuconosor*, (part.) Pesaro, Collezione privata.



fig. 24 Domenico Peruzzini, *La Trinità appare a santo Stefano martire* (part.), Potenza Picena, chiesa di Santo Stefano.

Abstract

An analysis of the painting now attributed to Domenico Peruzzini depicting The Trinity Appears to Saint Stephen, which had been executed for the original church of Santo Stefano in Potenza Picena, destroyed in 1796, and therefore placed in the previously Saint Ignatius, renamed Saint Stephen's church. The painting shows the multiform visual culture of the painter, who is deeply touched by the Bolognese school but also by the Caravaggesque influence. Here it is especially clear the important debt with Simone Cantarini, called the 'Pesarese', important Guido Reni's pupils in Bologna but then leading his own ateliers in Bologna and Pesaro at least from 1642 to 1648 when he died. Since, on chronological grounds, Peruzzini could not have been one of his students, his references to Cantarini's late works are here identified and analyzed, connecting them also with the important activity as engraver that Peruzzini shares with Cantarini. Domenico Peruzzini's long and not always clarified career finds here a new opportunity of being enlightened and separated from the one of his son Giovanni.

NOTE

- 1 *Meraviglie del Barocco nelle Marche, San Severino e l'alto maceratese I*, catalogo della mostra (San Severino Marche 2010), a cura di S. Papetti, V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2010; *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del Barocco nelle Marche*, catalogo della mostra (Osimo 2013), a cura di S. Papetti, V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2013.
- 2 Questo il titolo di un capitolo dedicato al tema da Pietro Zampetti in *Pittura nelle Marche*, Firenze, Nardini 1990, III, pp. 353-405, spunto per il mio contributo: A.M. AMBROSINI MASSARI, *La 'calata' dei bolognesi nelle Marche del Seicento*, «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 1/2, 2017, pp. 67-84.
- 3 D. BENATI, *Per Guido Reni 'incamminato', tra i Carracci e Caravaggio*, «Nuovi Studi», 11, 2004-2005, pp. 231-247. In particolare si veda, *Guido Reni per il cardinale Antonio Maria Gallo tra Osimo e Loreto*, pp. 234-241. Si veda inoltre, IDEM, «Sperando di far cosa migliore della prima», in *Guido Reni La consegna delle chiavi. Un capolavoro che ritorna*, catalogo della mostra (Fano 2013), Fano, Grapho 5 2013, pp. 23-31.
- 4 Sui di lui e sulla sua famiglia di pittori, per tutte le notizie documentarie e altra bibliografia precedente, si veda R. RAGNETTI, *Peruzzini, famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 82, 2015, *ad vocem*, EADEM, *I Peruzzini, una famiglia di artisti marchigiani*, Ancona, Il lavoro editoriale 2018 (in corso di pubblicazione). Grazie alla trascurata pala di Mogliano, presso il Museo Parrocchiale, pub-

- blicata da M. MASSA, in R. Tollo, E. Bisacci (a cura di), *San Nicola da Tolentino e le Marche: culto e arte*, Tolentino, 1999, cat. 111, sappiamo che Domenico dipingeva ancora nel 1675. Questa data con il nome del pittore si vede infatti sul retro della tela. Non si conosce la data della morte che sarà da collocare dopo questa data. Giusta evidenza all'importanza documentaria di quest'opera è data da R. Domenichini, *Intorno al soggiorno pesarese del pittore Domenico Peruzzini*, in "Studi pesaresi". Rivista della Società pesarese di studi storici, 3, 2015, pp. 190-201, anche per altri documenti.
- 5 "Monte Santo: itinerari storico-artistici del Comune di Potenza Picena" testi a cura di R. Domenichini, Duilio Corona, Moreno Campetella, Potenza Picena 1998. M. BARBERINI, *Breve ipotesi attributiva del dipinto raffigurante Santo Stefano presso la Collegiata di Santo Stefano di Potenza Picena*, <https://ass-culteccetera.wordpress.com>, 11, 10, 2011.
- 6 Olio su tela; 308x195 cm.
- 7 R. BAIOTTO, a cura di, testi di A. Bovari, *Il fascino della storia e il respiro del mare*, Potenza Picena 2009, pp. 110-112.
- 8 "Monte Santo... cit.
- 9 Nato a Bologna nel 1621 e morto a Modena nel 1661, per questa attribuzione si veda Barberini cit. che propone, in aggiunta, che l'emblema sullo scudo in pietra a terra, raffigurante una torre più grande sormontata da una più piccola, possa essere una sorta di firma dell'artista bolognese. Oltre alla dimostrazione, che si spera di condurre con sufficienti e chiare prove, della pertinenza del dipinto alla mano di Domenico Peruzzini, appare comunque improbabile che un committente, il cui principale scopo nel far eseguire un'opera, tra l'altro, come in questo caso, per un altare importante, è mantenere viva nel tempo la memoria di sé e della propria famiglia, consentisse all'artista di sovrastarlo, mettendo il proprio emblema al centro del quadro. Su Torri, D. BENATI, *Quadreria Emiliana Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento, Incontro con la pittura 15*, con bibliografia precedente, catalogo della mostra (Bologna 2007) Bologna, Fondantico Arte e Antiquariato 2007.
- 10 Sul tema e anche su Flaminio Torri, con bibliografia precedente si veda A.M. AMBROSINI MASSARI, *Autoritratto con matita e taccuino, Dall'atelier al mercato: indagine sulla dispersione dell'eredità grafica di Simone Cantarini*, M. Cellini (a cura di), *Disegni di Simone da Pesaro* "L'Album Horne", Milano, Pizzi 1996, pp. 32-40; A. MAZZA, "Il metodo di una vera e lodevole imitazione". *La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese del Seicento e del primo Settecento*, in IBIDEM, pp. 359-393.
- 11 R. DOMENICHINI, che aveva in precedenza attribuito l'opera alla Scuola bolognese, "Monte Santo...cit., la menziona in una nota del suo più recente articolo *Intorno al soggiorno pesarese...*cit. p. 191, nota 59, legandola dubitativamente ("sembra possa essere attribuita") alla mano di entrambi Domenico e Giovanni Peruzzini, (indicazione che si riflette nelle informazioni del sito on line 'Valle del pensare il percorso del Potenza' HYPERLINK "<http://www.valledelpensare.it/it/punto-di-interesse/poi/collegiata-di-santo-stefano-126>" www.valledelpensare.it/it/punto-di-interesse/poi/collegiata-di-santo-stefano-126) e confrontandola con opere come la pala del Museo Diocesano di Ascoli Piceno, per la paternità della quale a Domenico rinvio a Ragnetti, I Peruzzini...cit., pp. 91-92, o come la pala oggi presso la Civica Raccolta d'Arte di Corinaldo che però, va precisato, è senza dubbio opera del solo Domenico, recando la sua firma e data (*Dom.us Peruzzinus ping.at Anconae 1658*) oltre che per la piena compatibilità stilistica, Ragnetti cit., pp. 101-102. Barberini cit. menziona Giovanni Peruzzini come possibile tramite per la commissione del dipinto a Flaminio Torri, considerandolo, come lui, allievo di Cantarini, circostanza tramandata da alcune fonti (P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico*, Venezia. Giambattista Pasquali 1719, p. 217 e si veda L. LANZI, *Istoria pittorica dell'Italia*, Bassano 1809, ed. Verona 1974, III,

- p. 82 anche per una sintesi di tali fonti) ma resa improbabile dai dati storici e cronologici.
- 12 Forse da collocare qualche anno più avanti, A.M. AMBROSINI MASSARI, *Nuovi documenti per Simone Cantarini e un dipinto per Domenico Peruzzini*, «Nuovi Studi», 14, 2009, pp. 145-161.
 - 13 Sono tramandati come autori di un affresco in Ancona nel chiostro dei padri Zoccolanti, che riportava un'iscrizione con la data 1664, D. BONAMINI, *Biografie degli uomini illustri pesaresi*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms Oliv. 1063, I, cc.361r.-363r. E indubbiamente lo stile del figlio, nelle opere giovanili è molto segnato da quello del padre, si veda A.M. AMBROSINI MASSARI, *Giovanni Peruzzini, Adorazione dei pastori*, in M. PULINI (a cura di), *Le terre della Pittura tra Marche e Romagna*, catalogo della mostra (Cesena 2011), Clac-Artexplora 2011, pp. 92-93. Per un profilo più preciso e aggiornato di Giovanni e una nitida distinzione dal padre, si veda Ragnetti, *I Peruzzini...*cit.
 - 14 Per un definitivo chiarimento dei rapporti parentali, della formazione e delle carriere dei Peruzzini, in particolare Domenico e Giovanni, si veda il volume in uscita di R. RAGNETTI, *I Peruzzini: una famiglia* cit.
 - 15 A. CERBONI BAIARDI, in *Pesaro per Simone Cantarini genio ribelle 1612-2012*, catalogo della mostra (Pesaro 2012), cura di A.M. Ambrosini Massari, Fano, Grapho 5 2012, pp. 130-133.
 - 16 Su Puglia si veda M. FRANCUCCI, *Giuseppe Puglia il Bastaro. Il naturalismo classicizzato nella Roma di Urbano VIII*, LibroCo 2013.
 - 17 Cantarini era nato nel 1612, Peruzzini nel 1602.
 - 18 M. CELLINI, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna 1997), Milano, Electa 1997, pp. 94-95.
 - 19 CELLINI, in *Simone Cantarini* cit., pp. 176-177.
 - 20 P. BELLINI, *Domenico Peruzzini*, in *The illustrated Bartsch. 47. Italian Masters of the seventeenth century. Commentary. I*, New York, 1987, p. 229, fig. 10; IDEM, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano, Comune di Milano 1980, p. 113.
 - 21 A.M. AMBROSINI MASSARI, *Catalogo delle acqueforti*, in *Simone Cantarini* cit., pp. 336-337.
 - 22 F. ANTONIUCCI, *Domenico Peruzzini a Peglio*, Fermignano, ed. Centro Studi Mazzini 1/2004, B. CLERI, *Restauro per Domenico Peruzzini*, catalogo della mostra (Urbano 1997), Urbano, Stibu 1997, pp. 23-24.
 - 23 A. CIARONI, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro*, Firenze, Centro Di 2004, pp. 91-96. E di Pesaro era in effetti il padre di Domenico, Giulio, C. Leonardi, Margarita Panezia e il suo ritratto dipinto da Domenico Peruzzini in Santa Chiara di Urbano, in B. Cleri, *Restauro*, cit., p. 91
 - 24 G. VANZOLINI, *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi e delle attinenti ad esse*, in G. RAFFAELLI, G. VANZOLINI, *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Castel Durante o sia Urbano*, 1879, I, p. 189.
 - 25 M. MASSA, in *San Nicola da Tolentino* cit.
 - 26 Pesaro, collezione privata, A.M. AMBROSINI MASSARI, in *Pesaro per Simone Cantarini* cit., pp. 106-108. Queste tipologie trovano puntuali confronti, per esempio, con la produzione di Xanto Avelli -il cui vero nome storico è Francesco Santini da Rovigo, detto Francesco Xanto Avelli da Urbino, A. CIARONI, in Altomani & sons, *Maastricht TEFAF* 2002, n. 22 come, per esempio, in un pastore nella targa con l'*Adorazione dei Magi* (1537) del Museo di Pesaro.
 - 27 B. CLERI, *Un'Assunzione in territorio vadese*, «Notizie da Palazzo Albani», 2/1986, pp. 63-67.

Giovan Francesco Ferri nell'ambiente artistico romano

Claudio Giardini

Sul primo numero della rivista Anicò (2001) Marisa Baldelli¹, nell'ambito della sua ricognizione a meglio costituire il catalogo delle opere del pittore pergolese Giovan Francesco Ferri (1701-1775), auspicava di poter conoscere, perché ritenuto essere una delle migliori opere di Giovan Francesco, il dipinto *Lot e le figlie* di proprietà del Credem (Credito Emiliano)² che mi accingevo a quel tempo a portare in mostra³. Encomiabile operazione quella attivata dalla studiosa che con il suo scritto sulla rivista di interessi culturali in area cesanense andava ad irrobustire notevolmente la monografia sul pittore pergolese che ella con la collaborazione della collega Alessandra Oradei aveva dato alle stampe quasi dieci anni prima (1993), portando a conoscenza di pubblico e studiosi numerose altre opere dell'artista⁴.

L'opera, sulla quale allora avevo argomentato con entusiasmo e sulla quale mi piace tornare di nuovo, poneva da subito la problematica dello scostamento dell'artista da una poetica artistica tipicamente chiesastica che lo aveva in qualche modo circuito ed irretito, ed ingabbiato, in realizzazioni alla fin fine pur interessanti ma anche un po' ripetitive determinate ovviamente dalla loro destinazione religiosa. Essa la si vuole datare negli anni intorno al 1728-30 quando l'artista pergolese, presumibilmente dopo un anonimo apprendistato marchigiano ma in cui comunque doveva aver mostrato buone capacità figurative⁵, decideva di trasferirsi a Roma dove nel 1725, a ventiquattro anni, avrebbe conseguito il primo premio per la classe di Pittura⁶ al Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca⁷. Il soggetto dato per quell'anno dalla prestigiosa Accademia romana⁸, verteva sulla rappresentazione di *Mosè che nel ritorno dal Monte Sinai si mostra al suo popolo con faccia risplendente*, il cui primo premio a onor del vero oltre che da Giovan Francesco verrà vinto ex aequo anche dai pittori Charles Joseph Natoire di Nîmes e Domenico Scaramucci di Firenze⁹ (figg.1-3). L'organizzazione concorsuale prevedeva al fine di validare la prova del candidato anche l'esecuzione della durata di due ore da



fig. 1 Giovan Francesco Ferri, *Mosè nel ritorno dal monte Sinai*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

eseguirsi nella sala grande della sede dell'Accademia di un elaborato estemporaneo [*prova ex-tempore*] attraverso il disegno di un soggetto estratto a sorte al momento¹⁰. Ferri dovette cimentarsi ad eseguire un disegno con soggetto *Quando a Enea appare in aria Venere mentre egli andava a guerreggiare contro Turno e gli donò l'armatura fatta da Vulcano facendogliela trovare appesa ad un albero del bosco ove si finge l'avvenimento*¹¹.

Il riconoscimento clementino del '25 poneva comunque in buona evidenza le caratteristiche stilistico-tecniche di Giovan Francesco: «[...] perché egli fu disegnatore corretto ed elegante, fu vero se pur modesto pittore e seppe vedere il colore con occhio e con senso proprio»¹². Alle parole di don Corrado Leonardi aggiungerei inoltre come il talento e la professionalità di artisti come Ferri presenti a Roma nei primi decenni del Settecento siano piuttosto elevati come elevati furono gli standard qualitativi dei lavori scelti e premiati dall'Accademia di San Luca in quegli anni¹³.

Verosimilmente quella partecipazione ai Concorsi Clementini, per giunta in Anno Giubilare¹⁴, manifestava una frequentazione, magari anche saltuaria, dell'Accademia di San Luca da almeno qualche anno avanti il 1725 e quindi una conoscenza dell'ambiente artistico romano che al tempo era fresco appannaggio degli allievi di Carlo Maratti, tutti tendenti al classicismo e ad una perfezione formale come Pietro de' Pietri, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Agostino Masucci, Giacinto Calandrucci¹⁵.

Se Giovan Francesco ebbe a manifestare doti di versatilità verso l'arte figurativa nel periodo giovanile come è d'obbligo credere vista la sua carriera artistica, lo spostarsi a Roma presso qualche bottega di pittore affermato ad affinare l'arte dovette essere una azione consequenziale.

Pergola, al passaggio tra Seicento e Settecento, apparteneva alla Legazione di Urbino e Pesaro territorio che storicamente non aveva sperimentato la presenza di una città egemone, per cui Roma ebbe da sempre un ruolo attrattivo che è andato ben oltre quello di capitale dello Stato Pontificio e inoltre non andrà dimenticato come al tempo fosse papa l'urbinate Clemente XI (Albani) il quale regnando dal 1700 al 1721 per artisti come Ferri non poteva che fungere da forte calamita artistica. Non solo ma si potrebbe azzardare pur



fig. 2 Domenico Scaramucci, *Mosè nel ritorno dal monte Sinai*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



fig. 3 Charles Natoire, *Mosè nel ritorno dal monte Sinai*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

in assenza di documenti archivistici ancora restii a palesarsi a qualche volenteroso ricercatore, come egli possa essere stato in qualche modo introdotto nella bottega di Sebastiano Conca usufruendo magari della frequentazione dell'Accademia del Nudo che questi tenne aperta nella sua casa dal 1710 al 1718¹⁶; qui Giovan Francesco potrebbe essersi inserito nell'ultimo anno di apertura irrobustendo il suo stile seguendo gli insegnamenti del pittore di Gaeta. Sebastiano, arrivato a Roma nel 1706, assurgerà infatti a guida della scuola romana



fig. 4 Sebastiano Conca, *Santa Cecilia in gloria*, Roma, Basilica di S. Cecilia in Trastevere (volta).

dalla metà degli anni venti emulando Carlo Maratti nella lunga direzione dell'Accademia di San Luca¹⁷; maggior concretezza potrebbe avere una sua presenza nell'atelier del Conca quando questi dal 1717-18 al 1724 si sposterà a piazza Navona nel Palazzo de' Cupis che era stato appositamente affittato per lui dal cardinale Pietro Ottoboni, suo mecenate¹⁸ (fig. 4).

