
ARTE MARCHIGIANA

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

6

MICHELE GALANTE, Una proposta per Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale / MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ, Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata / TAMARA DOMINICI, Oltre le Marche: l'iconografia del *Vir dolorum* di Giovanni Santi / BENEDETTA LANCELOTTI, *Circoncisione di Gesù* nelle Marche contro-riformate: analisi del soggetto iconografico e le sue varianti / MASSIMO MORETTI, Percorsi artistici all'incrocio: Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giovan Giacomo Pandolfi nella casa romana di Pandolfo Pucci / LUCIA PANETTI, Appunti per Palazzino Fedeli pittore anconetano e una precisazione per Filippo Bellini / IRENE TOMASSINI, Intorno a due ritratti di Giacomo Balla all'Accademia Georgica di Treia.

ARTE

MARCHIGIANA

6/2018



EDIZIONI
CENTRO STUDI "G. MAZZINI"

Arte marchigiana (ISSN 2385-0523)

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

Classificazione ANVUR: rivista scientifica rilevante ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN) per l'area CUN 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

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.guerrinoleardini.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

M. GALANTE: figg. 1-5-7-10-11 da https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.2 (DVL - DigiVatLib); figg. 2-3-4-6 foto dell'autore; figg. 8-9 da <http://www.musee-conde.fr/> (Numero d'inventario: PE 7); fig. 12 da Archivio SCALA online (Codice: 0144190-Crediti: Foto Scala, Firenze - su concessione del Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo).

T. DOMINICI: fig. 1 da <https://www.wga.hu/index1.html>; fig. 2 da <https://www.wga.hu/index1.html>.

M. GIANNATIEMPO LÓPEZ: fig. 1 Maurizio Ciaroni, Urbino; figg. 2-4 Barbara Cerrina Feroni, Mogliano; figg. 5-6 Roberto Postacchini, Montecosaro; figg. 7, 9, 14, 18 Archivio fotografico Soprintendenza B.A.S. Urbino, figg. 10-11 Comune Esanatoglia; figg. 12, 13, 15, 16, 20) Ufficio B. C. Curia Arcivescovile Spoleto; fig. 19 Spello, Pinacoteca Civica.

B. LANCELOTTI: fig. 1 da D. Levi, *Federico Barocci e le requisizioni napoleoniche*, in *Federico Barocci 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Milano 2009, p. 253; fig. 2 da L. Mochi Onori, *Terenzio Terenzi (detto il Rondolino)*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano 1992, p. 237; fig. 3 Diocesi di Senigallia; fig. 4 foto dell'autrice; fig. 5 Diocesi di Ascoli Piceno; fig. 6 da M. Cellini, C. Pizzorusso, *Giovanni Francesco Guerrieri, Un pittore del Seicento fra Roma e le Marche*, Venezia 1997, p. 87; fig. 7 da R. Battistini, *La Cappella Nolfi*, in *La Basilica Cattedrale di Fano*, a cura di G. Volpe, Fano 2015, p. 166; fig. 8 da F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche: arte e architettura*, Fiesole 1996, p. 163; figg. 9-13 Diocesi di Jesi; fig. 10 da M. Moretti, *Giorgio Picchi da Casteldurante*; fig. 14 da B. Montevicchi, *Filippo Bellini*, in A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel Segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005, p. 200; fig. 11 da N. Bastogi, *Andrea Boscoli*, Firenze 2008, p. 186; fig. 12 da D. Matteucci (a cura di), *Ercole Ramazzani de la Rocha, Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, Venezia 2002, p. 73; fig. 15 Arcidiocesi di Fermo; fig. 16 <http://www.gallerianazionalemarche.it>; fig. 17 da P. Amato, *Simone De Magistris, "Picturam et sculpturam faciebat"*, Macerata 1996, p. 177; fig. 18 Diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli, Pergola; fig. 19 <http://commons.wikimedia.org>; fig. 20 <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>.

M. MORETTI: fig. 1. da G. Calegari, *La chiesa del Nome di Dio a Pesaro*, Urbania, 2009; figg. 2-3 da *Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze, 1991, p. 216, p. 268; fig. 4 Londra, National Gallery; fig. 5 da: *Il Giovane Caravaggio "Sine Ira et Studio"*, a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2018, p.158; fig. 6 da L. Teza, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli Insensati*, Roma, 2018, p. 42.

L. PANETTI: figg. 1- 4, 6, 10, 12, 14 da A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Milano 2005; fig. 5 Diocesi di Senigallia, Ufficio Beni Culturali; fig. 7-9, 11, 13 Archivio dell'autrice.

I. TOMMASINI: figg. 1-4: Treia (Mc), Accademia Georgica; figg. 5-8: Archivio dell'autrice.

indice

9

editoriale

11

MICHELE GALANTE

Una proposta per Bartolomeo
Corradini, detto fra' Carnevale

23

MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ

Considerazioni su alcune sculture
lignee inedite o poco note
nella provincia di Macerata

53

TAMARA DOMINICI

Oltre le Marche: l'iconografia
del *Vir dolorum* di Giovanni Santi

65

BENEDETTA LANCELOTI

Circoncisione di Gesù nelle Marche
controriformate: analisi del soggetto
iconografico e le sue varianti

91

MASSIMO MORETTI

Percorsi artistici all'incrocio:
Michelangelo Merisi da Caravaggio e
Giovan Giacomo Pandolfi nella casa ro-
mana di Pandolfo Pucci

109

LUCIA PANETTI

Appunti per Palazzino Fedeli
pittore anconetano e una precisazione
per Filippo Bellini

123

IRENE TOMASSINI

Intorno a due ritratti di Giacomo Balla
all'Accademia Georgica di Treia

L' Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca ha inserito "Arte marchigiana" tra le riviste di valore scientifico: questo non può che dare soddisfazione ai comitati scientifici e editoriali, agli storici dell'arte che con generosità collaborano alla sua riuscita.

Arte marchigiana sta rafforzando la sua fisionomia di spazio di confronto per la conoscenza della cultura delle Marche attraverso una serie di interventi che propongono la lettura di una particolare situazione figurativa grazie all'impegno di diversi studiosi, figure bene accreditate nel mondo accademico e a giovani validi che iniziano ad affacciarsi nello spazio della ricerca.

Attraverso questa iniziativa riteniamo di contribuire alla costruzione di una coscienza culturale collettiva che accresca la consapevolezza dello sviluppo storico del territorio in una realtà non slegata dagli avvenimenti vicini e lontani. Questa finalità dovrebbe essere perseguita anche dalla politica che, di norma, pretende tempi brevi per la raccolta di un consenso immediato, mentre il radicamento della conoscenza richiede tempi lunghi ma dai risultati più duraturi.

Bonita Cleri
Presidente Centro Studi G. Mazzini

Una proposta per Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale

Michele Galante

Il seguente contributo vuole richiamare l'attenzione su una delle pagine più discusse della *Bibbia Latina* di Federico da Montefeltro: si tratta del foglio 89 del secondo tomo, una straordinaria miniatura quattrocentesca che mostra la scena con la *Visione di Geremia* (fig.1).

La pagina, finora, è stata oggetto di una serie di studi relativi all'identificazione del suo autore, per il quale sono stati avanzati diversi nomi, tra cui, in ultimo, quello dell'artista abruzzese Saturnino Gatti, assoluto protagonista del Rinascimento aquilano¹.

Rispetto a questo problema attributivo, alcune riflessioni di carattere stilistico e iconografico, basate sull'analisi di specifici confronti, mi inducono a formulare una nuova ipotesi, secondo la quale il possibile autore della pagina miniata in questione potrebbe essere l'artista urbinato Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale².

Sappiamo che la *Bibbia* di Federico da Montefeltro nacque come ambiziosa opera editoriale voluta dello stesso Duca di Urbino: egli, nel 1476, delegò all'illustre umanista *cartularius* Vespasiano da Bisticci l'incarico di sovrinten-



fig. 1 Bibbia di Federico da Montefeltro, *Visione di Geremia*, 1476-1478, Biblioteca Vaticana, ms. Urb. Lat., vol. II, f. 89.



fig. 2 Saturnino Gatti, *Figura di Angelo*, part., ciclo di affreschi absidali, 1491-1494, Villagrande di Tornimparte (AQ), chiesa di San Panfilo.

dere al lavoro di copiatura testuale e miniatura dei due codici che più di tutti avrebbero impreziosito la sua Biblioteca di Palazzo Ducale (ms. Urb. Lat., I e II), oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana a seguito del trasferimento imposto con *motu proprio* da papa Alessandro VII nel 1657³. Dei due volumi, il primo venne completato il 25 febbraio del 1477, il secondo fu terminato il 12 giugno del 1478, come indicato nel *colophon* di entrambi i codici e in base a quanto si evince dalle lettere che si scambiarono Lorenzo de' Medici e Federico da Montefeltro tra il 21 e il 25 giugno del 1478⁴. Il rapporto epistolare fa emergere con quanta scrupolosità si pose attenzione alla buona riuscita del lavoro, tanto che il Magnifico aveva “*prontamente et di bona voglia*” offerto “*ogne aiuto et favore per lo condurre del libro dela Bibbia*”, in particolar modo

per la realizzazione del secondo tomo (“*io desiderava che questa altra parte se finisse e venisse*”)⁵.

In ogni pagina si rileva la fusione armonica tra miniatura e pittura, con particolare evidenza nel foglio 89 del secondo volume, quello che presenta la scena con la *Visione di Geremia*.

Federico Hermanin, studiando accuratamente la partitura stilistica della pagina, ne ravvisò il marchio di un seguace erudito del Verrocchio che, per il suo *ductus*, ritenuto diverso da quello degli altri miniatori intervenuti nei codici⁶, fu incline a definire “Maestro Unico”, conservandone, di fatto, l’anonimato⁷. In seguito, nel 1962, Mirella Levi D’Ancona assegnò la miniatura a Benedetto Ghirlandaio, fratello del più noto Domenico⁸. Il contributo di Annarosa Garzelli, invece, ha riconosciuto in Biagio d’Antonio il candidato favorito alla paternità del foglio⁹. Il parere più recente risulta quello di Ferdinando Bologna¹⁰,



fig. 3 Saturnino Gatti, *Gloria di Dio Padre*, part., ciclo di affreschi absidali, 1491-1494, Villagrande di Tornimparte (AQ), Chiesa di San Panfilo.

che propone l'attribuzione a Saturnino Gatti sulla base del confronto con determinati particolari dipinti dal pittore abruzzese tra il 1491 e il 1494 a Villagrande di Tornimparte, negli affreschi absidali della Chiesa di San Panfilo, raro esempio documentabile di produzione pittorica dell'artista¹¹ (figg. 2, 3).

Utile all'analisi del problema attributivo può essere il richiamo ai ragionamenti condotti da Cecilia Martelli che nella monografia del 2013 dedicata a Bartolomeo della Gatta chiarisce come, fino alla seconda metà degli anni settanta del '400, l'insieme dei miniatori coinvolti per i lavori destinati alla corte urbinata di Federico da Montefeltro si identificasse in un gruppo di maestranze appartenenti a una cultura figurativa di estrazione fiorentina¹².

Nella divergenza delle opinioni finora espresse, a dimostrazione della complessità di un problema ancora aperto, si colloca la proposta che avanza in questa occasione a favore del frate pittore di Urbino.



fig. 4 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Cristo Crocifisso*, 1450-1455 ca., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

A giocare un ruolo decisivo in merito alla mia ipotesi attributiva è la presa in considerazione di un dipinto realizzato da fra' Carnevale nella prima metà degli anni cinquanta del '400 (fig. 4): si tratta della tavoletta con il *Cristo Crocifisso*, proveniente dalla famosa raccolta del Conte Cini di Venezia e conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche¹³. In origine, come suggerito da Christiansen¹⁴ e ribadito da De Marchi¹⁵ sulla base delle intuizioni di Zeri¹⁶, il dipinto nasceva come parte di un maestoso polittico, oggi smembrato. Attualmente, oltre a quello urbinato, si conservano solo tre pezzi, dislocati tra la Pinacoteca di Brera (il *San Pietro*), l'Ambrosiana (il *San Francesco*) e il Museo della Santa Casa di Loreto (il *San Giovanni Battista*)¹⁷.

Il *Crocifisso* del Corradini si distingue per un'espressività altamente poetica. Il Cristo, posto armonicamente al centro della scena, appare atletico ed elegante; l'incisività del segno con cui è resa la tensione equilibrata della muscolatura corporea si riflette anche sulle rocce scheggiate del paesaggio e sul cumulo di nubi bianche striate nel cielo. Inoltre, per l'impianto croma-

tico, tutta la scena risente di quella sensibilità luministica che fra' Carnevale apprese dalla lezione fiorentina di Filippo Lippi, come si può riscontrare nell' "*intrico lucente, un po' metallico*"¹⁸ di alcuni elementi del volto di Cristo, quali le rughe che solcano le gote emaciate o la barba filiforme; caratteristiche di tratto e di luce, queste, che riconosco anche sui panneggi, sullo sfondo e nei

dettagli naturalistici della *Visione di Geremia* di quel “Maestro Unico” della pagina 89 dell’Urbinate Latino II, soprattutto nelle porzioni orografiche e nell’intensità serafica del cielo (fig. 5). Ma, in rapporto al foglio della *Bibbia*, più di ogni altro elemento, se si considerano i tratti facciali del Padre Eterno, in alto, e quelli del profeta Geremia meditabondo, in basso – all’interno del medaglione sottostante al testo –, ci si accorge di quanto l’aderenza del modulo alle sembianze del volto morituro del *Cristo Crocifisso* di fra’ Carnevale sia decisamente calzante (figg. 6, 7). Oltretutto, a corroborare questa ipotesi, si presta un ulteriore confronto con la tavola del *San Giovanni Battista nel deserto* del Musée Condé di Chantilly (fig. 8), un’opera che è stata convincentemente ricondotta a fra’ Carnevale da una buona parte della critica¹⁹, in particolare da Andrea De Marchi, sulla base dei rapporti che essa dimostra con alcuni dettagli dipinti dal pittore marchigiano nell’*Alcova* di Federico da Montefeltro a Urbino e nelle *Tavole Barberini* di New York e di Boston²⁰.

Attraverso l’analisi stilistica del dipinto di Chantilly si può notare quanto il volto del san Giovanni Battista richiami quello del profeta Geremia meditabondo della miniatura federiciana, soprattutto se si fa riferimento alla resa della barba e della capigliatura madida (caratteristica ricorrente nel Corradini), analoga in entrambi i casi (figg. 9, 10). Discorso parallelo vale anche per l’effetto del colore, rifulgente allo stesso modo sia nella scena della pagina 89 che nel dipinto di Chantilly.

Altro elemento che potrebbe avvalorare ancor più l’argomentazione da me proposta si rintraccia nello stemma dell’aquila feltresca posizionato a un lato del testo miniato di riferimento, in mezzo alla parte sinistra della cornice orna-



fig. 5 Bartolomeo Corradini, detto fra’ Carnevale, *Visione di Geremia*, part., ms. Urb. Lat., vol. II, f. 89.

mentale, simile, nella matrice e nel colore, a quello visibile su due dei pannelli frontali della già citata *Alcova* di Federico da Montefeltro (figg. 11, 12), gioiello custodito nel Palazzo Ducale di Urbino e legato per la prima volta alla cultura figurativa del contesto di Bartolomeo Corradini da Federico Zeri nel 1961²¹.

Un'ultima considerazione che ritengo utile avanzare è il fatto che Federico da Montefeltro dimostrò un interesse spiccato per il lavoro di confezionamento



fig. 6 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Cristo Crocifisso*, part., 1450-1455 ca., Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

della *Bibbia*, tanto da assumere un ruolo di primo piano anche in merito alla possibile segnalazione o scelta diretta di uno o più artisti a cui sarebbe stata affidata la commissione della miniatura; tale coinvolgimento del Duca rende più che plausibile l'idea che nel gruppo di lavoro della *Bibbia* ci fosse almeno un artista di corte su cui il committente riponeva piena fiducia, magari inviato a Firenze di proposito affinché entrasse a far parte dell'*entourage* di Vespasiano da Bisticci per la specifica occasione. Il profilo tracciato potrebbe corrispondere perfettamente alla figura di fra' Carnevale, tra i maggiori artisti fiduciari della corte di Federico.

L'ipotesi formulata in questo contributo rappresenterebbe una nuova conferma

dell'attività intensa e poliedrica di Bartolomeo Corradini presso la corte urbinata, anche in un settore finora non documentato, ma senza dubbio pertinente, quale la miniatura.



fig. 7 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Visione di Geremia*, part., ms. Urb. Lat., vol. II, f. 89.



fig. 8 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *San Giovanni Battista nel deserto*, XV sec., Chantilly, Musée Condé.



fig. 9 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *San Giovanni Battista nel deserto*, part., XV sec., Chantilly, Musée Condé.



fig. 10 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Visione di Geremia*, part., ms. Urb. Lat., vol. II, f. 89.



fig. 11 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Visione di Geremia*, part. aquila feltresca, ms. Urb. Lat., vol. II, f. 89.



fig. 12 Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale, *Alcova di Federico da Montefeltro*, 1459-1460, Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche.

Abstract

This paper focuses on a precious illuminated manuscript page (folio 89) depicting the Vision of Jeremiah in the celebrated Latin Bible owned by Federico da Montefeltro, now in the Biblioteca Apostolica Vaticana. The attribution put forward here is to the Urbino artist Bartolomeo Corradini called Fra Carnevale. The miniature was part of a commission that the Duke of Urbino entrusted to a group of artists directed by the cartolaio Vespasiano da Bisticci. Its authorship, however, has been much debated due to significant stylistic differences with the other pages in the Codices Urbinales Latini produced in the same publishing project for Federico's library in the Palazzo Ducale. The attribution suggested here would thus be further confirmation of Fra Carnevale's intense, multifaceted work at the Urbino court that also extended to the sphere of the illuminated manuscript, in which this would appear to be his first known work.

NOTE

- 1 F. BOLOGNA, *Saturnino Gatti. Pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, L'Aquila, Edizioni Texus 2014, pp. 17-18.
- 2 Il presente contributo trova origine nelle ricerche svolte per la mia Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, discussa in data 30/11/2017 presso l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Relatrice la Prof.ssa Anna Maria Ambrosini Massari.
- 3 L. MORANTI, M. MORANTI, *Il trasferimento dei "Codices Urbinales" alla Biblioteca Vaticana. Cronistoria, documenti e inventario*, Urbino, Accademia Raffaello 1981, pp. 260-267.
- 4 F. BOLOGNA, cit., p. 15.
- 5 F. HERMANIN, *La Bibbia latina di Federico d'Urbino nella Biblioteca Vaticana*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 256-272; inoltre cfr. A. GARZELLI, *La Bibbia di Federico da Montefeltro. Un'officina libraria fiorentina, 1476-1478*, Roma, Multigrafica Editrice 1977, in particolare pp. 21-22; Id., *I miniatori fiorentini di Federico in Federico di Montefeltro: lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma, Bulzoni 1986, pp. 113-130.
- 6 In riferimento allo stato attuale degli studi relativi alla Bibbia di Federico da Montefeltro, rispetto alla definizione del *corpus* di artisti coinvolti nel vasto programma decorativo delle pagine miniate, non c'è ancora completa certezza, restando aperto il problema attributivo presentato da diversi fogli. Sicuramente, tra i miniatori maggiormente riconosciuti, spiccano le figure di Francesco di Antonio del Chierico e di Attavante degli Attavanti, al quale sono concordemente attribuite una pagina d'*incipit* e due scene miniate nel secondo volume (ms. Urb. lat 2, ff. 2r, 174v, 283r); in altre pagine egli è stato rico-

- nosciuto attivo accanto a un collaboratore anonimo, identificato con il Maestro del Senofonte Hamilton, a cui sono ricondotte le seguenti scene nei due volumi della Bibbia: ms. Urb. lat. 1, ff. 55v, 207 r; ms. Urb. lat. 2, f. 31v. Altri interventi che la critica considera nel lavoro di decorazione della Bibbia sono quelli di Francesco Rosselli insieme ad artisti della sua bottega e, con ogni probabilità, di David Ghirlandaio (in proposito: A. LABRIOLA, *I miniatori fiorentini*, in *Ornatissimo Codice. La Biblioteca di Federico da Montefeltro*, a cura di M. Peruzzi, Milano, Skira 2008, p. 62; L. DUVAL-ARNOULD, *Tra Firenze e il Vaticano. Le vicende della Bibbia di Urbino*, in *La Bibbia di Federico da Montefeltro. Commentario al codice*, a cura di A. M. Piazzoni, I, Modena, Panini 2005, pp. 171- 173).
- 7 F. HERMANIN, cit., pp. 256 e ss.
 - 8 M. LEVI D'ANCONA, *Una miniatura firmata di Domenico Ghirlandaio e un'altra qui attribuita a Benedetto Ghirlandaio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma, De Luca 1962, pp. 339-361.
 - 9 A. GARZELLI, cit., pp. 97-103.
 - 10 F. BOLOGNA, cit., 2014, pp. 17-18.
 - 11 A. ANGELINI, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I Da Varano e le arti*, vol. II, a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, Atti del convegno internazionale (Camerino, Palazzo Ducale, 4-6 Ottobre 2001), Ripatransone (AP), Maroni 2003, pp. 847-849; F. BOLOGNA, cit., 2014, pp. 17-18. Il documento che attesta i lavori di Saturnino Gatti nella Chiesa di San Panfilo a Villagrande di Tornimparte è rappresentato dal contratto che l'artista aquilano sottoscrisse in data 1° maggio 1490 per la realizzazione dei relativi affreschi absidali, come riportato da M. CHINI, *Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa*, in «Buletino della R. Deputazione di storia patria», s. 3, XVIII (1927), e poi, per estratto, L'Aquila, Officine grafiche Vecchioni 1929, pp. 59-60.
 - 12 C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta. Pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze, Centro Di 2013, pp. 265, 282.
 - 13 P. DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa del Montefeltro - Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 2003, p. 62; A. MARCHI, M. R. VALAZZI (a cura di), *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 20 luglio – 14 novembre 2005), Milano, Edizioni Skira 2005, p. 167.
 - 14 K. CHRISTIANSEN, *For Fra Carnevale*, in «Apollo», CIX, march 1979, p. 201.
 - 15 A. DE MARCHI, *Pedanterie pierfrancescane*, in «Prospettiva», 72, 1993, pp. 91-92.
 - 16 F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino, Einaudi editore 1961, pp. 43-44.
 - 17 Fu Federico Zeri, per primo, a individuare le stringenti relazioni fra i quattro pannelli (F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 2, 1953, p. 13; Id., *Due dipinti, la filologia e un nome*., cit., pp. 43-46). Si può ipotizzare che la tavola con il *Cristo Crocifisso* fosse originariamente destinata ad occupare il posto centrale dell'ordine superiore di un grande polittico a dieci scomparti, entro i quali, oltre alle tavole mancanti, si sarebbero collocate le figure dei santi superstiti (il *San Pietro*, il *San Giovanni Battista* e il *San Francesco*). Per la ricostruzione del polittico si veda A. DE MARCHI, cit., 1993, pp. 91-92; G. BISACCA, C. CASTELLI, *Le carpenterie lignee nelle opere di Fra Carnevale: alcune nuove considerazioni*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 12 ottobre