Nel 1725 Sebastiano Conca trasferirà ancora la sua "Scuola" - sembra infatti che fossero all'incirca non meno di sessanta gli allievi che erano soliti frequentare le lezioni¹⁹ - spostandosi nella Sala da allora detta "dell'Accademia" posta sopra il corridoio di Ercole in Palazzo Farnese, messo a disposizione dal duca di Parma, Francesco Farnese²⁰ ove peraltro i giovani allievi potevano usufruire dal vivo dell'osservazione degli affreschi carracceschi ivi presenti²¹.

Tra il 1710 ed il 1713 risulta, per citare, a contatto con Sebastiano Conca, Cristoforo Epifanio Creò, anche lui di origini gaetane, il quale dopo aver tenuto "in tutela" per qualche tempo con sé Gaetano Lapis di Cagli lo passerà alla bottega di Sebastiano ed in seguito a quella del fratello Giovanni²². Dal 1714 Conca aveva iniziato i suoi rapporti artistici con l'Accademia di San Luca²³ da rendere plausibile in seguito il suggerimento al giovane pergolese per la par-

tecipazione ai Concorsi Clementini del 1725.

Pur se Giovan Francesco Ferri non ebbe la fortuna di Gaetano Lapis nell'incrociare nella propria città opere di un caposcuola che poi lo avrebbe formato e introdotto negli ambienti romani come Sebastiano Conca²⁴, ciononostante andrà considerata la facilità viaria di utilizzo anche ai primi del Settecento del diverticolo tra Pergola e Cagli e da qui, in quanto luogo posto lungo la consolare Flaminia, con la strada per Roma che veniva percorsa fin dai tempi antichi da porre la città eterna come agevole e consolidata meta da inserire nelle prospettive sociali ed artistiche di un giovane promettente come Giovan Francesco²⁵.

Non disdegnerei peraltro una citazione per il "ciclo di San Bartolomeo" [4 grandi tele con episodi con la vita del Santo] per la omonima chiesa di Cagli (fig. 5) che il pittore vicentino Pasqualino Rossi (1641-1722) realizzava dalla sua bottega romana al passaggio del secolo (1699) e che un giovanissimo Giovan Francesco potrebbe aver visto ed averne fatto memoria in seguito nel suo girovagare per Roma ed essersi recato intorno al 1718-20 anche a curiosare nella bottega dell'artista seppure oramai condotta da un Pasqualino decisamente malfermo di salute «[...] in età avanzata, podagroso, e non capace d'alcuni anni in qua di pennelleggiare tanto bene, quanto faceva»: così si esprimeva l'abate Giovanni Melchiori, agente artistico a Roma del vescovo di Magonza Lothar Franz Schonborn cui aveva procurato dieci quadri dell'artista vicentino²⁶, in seguito dispersi, ove comunque operava almeno una sua figlia²⁷ pressoché coetanea a Ferri²⁸ e di cui potrebbe essergli rimasto quel particolare intimismo reso a volte nelle figure soprattutto nell'esecuzione di quadri "di genere".



fig. 5 Pasqualino Rossi, *Battesimo di Polimnio*, Cagli, Chiesa di S. Bartolomeo.

Comunque, vuoi per un carattere decisamente timido vuoi per un sentimento di nostalgia, che lo risucchierà abbastanza presto nella sua città natale, il giovane pergolese non attecchirà intorno alle poetiche artistiche romane della prima metà del Settecento²⁹, anche se dovette ulteriormente formarsi (1720-25) partecipando, seppure collateralmente, ad una *koinè* pittorica che idealmente raggruppava Francesco Mancini, Sebastiano Ceccarini, Gaetano Lapis; giovani pittori che, a parte Mancini, erano pressoché coetanei³⁰ e provenienti dalla stessa Delegazione pontificia, nonostante la mancanza di testimonianze in tal senso non consenta di avvalorare una troppo assidua frequentazione romana tra essi.

Resta comunque la supposizione, avvalorata addirittura da una comunicazione del direttore dell'Accademia di Francia a Roma Nicolas Vleughels, il quale magnificando la poetica artistica di Natoire lo eleggeva vincitore morale, ritenendo che questi avesse prevalso su tutti i concorrenti al Concorso del 1725 financo sui loro maestri, ipotizzando interventi di essi per rendere ancor più competitive le opere dei propri allievi³¹. Posto che Vleughels, era stato nominato direttore dell'Accademia francese a Roma l'anno precedente doveva essere ben a conoscenza delle botteghe dove i concorrenti si potevano essere formati e visto che stava magnificando le doti di Natoire peraltro conosciute di persona³², non poteva che riferirsi a botteghe pittoriche che anche Ferri doveva aver frequentato. Allargando il panorama didattico romano del giovane artista meglio focalizzata risulta anche una sua assimilazione dell'arte della scenografia teatrale, magari a ciò promosso da quello stesso cardinale Pietro Ottoboni, protettore del Conca³³ ma anche melomane indefesso che fin dalla fine del Seicento (1696) aveva preso a cuore le sorti del Teatro Capranica³⁴. Non può non identificarsi infatti se non nell'artista pergolese l'esecutore di apparati per il Teatro Capranica a Roma negli anni 1722 e 1723: Giovanni Francesco Ferri compare in alcuni documenti d'archivio³⁵ quale realizzatore nel 1722 dell'illuminazione delle boccature del Palco e della Volta [i Cieli] «con candele di sego e con coccioli a due stoppini di sego vergine in numero di 250», mentre nel 1723 vi organizzerà i fuochi artificiali allestiti a rappresentare l'incendio delle navi di Ercole nell'opera *Ercole sul Termodonte* (*Atto I, Scena XIV*) andata in scena il 23 gennaio 1723 in occasione del giorno di Carnevale e musicata da Antonio Vivaldi, replicata peraltro una trentina di volte³⁶.

L'artista pergolese intenterà una causa contro Federico Capranica, proprietario dell'omonimo teatro, per via dell'illuminazione della sala e del palcoscenico e per la scarsità di misure di sicurezza per i fuochi artificiali adoperati per l'in-

cendio della flotta da procurare un incendio che, seppure spettacolare, risulterà malauguratamente reale³⁷ (fig. 6). L'essersi cimentato durante gli anni romani in scenografia teatrale troverà in Ferri una interessante versatilità che gli tornerà utile in seguito a Pergola in età matura: sarà lui ad affiancare, come scenografo, gli architetti bolognesi Raimondo Compagnini e Alfonso Torregiani, nella costruzione tra il 1754 ed il 1758 del nuovo teatro pergolese³⁸.

Tornando all'argomento del dipinto qui in questione, ad una attenta osserva-

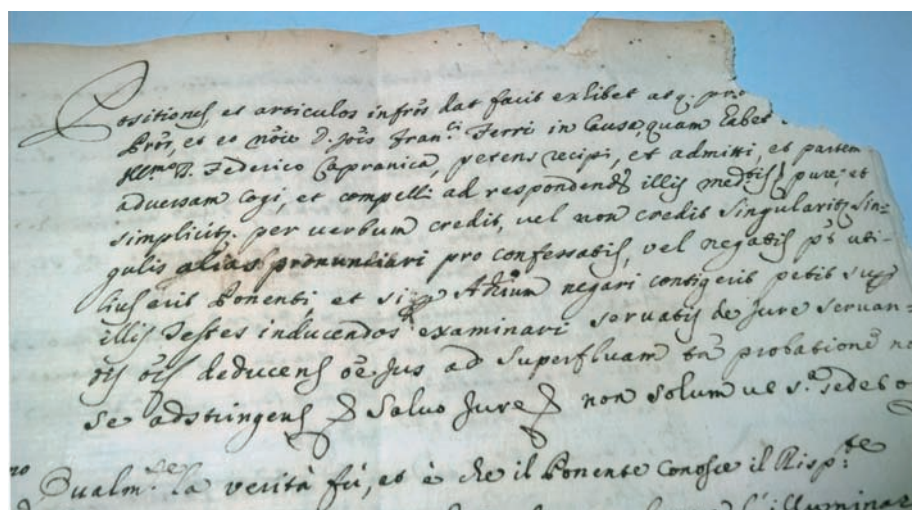


fig. 6 Incipit della Memoria accusatoria del legale di Giovan Francesco Ferri contro Federico Capranica del 16 giugno 1723 (Roma, Archivio di Stato/ASR, Camerale III, b. 2131/2, cc. 1r-2v).

zione, dalla composizione di questo *Lot e le figlie* emergono con chiarezza la raffinatezza degli incarnati, la cura nella resa dei panneggi ed anche l'ottimo equilibrio tra idealizzazione e naturalezza che debbono giocoforza essere derivati da una mano abile e versata, da indurre a pensare anche ad un deciso apprezzamento, nel pur suo breve soggiorno, del clima pittorico romano da parte del pergolese soprattutto delle opere di Francesco Mancini. È proprio dal disegno clementino che si può intuire infatti la derivazione in Ferri sia delle poetiche conchiane (impostazione assai robusta ed 'impetuosa' delle figure) sia di quelle manciniane nel segmento in cui queste sono debitrice degli insegnamenti forlivesi di Carlo Cignani al tempo cui il vadesese attendeva agli affreschi di Fo-



fig. 7 Giovan Francesco Ferri, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Pergola, Vescovado (già Pergola, chiesa foranea di Santa Maria del Piano).

ligno (1722-1723)³⁹ così come si evidenziano anche echi da visitazioni neomanieriste⁴⁰.

Viene così mostrata una buona maturità dell'artista e nel contempo sono richiamate con decisione le poetiche del Conca soprattutto quella robustezza di pennellate risultato di una mediazione tra incipiente rococò ed istanze classiche che comunque sono un po' tutta la cifra stilistica di Giovan Francesco Ferri. La tela fissa il momento in cui Lot viene sedotto dalle sue giovani figlie: il vegliardo ha un aspetto tranquillo e di fiduciosa attesa, mutuato da un classicismo assai marcato in cui la corsività del tratto tende a restituire modelli compositivi e formali di pretta derivazione romana⁴¹, seppure la concretezza del soggetto gli imponga un'espressione tipica dell'offuscamento mentale cagionato dall'incipiente ebbrezza, mentre le figlie, dal volto dolcissimo e dalla complicità intrigante, maggiormente negli sguardi trasognati ed illanguiditi, bramano portare

a compimento il loro recondito desiderio di poter avere una discendenza attraverso il proprio padre, a costo di incorrere nell'incesto, come è ben narrato nella Genesi: [la sorella maggiore, disse] «Il nostro padre è vecchio e non c'è nessuno in questo territorio per unirsi a noi, secondo l'uso di tutta la terra. Vieni, facciamo bere del vino a nostro padre e poi corichiamoci con lui, così faremo sussistere una discendenza da nostro padre»⁴².

La storia di Lot nella sua interezza⁴³ colloca il nipote di Abramo e le proprie figlie in una grotta sulle montagne sopra la città di Tsoar posta nella valle di Canaan nei pressi del Mar Morto, ove si erano primieramente rifugiati dopo essere fuggiti da Sodoma mentre la città veniva distrutta sommersa da zolfo

incandescente e lapilli e dove Lot aveva perso la propria moglie che, incosciente, si era voltata indietro contravvenendo al consiglio ricevuto dai due angeli inviati dal Signore, rimanendo così pietrificata, ovvero, tramutata in una statua di sale. In questo dipinto, assegnabile intorno agli anni trenta, si ritrovano gli stilemi di Giovan Francesco del *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 7) e della *Samaritana al pozzo* (fig. 8) realizzati per Pergola intorno agli stessi anni⁴⁴: la delicatezza del tocco delle mani, delle cromie e degli oggetti antichi come la brocca dal collo lungo, reperto archeologico rivisitato secondo l'incipiente moda del tempo o dalla coppa di cristallo dall'esile stelo e quella in maiolica bianca, verosimilmente una crespina⁴⁵, ma soprattutto la bellezza femminile meravigliosamente idealizzata nell'aspetto incantevole e fragile delle due figlie collocato in una realtà robusta e vigorosa quale sarà da qui in avanti la poetica ferriana (fig. 9).

La figlia posta a sinistra, quella più grande d'età dai capelli biondi raccolti sulla nuca con una ciocca ribelle che le ricade casualmente sulla spalla, è delicatamente abbracciata dal padre e mostra un morbido nodo sciallato che si stringe tra i seni nudi accentuandone le forme. Gli orecchini, la bocca semichiusa, il manto verde che le scivola sulle spalle, tutta la scena è studiata per sedurre l'uomo dagli occhi profondi ed incavati, la fronte corrugata dai segni del tempo. L'altra figlia posta sulla destra, la più giovane, dà le spalle all'osservatore e porta i capelli avvolti compostamente in un fazzoletto bianco, veste un abito rosso ed uno scialle bianco a righe colorate di celeste in un bel gioco di cromie. Entrambe porgono al genitore un bicchiere di cristallo l'una ed una coppa in



fig. 8 Giovan Francesco Ferri, *Cristo e la Samaritana*, Pergola, chiesa di S. Andrea, sacrestia.

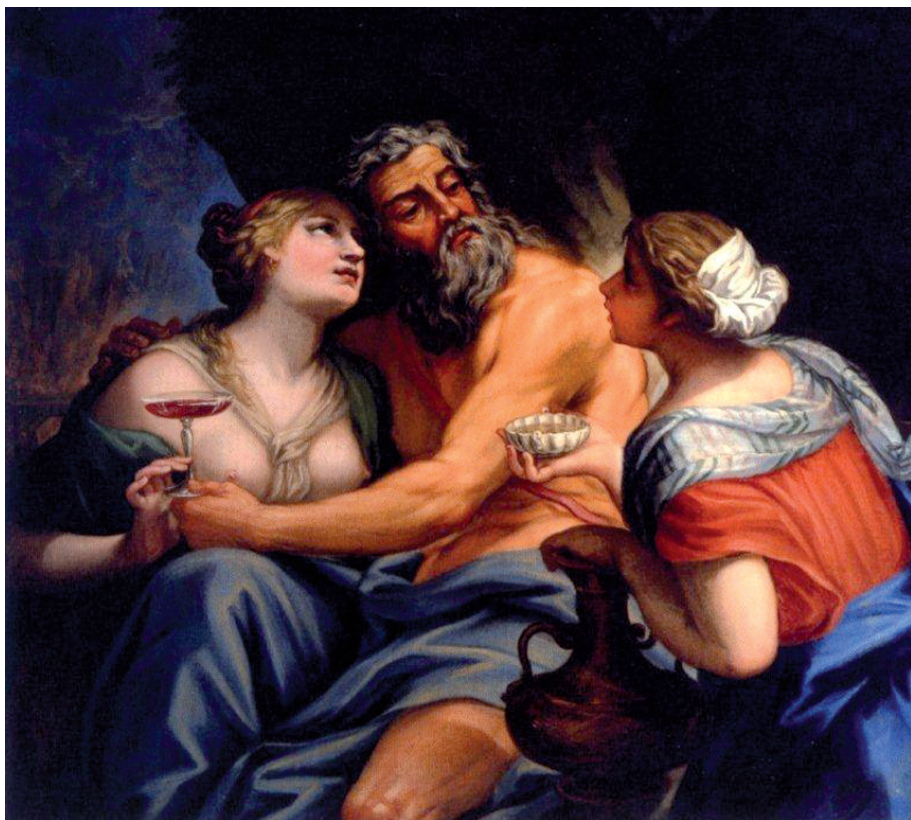


fig. 9 Giovan Francesco Ferri, *Lot e le figlie*, Reggio Emilia, Istituto di Credito Emiliano.

maiolica bianca, l'altra; oggetti per certi versi mantenuti sparsi non riuscendo ancora l'artista a confezionarne il *collage* per una natura morta in posa⁴⁶. La tela comunque emana una «[...] poetica elegiaca intrisa di un desiderio di drammaticità risolto in una soavità sentimentale»⁴⁷.