- 2004 – 9 gennaio 2005; New York, Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio 2005-1 maggio 2005), a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Milano, Ed. Olivares 2004, pp. 349-368; E. DAFFRA, scheda, cat. 44, in *Il Rinascimento a Urbino*, cit., p. 167.
- 18 A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento. Le ombre di Gentile e la luce di Piero* [paragrafo 1451: *Antonio di Agostino a Fabriano e Fra' carnevale a Urbino*] in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, Motta 2002, p. 68.
- 19 L. BELLOSI, *Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca*, in *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Firenze, 1992), a cura di Luciano Bellosi, Venezia, Marsilio 1992, p. 37; Cfr. E. DAFFRA, *Cercando Fra Carnevale, "pittore assai riputato"*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, cit., p. 31; una tradizione che origina nel parere di Berenson attribuisce il soggetto alla mano del fiorentino Zanobi Machiavelli (B. BERENSON, *Zanobi Machiavelli*, in «The Burlington Magazine», XCII, 1950, p. 346). Più di recente si veda l'ipotesi di Valeri, il quale riconduce le caratteristiche del dipinto all'ambiente benozzesco del *Viaggio dei Magi* di Palazzo Medici Riccardi (S. VALERI, *Quattrocento pittorico centroitaliano. Fra Carnevale, tre camerinesi e un Piero della Francesca*, Roma, Lithos Editrice 2017, pp. 33-34).
- 20 A. DE MARCHI, scheda [cat. 24] in M. Laclotte, N. Volle, *Fra Angelico, Botticelli... Chefs-d'oeuvre retrouvés*, catalogo della mostra, (Chantilly, Musée Condé, 6 settembre 2014 - 4 gennaio 2015), Paris, Éditions Cercle d'Art 2014, pp. 99-101.
- 21 Per la comprensione stilistica dell'*Alcova* e del suo rapporto con il linguaggio artistico di Bartolomeo Corradini, l'analisi di Zeri rimane basilare, nonostante egli riconoscesse in Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino il possibile autore dell'opera (F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome*, cit., 1961, pp. 84-86); inoltre, in proposito, si veda M. CERIANA, K. CHRISTIANSEN, E. DAFFRA, A. DE MARCHI, *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, cit., pp. 116-118 e successivamente A. MARCHI, M. R. VALAZZI (a cura di), *Il Rinascimento a Urbino*, cit., pp. 118-120, 232.

Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata

Maria Giannatiempo López

Al termine di un'ampia rassegna bibliografica sulla scultura lignea prodotta tra il XV e il XVI secolo nei territori dell'antica signoria dei Da Varano auspicavo che – dopo decenni di ritrovamenti, di studi pionieristici, di restauri – la ricerca e l'approfondimento dei manufatti riconducibili a tale settore delle arti figurative, considerato a lungo di secondaria importanza nel panorama artistico sia italiano che straniero, fosse portato avanti da giovani studiosi dotati “di occhi vigili e di instancabile passione”¹.

L'auspicio non cadde nel vuoto dal momento che, di lì a poco, in altre aree geografiche della regione videro la luce importanti iniziative culturali che allargarono l'orizzonte delle ricerche anche all'analisi scientifica delle componenti materiali nonché agli aspetti tecnici e conservativi dei manufatti lignei: sarà sufficiente ricordare la bella mostra *Sacri legni*, tenutasi a Montalto Marche nel 2006², e il I° convegno della Società Italiana di Storia dell'Arte – svoltosi tra Serra San Quirico e Pergola nel 2007³ - che concluse una serie di rilevanti iniziative culturali promosse dal comune di Pergola tra il 1997 e il 2002⁴. Fu così che, grazie ad un affiatato gruppo di studiosi ‘non più giovani’, ma entusiasti e competenti, a pochi anni di distanza dalla memorabile mostra *Il Quattrocento a Camerino* la città varanesca tornò ad ospitare uno straordinario evento espositivo nel quale vennero presentate al pubblico oltre trenta sculture lignee policrome – alcune delle quali inedite - pertinenti a chiese e a musei della diocesi di Camerino-Sanseverino, incentrando le indagini sulla produzione di alcuni intagliatori formatisi nella bottega settempedana di Domenico Indivini – cioè allievi, come Sebastiano di Giovanni d'Appennino, o seguaci, come Lucantonio di Giovanni Barberetti – attivi tra la seconda metà del '400 e i primi decenni del '500 per Castelsantangelo sul Nera e Corinaldo, per Cascia ed Ascoli Piceno, per Camerino e Pievetorina, per Visso e Macerata⁵.

Gli esiti scientifici innovativi della mostra furono resi possibili sia dal ritrovamento di cospicui documenti d'archivio, capaci di legittimare o di confutare



fig. 1 Maestro della Madonna di Macereto, *Crocifisso*, Camerino, frazione Dinazzano, chiesa di San Gregorio.

precedenti ipotesi attributive, sia dai numerosi interventi di restauro che restituirono piena leggibilità all'aspetto originario di manufatti spesso deturpati e manomessi. Le conoscenze acquisite hanno consentito di delineare i connotati stilistici di artisti fino a quel momento poco noti o sconosciuti: di lì a poco, infatti, sono venute le proposte di assegnare alla mano di Sebastiano d'Appennino il *Crocifisso* nella chiesa di San Francesco a Jesi⁶ – a mio giudizio da ascrivere, pur nell'incertezza che al momento permane nel distinguere l'operato della bottega di Domenico Indivini, piuttosto alla mano di Lucantonio Barberetti, come dimostra un confronto 'morelliano' con il *Crocifisso* nella chiesa di San Benedetto a Montalto di Cessapalombo e con quello nella chiesa di San Paolo a Fiastra (Mezzalugi 2016, pp. 104 - 107) - e di assegnare al giovane Lucantonio un inedito *San Sebastiano*, passato dal mercato antiquariale in collezione privata camerte⁷; mentre il *Crocifisso* 'miracoloso' proveniente dal convento dei Minori Osservanti di Sperimento,

trasferito sul finire dell'800 nella chiesa di San Gregorio di Dinazzano (frazione di Camerino) grazie "ai maneggi e agli intrighi del parroco", è stato riconosciuto opera autografa del 'Maestro della Madonna di Macereto'⁸ (fig. 1). Ancora più recentemente Alessandro Delpriori ha riportato l'attenzione su un'opera già nota agli studi – ma ascritta ad un ignoto scultore senese di fine Trecento – il *San Giovanni Battista* nel museo parigino di Cluny, assegnandolo a Lucantonio Barberetti⁹, all'interno del cui catalogo trova infatti convincenti riscontri sia con la *Santa Caterina d'Alessandria*, proveniente

dall'omonima chiesa di Torrichio (frazione di Pievetorina), sia con il *San Rocco* (Camerino, Basilica di San Venanzio), eseguito tra il 1514 e il 1516. Tuttavia, ancora una volta, la felice intuizione di Delpriori è inficiata dal desiderio, ostinato e irrazionale, di rimescolare le carte di una vicenda critica tutt'ora aperta – quella dell'organizzazione della bottega settempedana di Domenico Indivini – ma della quale le ricerche condotte negli ultimi anni hanno messo in luce con chiarezza che si configurasse come una vera e propria 'accademia' all'interno della quale il maestro proponeva dei modelli iconografici di Madonne col Bambino, di Crocifissi, di Santi, ecc. - tutti di altissimo livello sia formale che espressivo – modelli che poi ciascun allievo, secondo le proprie capacità, interpretava e replicava dando luogo ad una vera e propria produzione seriale di manufatti pronti per le diverse richieste del 'mercato' di immagini sacre.

Alla temperie culturale della scuola di Domenico Indivini sono stati ricondotti sia il modesto simulacro ligneo di *Santa Barbara* – un'opera tardo quattrocentesca sfigurata da pesanti ridipinture alla quale il Comune omonimo ha dedicato una monografia al termine di un difficile intervento conservativo¹⁰ - sia un inedito *Cristo deposto* custodito nella sacrestia dei Canonici del duomo di Camerino - pesantemente ridipinto e trasformato da 'crocifisso' in 'deposto' mediante il taglio delle braccia e forse una diversa inclinazione del capo – il quale per l'accurata anatomia del corpo snello, per il morbido drappaggio del perizoma (che sul retro della figura mostra un motivo floreale identico a quello che orna il manto del *San Sebastiano* nella chiesa di San Rocco a Sanseverino) e per la dolce rassegnazione del volto agonizzante ha fatto pensare a Matteo Mazzalupi "alla stessa mano dello scultore che Raffaele Casciaro ha battezzato col nome di 'Maestro della Madonna di Macereto' dal suo capolavoro oggi esposto nel museo di Visso"¹¹. Non è opportuno esprimere un giudizio definitivo su tale opera finché non sarà stata liberata dalle ridipinture e riassemblata nell'assetto originario; mi sembra tuttavia doveroso riconoscere in questa sede l'impegno dei succitati studiosi marchigiani nel riportare alla luce manufatti inediti e preziosi documenti d'archivio che hanno contribuito a dare basi più solide alle nostre conoscenze e che, in futuro, permetteranno di delineare con maggior esattezza il profilo artistico degli intagliatori portati all'attenzione della critica negli ultimi decenni.