L'iconografia del tema per certi versi 'scabroso'⁴⁸, ma appetibile agli artisti da un punto di vista pittorico, divenne un canone della storia dell'arte ed ebbe uno straordinario successo nella cultura figurativa dal Cinquecento al Settecento e oltre, soprattutto ad uso e richiesta di una numerosa clientela nobile e borghese che amava adornare i salotti dei propri palazzi e delle proprie case con soggetti biblici o devozionali, ma nei quali fossero presenti sante od eroine dalle forme

ben acconce e/o generosamente esposte. Per l'imbarazzante impostazione iconografica della tematica religiosa, un dipinto siffatto non avrebbe potuto essere esposto in un luogo sacro, ancor più in territori papalini costringendo l'autore a muoversi su un discrimine rischioso⁴⁹.

La richiesta dal committente a Giovan Francesco dovette pervenire a seguito della partecipazione al Concorso accademico⁵⁰ e sulla falsariga di gradite poetiche dal tono elegante di vago gusto francese che egli non ripeterà purtroppo in seguito, quando invece si rinserirà in patria su più tranquille committenze chiesastiche. L'episodio del *Lot e le figlie* evidenzia i connotati pittorico-stilistici appresi nella breve parentesi romana ove l'artista pergolese potrebbe aver avuto qualche frequentazione di artisti transalpini: lo stesso Charles Joseph Natoire era stato come sappiamo suo antagonista concorsuale; evento che potrebbe aver determinato una pur flebile frequentazione e conoscenza tra loro verosimilmente nel periodo 1723-1728⁵¹. Oltre alla conoscenza concorsuale non andrà dimenticato che per due anni (1723-1725) Natoire risiederà a Palazzo Capranica ove era ubicata l'*Académie de France* ed anche il Teatro Capranica che vedeva negli stessi anni la presenza di Giovan Francesco quale aiuto scenografo⁵².

Abstract

The starting point for this essay is a document concerning a lawsuit, found by the author in the State Archives, Rome. Dated 1723, the lawsuit was filed by Giovan Francesco Ferri from Pergola (two years later, in 1725, he was to win the painting class prize in the Clementino Competition at the Accademia di San Luca) against the Roman impresario Federico Capranica, owner of the homonymous theatre. The legal case reveals how, after arriving in Rome, Ferri initially also found work making stage sets. In this specific case, they were for the dramatic opera in three acts Ercole sul Termidonte, set to music by Antonio Vivaldi. The document is thus evidence of the artistic-cultural beginnings of the young Pergolese painter, also in the world of theatre, although in the event he did not pursue a career in Rome, but returned home around 1730. Ferri won the Clementino Competition with a drawing on the subject of Moses' Return from Mount Sinai, corroborated by another equally impromptu

drawing test on the subject of Aeneas Receiving a Set of Armour from Venus. This provides insight into the nature of the competition, while an idea of the standard can be had from the fact that the other joint winners that year were Domenico Scaramucci and Charles Natoire. All of this has helped in the reinterpretation of Ferri's poetics and technique in Lot and His Daughters (c. 1730, now in the Credito Emiliano art collections in the Palazzo Spalletti Trivelli, Reggio Emilia), a painting which the current author attributed to him in 2001 ahead of L'Anima e le cose, an exhibition held in Fano.

NOTE

Un particolare ringraziamento per la collaborazione a Francesca Trebbi (Pesaro), Franco Bonvicini e Odette D'Albo (Reggio Emilia), Luca Integlia (Roma).

- 1 Cfr. M. BALDELLI, G. ORADEI, *Appunti su due pittori pergolesi: Pier Antonio Ugolini - Giovan Francesco Ferri*, in «Anicò», 1, 2001, p. 120.
- 2 Dipinto ad olio su tela di cm. 123 x 132 eseguito dal pittore circa il 1728-30 allora di proprietà della Banca Agricola Commerciale di Reggio Emilia la cui dirigenza dovette acquistarlo nel secondo-terzo decennio del Novecento attratta verosimilmente dalla gradevolezza dell'opera anche se non strettamente collegata a poetiche di pittori territoriali all'Istituto di credito. Sull'acquisto non esiste purtroppo documentazione. Nel 1983 la BAC si trasformerà in Credito Emiliano (Credem).
- 3 La mostra verrà realizzata a Fano dal 13 luglio al 28 ottobre 2001: cfr. AA. VV., *L'anima e le cose: la natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, ex Scuola Luigi Rossi), Modena, Artioli 2001, p. 147. In verità la prima segnalazione come opera di Giovan Francesco Ferri è dovuta a Francesco Bonvicini, curatore delle collezioni d'arte del Credem (C. GIARDINI, *Scheda in L'anima e le cose*, cit., p. 147 ed anche D. BENATI, *Scheda* in F. BONVICINI (a cura di), *Le Collezioni artistiche del Credito Emiliano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2010, p. 348).
- 4 M. BALDELLI, G. ORADEI, *Giovan Francesco Ferri di Pergola*, Bologna, Tipografica P.T 1993. Ben ulteriori 26 opere tra oli e tempere su tela e su tavola e disegni verranno assegnati al Ferri che si andavano così ad aggiungere alle 30 già contabilizzate in monografia.
- 5 Verosimilmente ipotizzabile una formazione giovanile autodidatta in ambito locale attraverso l'osservazione e conoscenza di opere di artisti cinque-seicenteschi presenti nelle chiese come Claudio Ridolfi (1570-1644): cfr. M. BALDELLI, *Claudio Ridolfi veronese, pittore nelle Marche*, Urbania, Bramante 1977, pp. 51-188, o della cerchia di Federico Barocci (1535-1612): cfr. A.M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI (a cura di), *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano, Motta 2005, pp. 93-303 e del Sassoferrato (1609-1685): cfr. C. CALDARI, *Giovan Battista Salvi. Chiosa alle opere marchigiane*, in C. PRETE (a cura di), *Sassoferrato "pictor virginum"*, Ancona, Il Lavoro Editoriale 2010, pp. 9-24; ma vedi anche più avanti a nota 25.

- 6 In realtà con la presentazione di un disegno a soggetto biblico.
- 7 Matita nera e sanguigna, mm. 495 x 690, con marginatura mm. 555x765; Roma, Accademia di S. Luca (A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, II, Roma, Quasar 1989, p. 169 e p. 175; ma cfr. anche M. BALDELLI, *Scheda* in S. BRACCI (a cura di), *Il Culto e l'Immagine: San Giacomo della Marca (1393 - 1476) nell'iconografia marchigiana*, Milano, Motta 1998, p. 131 ed EADEM 2001, p. 119).
- 8 La consegna degli elaborati da parte degli autori avvenne il 2 dicembre; l'esame da parte degli accademici il 6 così come la prova *ex tempore*, mentre la solenne premiazione l'11 dicembre: « [...] *nella grande sala capitolare, magnificamente ornata ed illuminata, alla presenza di 17 cardinali seduti secondo l'ordine della loro nomina che ben volentieri consegnarono a turno i premi alle differenti classi dei pittori, scultori ed incisori* [...]» e con alcuni componenti dell'Accademia degli Arcadi che declamavano versi di composizioni poetiche ispirantesi ai soggetti vincitori (da *Mercure de France*, Juillet 1726, p. 1651, riportato in S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles Joseph Natoire: 1700-1777*, Parigi, Arthéna 2012, p. 28).
- 9 Giovan Francesco Ferri è indicato come «della Pergola» (cfr. CIPRIANI-VALERIANI, *I disegni di figura*, cit., p. 169). Charles-Joseph Natoire era nato a Nîmes nel 1700 ed era appena arrivato a Roma (ottobre 1723) come *pensionnaire* de l'Académie de France dopo aver vinto nel 1721 il Grand Prix de Rome. (P. ROSENBERG, *Natoire direttore dell'Accademia di Francia a Roma*, in P. ROSENBERG, *Da Raffaello alla Rivoluzione: le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano, Skira 2005, p. 191). Domenico Scaramucci o Scaramuccia seppure indicato come «di Firenze», si ritiene nato a Siena poco avanti il 1710. Di lui, rivelatosi scultore, si hanno notizie a Roma dal 1734 quando eseguì una statua raffigurante *S. Giovanni Evangelista* per S. Giovanni in Laterano (F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Pagliarini 1763, p. 475), commissione procuratagli, all'interno del progetto che vide ben 15 artisti impegnati nella realizzazione delle statue della facciata, da suo cognato Giovan Battista Maino di Cassano Magnago. Cfr. A. CIPRIANI, *I premiati dell'Accademia, 1682-1754*, Roma, Quasar 1989, pp. 128-129 ed anche A.L. DESMAS, *La facade de la basilique de Saint Jean de Latran. Nouveaux documents*, in «*Melanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*», 110/2, 1998, p. 769 e p. 787.
- 10 CIPRIANI-VALERIANI, *I disegni di figura*, cit., p. 169. Stranamente Natoire fu “graziato” dal partecipare alla prova *ex-tempore*.
- 11 Il disegno di Ferri reca un'iscrizione in basso, verosimilmente ad opera del segretario della commissione, «1725. Pittura Prima Classe Primo Premio. Gio: Francesco Ferri della Pergola. C = 62 465», mentre il disegno *ex tempore* (matita nera, mm. 350x260, con marginatura mm. 430x285, reca la scritta in basso «Prova di Gio: Francesco Ferri. 32 79»).
- 12 L'espressione è di don Corrado Leonardi in BALDELLI-ORADEI, *Giovan Francesco Ferri*, cit., p. 6.
- 13 Cfr. CIPRIANI, *I premiati*, cit., p. 127
- 14 Si trattava del XVII Giubileo proclamato da papa Benedetto XIII (Orsini). I Concorsi Clementi, tenacemente voluti da papa Clemente XI (Albani) a far tempo dal 1702 che li aveva dotati, attraverso la gestione dell'Accademia di San Luca, di mezzi finanziari autonomi al fine di farne uno strumento di una propria politica personale di cui ne seguiva personalmente lo sviluppo. I Concorsi si tenevano ogni tre anni articolati per ciascuna delle tre Arti (pittura, scultura, architettura) in tre classi commisurate ad una graduale difficoltà dei soggetti assegnati. Al momento del giudizio ne venivano sorteggiati altri per la prova *ex-tempore* tendente a verificare l'effettiva capacità artistica dei giovani partecipanti (S. Su-

- SINNO, *Artisti gentiluomini nella repubblica delle Lettere*, in A. CIPRIANI (a cura di), *Aequa potestas. Le Arti in gara a Roma nel Settecento*, Roma, De Luca 2000, pp. 14-18 e L. VANNI, *Francesco Mancini e le Accademie romane*, in B. CLERI, L. VANNI (a cura di), *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, Foligno, Editoriale Umbra 2012, pp. 136-137, n. 4). I soggetti erano di ispirazione esclusivamente religiosa e, per la prima prova, erano scelti in una riunione di accademici e venivano resi pubblici all'incirca un anno prima. Interrotti nel 1716 per scarsità finanziarie, riprenderanno con più regolarità proprio nel 1725 per opera di papa Benedetto XIII. Interrottisi ancora nel 1739 i Concorsi Clementini riprenderanno nel 1750 sotto papa Benedetto XIV (Lambertini) che ne presenzierà la cerimonia di riapertura con l'appoggio di Francesco Mancini che proprio quell'anno veniva nominato Principe dell'Accademia subentrando al marchese Girolamo Teodoli dimissionario. Cfr. VANNI, *Francesco Mancini*, cit., p. 162, n. 65).
- 15 L'artista anconetano, considerato caposcuola del tardobarocco romano, era morto a Roma nel 1713 lasciando una discreta bottega. Cfr. V. ROTILI, *I "Giovani" di Maratti. Generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro*, in M. MARZINOTTO, V. ROTILI, S. VENTRA (a cura di), *I ritratti dei Santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di S. Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca 2014, pp. 25-31).
 - 16 «[...] e nella propria casa [Sebastiano Conca] aprì l'Accademia del nudo per lo spazio di sette anni [...]» (P.A. ORLANDO, *L'Abecedario Pittorico dall'autore ristampato, corretto et accresciuto di molti professori*, Bologna, Pisarri 1719, p. 390, *ad vocem*) così anche L. PASCOLI, *Vita di Bastiano Conca*, in «Giornale di erudizione artistica», III/III, 1874, p. 67: «[...] Aprì poi pubblica scuola, ed in tal numero vi concorse la gioventù romana, e d'ogni altra nazione, che porto ferma credenza, che non ci sia mai stato in Roma professore alcuno, a che avuto l'abbia più frequente e maggiore [...]». Sebastiano teneva la sua attività didattica nella sua casa nella parrocchia di S. Lorenzo in Damaso a Campo de' Fiori (Ms. Ottoboni, Latt. 3117, c. 115, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi, BAV), citato in R. GALLEGÓ GARCÍA, *De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del Palacio Farnese como espacio para la formacion de los artistas en ciernes*, in «Acta/Artis», 2, 2014, p. 40) (v. *Computisteria Ottoboni*, vol. 91/*Giustificazioni del libro mastro D*, 1 gennaio-31 dicembre 1733, n. 11, citato in GALLEGÓ GARCÍA, *De los Carracci*, cit., p. 40; ma cfr. anche O. MICHIEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIème siècle*, Roma, École Française de Rome 1996, p. 273 e pp. 286-287).
 - 17 F. PETRUCCI, a cura di, *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra (Cavallino di legge, Palazzo Ducale dei Castromediano 2013), Roma, Canemmi 2013, p. 27.
 - 18 Cfr. *Computisteria Ottoboni*, vol. 91/*Giustificazioni del libro mastro D*, 1 gennaio-31 dicembre 1733, n. 11, citato GALLEGÓ GARCÍA, *De los Carracci*, cit., p. 40; ma v. anche MICHIEL, *Vivre et peindre*, cit., p. 273 e pp. 286-287 ed inoltre Roma, Archivio Storico del Vicariato (d'ora in poi, ASVR), Parrocchia di S. Biagio della Fossa, *Stati delle anime*, regg. 9 e bb. 3, 1626-1724 n.174 [1719]; n. 170 [1720] ove Sebastiano risulta alloggiato in Palazzo de' Cupis Ormani a piazza Navona con la sua numerosa famiglia a carico del card. Pietro Ottoboni che saltuariamente prendeva in affitto una consistente porzione di fabbricato (BAV, *Computisteria Ottoboni*, vol. 64, 18 marzo 1712; vol. 67, n. 116, 10 dicembre 1714; vol. 79, n. 64, 13 febbraio 1821; vol. n. 82, 7 giugno 1724; vol. n. 87, 28 gennaio 1825, segnalato in E.J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of pope Alexander VIII*, Philadelphia 2004, p. 85 n. 96 e p. 252). Tale abitudine era stata presa dal cardinale al tempo (1709) della consegna del brevetto con cui Luigi XIV lo nominava «Protettore di Francia» nel Sacro