Proprio dalle fortunate ricerche archivistiche di Matteo Mazzalupi è emerso il nome di un plastificatore camerte, Battista di Barnaba, già noto come collaboratore di Donatello a Mantova, al quale si deve un raro manufatto in terracotta

policroma posto nel Santuario mariano di Carpineto – nei pressi di Pieveveterina – commissionato nel 1474¹² (fig. 2). Se appare plausibile l'ipotesi che Battista, al pari del celebre scultore fiorentino, fosse “maestro di più cose” e cioè che abbia praticato, oltre all'arte plastica, le tecniche dell'intaglio ligneo e della scultura lapidea, non convincono per un'evidente difformità stilistica le opere che lo studioso propone – sebbene “con prudenza” – di attribuirgli: un *Crocifisso* ligneo policromo, in deposito presso la Pinacoteca Civica di Bettona (proveniente dalla locale chiesa di San Crispolto,) e la lastra sepolcrale di frate Angelo del Toscano conservata nell'Oratorio di San Bernardino a Perugia, manufatti che testimonierebbero la sua poliedrica attività in terra umbra¹³.

Una prova autografa dell'attività di Battista di Barnaba nel campo della scultura lignea mi sembra invece di ravvisarla nel simulacro di *San Sebastiano* custodito nella Parrocchiale di Muccia (comune confinante con Pieveveterina) ma proveniente dalla frazione La Maddalena dove esisteva la chiesa di una confraternita dedicata al Martire romano con annesso ospedale¹⁴ (fig. 3). L'insistita resa anatomica del corpo macilento, l'accentuato patetismo espressivo del volto, la rinuncia a preziosismi decorativi sono dati stilistici che non solo appaiono strettamente questa immagine lignea al *San Sebastiano* di Carpineto (fig. 4) ma confermano il giudizio di Geza De Francovich il quale – pubblicando nel lontano 1928 la scultura di Muccia come opera del veronese Antonio Rizzo – rilevò in essa, così come in un nutrito gruppo di esemplari lignei disseminati tra Umbria e Marche, “schemi e forme in un certo qual senso tipiche del naturalismo padovano-mantegnesco degli ultimi decenni del Quattrocento, ma viste e interpretate attraverso la personalità di Antonio Rizzo”¹⁵. La critica posteriore ha rigettato la proposta del De Francovich ed ha spostato la cultura figurativa di questi intagliatori ‘di provincia’ verso l'ambito tedesco; ma, a mio avviso, proprio il *San Sebastiano* di Muccia, ancor più di quello di Carpineto, dimostra che il suo autore portava vivo nella memoria il ricordo delle opere lignee realizzate da Donatello nel corso del IV e del V decennio del ‘400 – cioè al culmine della sua maturità artistica - sia per la connotazione realistica e al tempo stesso classica del corpo longilineo e vibrante, sia per lo “squilibrato impiantarsi” della figura che trova nel tronco alle sue spalle un solido appoggio, sia infine per il prorompere dello sterno e delle costole dall'involucro sottile della pelle in maniera analoga a quanto avviene nei Crocifissi realizzati a Padova dal maestro fiorentino (Basilica del Santo e Santa Maria dei Servi).



fig. 2 Battista di Barnaba da Camerino, *Miracolo della Vergine e San Sebastiano*, Pievetorina, santuario di Carpineto.

L'estensione delle ricerche alla vicina Umbria, e in particolare al territorio nur-sino, ha portato ad ulteriori importanti ritrovamenti di opere lignee che sono state ricondotte nell'ambito della bottega di Domenico Indivini: nel 2006 Romano Cordella presentò il simulacro del giovane martire romano *San Claudio* (Norcia, fraz. Serravalle, chiesa di San Pietro) avvicinandolo stilisticamente al Tobio del sublime gruppo ligneo di Cascia raffigurante *L'Arcangelo Raffaele e Tobio*¹⁶; più recentemente Diego Mattei ha pubblicato un'opera che merita ulteriori approfondimenti – soprattutto dopo che sarà stata sottoposta ad un indispensabile intervento di restauro - per la prossimità a capolavori che si ritengono di mano autografa dell'Indivini, in particolare al *San Sebastiano* di Gagliole (Oratorio di San Giuseppe): si tratta del *San Sebastiano* nella chiesa della Madonna Bianca di Ancarani di Norcia¹⁷ che nulla ha in comune con il *San Rocco*, al quale è abbinato nel medesimo altare, assegnato da Cordella alla



fig. 3 Anonimo scultore marchigiano, *San Sebastiano*, Muccia, Parrocchiale.

bottega dei fratelli Sparapane e datato intorno al 1540¹⁸. Concludo questa lunga digressione al tema del mio contributo per passare ad illustrare alcune sculture lignee – alcune delle quali inedite – rintracciate nella provincia di Macerata grazie all’inveterata consuetudine di esplorare “con occhi vigili” chiese, pievi e cappelle disseminate nell’entroterra appenninico, di curiosare nei ripostigli delle canoniche e negli armadi delle sacrestie.

I) L’opera più antica è un *Christus triumphans* esposto nella navata sinistra della Collegiata di Montecosaro dedicata a Maria SS.ma Assunta proveniente, secondo le fonti locali, dall’antica pieve di San Lorenzo, attestata fin dall’anno 947; nelle *Memorie* manoscritte della chiesa, redatte nel 1870, si legge infatti che il primo altare “alla parte del Vangelo” era “dedicato al SS.mo Crocefisso del quale conservasi un antichissimo Simulacro in legno, che sempre è stato venerato con molta devozione dal popolo, tra cui è voce che detto Simulacro prodigiosamente si manifestasse fino nell’antica Chiesa

di S. Lorenzo fuori delle mura”¹⁹ (fig. 5).

Alla metà del XIV secolo il centro abitato di Montecosaro fu cinto da mura per volere del cardinale Egidio Albornoz; la pieve di San Lorenzo rimase al di fuori di tale baluardo difensivo e, pur conservando una certa rilevanza istituzionale ed economica, conobbe un progressivo decadimento che portò all’abbandono e alla distruzione dell’edificio senza lasciare alcuna traccia della sua originaria ubicazione, facendo supporre che le sue pietre siano state reim-

piegate in nuove costruzioni religiose²⁰. Intorno al 1490 il titolo parrocchiale passò alla chiesa di Santa Maria di Piazza, sorta poco più di un secolo prima all'interno del centro demico; insieme a tale prerogativa l'edificio sacro ricevette il fonte battesimale e, quando la pieve di San Lorenzo fu abbandonata, accolse insieme ad altri arredi il Cristo ligneo esposto inizialmente sull'altare maggiore che, a motivo di tale effigie 'miracolosa', era stato dotato di "*unum privilegium indulgentie carte pecudine cum XIII sigillis cere rubee*"²¹. Sfuggito alle ricognizioni territoriali di Luigi Serra²², ignorato dai rari studiosi di scultura lignea medievale²³, il *Christus triumphans* di Montecosaro può essere annoverato tra gli esemplari più arcaici di questa tipologia iconografica che nelle province di Macerata, Ascoli Piceno ed Ancona annovera una dozzina di esemplari connotati dalla maestosità e dalla ieraticità della figura di Cristo, dagli attributi della sua regalità divina, da una policromia un tempo vivida. L'intaglio del nostro manufatto appare piuttosto rigido e sommario, ma la resa espressiva non è né ingenua né popolare: il corpo di Cristo è armonico e quasi diafano, il modellato è accurato e la policromia – andata in gran parte perduta – conferiva di certo all'anatomia connotati più realistici; un corto perizoma, che lascia scoperte le ginocchia, avvolge i fianchi come si può osservare negli esemplari analoghi di Camerino (Duomo), Arquata del Tronto (chiesa di Santa Maria di Borgo) e in quello più tardo di Sanseverino (chiesa di San Salvatore in Colpersito); il capo, privo del diadema che connota le coeve raffigurazioni romaniche, ha subito gravi rimaneggiamenti che il recente restauro ha rimesso impietosamente in luce (fig. 6).

La forza comunicativa di questa scultura – che cronologicamente può essere



fig. 4 Battista di Barnaba da Camerino, *San Sebastiano* (particolare), Pieve-torina, santuario di Carpineto.

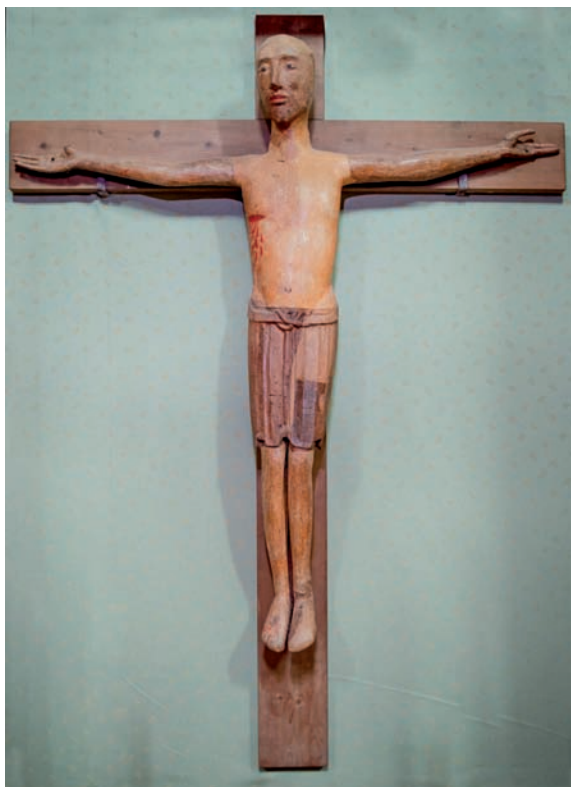


fig. 5 Anonimo scultore della fine del secolo XI, *Cristo Triumphans*, Montecosaro, Collegiata.

collocata tra l'XI e il XII secolo - le consentì di assolvere la duplice funzione assegnata dalla spiritualità e dalla liturgia medievali all'immagine di Cristo vincitore della morte all'interno degli edifici sacri e in relazione alle funzioni che vi si svolgevano: quella di 'centro' fisico del recinto ecclesiale, per il fatto di essere collocata sull'unico altare, e quella di 'polo' catalizzatore della devozione dei fedeli rappresentando una perfetta sintesi tra invenzione figurativa e contenuto teologico.

II) Nel 2015, in una miscellanea di studi offerti a Pierluigi Falaschi per il suo 80° compleanno, ho pubblicato la *Madonna col Bambino in trono* proveniente dalla chiesa di San Pietro in località Castel d'Elce di Serravalle del Chienti, esposta ora nel Museo Diocesano di Camerino²⁴. La scultura lignea fu prelevata a seguito del sisma del 1997, in avanzato stato di degrado, e sottoposta nel 2004 ad un attento intervento conservativo che ha restituito,

almeno in parte, leggibilità al modellato e alla policromia originaria (fig. 7). In base ai connotati stilistici Alessandro Marchi aveva suggerito di assegnare l'opera ad un intagliatore "marchigiano-abruzzese"²⁵; lo schema compositivo infatti mostra indubbe affinità sia con alcuni manufatti ascritti al 'Maestro della Santa Caterina Gualino' – in particolare con le Madonne assise che tengono il Bambino Gesù ritto sul ginocchio sinistro – sia con sculture di area sicuramente abruzzese, come il gruppo ligneo già nella parrocchiale di Cerqueto presso Fano Adriano (Teramo), databile agli anni "estremi del Trecento"²⁶. Ma la *Madonna in trono* di Castel d'Elce presenta analogie formali ancor più strin-



fig. 6 Anonimo scultore della fine del secolo XI, *Cristo Triumphans* (particolare), Montecosaro, Collegiata.

genti con analoghi manufatti collocati geograficamente a breve distanza dall'altopiano di Colfiorito che, nel corso di molti secoli, fu "il punto terminale dei confini di tre diocesi: quelle di Nocera Umbra, Foligno e Spoleto [...] e di due comuni, quelli di Foligno e di Camerino"²⁷. Di conseguenza quell'importante crocevia di mercanti e di pellegrini, di pastori e di 'vagabondi' ebbe – dal punto di vista religioso ed artistico – una matrice comune; questo non solo spiega l'affinità tipologica e stilistica della Madonna di Castel d'Elce con sculture presenti nell'area spoletino-folignate (a Cerreto di Spoleto e a Sterpare di Sello), ma induce a considerarla una vera e propria 'gemella' del simulacro ligneo della *Madonna col Bambino in trono* conservata nella parrocchiale di San Giovenale a Casebasse di Nocera Umbra (fig. 8) ma proveniente dal priorato benedettino di Santa Croce della Ficarella – dipendente dall'abbazia di Sassovivo di Foligno²⁸ – legame che non è sfuggito all'occhio 'vigile' di Alessandro Delpriori²⁹.

Entrambi i manufatti, a motivo della rigida impostazione frontale delle figure e della fissità iconica dei volti, del corsivo schematismo del manto e della co-



fig. 7 Anonimo scultore umbro-marchigiano, *Madonna col Bambino*, Camerino, Museo Diocesano.



fig. 8 Anonimo scultore umbro-marchigiano, *Madonna col Bambino*, Nocera Umbra, frazione Casebasse, chiesa di San Giovenale.

rona gigliata posta sul capo di Maria, mostrano una chiara dipendenza dai manufatti realizzati nel corso della prima metà '300 in quell'area geografica "alla sinistra del Tevere" caratterizzati da un marcato conservatorismo iconografico. Utili confronti possono instaurarsi con una scultura lignea d'analogo soggetto



fig. 9 Manifattura veneta, *Scollo della veste della Madonna*, Camerino, Museo Diocesano.

– completamente priva della policromia - resa nota da Francesco Federico Mancini nel 1981 (Perugia, collezione privata), nella quale tuttavia si può cogliere una modernità espressiva che “stilisticamente si traduce sia nel modo di realizzare il panneggio in corrispondenza delle ginocchia della Vergine, non più statico ed appiombante ma impostato in linee oblique e dinamiche, sia nella espressione dei volti che perdono il carattere di ieratica fissità e di impenetrabile sentimento per acquistare, nell’allentata durezza dei tratti, una carica di vita spirituale e delicati umori psicologici”³⁰.

Nella fase di transizione dagli austeri modelli duecenteschi a esemplari di “sapore già gotico” va collocata la *Madonna col Bambino in trono* presentata dalla Casa d’Aste San Marco nel 2006, di provenienza ignota ma ascritta ad uno “scultore umbro della prima metà del XIV secolo” (1330 ca.)³¹. Un’opera intermedia tra questo manufatto - al quale si addice l’osservazione di Mancini a proposito della *Madonna* perugina: “elegante ma non leziosa, aristocratica ma non aulica, arcaizzante ma non priva di moderna freschezza”³² - e i simulacri di Castel d’Elce di Serravalle e di Casebasse di Nocera Umbra è riconoscibile

nella scultura lignea conservata in Palazzo Erolì a Narni (sede del Museo Civico), proveniente dalla locale chiesa di Santa Maria di Visciano, assegnata anch'essa ad un anonimo scultore “della prima metà del XIV secolo”³³.

Non possediamo notizie storiche né documentarie sul simulacro di Castel d'Elce, mentre della chiesa di San Pietro, che lo ha custodito fino a pochi decenni fa - chiesa dipendente dalla pieve di Santa Maria di Verchiano - sappiamo che nei primi decenni del Trecento in essa fu eretta una *fraternitas* mista, formata cioè da clerici e da laici, citata per la prima volta in un documento del 1350³⁴. A una data di poco anteriore potrebbe risalire l'esecuzione della nostra scultura lignea poiché sullo scollo della veste della Vergine è stato recuperato, nel corso del restauro, un raro esemplare di oreficeria medievale attribuito ad una manifattura veneta e datato attorno alla metà del XIV secolo: si tratta di una fascia di velluto sulla quale sono fissate - mediante applicazioni di metallo dorato - pietre colorate e piccole perle³⁵ (fig. 9). Se è ragionevole ipotizzare una connessione tra l'erezione della *fraternitas*, che aveva la Vergine Maria come propria patrona, e l'esecuzione di una scultura raffigurante la sua divina maternità, ancor più convincente apparirà la connessione tra l'offerta alla Madonna da parte della comunità di Castel d'Elce di un ex-voto così raffinato e prezioso e il risveglio religioso provocato negli abitanti di quel remoto villaggio appenninico dalla presenza di una confraternita dedita ad opere di carità spirituali e materiali.

III) Un documento cartaceo è il più valido sostegno per chi - in quanto 'storico' - voglia dare un fondamento concreto alle proprie affermazioni; ma anche un documento d'archivio può restare 'lettera morta' quando non trovi riscontro in fatti o in oggetti reali. Ho avuto la fortuna di rintracciare, senza nemmeno troppa fatica, una scultura ben documentata dal contratto di allogagione - che ci fornisce sia il nome del committente e dell'esecutore che la data esatta di realizzazione - fugando così i dubbi di chi, dopo aver rintracciato la preziosa carta d'archivio, affermava: “...non sappiamo se la statua fu effettivamente eseguita...né se esiste tuttora”³⁶.

Si tratta del simulacro ligneo di *San Cataldo*, posto nell'edificio sacro per il quale fu eseguito e in cui è stato sempre custodito: l'Eremo omonimo eretto sullo sperone di una montagna nei pressi di Esanatoglia (fig. 10). La prima notizia certa della chiesa si trova nei *Nuovi Statuti* di Santa Anatolia, redatti nel 1324³⁷; mentre una suggestiva descrizione del luogo sul quale sorse la si può

leggere in una relazione anonima del XVI secolo conservata presso la Curia Generalizia dei Padri Agostiniani a Roma: “Nel Monte di Corsegno è una bella fortezza, quasi nella sommità del monte, posta in uno scoglio inaccessibile...questa fortezza fu edificata dalla comunità et anco da particolari per refugio di quel popolo al tempo delli bisogni: ivi è una chiesa detta San Cataldo...vi sono pozzi non molto profondi di buona vena e di perfetta acqua”³⁸.



fig. 10 Domenico da Traù, *San Cataldo*, Esanatoglia, eremo di San Cataldo.



fig. 11 Domenico da Traù, *San Cataldo* (particolare pastorale), Esanatoglia, eremo di San Cataldo.

Il culto verso il Martire irlandese, che fu vescovo di Taranto dal 670 al 685, venne propagato dai monaci benedettini che nell'Italia meridionale e centrale gli dedicarono alcuni romitori nei quali, per brevi periodi, erano soliti ritirarsi in preghiera e in penitenza. Si ipotizza che anche l'eremo di Esanatoglia sia legato alla presenza dei Camaldolesi di Fonte Avellana nel monastero dei Santi Cosma e Damiano di Fontebono: all'interno della chiesa, protetta da un alto



fig. 12 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Madonna stante*, Norcia, Museo della Castellina.

muro di cinta, si trovava infatti un affresco raffigurante *San Cataldo* accanto alla *Madonna del latte* (ora nella Pinacoteca Comunale) ascritto ad un seguace di Diotallevi di Angeluccio “capace di infondere ai personaggi una certa eleganza, pur astratta e stilizzata, nel solco della pittura fabrianese del terzo quarto del Trecento”³⁹. Alla mano del pittore nativo di Esanatoglia è attribuito invece lo Stendardo processionale nel quale figurano i *Santi Cataldo e Anatolia inginocchiati a fianco di Cristo portacroce*, eseguito intorno al 1400 (Camerino, Museo Diocesano). Ma il legame devozionale di quella piccola comunità appenninica con il martire irlandese si consolidò definitivamente solo nel 1616, quando il nobile Ettore Buscalferri fu inviato a Taranto per procurarsi alcune reliquie del Santo che furono conservate nella chiesa della Pieve entro una teca d’argento: da quel momento Cataldo fu proclamato compatrono di Esanatoglia insieme alla giovane martire romana del III secolo Anatolia⁴⁰.

A tale data risale con molta probabilità la mostra d’altare in legno dorato e intagliato entro la quale, nell’eremo a lui dedicato, fu collocato il simulacro di *San Cataldo*. Il manufatto risulta commissionato da un abitante di Esanato-

glia ma non viene specificato se per conto di una confraternita o della comunità cittadina. Così infatti recita l’atto rogato dal notaio Matteo Marani il 9 ottobre 1475: “*Actum in ecclesia Sancti Augustini presentibus Gentile Diafebi et Bal-*

*dutius Johannis testibus magister Dominicus de Traù de Sclavonia (?) promixit Bastiano Nicolaj de S. Anatholia facere unam imaginem de lignamine ad imaginem S. Cataldi pro pretio octo florenorum et unius barili vini et cum habitatione domus et lecti...*⁴¹.

Sfuggita alle ricognizioni effettuate tra il 1996 e il 1999 nei comuni situati nelle alte valli dei fiumi Potenza ed Esino, che portarono al ritrovamento di due manufatti analoghi dal punto di vista iconografico ma ascrivibili ai primi decenni del '500 – il *Sant'Antonio Abate* a Matelica (chiesa dei Santi Antonio e Teresa) e di *San Patrizio d'Armagh* a Treia (Santuario del SS.mo Crocifisso)⁴² – l'effigie di *San Cataldo* appare un *unicum* nel panorama della scultura lignea tardo-quattrocentesca tutt'ora conservatasi in quell'area geografica che coincide con l'antica diocesi di Camerino e con i domini della signoria dei Da Varano.

Occorre gettare uno sguardo aldilà dell'Appennino umbro-marchigiano, lungo la dorsale eugubina-folignate, per incontrare una serie di simulacri lignei che è possibile mettere a confronto con l'opera in esame per rilevare le diverse soluzioni formali adottate per questa tipologia di manufatti. Si tratta, rispettivamente, dei patroni di Foligno e di Scheggia: il *San Feliciano* (Foligno, Museo Diocesano), di pregevole fattura e dalla squillante policromia, ascripto ad un intagliatore di cultura tardo-gotica attivo nella prima



fig. 13 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Vergine annunciata*, Norcia, frazione San Pellegrino, chiesa di Santa Giuliana.

fig. 13 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Vergine annunciata*, Norcia, frazione San Pellegrino, chiesa di Santa Giuliana.



fig. 14 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *San Giovanni Evangelista*, Visso, frazione Fematre, casa parrocchiale.



fig. 15 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Madonna stante*, Norcia, Museo della Castellina.

metà del '400 e il *San Paterniano* (Scheggia, chiesa di San Paterniano), che pur versando in cattivo stato di conservazione non ha perduto la nobile fierezza originaria⁴³. Nell'Umbria meridionale, invece, incontriamo – alla medesima altezza cronologica del *San Cataldo* di Esanatoglia – il *Sant'Antonio Abate* nel Duomo di Narni, commissionato dall'omonima Confraternita allo scultore senese Lorenzo di Pietro detto Il Vecchietta, datato 1475, e il *Sant'Antonio Abate* di Massa Martana (chiesa di San Fedele) eseguito nel 1484 dal *magister* Ponziano di Honofrio⁴⁴.