- Collegio e sulla facciata del quale palazzo aveva fatto innalzare lo stemma reale di Francia (S. FRANCHI, *Drammaturgia Romana II (1701-1750)*, 45, Roma 1997, p. 88, nota 103). Si ritiene anche che la possibilità di installare la «Scuola» in Palazzo Farnese sia stata opera del legato pontificio Trojano Acquaviva d'Aragona e del duca di Parma cui nel 1721 Conca, dopo aver realizzato gli affreschi con *S. Cecilia in Gloria* nella volta della Basilica della Santa in Trastevere, aveva donato i cartoni alla regina di Spagna di cui l'Acquaviva era incaricato degli affari di Corte ed al duca parmense il modello (MICHEL in AA.VV., *Sebastiano Conca (1680-1764)*, Gaeta 1981, p. 39).
- 19 Per il numero dei giovani artisti frequentanti l'Accademia del Nudo del Conca, si veda, F.M.N. GABBURRI, *Vite di artisti*, Ms. Palatino E.B.9.5, vol. IV, pp. 2264-2265/263-264; Firenze, Biblioteca Nazionale, citato in GALLEGO GARCÍA, *De los Carracci*, cit., p. 40. Peccato che il dotto Francesco Maria Niccolò Gabburri non li abbia elencati gli oltre 60 allievi del Conca: la provenienza di questi allievi venne riscontrata soprattutto dalle regioni dell'Italia centro-meridionale (O. MICHEL, *L'Accademia en Palais Farnese*, II, Roma 1981, pp. 593-594), numericamente discrete anche le presenze di giovani allievi dal Nord-Europa, Francia e Spagna. Cfr. GALLEGO GARCÍA, *De los Carracci*, cit., pp. 41-45.
 - 20 M. DI MACCO (a cura di), *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo di Palazzo De Vio), Gaeta 1981, pp. 39-40.
 - 21 Sull'importanza degli affreschi di Annibale ed Agostino Carracci, e collaboratori (cfr. E. NEGRO, M. PIRONDINI, *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale ed Agostino*, Modena, Artioli 1995, p. 9), stesi tra il 1598 ed il 1604 nella Sala Grande di Palazzo Farnese a Roma [oggi sede dell'Ambasciata di Francia] nella formazione pittorica delle giovani generazioni artistiche è degno di attenzione il recente saggio di Raquel Gallego Garcia dell'Università Complutense di Madrid, edito nel 2014 nella rivista scientifica a divulgazione elettronica «Acta/Artis. Estudios d'Art Modern» (pp. 25-49).
 - 22 GALLEGO GARCÍA, *De los Carracci*, cit., p. 41. La critica ritiene che lo stile troppo snervato di Creò ne abbia repentinamente allontanato Gaetano Lapis, peraltro unico suo allievo, a favore di Sebastiano Conca. Cfr. CIPRIANI, *I premiati*, cit.
 - 23 Per l'Accademia Sebastiano Conca a quel tempo realizzerà *l'Allegoria della Fama* (1714 ca.) e *Il Matrimonio mistico di S. Caterina* (1718). Cfr. DI MACCO (a cura di), *Sebastiano Conca*, cit., pp. 162-163 n. 36° e p. 122, n. 16.
 - 24 *Vita di Gaetano Lapis pittore di Cagli*, in *Memorie per le belle arti*, III, Roma 1787, p. 2. Problematica comunque la scelta romana da parte di Giovan Francesco Ferri che risulta decisamente 'anarchica', senza, cioè, l'appoggio o al seguito di qualcuno che potesse introdurlo nell'ambiente artistico della città eterna. La qualcosa peraltro contrasterebbe con la vincita del premio clementino.
 - 25 Già Bruno Toscano al tempo delle sue ricerche in Umbria riferite ai pittori del Seicento e Settecento aveva indicato «[...] l'utenza umbra della via Flaminia anche in direzione nord come asse culturale [...]» e ciò in ragione diretta dell'importanza di insediamenti marchigiani quali appunto le città e le chiese dei territori della Legazione di Urbino come Fano, Pergola. Cfr. AA. VV., *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, 2, Treviso 1980, p. 72, n. 821 ma anche A. EMILIANI, *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone*, Bologna 1991, pp. 74-75, n. 57 ed IDEM, *Giovan Francesco Guerrieri*, Venezia 1997, pp. 114-115, n. 57).
 - 26 Cfr. P.H. HANTSCH, A. SCHERF (a cura di), *Quellen zur Geschichte des Baroks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schonborn*, 1(1693-1729), Ausburg, 1931, pp. 116-119 ed anche A. MAZZA in A.M. AMBROSINI MASSARI, A. MAZZA (a cura di), *Pasqualino Rossi. 1641-1722. Grazie e affetti di un artista del Seicento*, catalogo della mostra (Serra San Quirico, Polo Museale di Santa Lucia), Cinisello

- Balsamo, Silvana Editoriale 2009, p. 217 e p. 220.
- 27 «[...] vive in Roma addestrando le figlie al disegno, ed una ragionevolmente dipinge [...]». Cfr. P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fioriscono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura e d'Architettura*, II, Bologna 1704, p. 312. L'Orlandi verosimilmente attingeva a notizie di prima mano conoscendo l'artista. Cfr. F. NICOLAI in AMBROSINI MASSARI-MAZZA (a cura di), *Pasqualino Rossi*, cit., p. 87).
- 28 Cfr. ASVR, *S. Andrea delle Fratte, Stati delle anime*, 1721, regg. 194 (1598-1910), in cui si trova annotato che Pasqualino de Rossi, pittore di origine veneta, di anni 81 viveva con la moglie Caterina Fiaschetti di anni 61 e con tre figli: Innocenzo di anni 25, Giovanni di anni 21 e Imperia di anni 20. Cfr. C. FACCIOLO, *Il 'Pasqualino', pittore veneto a Roma*, in «Strenna dei Romanisti», 1974, p. 210 e MAZZA in AMBROSINI MASSARI-MAZZA (a cura di), *Pasqualino Rossi*, cit., p. 216.
- 29 Per quante ricerche abbia attivato non m'è riuscito di rintracciarlo fra gli accademici di San Luca e neanche fra quelli dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon ove, è risaputo, per norme statutarie non si poteva entrare prima di aver compiuto quantomeno i trent'anni: per Ferri quindi oltre il 1730 quando risulta documentato il suo rientro a Pergola.
- 30 Giovan Francesco era nato infatti nel 1701, Sebastiano Ceccarini nel 1703 e Gaetano Lapis nel 1706; tutti e tre peraltro arrivati a Roma quasi in contemporanea: Ferri intorno al 1720, Ceccarini e Lapis nel 1724.
- 31 «[...] son dessin etoit aussi bon, meme meilleur quel es autres [...] luy fis apporter son ouvrage, le quel s'est trouvé si bien qu'il a eu le premier prix sur ses concourants, peut-etre sur leurs maitres, car on le soupconne fort, et non sans raison, d'avoir travaillé aux dessins des leur eleves [...]» (Lettera di Vleughels al duca Louis Antoine d'Antin, direttore des Batiments du Roi a Parigi del 12 dicembre 1725 in CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles Joseph Natoire*, cit., p. 28). La supponenza artistica francese teorizzante il primato degli artisti francesi (parigini) su quelli italiani (romani) portava anche a questo!
- 32 Dal 7 novembre 1724 i due avevano cominciato «[...] a studiare dal vero a Tivoli e a Frascati le bellezze superstiti dell'antichità [...]» (dalla *Corrispondene des Directeurs de l'Académie de France a Rome...*, VII, p. 84 in ROSENBERG, *Natoire direttore*, cit., p. 191) Per Nicolas Vleughels, si veda, B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France a Rome, 1668-1737*, Parigi 1975.
- 33 Vedi nota 16.
- 34 G. STAFFIERI, *Colligate fragmenta. La vita musicale romana negli "Avvisi Marescotti" (1683-1707)*, Lucca 1990, p. 24 e nota 42 (*Introduzione*). Il veneziano Pietro Ottoboni *junior* sarà sul finire del Seicento e fino a circa la metà del Settecento – morirà nel 1740 – il più attivo promotore delle arti che la Roma di quegli anni conoscerà. Personalità eclettica ampiamente nota, spenderà una fortuna per finanziare accademie musicali e spettacoli cui prendeva parte in prima persona. La sua residenza, il palazzo della Cancelleria (Ottoboni verrà eletto cardinale nel 1689 a soli 22 anni grazie al prozio papa Alessandro VIII e sarà subito nominato vice-cancelliere di Santa Romana Chiesa) fu un crocevia di letterati, pittori, musicisti, cantanti, allestitori. Cfr. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, University Press 2015, pp. 59-62.
- 35 Cfr. Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi, ASR), Camerale III, b. 2131/2, cc. 1r-2v e FRANCHI, *Drammaturgia Romana*, cit., p. XXXVII nota 27 ed anche E. NATUZZI, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881*, in «Quaderni de 'La musica e la danza'», 12, 1999, pp. 167-168: l'autrice di quest'ultimo volume, Elisabetta Natuzzi, non commenta l'incidente dell'incendio delle navi non avendo

rintracciato il documento archivistico.

- 36 Il titolo si riferisce alla nona fatica di Ercole, quella del combattimento con le Amazzoni per la conquista della cintura della loro regina Ippolita. Nel momento che si venne a conoscenza dell'impresa tutta la più scelta nobiltà greca, tra cui Teseo, Alceste e Telamone, volle accompagnare Ercole con una flotta di ben nove navi che nel corso delle scene XI (*Veduta delle navi greche in lontananza, che poi si abbrugiano*) e XIV (*Intanto si vedono ardere sul Termodonte le navi de' greci*) verranno date alle fiamme dalle indomabili guerriere (cfr. *Ercole su l' Termodonte. Dramma per musica da recitarsi nella Sale dell'Ill.mo Sig. Federico Capranica l'anno 1723*, Roma 1723). Per un inquadramento dell'opera e quindi meglio comprendere quale dovette essere nell'occasione la prestazione d'opera di Giovan Francesco Ferri, si veda D. FABRIS, *Ercole in Campidoglio, ovvero le fatiche di Vivaldi a Roma e Libretto e guida all'opera* in S. PIANA (a cura di), *Ercole sul Termodonte – Bajazet*, Venezia 2007, pp. 27-50 e 81-130. Il Termodonte è un fiume del nord della Turchia, oggi nominato Terme, nei cui pressi le Amazzoni avevano costruito la propria città, Temiscira. È questa l'occasione per Pier Leone Ghezzi per raffigurare la celebre caricatura di Antonio Vivaldi [*Il Prete Rosso Compositore che fece l'opera a Capranica del 1723*, cfr. G. ROSTIROLLA, *Il Mondo nuovo musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano 2001, p. 301] oggi conservata a Roma nella Biblioteca Apostolica Vaticana (v. Codice Ottob.lat. 3114, c. 26 ed anche M. PINCHERLE, *Essai biographique [et Lettres au marquis de Bentivoglio]*, 11, 30-33, pp. 161-170/parte prima).
- 37 Cfr. FRANCHI, *Drammaturgia Romana*, cit., p. XXXVII, n. 27 e p. 191 n. 308, ma soprattutto la memoria accusatoria datata 16 giugno 1723 così puntigliosamente stesa dal legale di Giovanni Francesco Ferri in ASR, Camerale III, citato a nota 35. La causa vinta da Giovan Francesco Ferri contribuirà a far decidere Federico Capranica, oberato dai debiti, ad alienare in data 19 ottobre 1724 il Teatro al figlio Camillo (Franchi 1997, *ivi*): peraltro egli morirà poco dopo (1725).
- 38 Sulle presenze marchigiane dell'architetto Compagnini a vantaggio dei Teatri di Mondolfo, Pergola e Cagli, si veda M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori ed architetti bolognesi*, Ms B132, cc. 131r-134v (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginasio) ed anche G.G. DOTTI, *Sentimenti di pochi Principianti d'Architettura in ordine alle Verità di Fatto pubblicate dal Signor Raimondo Compagnini*, Bologna 1777, p. 4. Sugli interventi dell'architetto Alfonso Torreggiani a Pergola, si veda N. SALVARDI, *Almanacco statistico bolognese dell'anno 1836*, VII, Bologna 1836, pp. 241-247: *Nota delle Architetture di Alfonso Torreggiani Bolognese, trascritta da lui medesimo, e copiata da un manoscritto di Domenico Maria Galeati*, (meglio ripubblicata in A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1969, pp. 54-58). Peraltro la commissione ai due architetti bolognesi per la dotazione a Pergola di un nuovo Teatro, detto inizialmente "della Luna" verrà in seguito titolato al pergolese capitano di ventura Angelo dal Foco, dovette presumibilmente arrivare attraverso papa Benedetto XIV, Prospero Lorenzo Lambertini che – bolognese di nascita – ricoprirà la carica di arcivescovo della città felsinea tra il 1731 ed il 1740: sarà infatti con una sua bolla che il 18 maggio 1752 Pergola assurgerà al rango di città (*Romanum decet Pontificem...*, cfr. L. NIOLETTI, *Di Pergola e dei suoi dintorni*, Pergola 1899, pp. 244-245). Posto che il Torreggiani figura negli annuari come architetto, e di vaglia, a detta del Nicoletti a Pergola egli si cimerà solo in quattro scenari integrati dall'esecuzione di figure da Giovan Francesco Ferri (NIOLETTI, *Di Pergola*, cit., p. 642). Come a Roma ai tempi del Teatro Capranica anche qui Ferri avrà a ridire sul suo compenso (cfr. A.S.C.P., Atti Consiliari, vol. 36 [dal 1754-1761], c. 109r in BALDELLI-ORADEI, *Giovan Francesco Ferri*, cit., p.16 e p. 19, note 28, 29; ma v. anche S. SEBASTIANELLI, *Settantacinque scudi romani*

- per il "Teatro della Luna", in «Platea», I, 1987, p. 43.
- 39 Cfr. B. Cleri in CLERI-VANNI (a cura di), *Francesco Mancini*, cit., p. 229 segg.
- 40 La donna in primo piano a sinistra, col bambino accostato alle ginocchia e lo stesso Mosè mostrano ad evidenza la conoscenza di opere raffaellesche.
- 41 BENATI, *Scheda* in BONVICINI 2010, cit., p. 348. In effetti ad osservare le barba fluente, Lot più che di un nipote di Abramo e di un patriarca biblico mostra i connotati di un Giove a caccia di ninfe!
- 42 *Genesi*, 19, 31-32.
- 43 *Ivi*, 19, 1-38. Non andrà dimenticato che Lot per l'Antico Testamento e l'unico giusto scampato alla distruzione di Sodoma.
- 44 Nell'Episcopio di Pergola, ma realizzato per la Chiesa foranea di Santa Maria del Piano, il primo e nella sacrestia della Chiesa di Sant'Andrea ma realizzato per la Chiesa di Santa Maria del Piano di Pergola, il secondo (v. BALDELLI-ORADEI, *Giovan Francesco Ferri*, cit., pp. 24-27). Questi due dipinti furono appena anticipati da una prima opera realizzata in patria intorno al 1730 (*Arma del papa*) per la quale l'artista verrà pagato novantasei baiocchi (v. A.S.C.P., *Memorie diverse e certificati. Giornale di spese dal 1730 al 1735*, n. 55 e BALDELLI-ORADEI, *Giovan Francesco Ferri*, cit., p. 18, nota 13). Commissione quest'ultima che dovette essere la risultante consequenziale per la vincita del premio dell'Accademia di San Luca che gli fu certamente punto di partenza per una certa fama e notorietà. L'occasione invece fu l'elezione in quell'anno (12 luglio 1730) di papa Clemente XII, il fiorentino Lorenzo Corsini.
- 45 *coppa con orlo increspato o baccellato e parete a rilievi radiali* (da *Maioliche del duca/Vocabolario*, Pesaro 2007, p. 21; Pesaro, Archivio Musei Civici).
- 46 Cfr. GIARDINI, *Scheda* in *L'anima e le cose*, cit., p. 147. Gli oggetti sparsi non decollano ancora in Ferri verso una composizione naturamortistica, verso una poetica, cioè, di pittura da cavalletto. L'artista pergolese non era arrivato a cogliere come anche in altre maniere diverse dalla pittura di storia [scene mitologiche; di soggetti biblici, religiosi; di ritratto] potesse essere rappresentato il senso della bellezza.
- 47 BALDELLI-ORADEI, *Giovan Francesco Ferri*, cit., p. 6.
- 48 Cfr. J.R. PORTER, *The Daughters of Lot*, in «Folklore», LXXXIX, 1978, pp. 127-141 e A.M. GATTI, *Il mito di Lot in Genesi 19...*, in «Mirabilia», 18, 1, 2014, pp. 61-81.
- 49 Altro soggetto che comportava gli stessi rischi censori ma che fu ben aggirato dagli artisti soprattutto di epoca barocca fu rappresentato dall'episodio biblico di *Susanna ed i vecchioni* ed anche da quello di *Betsabea al bagno* (cfr. R. GORRIS CAMOS (a cura di), *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne: teatro, letteratura e vita*, atti del convegno di studi (Verona, 16-17 ottobre 2009), Fasano 2012).
- 50 Verosimilmente il premio dell'Accademia di San Luca dovette aiutarlo, *comme d'habitude* per i vincitori, ad ottenere commissioni come questo *Lot e le figlie*.
- 51 Il riferimento a Natoire è proprio nell'eleganza sensuale della figura femminile di destra. Una tangenza comunque che non si amplierà non riscontrandosi altre poetiche francesizzanti nel catalogo delle opere del Ferri. Al tempo Natoire aveva dipinto per il cardinale Melchior de Polignac, ambasciatore di Francia a Roma, un *Gesù che scaccia i mercanti dal tempio* (v. J. GUIFFREY, *Inventaire du mobilier et des collections antiques et modernes du cardinal de Polignac, 1738*, in «Nouvelles Archives de l'Art français», XV, 1899, p. 273, n. 164) oggi conservato nella cappella del fonte battesimale della chiesa di San Medardo a Parigi.
- 52 Vedi nota 9. L'Académie de France risulterà in Palazzo Capranica dal 1685 al 1725 (A. FRANCHI-VERNEY, *L'Académie de France à Rome, 1666-1903*, Paris, 1904, pp. 105-111 e FRANCHI, *Drammaturgia Romana*, cit., p. XXVI). Jean Charles Natoire come abbiamo visto era giunto a Roma sul finire del 1723.

Furto di un bronzo del Quattrocento

Bonita Cleri

A Roma nell'Archivio Centrale dello Stato - Sezione Ministero della Pubblica Istruzione è conservato un fascicolo¹ dal titolo *S. Angelo in Vado. Furto di un bassorilievo in bronzo convento di Santa Maria dei Servi* all'interno del quale sono riportate notizie riguardanti il furto di un manufatto in bronzo rappresentante la *Vergine assunta in cielo incoronata da angeli* dalla chiesa maschile dei serviti ceduta al Comune di Sant'Angelo in Vado dal Ministero di Grazia e Giustizia-Fondo per il culto con verbale del 14 luglio 1867.

Nel maggio del 1902 l'Intendenza di Finanza comunica all'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria di procedere alla cessione della chiesa di Santa Maria dei Servi e delle opere in essa conservate, pertanto l'11 giugno successivo il direttore Giuseppe Sacconi richiede al Ministero della Pubblica Istruzione il permesso di poter inviare un funzionario del suo ufficio per verificare le condizioni delle opere ivi conservate.

Tale necessità derivava dalla segnalazione dell'Ispettore Demaniale di Urbina della presenza di dipinti di grande pregio all'interno del complesso, a suo giudizio affidati ad una custodia che non dava le garanzie di un buon mantenimento.

Si decide quindi di fare redigere un inventario delle opere d'arte mobili a Camillo Castracane Staccoli, conservatore straordinario presso la Sezione dell'Ufficio Regionale per i Monumenti delle Marche, dell'Umbria e della Provincia di Teramo (Direzione in Perugia), particolarmente attivo quale Ispettore nella commissione conservatrice per i monumenti e gli scavi di antichità di Pesaro-Urbino.

Egli, oltre ad essere legato all'Istituto di Belle Arti e all'Accademia Raffaello della città feltresca, tenne diverse conferenze dedicate in particolare alla figura di Luciano Laurana, pittore, utilizza lo strumento grafico anche per motivi legati allo studio della conservazione delle opere e dei monumenti².

Segnalo la copia fedele³ del *Martirio di San Sebastiano* di Giovanni Santi rea-

lizzata nel 1904 per la confraternita di Sant'Andrea Avellino in Urbino, un disegno ad acquerello raffigurante un particolare del velluto dell'Episcopio di Pennabilli la cui vendita era da lui stata approvata poichè riteneva non trattarsi di un oggetto di particolare valore⁴.

Il suo inventario è finalizzato alla segnalazione di opere ritenute importanti, per le quali il Ministero proponeva la collocazione nel Museo di Urbino (Istituto di Belle Arti) costituitosi a seguito del decreto di Lorenzo Valerio del 3 gennaio 1861⁵: egli pertanto richiama l'articolo cinque del verbale di consegna del complesso servita all'amministrazione comunale per il quale i materiali dovevano essere adeguatamente conservati, annotando che in realtà si trovavano in:

«[...] uno stato miserevole di rovina e di abbandono che più non potrebbe immaginarsi, e quindi credo che sia dovere dell'Amministrazione e dell'Ufficio Regionale quello di prendere subito un provvedimento energico per la conservazione di quelle opere d'arte più importanti».

A seguito della sua relazione, il Ministero della Pubblica Istruzione si trova a ragionare se le opere di pregio della chiesa dovessero essere collocate in un Museo Civico di Sant'Angelo in Vado, in alternativa in locali di proprietà comunale, o piuttosto in Urbino, come suggeriva l'ispettore demaniale di Urbina; quest'ultimo suggerimento prende sempre più consistenza per decadere poi nella constatazione che la chiesa, come quella dei serviti di Piobbico, fosse ancora officiata: in quel caso le opere dovevano restare *in loco* e, solo se il parroco o il rettore lo avessero consentito, potevano essere sistemate nell'Istituto di Belle Arti di Urbino il quale conseguentemente si doveva impegnare a provvedere a fare posizionare al loro posto delle copie.

Così come avevano fatto Cavalcaselle e Morelli nel loro viaggio umbro-marchigiano⁶, Castracane Staccoli assegna un valore economico ai dipinti: per buona parte di essi la cifra è di poche centinaia di lire, mentre una discreta valutazione, attorno alle 1.500 lire, viene data alle tre opere realizzate dal vadese Francesco Mancini (*Miracolo di san Pellegrino Laziosi*, *La Vergine dona l'abito ai serviti* e *Il carro trainato dal lupo e dall'agnello*); dalle 3 alle 4.000 mila lire va attribuito alla tavola della famiglia Graziani con la *Vergine con il Bambino e i Santi Pietro e Paolo* di Raffaellino del Colle.

La sua maggiore valutazione è stata riferita ad un:

«[...] bellissimo basso rilievo in bronzo, maniera fiorentina del secolo XV. Rappresenta la Vergine in atto di preghiera con le mani congiunte. In alto due angioletti sostengono la corona, e dai fianchi pendono tre angioletti per parte che suonano vari strumenti. Ai piedi due altri angioletti stanno genuflessi in atteggiamento di pregare. Il bronzo misura circa 1, 20 di altezza per 45 di larghezza. La parte superiore è in forma circolare, e piana lo spigolo inferiore. Nella parte inferiore, ai due lati, due stemmi della suddetta famiglia Grifoni di questa forma.

Uno porta la sigla **M** e l'altra la sigla **A**. Il bronzo in parola è davvero pregevole ed io non esito ad attribuirgli un valore di Lire 6000».

Castracane Staccoli ritiene quindi l'opera notevole per darle la valutazione maggiore rispetto alle altre: infatti il bronzo accende l'attenzione di malviventi che nel luglio del 1909 ne organizzano il furto prelevandolo dall'altare a sinistra della originaria porta d'entrata della chiesa servita alla quale la famiglia Grifoni era particolarmente legata, come dimostrano gli stemmi in arenaria posizionati all'imbocco dell'abside (fig. 1).

Così lo descrive in un recente studio Matteo Ceriana:

«[...] figura stante di Maria a capo coperto e mani giunte, avvolta in un manto abbondante e circondata da dieci piccoli angeli. Una coppia di questi ultimi regge sul suo capo una corona, ornata da dieci grandi fioroni, mentre non vi è segno alcuno di aureola. Sia la fascia della corona che il bordo ricamato intorno allo scollo della veste sono ricamati da alvei vuoti che è possibile prevedessero l'inserimento di gemme vitree. Degli altri otto angioletti, due suonano due piccoli liuti, due altri arpe; gli ul-



fig. 1 *Stemma Grifoni*, Sant'Angelo in Vado, chiesa di Santa Maria dei Servi, coro.



fig. 2 *Vergine assunta incoronata da angeli*, Sant'Angelo in Vado, chiesa di Santa Maria dei Servi, altare Grifoni.

timi quattro elevano il peso divino verso il cielo»⁷.

Lo studioso data il bronzo (fig. 2) alla metà del XV secolo, in corrispondenza all'ottenimento dei possedimenti vadesi concessi al capitano Matteo Grifoni da Federico da Montefeltro, nella sua disponibilità a seguito del matrimonio con Gentile Brancaleoni, unica figlia sopravvissuta del signore della contea di Sant'Angelo in Vado e Mercatello sul Metauro.

Nel 1441 Grifoni aveva partecipato al seguito di Federico all'assedio e alla presa della rocca di San Leo resa possibile attraverso una sua coraggiosa sortita; successivamente passava al servizio di Firenze, di Francesco Sforza, del Piccinino per approdare a Venezia dove nel 1456 ricevette da Francesco Foscari l'investitura a cavaliere⁸.

A Sant'Angelo in Vado aveva la casa di città: a metà facciata è scolpito il leone di san Marco, probabilmente utilizzato dopo il conferimento del cavalierato, attribuito da Corrado Ricci⁹ a Marino Cedrini per assonanza stilistica

con lo stesso soggetto nella rocca di Ravenna. Giuseppe Marchini ha attribuito il bronzo a Lorenzo Ghiberti¹⁰; Tiziana Franco e Andrea De Marchi¹¹, oltre che il citato Ceriana, ipotizzano che si tratti di un prodotto veneziano dopo il soggiorno in laguna del Ghiberti avvenuto nel 1424, collegandolo alla bottega caronese di Filippo Solari, ritenendo possibile che lì fosse stato acquistato da Matteo Grifoni per la sua cappella di famiglia, il quale vi avrebbe fatto aggiungere i suoi stemmi ancora oggi presenti ai lati in basso dell'altare con le iniziali (fig. 3).

Dalle notizie di stampa e dai materiali ministeriali si apprende che la notte tra il 23 il 24 luglio il bronzo viene rubato aprendo inevitabilmente un dibattito sulla mancata attenzione nei confronti di materiali di interesse artistico: viene ricordato che in tempi passati una chiesa in quella cittadina era stata svaligiata per negligenza del custode e che nulla si era saputo di ciò che era stato alienato¹².

Il sindaco di Sant'Angelo in Vado, Rodolfo Gentili, si sente in dovere di intervenire sulla stampa per dichiarare di avere dato disposizione affinché il conte Luigi Nardini, di famiglia vadese, effettuasse un inventario delle opere e degli oggetti contenuti nella chiesa, prendendo l'impegno di darlo alle stampe. A Luigi Nardini nel 1908 era stata affidata la direzione della Biblioteca dell'Ateneo urbinatese¹³ istituita da papa Clemente XI Albani all'interno della quale egli costituiva un Archivio Storico contenente i documenti delle istituzioni urbinatesi.

Nel giornale *L'Ancora* del primo agosto 1909 viene riferito del ritrovamento del bronzo: infatti i ladri, pressati dal rumore che si era creato attorno al furto, notte tempo lo avevano lasciato in un cortile dove fu trovato il mattino da una signora la quale, comprendendo di cosa si trattasse, allertava le forze dell'ordine. La comunità vadese gioiva del ritrovamento mentre suonavano tutte le campane della cittadina. Già il 29 luglio la Prefettura di Pesaro aveva informato il Ministero del suo ritrovamento «in un vano aperto in via Fiorenzuola nel comune stesso. Proseguono le ricerche per la scoperta degli autori del furto», mentre il 30 luglio la Soprintendenza comunicava:

«Colui che nel suo tugurio teneva celato l'oggetto artistico, oramai sicuro che nel giorno seguente si sarebbe effettuata una perquisizione ancora da lui, pensò nella notte di liberarsi del corpo di reato e lo depose a circa 50 m da lui lontano la-



fig. 3 *Stemma Grifoni* (part.), Sant'Angelo in Vado, chiesa di Santa Maria dei Servi, altare Grifoni.



fig. 4 Camillo Castracane Staccoli, *Pianta della chiesa di Santa Maria dei Servi*, disegno, Roma, Archivio Centrale dello Stato, M.P.I., Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1908-1924, Div. I, b. 61.

sciandolo nell'atrio di una casa che di continuo rimane aperto nella notte. Nella mattina del giorno 26, verso le ore 5, una donna passando nell'accennato atrio trovò quel bronzo. Per ora si sono arrestati quattro individui di cattiva fama. La istruttoria ha avuto il suo principio ed i colpevoli attendono il severo verdetto della giustizia».

Dopo il ritrovamento il bronzo è sistemato nella Caserma dei carabinieri, quindi nel Gabinetto del sindaco il quale, venuto a conoscenza dell'intenzione di trasferirlo nella vicina Urbania, provvede a scrivere al Ministero:

«Infine, credo, che qualche agitazione accadrebbe in paese, qualora si venga a sapere che il bronzo artistico sarebbe traslato in Urbania, non tanto per la devozione e conservazione del quadro, ma per altra ragione, e cioè che qui è poco ben visto quel paese e non vorrebbero stante *la loro ignoranza* che col tempo venisse di sua proprietà»¹⁴.

Il 3 gennaio del 1910 l'Ufficio Tecnico di Finanza di Ancona-Provincia di Pesaro invia una relazione sulla ricognizione e consegna di mobili, arredi sacri, ed oggetti d'arte esistenti nella chiesa di Santa Maria dei Servi, nel verbale di consegna il bronzo non era stato inserito¹⁵. Ancora una volta il sindaco ribadisce di non assumersi la responsabilità per l'eventuale reazione della popolazione¹⁶ per «l'allontanamento del famoso bronzo da Sant'Angelo in Vado, [che] avrebbe commosso la popolazione, la quale tiene una venerazione speciale per tale Madonna».

Sarà premura di Corrado Ricci scrivere al Soprintendente di Ancona il 29 luglio 1910 facendo presenti le condizioni in cui versava la chiesa a fronte dell'esiguità del bilancio comunale, chiedendo di concedere un contributo di

quattrocento lire.

In poco tempo si consuma l'avvenimento, evidenziando la necessità di maggiore tutela delle opere e producendo, in momenti distinti e a distanza di pochi anni, ben due inventari dei materiali presenti nella chiesa vadese.

Risulta evidente come l'elenco redatto da Castracane Staccoli ponga attenzione alla descrizione della chiesa della quale disegna una pianta (fig. 4) e ai dipinti, non tralasciando di descrivere il loro stato di conservazione, abbondando nell'attribuzione agli Zuccari, senza distinzione tra Taddeo e Federico, ma semplicemente "Zuccari" a volere sottolineare una caratteristica della cultura figurativa nella tradizione della cittadina, basandosi spesso sulla tradizione orale non sempre attendibile, come per la *Presentazione al tempio* (fig. 5) di Francesco Nardini¹⁷, da lui assegnata a un inesistente Giovanni da Piandimeleto.

A titolo di esempio si cita la segnalazione della «Orchestra dell'organo. Prospetto e mensoloni di sostegno decorati a tempera dai fratelli Zuccari. Deperitissimi», in realtà le decorazioni (fig. 6) sono firmate da August Albrecht di Vallistanæ¹⁸ e datate al 1627: il complesso, in stucco completamente dipinto, presenta varie scene sacre decorate da motivi a grottesca e ricchi elementi vegetali che rendono nota la capacità dell'artista quale fastoso decoratore. Risulta evidente come la finalità del suo inventario fosse volta all'individuazione dei dipinti "eccellenti" magari da destinare, come richiesto dal ministero,



fig. 5 Francesco Nardini, *Presentazione al tempio*, Sant'Angelo in Vado, Cattedrale di San Michele arcangelo (già chiesa di Santa Maria dei Servi).



fig. 6 August Albrecht di Vallistanae, *Cantoria*, Sant'Angelo in Vado, chiesa di Santa Maria dei Servi.

al museo urbinato; egli cita i dipinti sui fastigi degli altari indicando di non poterli descrivere per il cattivo stato di conservazione e per la scarsa illuminazione della chiesa; nel coro e in sacrestia segnala addirittura trenta dipinti ai quali non assegna alcun valore mentre collega alla decorazione in maiolica invetriata di scuola robbiana i festoni di frutta e angeli simili ai frammenti ancora presenti nella chiesa di Santa Chiara che aveva in origine un altare decorato da formelle in terracotta policroma invetriata tradizionalmente assegnate a bottega robbiana, in parte oggetto di furto ed ora parzialmente conservate¹⁹.

Nella chiesa servita restano *angeli adoranti* (figg. 7-8): l'individuazione di raggi blu fanno ritenere che le due figure ne adorassero una centrale dalla quale, appunto, partivano i raggi, si può ipotizzare che si trattasse di un *Cristo risorto*.

All'occhio attento di Castracane Staccoli non sono sfuggiti gli inginocchiati intagliati assegnati ora a Giovampietro Zuccari²⁰.

Al contrario Luigi Nardini è molto più analitico e intento a non lasciare sfug-



figg. 7-8 Bottega robbiana, *Angeli adoranti*, Sant'Angelo in Vado, chiesa di Santa Maria dei Servi.

gire nulla di quanto contenuto nella chiesa soprattutto a seguito del furto, intendendo documentare minutamente tutto quanto vi è contenuto: non solo elenca ogni dipinto, ma non tralascia nessun oggetto liturgico o d'uso il cui valore talvolta è di una sola lira o di nessuna valutazione, mentre è accurato nella descrizione degli armadi e intagli della sacrestia.

Appendici

Relazione intorno ai quadri ed oggetti d'arte esistenti nella Chiesa dell'ex convento dei Servi di Maria in Sant'Angelo in Vado [11 luglio 1902]

Il giorno 30 giugno d'ordine dell'.Ill.mo Sig.r Direttore del R.o Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e Umbria, conte Arch.o Giuseppe Sacconi, mi sono recato a Sant'Angelo in Vado ad esaminare i quadri e gli oggetti d'arte esistenti nella chiesa dell'ex convento dei Servi di Maria, ed ora mi pregio di riferire intorno ad essi.

Il convento dei Servi di Maria fu ceduto dal demanio a quel municipio col convento anche la Chiesa, tuttora ufficiata. La cessione fu fatta con apposito verbale di cui all'articolo 5 fu stabilito che: "Sono esclusi dalla cessione, tutti i mobili, gli oggetti d'arte, i libri e simili e l'Amministrazione avrà sempre facoltà di ritirare e riportare ancorchè gli oggetti d'arte ravvisarvi immobili per destinazione".