Rispetto alle opere citate ed a quelle prodotte, nell'ultimo quarto del XV secolo, dalla bottega di Domenico Indivini - che esercitò un vero e proprio monopolio nel campo della statuaria lignea di soggetto sacro sia nei domini della signoria varanesca che nei limi-trofi comuni appenninici umbri - il *San Cataldo* costituisce un interessante apporto di matrice 'straniera' alla cultura locale: rispettoso dei modelli iconografici che per secoli hanno connotato la rappresentazione dei santi Vescovi, esso si presenta ieratico nell'impostazione frontale e solenne della figura ma, allo stesso tempo, realistico nei tratti del volto attentamente indagato, nell'espressione intensa dello sguardo, nell'autorevolezza del gesto benediciente.

Particolare degno d'interesse è la figura zoomorfa posta nel riccio del pastorale sorretto dal Santo: si tratta della testa di un 'cane marino' (fig. 11), cioè del simbolo araldico della città di Camerino adottato dai Da Varano sin dalla fine del XIV secolo "per affermare la continuità del potere politico

tendendo all'identificazione della propria famiglia con il Comune stesso"⁴⁵. Il cane marino diventerà il cimiero identificativo soprattutto di Giulio Cesare che nella residenza comitale di Santa Anatolia amava trascorrere brevi periodi di riposo e che fece decorare, tra il VII e l'VIII decennio del Quattrocento, con un fantasioso corteo di cavalieri, cavalli e simboli cortesi⁴⁶. Che si tratti di un omaggio al Signore di Camerino o che Giulio Cesare Varano ne abbia favorito la committenza, in ogni caso il simulacro di *San Cataldo* si distingue da quella solida e durevole tradizione dell'arte lignaria che caratterizzò le sculture pro-



fig. 16 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Vergine annunciata*, Norcia, frazione San Pellegrino, chiesa di Santa Giuliana.

dotte nell'entroterra maceratese tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, arricchita da pregevoli testimonianze figurative importate dalle regioni limitrofe; un'opera tuttavia degna di essere segnalata in quel contesto artistico e tale da indurre alla ricerca di ulteriori prove dell'attività scultorea di Domenico da Traù.

A fronte di un'opera così ben documentata nulla purtroppo sappiamo del suo autore, ignoto anche ai massimi studiosi di arte dalmata. Possiamo limitarci ad ipotizzare che il *magister* Domenico abbia lasciato la città natia al seguito di qualche scultore già affermato chiamato dalla Dalmazia a lavorare nelle Marche⁴⁷, oppure che sia stato invitato direttamente da qualche famiglia religiosa che ne aveva sperimentato il magistero tecnico. Il fatto che la stipula del contratto per il simulacro di *San Cataldo* avvenne nella chiesa di Sant'Agostino ci ricorda che, nel corso del Quattrocento, le tendenze figurative di quest'ordine mendicante andarono sovente in favore di scultori provenienti dall'opposta sponda del mare Adriatico⁴⁸; Domenico pertanto potrebbe aver trovato nella comunità agostiniana di Esanatoglia un vero e proprio *sponsor* della sua attività d'intagliatore di soggetti religiosi.

IV) Un'altra scultura lignea 'fuori contesto' ebbi occasione di vederla alcuni decenni fa nella canonica di Fematre, frazione montana del comune di Visso al confine con l'Umbria. Si trattava di un *San Giovanni Evangelista*, trasferito per motivi di sicurezza dalla piccola chiesa posta al centro del paese, il quale appariva gravemente deteriorato dall'esposizione alle intemperie che avevano provocato sollevamenti e cadute della gessatura e il dilavamento della superficie policroma. Nonostante ciò erano chiaramente leggibili sia i caratteri formali dell'opera sia il partito decorativo del manto che avvolge la figura giovanile dell'apostolo, per i quali non trovai confronti nella coeva plastica lignea marchigiana a me nota⁴⁹.

Molti anni dopo, durante una ricognizione nel territorio di Norcia, il *San Giovanni* di Fematre mi tornò improvvisamente alla memoria di fronte ad una *Madonna* stante, di provenienza ignota, che era stata ricoverata nel Museo della Castellina dopo il terremoto del 1979 e restaurata sul finire degli anni '80 (fig. 12) e ad una figura muliebre molto simile (una *Vergine Annunciata*?) conservata nella chiesa di Santa Giuliana in frazione San Pellegrino di Norcia⁵⁰ (fig. 13). Messi a confronto i tre manufatti confermano, sulla base di indubbe analogie compositive e stilistiche, l'autografia di un medesimo scultore⁵¹ (figg.

14-16). Sempre sulla scorta dei connotati formali, ho associati a questo gruppo di sculture la *Madonna e San Giuseppe*, facenti parte di una Natività (priva del Bambino Gesù) nella parrocchiale di Ospedaletto (fig. 17), e la *Madonna col Bambino in trono* collocata a metà '600 al centro del polittico eseguito da Giovanni Sparapane per la chiesa della Madonna di Piazza a Campi Alto, presso Norcia, trasferita ora nel Museo Diocesano di Spoleto⁵². Alle medesime conclusioni è giunto recentemente anche Diego Mattei il quale, tuttavia, ha proposto di ascrivere tutte le sculture suddette alla bottega dei fratelli Giacomo e Cesare Tardini da San Giovanni in Persiceto i quali, trasferitisi nel Castello di Campi, nel 1607 attesero alla realizzazione del soffitto ligneo dell'Oratorio di San-

t'Agostinuccio a Norcia per conto della Confraternita dei Cinturati⁵³. A tali manufatti il giovane studioso ha aggiunto la *Vergine Lauretana* nella chiesa di Montebufo di Preci - un altorilievo sul quale è iscritta la data 1599 ma che An-sano Fabbi definì "replica di un esemplare più antico"⁵⁴ - che iconograficamente si collega ad una tipologia di immagini devozionali diffuse per tutto l'arco del Quattrocento toscano, e una *Madonna col Bambino* a Frascaro di Norcia - della quale non ho potuto rintracciare la documentazione fotografica - ritenute affini agli altorilievi policromi che, nel suddetto Oratorio agostiniano, campeggiano entro i cassettoni del soffitto.

Non si può condividere l'attribuzione di tale cospicuo *corpus* di opere lignee ai fratelli Tardini poiché, nonostante un evidente impaccio nell'intaglio - che induce l'artista ad adottare una tecnica polimaterica, completando parte delle vesti e dei manti con inserti di tela gessata - le sculture non solo mostrano un lessico prettamente tardo-quattrocentesco nella impostazione classica e compassata delle figure, nella articolazione dei panneggi, nella eloquenza dei gesti



fig. 17 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Natività*, Norcia, frazione Ospedaletto, Parrocchiale.



fig. 18 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *San Felice di Narco*, Cascia, frazione Colle di Avendita, chiesa di san Felice.

ma trovano puntuali analogie formali in alcuni manufatti usciti dalla bottega del ‘fabbrolignario’ Giovannofrio Iucciaroni⁵⁵, che a Norcia impiantò un’importante bottega nella quale si formarono i figli Giovan Battista e Giacomo – pittori documentati in Valnerina tra il 1497 e il 1505 – e che nel 1499 fu nominato a capo dell’arte dei falegnami della città⁵⁶. Forse proprio nella bottega degli Iucciaroni compì l’iniziale apprendistato all’esercizio sia della pittura che della scultura l’autore dei manufatti lignei descritti - che già in altra sede ho proposto di identificare, seppure con ragionevole cautela, con Francesco Fantone⁵⁷ – come dimostra l’evidente analogia compositiva, anatomica ed espressiva tra il *San Giovanni Evangelista* di Fematre e il *San Felice di Narco*, conservato nella chiesa di San Felice a Colle di Avendita (frazione di Cascia)⁵⁸, al quale si può attribuire senza incertezza quest’ultima scultura da considerarsi forse di qualche anno posteriore a motivo di una maggiore padronanza del mezzo tecnico (fig. 18). Nato a Norcia intorno alla metà dell’ottavo decennio del

‘400, nel 1507 Francesco Fantone fu nominato a capo dell’arte degli argentieri e dei pittori della città; in quest’ultimo settore la sua attività è attestata da poche opere, tutte purtroppo perdute: una pala d’altare lignea per la Collegiata di Visso raffigurante *Storia di San Giovanni Decollato, Sant’Agata e Santa Lucia* eseguita nel 1509; la decorazione ad affresco di una cappella nella chiesa di San Leonardo a Norcia risalente al 1520⁵⁹.

Nel 1518, con la madre e un fratello, si stabilì nel comune marchigiano di Santa

Anatolia dove acquistò una casa e dimorò fino alla fine del terzo decennio del Cinquecento. Intorno al 1530, infatti, si trasferì a Fabriano dove risulta ancora in vita nel 1546⁶⁰. Qui ricevette due importanti commissioni, ben documentate, che testimoniano l'attività del *magister* Francesco di Giovanbattista da Norcia nel campo sia della pittura che della scultura: nel 1530 eseguì (e firmò) per la chiesa della SS.ma Annunziata dei Minori Osservanti di Fabriano una pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino e quattro Santi*⁶¹; il 17 marzo 1531 i Priori del comune di Santa Anatolia gli affidarono l'esecuzione di una scultura lignea raffigurante *Sant'Anna* per un compenso di 36 fiorini d'oro⁶². La statua, affiancata da quella di *San Gioacchino*, si trova tutt'ora nel transetto sinistro della Collegiata di Esanatoglia entro una mostra lignea seicentesca che ospita altre tre sculture policrome: la *Immacolata*, *San Giuseppe*, *San Giovanni Battista*⁶³ (fig. 19).

Le palesi affinità formali tra i santi *Anna* e *Gioacchino*, inginocchiati ai piedi della Vergine, e i santi *Pietro* e *Antonio da Padova* presenti nella perduta pala fabrianese – l'impostazione scorciata delle figure, l'evidente rigidità dei corpi e delle vesti, il convenzionalismo dei gesti – confermano la contemporaneità dei due manufatti e, al tempo stesso, ci mostrano con chiarezza i connotati stilistici di un artista che resta tutt'ora una delle personalità più sfuggenti ed eclettiche nel panorama figurativo marchigiano di primo Cinquecento⁶⁴.