Innanzitutto debbo dire che tutto ciò che là si racchiude, denota uno stato miserevole di rovina e di abbandono che più non potrebbe immaginarsi, e quindi credo che sia dovere assoluto dell'Amministrazione e dell'Ufficio Regionale quello di prendere subito un provvedimento energico per la conservazione di quelle opere d'arte più importanti, forti del diritto che fu riportato coll'articolo 5 del verbale di consegna.

La chiesa si compone di un ampio ambiente destinato al Coro e passando lateralmente a destra e a sinistra dell'altar maggiore si entra nella navata centrale, fiancheggiata da due navate minori che portano 6 cappelle per parte. Ad ogni cappella corrisponde un altare con quadri ognuno delle identiche dimensioni 3 m. x 1, 60 circa e di fronte all'altar maggiore e sulla parte di fondo della chiesa sovrastante l'entrata **A** principale, sorge l'orchestra il cui parapetto e riparti a stucco sorretto da ampi mensoloni porta delle decorazioni dipinte dallo Zuccari.

Entrando in chiesa dal Coro dalla parte destra guardando l'uscita **B** sopra il pilastro **C** si osserva un buon quadretto alto 1, 20 x 0, 50 circa rappresentante Cristo in atto di benedire il pane per la Comunione degli Apostoli. In alto alcuni angioletti. Figure piccole da 30 a 40 centimetri. Rivela molto la maniera degli Zuccari e in buono stato di conservazione. Può valere 500 lire.

Sopra i due pilastri di fianco all'altare maggiore sono due piccole targhe collo stemma della famiglia Grifoni, antica famiglia patrizia santangiolese, del secolo XIV abbastanza interessanti, e dei quali v'è qui accanto uno schizzo. Le targhe sono in pietra arenaria.

Entrando nella navata a destra delle cappelle sulla parete a fianco della prima cappella

1° Altare detto di S. Giovanni Battista

Quadro in tela rappresentante la natività di San Giovanni Battista. Quadro con molte figure quasi di grandezza naturale. Scuola dello Zuccari. Mediocre. Valore 600 lire

2° Altare detto di Santo Stefano

Quadro in tela rappresentante il Martirio del Protomartire S. Stefano. Figure grandi al vero. Fondo paese. Sul 1° piano il Santo inginocchiato e figure di guerrieri. Il dipinto ha delle buone qualità tecniche ed artistiche. Evidentemente vi hanno lavorato due artisti differenti. Sente la maniera degli Zuccari, ed è in buono stato di conservazione. Valore dalle 4 alle 500 lire.

3° Altare detto dei Calzolari

Quadro in tela. In alto la Madonna col Bambino in braccio: a destra l'Arcangelo Michele, a sinistra un altro Angiolo. La parte superiore del quadro è deperita. Nella parte inferiore S. Crispino ed altri due santi. Quadro molto deperito. Poco valore

4° Altare detto di S. Filippo Benizi

Quadro in tela. Rappresentante S. Filippo in atto di ossequio alla Vergine seduta in un cocchio tirato da un leone e da un agnello. Alcuni angioletti. Quadro ben conservato, con buone qualità tecniche, ma con troppi contrasti di chiaro Scuro. Autore il Mancini pittore santangiolese della fine del secolo XVII. Valore L. 1500. N.B. In questo altare è degno d'ammirazione una bella lunetta sul paliotto, di ferro battuto con traccia di dorature, opera del secolo XV. L. 300

5° Altare detto degli orefici

Quadro in tela. Rappresentante S. Eligio vescovo circondato da molti angioletti. Fondo paese con colonnato e fabbriche. Figure grandi al vero. Quadro molto deperito, un prezzo di qualche valore. L. 600.

N.B. Questo altare ha un bel paliotto, molto rovinato dipinto su tela e rabeschi, ed un angioletto. Opera decorativa dello Zuccari. Valore L. 200. Questo altare ha ugualmente un corredo di 6 candelieri e croce e cornici degli Evangelisti di legno intagliato e dorato. Secolo XVI. Valore l. 500.

6° Altare

Quadro in tela con due santi in piedi: un'altra santa in ginocchio ed un altro santo chinato, in atto di adorazione di Gesù che scende dal cielo circondato da angeli. Quadro dei fratelli Zuccari, ma talmente rovinato e deperito che può dirsi abbia perso completamente qualunque valore.

7° Altare detto del Capitolo

Quadro in tela. Madonna in atto di adorare il Bambin Gesù. Nessun valore. Nella parete in angolo della navata di fronte al d.o quadro dell'altare di S. Giovanni Batta rinserrata in una gran cornice dorata, grande, da 3 m x 1, 80 circa, confitta nel muro con grappa di ferro si ammira un bellissimo basso rilievo in bronzo, maniera fiorentina del secolo XV. Rappresenta la Vergine in atto di preghiera con le mani congiunte. In alto due angioletti sostengono la corona, e dai fianchi pendono tre angioletti per parte che suonano vari strumenti. Ai piedi due altri angioletti stanno genuflessi in atteggiamento di pregare. Il bronzo misura circa 1, 20 di altezza per 45 di larghezza. La parte superiore è in forma circolare, e piana lo spigolo inferiore. Nella parte inferiore, ai due lati, due stemmi della suddetta famiglia Grifoni di questa forma.

Uno porta la sigla **M** e l'altra la sigla **A**. Il bronzo in parola è davvero pregevole ed io non esito ad attribuirgli un valore di Lire 6000.

Orchestra dell'organo. Prospetto e mensoloni di sostegno decorati a tempera dai fratelli Zuccari. Deperitissimi.

9°; 10°; 11° Altari, Quadri di nessun valore.

12° Altare detto di San Pellegrino

Quadro rappresentante S. Pellegrino, infermo ad una gamba, e Gesù che scende dal cielo circondato da angeli, in atto di operare la guarigione. Quadro in tela con figure grandi dal vero del denominato Mancini. Quadro ben conservato e di qualche valore.

13° Porta laterale d'uscita dalla chiesa.

14° Altare detto della famiglia Graziani.

Quadro in tavola, già catalogato fra i monumenti regionali della città di Sant'Angelo e notato dai commissari governativi Cavalcaselle e Morelli. Rappresenta la Madonna col putto che tiene il globo in mano, seduta in trono tra: S. Giovannino, S. Giuseppe, Sant'Antonio Abbate, S. Gieronimo, S. Giuseppe, Sant'Antonio Abbate, S. Pietro e S. Paolo genuflessi. Nell'alto tre angeli in gloria, da un lato un ritratto di uomo a mezza figura. In un cartello è scritto "A. NN. DNI MDXLIII". Il Cavalcaselle e il Morelli la dicono opera di mediocre esecuzione, di stile manierato di Raffaellin del Colle. Figure di grandezza naturale. Il quadro per me ha molto pregio e specialmente trovo bellissima la figura dell'uomo genuflesso. È in buono stato di conservazione. Valore dalle 3 alle 4000 lire.

15° Quadro in tela, circolare nella parte superiore, rappresentante la presentazione al tempio. Quadro di molte figure a grandezza naturale. Maniera di Giovanni da Pian-

dimeleto. Quadro deperitissimo, di poco valore = L. 200.

16° Altare detto dei Sette Martiri.

Quadro ad olio, rappresentante i sette martiri servi di Maria. Tela del Mancini, in buono stato di conservazione, non priva di qualche pregio. Valore 1500 lire.

Sull'alto di ciascun altare quadretti che non si possono studiare dato il loro stato di deperimento e l'altezza dal suolo, e la poca luce nella chiesa. Non mi pare ci siano oggetti di pregio. Nel coro e nella Sagrestia, e sparsi per la chiesa altri quadri in numero di 25, o, 30 di nessunissimo valore.

Al finestrone del coro alcuni frammenti di festoni di frutta, e qualche buona testina in maiolica dipinta da Andrea della Robbia che rammentano molto i pregevoli frammenti che si ammirano nella Chiesa di S. Chiara di quella città e che io ho avuto premura di catalogare fra i monumenti nazionali di Sant'Angelo in Vado.

D. Ispettore dei monumenti

Camillo Castracane Staccoli

Urbino **11 luglio 1902**

N.B. In Chiesa si trovano due bellissimi inginocchiatoj in noce, scolpiti, del XVI secolo degni davvero di considerazione.

Ufficio Tecnico di Finanza di Ancona

Provincia di Pesaro

Verbale di ricognizione e di consegna di mobili, arredi sacri ed oggetti d'Arte esistenti nella Chiesa ex Conventuale di S. Maria dei Serviti in S. Angelo in Vado

L'anno Millenovecentonove i giorni Dieci e Undici del mese di Dicembre in S. Angelo in Vado

In conformità dell'incarico contenuto nella nota dell'Intendenza di finanza di Pesaro n. 10815 in data 30 Novembre 1909 ed in relazione alla nota della Direzione Generale del Fondo per il Culto n. 2975 in data 30 Settembre 1909, il sottoscritto funzionario dell'Ufficio Tecnico di Finanza di Ancona in rappresentanza dell'Amm.e del Fondo Culto in Contraddittorio del ff.di Sindaco del Comune di S. Angelo in Vado, Sig. Gentili Rodolfo e coll'intervento del Sig. Conte Luigi Nardini Ispettore onorario dell'Ufficio Regionale dei Monumenti di Ancona, ha proceduto alla formazione del seguente inventario dei mobili arredi sacri ed oggetti d'Arte esistenti nella suddetta Chiesa di S. Maria dei Serviti

Descrizione degli oggetti

n. progressivo

1. Reliquiari 33 con lamina di ottone inargentati = lire 33
2. Urna grande dorata sotto l'altare = lire 25
3. Un semibusto dorato rappresentate S. Stefano = lire 8
4. Due reliquiari a piramide in cattivo stato = lire 1
5. Altro più grande di S. Lucido = lire 3
6. Due reliquiari sostenuti da un angelo = lire 5
7. Quattro urnette dorate = lire 6
8. Sette reliquiari uguali in cattivo stato = lire 1,50
9. Un turibulo con navicella di in cattivo stato = lire 3
10. Due ... di ottone con coppa di argento = lire 20
11. Una pisside ed un ostensorio di.... = lire 20
12. Un apparato da tergo di bavella bianco = lire 14
13. Idem paonazzo in cattivo stato = lire 10
14. Idem di camelotto rosso in cattivo stato = lire 8
15. Idem nero in cattivo stato = lire 8
16. Una pianeta nera in pessimo stato fuori uso = lire 1
17. Un piviale nero in pessimo stato = lire 1,50
18. Una pianeta di stoffa fiorata = lire 10
19. Quattro pianete rosse in mediocre stato = lire 10
20. Altra pianeta nera in cattivo stato = lire 1,50
21. Una pianeta gialla = lire 5
22. Altra di stoffa fiorata verde = lire 12
23. Altra di seta verde ed un piviale dello stesso colore = lire 20
24. Altra pianeta di bavella bianca fuori uso = lire 1
25. Un piviale paonazzo = lire 4
26. Una pianeta gialla = lire 2
27. Tre piviale di cui uno di damasco e due di camelotto = lire 30
28. Un aspersorio di ... = lire 1
29. Una scatola di ottone con lunetta di argento = lire 2
30. Due campanelli di metallo per la messa = lire 1
31. Velo omerale di seta bianca = lire 5
32. Una tendina di seta rossa = lire 5
33. Un ombrellino di seta gialla = lire 15
34. Camici tre di tela in cattivo stato = lire 10
35. Cotte n.o tre = lire 4
36. Camici quattro ordinari = lire 20

37. Sei messali da vivo e quattro da morto = lire 25
38. Tovaglie per l'altare n.o quattro = lire 10
39. Fazzoletti da ampolla n.o quattro = lire 0,50
40. Amitti cinque di tela = lire 2,50
41. Purificatori dodici di tela = lire 0, 60
42. Due tovaglioli bianchi = lire 2
43. Tre libri corali in mediocre stato = lire 25
44. Un organo completo costruito da Sebastiano Vici nel 1778 = lire 1. 000
45. Una campana del 1608 alta m. 0, 75, circonferenza inferiore m. 2,40= lire 450
46. Idem del 1729 alta m. 0, 65, circonferenza inferiore m. 2,15 = lire 300
47. Idem del 1869 alta m. 0, 50, circonferenza inferiore m. 1,65 = lire 150
48. Lampade dodici di ottone di cui due in cattivo stato = lire 30
49. Armadio di legno a due partite con decorazioni ed intagli in legno noce del 1626 in mediocre stato = lire 100
50. Una poltrona con tre poltroncine imbottite di stoffa verde in buono stato = lire 45
51. Venti ... per rogazioni in cattivo stato = lire 5
52. Mezzo tavolino in discreto stato = lire 5
53. Una cassetta con occorrente per tagliare le ostie in cattivo stato = lire 1
54. Un banchetto di noce in cattivo stato = lire 1,50
55. Una croce di ottone con asta di legno = lire 5
56. Idem di legno dipinta in nero = lire 5,50
57. Un piccolo catafalco di legno coperto di tela in mediocre stato = lire 5
58. Quattro for... per sostegno alla seggiola della Madonna = lire 2
59. Un ferro per tendina = lire 0,50
60. Due stanghe per la seggiola della Madonna = lire 2
61. Piccolo quadro votivo = lire 1
62. Nell'altare della seconda sacrestia vi sono quattro candelieri in legno e croce di ottone con piedistallo staccato da legno = lire 7
63. Due angeli di carta pesta in cattivo stato = lire 1
64. Un candeliere di ottone in cattivo stato = lire 0,50
65. Tabella dei legati = lire 2
66. Altro armadio a due partite con decorazione pure del 1600 con sottostante credenza, tutto in cattivo stato = lire 30
67. Piedistallo per reliquia col festone inservibile = lire 3
68. Copertina per reliquiario ed ostensorio = lire 1,50
69. Statuetta di legno rappresentante la Madonna dell'.... = lire 5

70. Chiavetta d'argento del morto = lire 2
71. Canopeo di seta gialla in scadente stato = lire 3
72. Veste di seta della pisside ricamata in argento in mediocre stato = lire 1
73. Velo nero dell'Addolorata = lire 3
74. Ciborio per il Sepolcro di legno dorato con chiave = lire 20
75. Guanciaie per tenere il Bambino in cattivo stato
76. Canopeo di lana ordinario = lire 2
77. Veste di broccato per la Madonna dei dolori = lire 40
78. Ventidue pezze per coprire le croci in pessimo stato, senza valore
79. Uno staccino per le ostie = lire 0,20
80. Una berretta da prete in pessimo stato, senza valore
81. Cinque corporali = lire 2,50
82. Cinque purificatori = lire 0,50
83. Tre scansie o canterani infissi a tutte le pareti nella Sacrestia Grande, con cinque semibusti sovrapposti e due grandi vasi con frutta e foglie; epoca del 600 in buono stato = lire 600
84. Crocefisso grande di legno con due intagli dorati laterali = lire 20
85. Undici quadri di varie dimensioni e di nessun pregio artistico, posti nella Sacrestia = lire 120
86. Rituale libro per la benedizione = lire 1
87. Sette cordoni = lire 1,50
88. Urna dorata contenente il Bambino = lire 18
89. Sette amitti = lire 3,50
90. Due sopratavoloni rasati in cattivo stato ed appartenenti all'altare di S. Benizio = lire 3
91. Sette tovaglie senza trasparenti compresa una per la Comunione = lire 20
92. Un merletto per un tavolo = lire 4
93. Stola per la Comunione ordinaria = lire 1,50
94. Stola di seta bianca = lire 2
95. Pianeta di lana variopinta = lire 10
96. Tre corporali con palle = lire 1,50
97. Quindici Purificatori = lire 1,50
98. Due telai col cuore di Maria = lire 10
99. Sei pezzi di Paleotti di stoffa, in pessimo stato = lire 12
100. Due pezzi di Paleotti in pessimo stato, ed inservibili = lire 0, 20
101. Quattro pezzi idem idem = lire 0,40