Cercando di delineare un plausibile percorso artistico di Francesco Fantone nel campo della scultura lignea ho proposto di collegare il gruppo di opere rintracciate nel territorio di Norcia – che ci mostrano un intagliatore ancora im-



fig. 19 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), altare dell'*Immacolata*, Esanatoglia, Collegiata.



fig. 20 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Madonna col Bambino*, Spello, Pinacoteca Civica.

pacciato nell'uso della sgorbia e dello scalpello, ripetitivo nella postura delle figure, nella fisionomia dei volti, nella gestualità rigida delle braccia – con il complesso scultoreo presente nella Collegiata di Esanatoglia nel quale la duttilità dell'intaglio che consegue eleganti esiti plastico-volumetrici, l'attenta indagine fisiognomica che indugia su dettagli particolarmente significativi, il drappeggio morbido e naturalistico delle vesti, le squillanti policromie e l'impiego della mecca attestano il raggiungimento, da parte del loro esecutore, della piena padronanza degli strumenti tecnici ed una maturazione stilistica che – alla data del 1531 – appaiono invece in una fase di momentaneo declino.

Se l'ipotesi formulata risultasse attendibile, allora si potrebbe datare il *San Giovanni Evangelista* di Fematre all'epoca della perduta tavola di Visso (1509), considerandolo quindi una testimonianza dell'esordio di Francesco nel campo della scultura lignea; scolare poi tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento le varie Madonne eseguite per le chiese e le frazioni di Norcia; collocare infine entro il terzo decennio la *Immacolata* tra i *Santi Gioacchino e Giovanni Battista* di Esanatoglia. Esito estremo dell'attività di questo versatile artista, che alternò l'attività di pittore a quella di

scultore, va considerato il simulacro spoletino della *Madonna col Bambino*

(fig. 20) già nella chiesa di Santa Maria della Spella⁶⁵, antico insediamento camaldolese alle falde del monte Subasio passato nel 1535 alla comunità civile di Spello (Spello, Pinacoteca Civica).

In quello stesso anno la chiesa fu insignita del titolo di ‘santuario’ per cui è plausibile pensare che in tale circostanza sia stata eseguita, o quantomeno commissionata, l’immagine lignea della Vergine che mostra evidenti analogie formali con la *Immacolata* di Esanatoglia: identica l’assorta dolcezza del volto in contrasto con l’esecuzione un po’ goffa delle mani, identica la veste fittamente pieghettata che al fondo si apre in svolazzi spigolosi mossi dal leggero incedere della gamba sinistra. Il *Bambino Gesù*, vivace e ricciuto, sorretto con grazia e con distacco dalla Madre, richiama invece inequivocabilmente quello nel gruppo scultoreo collocato al centro del Polittico di Campi di Norcia (fig. 21); la testa alata di un *Cherubino*, che serra il mantello del *San Felice* a Colle di Avendita e che risplende sulla veste della *Immacolata* ad Esanatoglia, compare nuovamente – simile ad un monile – su questo simulacro. Così proprio dalla *Madonna* ‘della Spella’ sembra venire la conferma che ad un medesimo intagliatore possano assegnarsi sia le ingenue, impacciate figure di Madonne e di Santi realizzate per la devozione popolare delle comunità nursine, sia uno degli esiti più felici e raffinati del Rinascimento ‘scolpito’ umbro, presente in una città che - nei primi decenni del Cinquecento - fu la capitale dello Stato Baglionesco.



fig. 21 Francesco Fantone da Norcia (qui attribuito), *Madonna col Bambino*, Spoleto, Museo Diocesano.

Abstract

Following the impetus given to studies on wooden sculpture in the Marches through chance finds, archival research and numerous restorations, a series of thematic exhibitions was held in the late 20th and early 21st centuries. Since then, the current author has continued research in the province of Macerata and presents some of her findings in this paper. Firstly, two previously unpublished sculptures enhancing an already large, varied catalogue are presented: the stark Montecosaro Christ Triumphant, with mostly worn polychrome paint, a significant work dateable to the late 12th century; and the San Cataldo, in the homonymous hermitage at Esanatoglia, the work of a Dalmatian sculptor from the last quarter of the 15th century.

Some additional considerations concern two sculptures recently published by the author: the Madonna and Child Enthroned (mid-14th century), recovered and restored after the earthquake of 1997, associated with the church of San Pietro di Castel d'Elce (Serravalle di Chienti), and St John the Baptist (Fematre, Visso), which provides elements for reconstructing the career of a sculptor from Norcia, possibly Francesco Fantone, active at Esanatoglia and Fabriano around 1530.

NOTE

- 1 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *La scultura lignea camerinese tra XIV e XV secolo*, in A. DE MARCHI, M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, Convento San Domenico 2002), Milano, Motta 2002, p. 90.
- 2 A.A. V.V. (a cura di), *Sacri legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra (Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile 2006), Firenze, Nardini 2006.
- 3 A.A. V.V. (a cura di), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico-Pergola, 13-15 dicembre 2007), Roma, De Luca 2012.
- 4 G.B. FIDANZA (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del primo Convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), Perugia, Quattroemme 1999; IDEM (a cura di), *L'arte del legno in Italia indagini e esperienze a confronto*, atti del secondo convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Perugia, Quattroemme 2005.
- 5 R. CASCIARO (a cura di), *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, Convento San Domenico 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2006.
- 6 A. DELPRIORI, *Una traccia in Vallesina per Sebastiano d'Appennino: il Crocifisso di San Francesco a Jesi*, in «Kronos», 11, 2007, pp. 33-39.
- 7 M. MAZZALUPI, *Un San Sebastiano inedito di Lucantonio Barberetti*, in «L'appennino camerte», 24 ottobre 2014, p. 6; IDEM, *Scheda 15*, in A. DELPRIORI (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. 102 e ss.
- 8 M. MAZZALUPI, *Il Crocifisso di San Gregorio: un capolavoro da recuperare*, in «L'appennino camerte», 18 luglio 2014, p. 10.
- 9 A. DELPRIORI, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana del Rinascimento: il San Giovanni Battista del Musée de Cluny*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», XVI, 2017, nn. 1-2, pp. 23-30.
- 10 C. CALDARI (a cura di), *La statua di Santa Barbara. Una testimonianza lignea nelle Marche di secondo Quattrocento*, Ostra Vetere, Tecnostampa 2008.
- 11 M. MAZZALUPI, *Un crocifisso ligneo nella cattedrale di Camerino*, in «L'appennino camerte», 13 maggio 2011, p. 12.
- 12 M. MAZZALUPI, *Battista da Camerino: recupero di uno scultore donatelliano tra Mantova, Perugia e Firenze*, in A. CALZONA, M. CERIANA (a cura di) *Per un nuovo Agostino di Duccio. Studi e documenti*, Verona, Scripta 2012, pp. 119-147.
- 13 *Ibidem*, pp. 134-139.
- 14 A.A. BITTARELLI, *Macerata e il suo territorio: la scultura e le arti minori*, Milano, Federico Motta 1986, pp. 156 e ss.
- 15 G. DE FRANCOVICH, *Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane*, in «Bollettino d'arte», VIII, n. 1, 1928, p. 486.
- 16 R. CORDELLA, *Sculture lignee rinascimentali inedite o poco note del nursino-casciano*, in M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, R. CASCIARO (a cura di), *Riflessioni sul Rinascimento scolpito*, atti della giornata di studio (Camerino, 28 settembre 2006), Pollenza, Tipografia San Giuseppe 2006, pp. 70 e ss. Ad una fase più matura di questo anonimo scultore si potrebbe assegnare una singolare *Vergine Annunciata*,

- passata nel 2006 sul mercato antiquariale come opera del 'Maestro di Spella' (Scheda 123, in *Catalogo Casa d'aste San Marco*, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 14 ottobre 2006). Accomuna i due manufatti l'espressione attonita dello sguardo, l'ovale perfetto del viso, l'acconciatura dei capelli; altri indizi (quali i calzari ai piedi e il morbido panneggio della veste) fanno pensare che lo scultore, prima di realizzare questa *Annunciata*, abbia ammirato con occhi stupiti l'*Arcangelo Raffaele e Tobio* nella chiesa di Sant'Agostino a Cascia.
- 17 D. MATTEI, *La scultura in Valnerina tra i secoli XIV e XVI. Scoperte e nuove proposte*, Foligno, Il Formichiere 2015, pp. 59 e ss.
 - 18 CORDELLA, *Sculture lignee...* cit., p. 71.
 - 19 C. CASTIGNANI, *Pieve San Lorenzo a Montecosaro*, in G. DE ROSA (a cura di), *I Monti azzurri. A Pier Luigi Falaschi per il suo ottantesimo compleanno*, Ariccia, Aracne 2015, p. 47, n. 25.
 - 20 *Ibidem*, p. 46.
 - 21 *Ibidem*.
 - 22 L. SERRA, *Elenco degli oggetti d'arte mobili della Provincia di Macerata*, in «Rassegna Marchigiana», 3, 1924-1925, pp. 114-122, 150-162; IDEM, *La scultura romanica*, in «Rassegna Marchigiana», 5, 1926-1927, pp. 209-232.
 - 23 M. MASSA, *Le sculture lignee nell'età romanica*, in P. ZAMPETTI (a cura di), *Scultura nelle Marche. Dalle origini all'età contemporanea*, Firenze, Nardini 1993, pp. 187-205; G.M. FACHECHI, *de lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino, QuattroVenti 2001.
 - 24 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Due schede ombre per la storia dell'arte marchigiana*, in DE ROSA (a cura di), *I Monti azzurri...* cit., pp. 221-228.
 - 25 B. MONTEVECCHI, *Il gallone prezioso scoperto sotto la gessatura della Madonna d'Elce*, in «Patrimonio di oreficeria adriatica» (rivista on line), 2007, n. 4.
 - 26 E. CARLI, *Arte in Abruzzo*, Milano, Electa 1998, p. 97, fig. 24.
 - 27 M. SENSI, *Castellari e castelli dirimpettai: l'esempio di Tologna Landolina tra Umbria e Marche*, in M. SENSI, *Vita di pietà e vita civile di un altopiano tra Umbria e Marche (secc. XI-XVI)*, Roma, Storia e Letteratura 1984, p. 15.
 - 28 E. LUNGHI, *Il Crocefisso di Giunta Pisano e l'Icona del "Maestro di San Francesco" alla Porziuncola*, Assisi, Edizioni Porziuncola 1995, p. 34.
 - 29 A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, Quattroemme 2015, pp. 140-142.
 - 30 C. FRATINI, F.F. MANCINI, *Contributo alla scultura gotica in Umbria: due schede per la plastica lignea del Trecento*, in «Esercizi», 4, 1981, p. 36.
 - 31 *Scheda 124*, in *Catalogo casa d'aste San Marco* (Venezia, Cà Vendramin Calergi, 14 ottobre 2006).
 - 32 FRATINI, MANCINI, *Contributo...* cit., pp. 36 e ss.
 - 33 A. NOVELLI, *Scultore della prima metà del XIV secolo (scheda 295)*, in D. MANACORDA, F.F. MANCINI (a cura di), *Museo della città in Palazzo Erolì a Narni*, Firenze, Giunti 2012, pp. 323 e ss.
 - 34 M. SENSI, *Uomini e insediamenti nell'alta valle del Chienti e la spartizione del territorio*, in *Vita di pietà...* cit., pp. 61-67.
 - 35 MONTEVECCHI, *Il gallone prezioso...* cit.
 - 36 C. MAZZALUPI, *La terra di Santa Anatolia. Il territorio del comune di Esanatoglia attraverso i secoli*, Camerino-Pievotorina, Mierma 1996, p. 61.