102. Otto pezzi idem idem = lire 0,80
103. Due pezzi mancanti di stoffa inservibili senza valore
104. Idem di ... inservibili senza valore
105. Altri due pezzi di tela in pessimo stato ed inservibili senza valore
106. Velo di seta rotto ordinario
107. Un rocchetto = lire 4, 60
108. Un piviale di damasco rosso ordinario = lire 20
109. Tendina di seta paonazza foderata = lire 1,50
110. Due pianete turchine = lire 8
111. Una stola paonazza = lire 2
112. Turribulo di ottone con due navicelle = lire 4
113. Due ampolline con relativo piatto = lire 0, 50
114. Piatto di ottone per le questue stile gotico in mediocre stato = lire 10
115. Battraccola = lire 1
116. Sei candelieri con croce in buono stato = lire 30
117. Due vasetti per palme = lire 6
118.usato in cattivo stato = lire 1,50
119. Sei fiaccolotti da libbre 4 e del peso di Kg. 6 = lire 9
120. Vari pezzi di cera di Kg. 6 = lire 9
121. Due tovaglie ordinarie in mediocre stato = lire 4
122. Quattro sottotovaglie idem = lire 4
123. Novanta candelieri ordinari = lire 90
124. Tredici mute di carteglorie parte intagliate e parte a cornice semplice, e croci a tutti gli altari = lire 110
125. Urna grande dorata all'Altare Maggiore col Beato Girolamo = lire 200
126. Due bracci dorati con reliquie = lire 3
127. Dodici candelieri mezzani e croce con piedistallo = lire 20
128. Una muta carte Glorie all'Altare Maggiore = lire 3
129. Dodici palme in pessimo stato = lire 3
130. Croce grande con piedistallo con tre monti = lire 15
131. In Coro: dei quadri rappresentanti i sei Beati di S. Angelo = lire 90
132. Due quadri di cui uno rappresentante il Beato ... e l'altro i 64 Martiri = lire 20
133. Altri quattro quadri più piccoli soprastanti alle pareti = lire 20
134. Due quadri grandi rappresentanti S. Filippo Benizi e S. Pellegrino Laziosi situati vicino la finestra del coro = lire 30
135. Quattro pezzi fissi in maiolica all'ornato della finestra del coro di Luca della

Robbia = lire 300

136. Due angeli in legno, grandi, in ginocchio, posti negli angoli dello stesso coro
137. Due leggi di legno, in piedi, rotti ed inservibili senza valore
138. Cornice di legno bianco dorato attorno ai due finestroni del coro con due colonne capitelli e trabeazioni e due angeli in alto 0 lire 500
139. Coro di noce con diciannove stalli con colonne e cornici e cinque genuflessori cui è annesso il Coro tutto in buono stato = lire 3.000
151. Ai lati dell'altare di S. Filippo vi sono due mensole di noce con soprastanti statue ed ornati, il tutto artisticamente intagliato e dorato con in alto due tele a paesaggio e nel basso due cornici vuote = lire 400
153. In detto altare sulla parete anteriore vi è una piccola ferrata ovale di m. 0,80 x 0,60 opera del XV secolo = lire 300
154. Tavolo per portare la Madonna in processione con sopraposto ovato grande il tutto dorato e di pregio artistico = lire 400
155. Due quadretti con cornice indorata e intagliata, situati in Sagrestia = lire 50
156. Due quadretti oblungi con cornice listata dorata e rappresentanti S. Antonio di Padova e S. Antonio abate = lire 10
157. Due quadretti più grandi con cornice listata nera, una rappresentante la Nascita del Bambino e l'altro S. Elisabetta, situati in Sagrestia = lire 20
158. Quadretto su legno rappresentante la Sacra Famiglia situata in Sagrestia = lire 20
159. A destra della porta d'ingresso sotto l'organo vi è l'Altare dell'Addolorata con dentro la statua in legno e carta pesta = lire 30
160. Sotto l'organo due credenzoni a due partite in discreto stato = lire 40
161. Un piccolo Baldacchino di legno dorato in mediocre stato = lire 10
162. Un ciborio di legno verniciato = lire 10
163. Sette incisioni con cornice di ceraso con cristallo rappresentante la Via Matris = lire 10, 50
164. Quattordici Via Crucis dipinte ad olio in buono stato = lire 60
165. Nelle due colonne del centro della Chiesa vi sono due statue grandi di legno dorato rappresentanti S. Pietro e S. Paolo sotto delle quali vi sono due bellissime cornucopie grandi dorate = lire 200
166. Nelle altre due colonne pure al centro della Chiesa vi sono altre due statue nere e dorate in piccola parte rappresentanti S. Ele... e S. Vincenzo sotto delle quali vi sono due cornucopie dello stesso genere di quelli del numero precedente = lire 100
167. Cristo alla colonna in figura naturale dipinto su sottile tavola da ambo le parti = lire 50

168. A lato dell'altare Graziani da una parte vi è S. Veronica dipinta su tela attaccata al tavolo con soprastante S. Andrea Avellino il tutto contornato da intagli dorati che comprendono tutta l'altezza della colonna. Sotto il braccio sinistro della Santa si nota una piccola lacerazione = lire 200
169. Dall'altro lato dello stesso altare vi è Gesù Nazzareno su tela in buono stato con cristallo, con soprastante S. Emidio con ornato il tutto come sopra = lire 200
170. Un quadro grande semiovale antichissimo molto scrostato rapp.te la presentazione al tempio opera del Nardini e con buona cornice in legno = lire 450
171. Due panche lunghe di abete in cattivo stato = lire 15
172. Due genuflessori di abete in cattivo stato = lire 4
173. Sulla navata sinistra della Chiesa sul primo pilastro vicino all'altare maggiore esiste un quadretto delle dimensioni di m. 1,20 x 0,60 rapp.te Cristo in atto di benedire il pane per la comunione degli apostoli (figure piccole da 30 a 40 cent.) attribuito a Giulio Romano. Il quadro sta racchiuso dentro a una cornice a foglia di portale con il timpano e colonne dorate. Valore complessivo = lire 2.000
174. Proseguendo nella navata sinistra del primo altare si riscontra un quadro di m. 1, 50x 3 rapp.te la natività di S. Giovanni Battista lavoro di pregio artistico attribuito ad Andrea del Sarto e racchiuso in grande cornice in legno di noce intagliato con pilastri e trabeazioni. Valore complessivo = lire 1500
175. Scalinata di noce all'altare per i candelieri = lire 15
176. Nel secondo altare quadro di m. 1, 40 x 3 rappresentante la Lapidazione di S. Stefano con figure grandi al vero dipinto su tela di mani diverse, sente la maniera degli Zuccari, è racchiuso in grande cornice di legno intagliata con dorature, pilastri e trabeazione = lire 1.200
177. Gradinata e ciborio in legno pitturato con poche dorature ed in cattivo Stato = lire 10
178. Nel terzo altare detto dei Calzolari è situato un quadro della maniera degli Zuccari rapp.te S. Crespino e altri Santi. Mostra di essere fattura di più pennelli e non è considerato di pregio artistico, dimensioni m. 1,90 x 3 con cornice come la precedente = lire 800
179. Gradinata di legno dorato in cattivo stato = lire 10
180. Nel quarto altare detto di S. Filippo Benizio, quadro nella cui tela si scorge il Santo in atto di ossequi alla vergine seduta in cocchio tirato dall'agnello e dal leone dipinto dal Mancini con grande cornice e colonne e trabeazioni in legno intagliato e dorato m. 1,90 x 2, 70 = lire 1.200
181. Gradinata con ciborio in legno intagliato e dorato = lire 50

182. Nel quinto altare detto degli Orefici quadro di m. 1,90 x 2,60 rapp.te S. Eligio Vescovo circondato da molti angioletti dipinto dagli Zuccari ed in cattive condizioni con grande cornice in legno intagliato e dorato come la precedente = lire 1.000
183. Gradinata dorata ... per i candelieri = lire 10
184. Sesto altare quadro di m. 1,90 x 2,80 rapp.te S. Tommaso d'Aquino ed altri Santi con Cristo in alto, dipinto dagli Zuccari ma in pessimo stato e tale d'aver perduto il pregio artistico con grande cornice di legno colonne e trabeazione come gli altri = lire 800
185. Gradinata per candelieri di legno pitturata ed in cattivo stato = lire 5
186. Settimo altare detto del capitolo-Quadro di m. 1,60 x 2,40 rapp.te la Madonna in atto di adorare il Bambino di nessun pregio artistico = lire 500
187. Gradinata con grande cornice in legno intagliato e dorato = lire 500
188. Ottavo altare detto della famiglia Grifoni, cornice in legno bianco dorato che conteneva il bronzo trafugato, valore della sola cornice = lire 500
189. Navata di destra. Primo altare- Cornice interna attorno alla statua della Madonna in legno intagliato e dorato = lire 150
190. Gradinata a 3 ripiani in legno intagliato e dorato = lire 100
191. Secondo altare-Quadro rappresentante l'Annunciazione con piccola cornice in legno biancodorato e di nessun pregio artistico = lire 120
192. Gradinata con ciborio in legno e pittura = lire 10
193. Terzo altare detto del crocifisso- Crocifisso in legno entro nicchia con due statue laterali e sei angeli e cornice a doppio colonnato e trabeazione in legno dorato = lire 700
194. Gradinata con ciborio in legno pitturata e dorata in mediocri condizioni = lire 10
195. Quarto altare-Quadro rapp.te S. Pellegrino con Cristo staccantesi dalla Croce di m. 1,90 x 3,10 dipinto dal Mancini con cornice grande a doppia colonna in legno dorato ed annessa gradinata con ciborio. Opera di pregio artistico, nel basamento di una colonna manca un fregio a riposto = lire 1500
196. Quinto altare detto dei Graziani- Quadro di m. 2,80 x 1,90 rapp.te S. Pietro e S. Paolo in adorazione della Vergine dipinto su tavola semiovale opera di Raffaellino del Colle con grande cornice in legno noce intagliato e con aquila in alto tutto di pregio artistico = lire 3.000
197. Gradinate in legno noce per candelieri = lire 10
198. Sesto altare-Quadro rapp.te i sette Beati Serviti con la Vergine di m. 1,80 x 2,80. Opera del Mancini con grande cornice in noce intagliata ed altra piccola interna

- dorata con gradinata e ciborio = lire 1.200
199. Nel primo pilastro vicino l'altare maggiore quadretto rappresentante la lavanda degli Apostoli di nessun pregio artistico con cornice a foglia di portale con colonne e trabeazione = lire 60
 200. Quattro paleotti in legno e tela su tutti i davanti di altrettanti altari, parte Intagliati e parte pitturati = lire 120
 201. Dieci mense di altari in legno con relativi paleotti = lire 600
 202. Quattordici pradelle in legno avanti gli altari = lire 140
 203. Corona sopra l'altare maggiore in legno bianco dorato = lire 1.000
 204. Gradinata nell'Altare Maggiore bianco dorata la testa con annesso ciborio Intagliato e dorato = lire 150
 205. Pulpito in legno con soprastante telo pitturato = lire 150
 206. Quadretto la porta d'ingresso rappresentante S.ta Giuliana di nessun pregio artistico = lire 30
 207. Due pile per l'acqua santa in pietra in cattivo stato = lire 60

Tutti gli oggetti sopra descritti vengono formalmente consegnati al Comune di S. Angelo in Vado, concessionario della Chiesa in cui si trovano con l'obbligo di gelosamente custodirli e conservarli, di servirsene esclusivamente per l'ufficiatura della Chiesa e di restituirli all'Amm.ne concedente od a chi per essa o di rappresentarne il valore quando in progresso di tempo più non servissero allo scopo cui ora sono destinati oppure se la Chiesa dovesse venire chiusa al Culto.

Fatto l'atto e sottoscritto da tutti gli intervenuti approvando la cancellatura al n. 142 nelle parole (detto del Capitolo) al n. 165 alle parole (due colonne) e chiuso oggi undici Dicembre Millenovecentonove compilato in due originali.

Firmati: Rodolfo Gentili, sindaco; Luigi Nardini, regio ispettore; Casimiro Ruggieri, tecnico di Finanza

Copia conforme al proprio originale, esistente in questo archivio municipale, che si rilascia a richiesta del R. Ispettore Monumenti e Scavi in Urbino

S. Angelo, **24 marzo 1910**

Il segretario comunale L. Amadia

Giornale d'Italia 26 luglio 1909

Pesaro-Urbino. Furto di un bassorilievo antico

Ci scrivono da S. Angelo in Vado, 24:

Questa notte ignoti ladri hanno asportato dalla chiesa di Santa Maria dei Servi un bellissimo bronzo-oro del XV secolo, che si dice opera dello scultore vadese Campanari, e rappresentante la madonna in piedi, in atto di preghiera, circondata da dieci angeli, quattro librantisi in aria, e sei ai piedi della Madonna in atto di adorazione. Il bronzo misurava m. 1, 40 di altezza per 060, e le figure erano un terzo dal vero. L'altare nel quale si ammirava la pregevole opera d'arte, fu eretto nell'anno 1642 dal conte Ernesto Grifoni, come risulta da una epigrafe che trovai in un lato dell'altare medesimo. L'autorità di pubblica sicurezza indaga, sebbene (come scrissi nella mia corrispondenza di ieri) se fosse più vigilante nelle ore della notte - lasciando nelle calde ore del giorno il dolce dormire - avrebbe potuto scongiurare tale furto che reca danno al morale della città non solo, ma che la priva di un monumento e scavi di Urbino, ha tante volte raccomandato di provvedere per assicurare tutte le opere d'arte (e ve ne sono molte) esistenti in quella chiesa, ma invano, con dispiacere si deve rilevare che nulla si è ancora fatto. Eppure si dovrebbe essere molto guardinghi qui pei furti nelle chiese, giacchè esiste una leggenda - dicono - che lunghi anni or sono fu svaligiata un'altra chiesa senza che gli autori del furto fossero né denunciati, né puniti. Speriamo che ora le autorità provvederanno alla conservazione di tutte le opere d'arte qui esistenti, e provvederà ancora a che il servizio della pubblica sicurezza risponda efficacemente allo scopo per il quale è destinato.

Giornale d'Italia 29 luglio 1909

S. Angelo in Vado 27 luglio

Gli oggetti d'arte d'una chiesa

Egregio Sig. Direttore,

Leggo nel suo pregiato giornale n. 207 in merito al furto del bassorilievo Grifoni - ora rinvenuto - un immeritato rimprovero a questa Amministrazione comunale. Entrato da pochi mesi in questa Amministrazione fu fatta subito proposta - accettata all'unanimità - per l'assicurazione di tutti gli oggetti d'arte di cui si è doviziosamente adorna la chiesa di S. Maria, e poc'anzi appositamente elencati e stimati dal prof. Luigi Nardini, ispettore di Urbino. E fummo anche d'accordo con lui per concentrarvi cippi e me-

morie riferentesi a questa vetustissima “Tiferno metaurense” e tutte quante le sparse reliquie di un evo glorioso in cui fiorivano i fratelli Zuccari, fratelli Nardini ecc. e l’ignoto autore del bassorilievo per cui furono offerte oltre 30 mila lire. E s’intende che questo bel gioiello, che è la chiesa di S. Maria, dev’esser meglio curato, oltre che dai furti anche dalle percosse del tempo – portando le tracce di lesioni prodotte dal terremoto – e per tali urgenti restauri fu invocato – finora invano – il concorso del Ministero. Verrà anche curata la pubblicazione di un catalogo illustrato di tutte quelle bellezze d’arte, che ci parlano di giorni beati e magnifici in cui questo ridente giardino dagli splendidi panorami godeva della quiete intensificata in tanta nobiltà d’intenti.

Rodolfo Gentili

L’Ancora 1 agosto 1909

Trafugamento d’un bassorilievo in bronzo raffigurante la Vergine

Quando nel 24 del decorso mese si sparse la notizia del sacrilego furto di un bronzo raffigurante la Vergine, commesso nell’antica chiesa di Santa Maria dei servi di Santangelo in Vado, si manifestò anche qui da noi una grande indignazione, perché l’atto esecrando offendeva la Religione e minacciava di togliere all’arte ed alla nostra storia un troppo pregievole lavoro, in caso che quel bronzo non si fosse più ritrovato. Si usavano assai poche cautele per la conservazione degli oggetti artistici e troppo spesso succedono di questi furti e trafugamenti. Il furto di Santangelo in Vado deve la sua causa all’incuria in cui sino adesso fu tenuta la chiesa di Santa Maria dei Servi, affidata alla custodia di un vecchio sagrestano che giammai capì l’importanza degli oggetti contenuti in essa, che sempre con indifferenza ne apriva e ne chiudeva le porte senza darsi pensiero di vigilare se, in caso, qualche audace, per effettuare una maligna idea, vi si fosse fatto nella sera rinchiudere dentro, come infatti questa volta è avvenuto. Nessuno doveva vigilare a sua volta quel vecchio custode ignorante? E questo compito non doveva essere il dovere dei Signori del Municipio Vadese che sino ad oggi han tenuto quella Chiesa in uno stato veramente deplorabile? Da quanto però si legge nel *Giornale d’Italia* N. 210 del giorno 29 Luglio stanno per cambiarsi le sorti di quella Chiesa mercè l’opera dei Municipali, come assicura il Sig. Rodolfo Gentili, manifestando che da tempo si pensava di addivenire alla assicurazione ed alla maggiore custodia di tutti gli oggetti d’arte che l’adornano e ai necessari al vasto locale, e che se queste cose non furono ancora fatte, dipese da circostanze talmente estranee alla volontà dei Signori del Municipio. Speriamo, dunque, che le parole si mutino in fatti, e

la Città di Sant'Angelo in Vado riscuoterà plauso da ognuno che sente l'amore della religione, della patria, dell'arte e della storia. L'ostacolo pel buon esito della nefanda azione, i ladri lo trovarono nel peso del bronzo, che si dice essere circa due quintali, perché se fosse stato più leggero con facilità lo avrebbero portato più lontano e quindi meglio nascosto. Devono avere faticato assai per toglierlo dal suo altare, e poscia con l'aiuto di un carrettino, traversando remote vie della città nelle vicinanze del fiume Metauro, lo nascosero in una casa, o meglio in un tugurio abitato da pochi, che trovasi non lontano dalla Chiesa di San Francesco. A rintracciare l'oggetto trafugato ed i colpevoli, subito da Urbino si portò nel luogo del delitto il rag. Edoardo Amati Ispettore di P.S. che con l'acume e l'intelligenza che lo distinguono seppe mettere all'istante sulle buone tracce della nascosta refurtiva. Il susseguente giorno 25 lo raggiunsero il Sottotenente dei Reali Carabinieri Signor Taverna e il Regio Ispettore agli Scavi e Monumenti Sig. conte Luigi Nardini che non si risparmiarono acciocché piena soddisfazione avesse l'opera iniziata dal abile e provetto funzionario Sig. Amati. Giunse la notte senza ottener buon frutto dalle effettuate ricerche, ed affidando la casa maggiormente sospetta alla sorveglianza dei Carabinieri, perché non potuta visitare per la irreperibilità dei suoi due abitatori, mettendo al giorno al giorno dopo la esecuzione del non fatto, la comitiva si sciolse. I colpevoli del furto, oppure i detentori dell'oggetto rubato, in un momento in cui i Carabinieri si erano di lì allontanati, ricaricatisi di quel bronzo accusatore, lo tolsero dal suo nascondiglio, e lo trasportarono circa 50 metri lontano, depositandolo in un fondo di una casa che continuamente rimane aperto nella notte. Nella mattina seguente verso le ore 6, una certa Romanini Anna, portandosi in quel suo fondo, inciampò nel bronzo lasciato disteso a terra, e paurosa, agitata e confusa, immaginando di che si trattava, corse a denunciare il fatto ai RR. Carabinieri. Saputosi il ritrovamento della Madonna, ogni buon cittadino si entusiasmo e corse nell'atrio della caserma dei RR. Carabinieri ove era stata trasportata, per venerarla, ammirarla e baciarla, gridando al miracolo, tanto più che quello era il giorno dedicato a sant'Anna madre di Maria. Subitamente suonarono a festa tutte le campane della città per dimostrare la gioia che invadeva ogni animo. Sono stati eseguiti cinque arresti ed i colpevoli attendono la meritata pena per la loro sacrilega azione. L'oggetto trafugato è pregievole dal lato storico e dal lato artistico. Lo si dice eseguito nel XV secolo dall'artista vadese Campanari. Ha quel bronzo lo stemma della famiglia Grifoni, e l'altare su cui veneravasi quella Madonna, fu eretto nell'anno 1643 dal conte Ernesto Grifoni, come risulta da una epigrafe che trovasi *a cornu Evangelii* dell'altare medesimo. Gli intelligenti stimarono quell'oggetto artistico di un valore superiore alle L. 10. 000.

Abstract

The essay discusses the theft of an Assumption of the Virgin Crowned by Angels from the church of Santa Maria dei Servi at Sant'Angelo in Vado in summer 1909. Once attributed to Lorenzo Ghiberti, the cast bronze sculpture was probably made in a Venetian workshop. It was purchased by a comrade-in-arms of Federico da Montefeltro, the mercenary leader Matteo Grifoni, who had it placed on the family altar in the church at Sant'Angelo in Vado. After the theft, the bronze was abandoned in the courtyard of a house, but the incident raised the issue of protecting art works and sparked off a debate in the press. The church had been handed over to the town due to the laws suppressing religious orders passed by the newly founded Italian state in 1867. In proceeding with the cession in 1902, the task of drafting an inventory of the works was entrusted to Camillo Castracane Staccoli, a special curator in the Sezione dell'Ufficio Regionale per i Monumenti delle Marche, dell'Umbria. He was keen to identify the "excellent" paintings to be sent to the Museum of Urbino, as requested by the Ministry.

In the aftermath of the theft, however, the mayor of Sant'Angelo had a second inventory drawn up by Luigi Nardini, director of the Urbino University Library. This inventory is more analytical and, especially given the theft, Nardini was careful to meticulously document all the contents of the church. He thus not only listed every painting, but also included all the liturgical or practical objects, whose value is sometimes indicated at a single lira or not even estimated.

NOTE

- 1 Roma, Archivio Centrale dello Stato / Ministero Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti 1908-1924; Div. I, b. 61, f. 1430.
- 2 Egli si spegneva il 28 febbraio del 1907 (cfr. *Necrologio* in «Bollettino d'Arte», 1907, p. 36), fu molto attivo nei territori seguendo le situazioni più diverse, dai furti alle richieste di vendita di oggetti d'arte.
- 3 Cfr. Urbino, Istituto Statale d'Arte (ora Liceo artistico), busta 12: l'Istituto di Belle Arti delle Marche si accollava la spesa della copia del dipinto santina.
- 4 Cfr. F. Fraternali, Pennabilli, in *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino*, a cura di B. Cleri, C. Giar-

- dini, Ancona, Il lavoro editoriale 2011, pp. 229-230. Per il dipinto cfr. Urbino, Istituto Statale d'Arte (ora Liceo artistico), busta 12: l'Istituto di Belle Arti delle Marche si accollava la spesa della copia del dipinto santiano.
- 5 Tale decreto, che seguiva quello emanato da Gioacchino Napoleone Pepoli in Umbria e conseguenza della legge del Governo del Piemonte del 29 maggio 1855, stabiliva che i monumenti e gli oggetti artistici appartenenti ai conventi soppressi, ai Capitoli delle chiese, alle cappellanie ecclesiastiche e alle abbazie dovevano essere portati in Urbino nel museo istituito presso l'Istituto di Belle Arti delle Marche (per la vicenda relativa alle soppressioni nella provincia di Pesaro e Urbino cfr. i vari saggi presenti nel volume *L'arte confiscata*, cit..
 - 6 G. B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, serie *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti*, Roma, Ministero dell'Istruzione 1896: Cavalcaselle non aveva mancato di ribadire la diffidenza nei confronti dei comuni ritenendo che questi non sarebbero stati buoni custodi, a seguito della dotazione ai comuni vengono istituiti i Musei Civici.
 - 7 M. CERIANA, *Una pala bronzea a Sant'Angelo in Vado*, in M. CERIANA, V. AVERY (a cura di), *L'industria artistica del bronzo nel Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno Venezia 22-23 ottobre 2007, Verona, Scripta edizioni 2008, p. 19.
 - 8 I rapporti con il signore di Urbino restarono intensi: nel 1463 Matteo Grifoni insieme con Pierantonio Paltroni si recava a Venezia in missione diplomatica per conto di Federico da Montefeltro.
 - 9 C. RICCI, *Per la storia della rocca di Ravenna, il Leone di Marino Cedrini*, in «Ravenna Felix», 1, 1991.
 - 10 G. MARCHINI, *Ghiberti 'ante litteram'*, in «Bollettino d'arte», V, L, 1965, pp. 181-193: ancora Ceriana (CERIANA 2008, cit., pp. 31-32), pure ritenendo generosa l'attribuzione al fiorentino, sottolinea che Marchini ne avesse colto la componente ghibertiana anche se declinata diversamente. In più occasioni è stata evocata la presenza di opere di Lorenzo Ghiberti nel territorio metaurense: si ricordi l'attribuzione alla sua attività giovanile del portale della chiesa della Santissima Trinità di Casteldurante in pietra rosata, murato nel 1870 nel protiro della chiesa di San Francesco, sormontato da un timpano con motivi vegetali gotici che incominciano un *Dio padre benedicente*, non rapportabile però ad elementi autografi dell'artista.
 - 11 A. DE MARCHI, T. FRANCO, *Il Gotico Internazionale da Nicola di Pietro a Michele Giambono*, in V. CURZI (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Pizzi 2000, pp. 71-72, 74, 84.
 - 12 La notizia è così vaga che non si è riusciti a identificare la chiesa alla quale si faceva riferimento.
 - 13 Cfr. L. NARDINI, *Cenno storico sulla biblioteca della libera Università di Urbino*, Urbino, Arduini 1909; *Le nozze del principe Federico Ubaldo Della Rovere con la Principessa Claudia de' Medici e rievocazioni storiche*, in «Urbinum», 1924, nn.1-2, pp. 2-16; Idem, *Raccolta di stemmi di Famiglie Patrizie, di Pontefici, di Principi, di Dignità Ecclesiastiche e Governative che interessano la Storia della Città di Urbino...*, 1918, Urbino, Biblioteca Universitaria, Fondo storico, ms. 165; Idem, *Imprese o figure simboliche dei Montefeltro e dei Della Rovere*, Urbino, Società tipografica editrice urbinata 1931.
 - 14 Il sindaco fa riferimento ai rapporti di vicinato con Urbania, l'antica Casteldurante, non facili e fatti risalire alla istituzione della sede vescovile che vedeva affiancate le due località: in quell'occasione ciascuna si mosse autonomamente con poco rispetto nei confronti dell'altra.
 - 15 Infatti nell'inventario Nardini è riportato al numero 188: *Ottavo altare detto della famiglia Grifoni, cornice in legno bianco dorato che conteneva il bronzo trafugato, valore della sola cornice*.

- 16 Adducendo problemi di ordine pubblico a seguito delle leggi eversive, il Municipio si era rifiutato di consegnare un *Crocifisso ramato* della cappella del Crocefisso della famiglia Clavari nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, il bassorilievo con la *Deposizione di Cristo* di scuola robbiana dalla chiesa di Santa Chiara e due scomparti del polittico di Andrea di Bartolo (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 21, fsc. 12, ins.1, 1 settembre 1870; cfr. anche A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i beni Archivistici 1997, pp. 144-115).
- 17 Il dipinto è segnato al numero 5: per la reale paternità cfr. Cleri, peraltro correttamente indicata da Luigi Nardini, *Una dinastia di pittori*, cit., p. 176.
- 18 L'artista non era nuovo ad interventi in terra vadese, gli unici fino ad ora ad essere conosciuti: nella cupola della attuale chiesa di san Filippo, nata come cappella della Concezione poi intitolata a San Giuseppe, dipinse nel 1629 episodi della vita della Vergine. Dante Bernini vi si individuano i tratti della cultura nordica con conoscenze dell'arte toscana (D. BERNINI, *Nota introduttiva*, in *L'apparato di Urbino nel 1621*, cat. mostra Urbino 3 aprile-31 luglio 1977, Urbino, Age 1977, pp. 16-21).
- 19 Sull'altare restano ancora alcune parti: in alto *Dio padre benedicente attorniato da angeli*, nella predella scene della *Passione di Cristo* (cfr. L. VANNI, *Bottega Della Robbia. Deposizione di Cristo*, in *L'arte confiscata*, cit., pp. 415-416).
- 20 M. TRIONFI HONORATI, *Arredi lignei nelle Marche*, Bergamo, Bolis 1993, p. 53.

Informazioni fondamentali per gli autori

Arte Marchigiana pubblica testi inediti in lingua italiana o inglese, francese, spagnolo e tedesco.

Il Direttore e il Comitato di redazione di *Arte Marchigiana* ringraziano gli autori per la preziosa e fondamentale collaborazione, nel seguire con scrupolo le seguenti indicazioni:

Gli articoli da sottoporre alla redazione per il processo di revisione cieca, dovranno essere inviati via e-mail a arte.marchigiana@gmail.com nella loro stesura definitiva, accompagnati da un abstract in lingua inglese che illustri obiettivi e risultati della ricerca (max. 1000 caratteri) e da n. 3 (tre) parole chiave. Estensione dei file: (.doc), (.odt), (.rtf) o (.pdf). **Gli articoli inviati alla redazione, per garantire la revisione cieca, non dovranno contenere il nome dell'autore.** *Arte Marchigiana* si impegna a comunicare agli autori l'esito del referaggio e l'eventuale accettazione dell'articolo entro due mesi dalla sua presentazione.

All'articolo va allegato un file supplementare, contenente: nome e cognome autore, recapiti postali, indirizzo e-mail, affiliato. Nei testi con più autori, se ritenuto necessario, si può specificare i paragrafi da attribuire a ciascun autore (es: I §§ 1, 2 sono da attribuire a Mario Bianchi; il § 3 è da attribuire a Mario Rossi).

Al momento di inviare le immagini di corredo per il proprio articolo, **l'autore assume la responsabilità delle stesse e libera *Arte Marchigiana* da eventuali controversie** riguardo al possesso delle autorizzazioni alla pubblicazione/diritti delle immagini.

Dopo l'impaginazione del testo **la bozza sarà restituita una sola volta agli autori**, per apportarvi eventuali correzioni o brevi modifiche. Il Comitato di redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di migliorarne la chiarezza, informandone l'autore prima della consegna della bozza.

Ogni contributo può essere corredato da **massimo di 15 illustrazioni**, salvo eccezioni concordate. Le immagini vanno sottoposte in file supplementari allegati al testo, formato (.jpg), (.png) o (.tiff), il nome del file dovrà riportare cognome autore e numerazione corrispondente nel testo (es: Rossi_1.jpg). Le immagini non dovranno essere superiori a 10 Mb con risoluzione entro i 200/300 dpi. Nel testo è necessario indicare il rimando all'illustrazione (es.: fig. 1). In un file di testo supplementare, dovrà essere fornita la sequenza delle immagini con le relative didascalie (es.: Fig. 1, Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Per le citazioni testuali usare le virgolette caporali: « ». Le omissioni all'interno di una citazione si indicano con le parentesi quadre [...] – mentre non si segnalano se al principio o alla fine della citazione. Le citazioni sono sempre seguite dall'esponente della nota (normalmente subito dopo la chiusura delle virgolette e prima di altri segni di punteggiatura).

Citazioni fonti a stampa e manoscritte

C. Z. LASKARIS, *Un monumento da sfogliare: il messale de Fermonibus*, Roma, Aracne 2013.

P. BAROCCHI, K. LOACH BRAMANTI, R. RISTORI (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, vol. II, Firenze, SPES 1995.

F. BRANCATI, *Nuovi apporti al soggiorno urbinato di Battista Franco*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII (2004), pp. 71-91.

P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 1998), Milano, Electa 1998.

S. COLONNA (a cura di), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), Roma, De Luca 2004.

M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Scheda 125*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 1998), Milano, Electa 1998, pp. 316-319.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Vaticano latino*, 1023, f. 297r.

Dopo la prima citazione, es.: Cfr. BARDESCHI CIULICH, BAROCCHI, *I Ricordi di Michelangelo*, cit., p. 277.

Nota legale

Arte Marchigiana adotta la licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - Attribuzione/Condividi allo stesso modo**: gli autori mantengono i diritti sul loro articolo e ne cedono a *Arte Marchigiana* il solo diritto di prima pubblicazione. La licenza permette ad altri di condividere l'articolo indicandone la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su *Arte Marchigiana*. Gli autori possono aderire ad altri accordi di licenza non esclusiva per la distribuzione dell'articolo pubblicato (es. miscellanee, cataloghi, monografie, portali web etc.), **a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su *Arte Marchigiana***. Gli autori possono diffondere la loro opera online prima e durante il processo di revisione da parte di *Arte Marchigiana*, poiché può portare a scambi produttivi e aumentare le citazioni dell'opera pubblicata.

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

Questo numero esce con un contributo di **Editoriale Umbra** di Carnevali Giovanni e C. sas

Via Pignattara 34, 06034 Foligno (PG) – Italia
C.F. - P.IVA: 01253560542
Tel. 0742357541 – 0742351591 cell. 3486543467
e-mail: info@editorialeumbra.it – editumbra@libero.it
www.editorialeumbra.it

L'Editoriale Umbra opera nel settore dell'Editoria d'arte in Italia e all'estero.

È in grado di fornire un servizio di ricerca bibliografica nel settore specifico con opere di recente pubblicazione e d'antiquariato, monografie e cataloghi da tutto il mondo.

Promuove e distribuisce in Italia e all'estero pubblicazioni d'arte, di Enti pubblici, privati e di piccoli Editori. Prende in considerazione offerte di valutazione e di acquisto di singole opere o di intere raccolte, nonché proposte di vendita su commissione. È essa stessa editrice, in particolare di libri d'arte e storia locale. Le proposte di vendita si articolano anche su volumi rari e d'antiquariato.

L'Editoriale Umbra rappresenta per l'Italia:

Abaris, New York - The Illustrated Bartsch.

Michael Imhof Verlag, Germania.

De Gruyter, Germania - Allgemeines Künstlerlexikon.

Davaco Publishers, Olanda.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