- 37 S. PEDICA, *L'eremo di San Cataldo*, in «La nostra comunità – Esanatoglia», 2, 1978 (ora in *Avis comunale. Esanatoglia 1963/1977*, Matelica 1993, pp.10-14).
- 38 MAZZALUPI, *La terra...* cit., p. 88.
- 39 M. MINARDI, *Diotalleivi di Angeluccio da Esanatoglia. Un problema della pittura marchigiana del secondo Trecento*, Fabriano, Tipolitografia Fabrianese 2014, pp. 22 e ss.
- 40 PEDICA, *L'eremo...* cit., p. 14.
- 41 MAZZALUPI, *La terra...* cit., p. 61.
- 42 A. ANTONELLI, *Schede 36; 47*, in M. GIANNATIEMPO LÓPEZ (a cura di), *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti 1999), Milano, Federico Motta 1999, pp. 77 e ss.; 87 e ss.
- 43 G.B. FIDANZA, *Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi*, in A.A. V.V., *Scultura lignea...* cit., pp. 205 e ss. L'autore giudica la scultura un'opera "del tardo Seicento", ma a mio giudizio i dati iconografici e stilistici suggeriscono una datazione ai primi decenni del Cinquecento.
- 44 DE FRANCOVICH, *Un gruppo di sculture in legno...* cit., pp. 484-486; C. FRATINI, *La scultura lignea nell'Umbria meridionale, un bilancio su alcune recenti acquisizioni*, in FIDANZA (a cura di), *L'arte del legno in Italia...* cit., pp. 49-51.
- 45 F. PAINO, *L'insegna araldica dei da Varano di Camerino*, in M. PARAVENTI (a cura di), *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio. Atlante dei beni culturali di epoca varanesca*, Recanati, Bieffe 2003, p. 38.
- 46 F. PAINO, M. PARAVENTI, *Cavalli, cavalieri e simbolismi cortesi: i dipinti di Esanatoglia*, in PARAVENTI (a cura di), *I da Varano...* cit., pp. 79-84.
- 47 Un'ipotesi plausibile è che Domenico sia stato allievo o collaboratore di Niccolò di Giovanni Fiorentino, che nel 1467 si trasferì nella città dalmata di Traù per soprintendere alla costruzione e alla decorazione della Cappella del Beato Giovanni Orsini nella cattedrale di San Lorenzo, e che poi lo abbia seguito in Italia, dove il celebre scultore fiorentino lavorò dapprima sull'isola di San Nicola (nell'arcipelago delle Tremiti) e poi a Tolentino per conto degli Eremitani di Sant'Agostino tra il 1470 e il 1474 (cfr. A. MARKHAM SCHULZ, *La vita di Niccolò di Giovanni Fiorentino*, in *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba 2001), Venezia, Multigraf 2001, pp. 42 e ss.
- 48 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *La statua di San Nicola a Tolentino e le tendenze figurative degli Agostiniani nel XV secolo*, in *Stranieri e forestieri nella Marca dei secoli XIV-XVI*, atti del XXX convegno di Studi Maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Pollenza, Tipografia San Giuseppe 1996, pp. 449-460.
- 49 L'opera fu pubblicata da A. FABBI, *Visso e le sue valli. Documentario storico artistico della diocesi di Norcia*, Spoleto, Penetto e Petrelli 1965, p. 210; più recentemente è stata esaminata da B. NICASTRO, *Sculture inedite o poco note nel territorio di Pievetorina e Visso nel maceratese*, in A. IACOBINI, M.G. FACHECHI (a cura di), *Legni marchigiani. Schede e materiali dal XIII al XIX secolo*, Urbino, Quattro-Venti 2001, p. 57.
- 50 La scultura è stata restaurata nel corso di quest'anno dalla ditta COO.BE.C. di Spoleto con il contributo del museo Bagatti Valsecchi di Milano che ha aderito all'iniziativa *Adotta un Museo* promossa da ICOM Italia.
- 51 GIANNATIEMPO LOPEZ, *Due schede ombre...* cit., pp. 232-235.
- 52 Per la sistemazione seicentesca della scultura all'interno del polittico di Giovanni Sparapane cfr. G. BENAZZI, *Scheda 20*, in A.A. V.V. (a cura di), *Arte in Valnerina e nello spoletino emergenza e tutela per-*

- manente*, catalogo della mostra (Spoleto, ex chiesa di San Nicolò 1983), Roma, Multigrafica Editrice 1983, pp. 46-49.
- 53 MATTEI, *La scultura in Valnerina...* cit., pp. 23 e ss.
- 54 A. FABBÌ, *Preci e la Valle Castoriana*, Spoleto, Penetto e Petrelli 1963, pp. 70 e ss.
- 55 MATTEI, *Schede XI-XIII*, in *La scultura in Valnerina...* cit., pp. 76-84.
- 56 R. CORDELLA, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo '400*, in G. ANTONUCCI (a cura di), *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi, Edart 1990, p. 226.
- 57 GIANNATIEMPO LOPEZ, *Due schede ombre...* cit., pp. 228-237.
- 58 MATTEI, *Scheda XII*, in *La scultura in Valnerina...* cit., pp. 80 e ss. Non sembra riferirsi a questa scultura G. GENTILINI, *La scultura nelle raccolte museali e nel territorio di Cascia*, in G. GENTILINI, M. MATTEINI CHIARI, *Museo di Palazzo Santi Chiesa di Sant'Antonio Abate, Circuito museale di Cascia*, Prato, Giunti 2013, p. 23, dal momento che cita un *San Michele Arcangelo* in San Procolo ad Aven-dita.
- 59 Per le notizie biografiche sull'artista cfr. A. PESOLA, *Fantone Francesco* (ad vocem), in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani 1994, vol. 44, pp. 662 s.; R. CORDELLA, *Pittori a Norcia nei secoli XVI. Nuovi dati d'archivio*, in A.A. V.V. (a cura di), *Scritti di archeologia e di storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Roma, Quasar 1996, pp. 151-169.
- 60 Il 23 agosto 1546 "Francisco Johannis Baptiste de Nursia" compare come testimone alla stipula della commissione della 'cona' per l'altare maggiore della Collegiata di San Venanzio a Fabriano tra i canonici e il pittore veneto Battista Franco (cfr. F. BRANCATI, *Battista Franco e la pala di San Venanzio*, in B. CLERI, G. DONNINI (a cura di), *La Cattedrale di Fabriano*, Fabriano, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana 2003, pp. 87-101 (in particolare pp. 99 e ss.).
- 61 Il dipinto fu requisito e trasferito nel 1811 a Milano; nel 1943 fu distrutto durante un bombardamento sulla città (M. CERIANA, *Scheda 52*, in A.A. V.V., *Pinacoteca di Brera – Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Mondadori Electa 1992, pp. 122-124).
- 62 D. e C. DIALTI, *Ma la statua non esiste*, in «L'appennino camerte», 10 agosto 1985, pp. 1 e 5.
- 63 R. CASCIARO, *Scheda 31*, in GIANNATIEMPO LOPEZ (a cura di), *La cultura lignea...* cit., pp. 69-72.
- 64 A. DELPRIORI, *Scheda 54*, in V. SGARBI (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (Sanseverino, Palazzo Servanzi Confidati 2006), Milano, Federico Motta 2006, pp. 218 e ss. Nella stessa occasione Delpriori ha illustrato la lunetta che si presume coronasse la distrutta pala degli Osservanti di Fabriano (*Scheda 55*), anch'essa trasferita a Milano nel 1811 ma data poi in deposito al convento dei Cappuccini di Corso Monforte, considerata l'unica opera certa dell'artista nursino al quale Matteo Ceriana ha attribuito un dipinto (non un affresco!) raffigurante la *Madonna in trono tra San Rocco e un Santo vescovo* già nella cappella della Villa Miliani presso Fabriano (*Ibidem*, p. 123) e Andrea De Marchi ha assegnato una *An-nunziata con San Sebastiano e Santa Caterina*, in collezione privata, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Sassoferrato (A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero* in A. DE MARCHI (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Federico Motta 2002, p. 98, n. 365. A mio avviso restano forti perplessità sul fatto che una stessa mano abbia realizzato dipinti così differenti sia sotto il profilo compositivo che delle scelte cromatiche.
- 65 C. FRATINI, *Scheda 69*, in A. MARABOTTINI (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Spello*, Città di Castello, Electa 1995, pp. 100 e ss. Non condivido la datazione della scultura proposta dall'autore alla fine del

Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata

“quarto decennio del Cinquecento” non solo alla luce del percorso artistico di Francesco Fantone - ricostruito in questa sede - ma in considerazione del mutato clima figurativo determinato nell’Umbria centrale, a partire dalla metà degli anni trenta, dall’adesione degli artisti locali alle correnti anticlassiche del manierismo romano.

Oltre le Marche: l'iconografia del *Vir dolorum* in Giovanni Santi

Tamara Dominici

Il 30 novembre 2018 è stata inaugurata la mostra *Giovanni Santi. “Da poi...me dette alla mirabil arte de pictura”*¹, ospitata presso il Palazzo Ducale di Urbino e volta a far conoscere al grande pubblico e a togliere, per usare le parole di Johan David Passavant, «dall’ingrata dimenticanza» uno «di quei pittori che espressero il bello con viva verità e con istudio amoroso; le cui opere saranno pregiate fino a che la pura e schietta bellezza avrà culto tra gli uomini»². A far parte del percorso espositivo, messo a punto dalle curatrici Maria Rosaria Valazzi e Agnese Vastano, vi sono le grandi pale d’altare di Giovanni Santi (Colbordolo 1439, *ante?* – Urbino 1 agosto 1494)³, la magistrale ricostruzione del tempietto delle Muse, che dopo quattrocento anni vede la ricollocazione delle tavole della Galleria Corsini nel loro luogo d’origine⁴, e le piccole opere di devozione privata. Il presente contributo si rivolge proprio a parte di quest’ultimo aspetto della produzione santiana, lungi dall’idea vasariana di vedere nel pittore originario di Colbordolo il solo merito di aver introdotto all’attività artistica il ben più celebre figlio Raffaello⁵. A partire dall’Ottocento, iniziò, infatti, un graduale, seppur lento, recupero della figura di Giovanni Santi, in grado di «trattare a un tempo il pennello e la cetra»⁶ e quindi di essere insieme pittore e letterato. Egli fu anche scenografo per la corte e autore de *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro Duca d’Urbino*, composto in “terza rima” (circa 1482-1487) e meglio conosciuto con il nome di *Cronaca rimata*⁷. Santi fu dunque una figura poliedrica, pienamente inserita nella realtà cortigiana che andava definendosi sotto l’egida di Federico da Montefeltro e ben informata, come dimostra nella *Disputa de la pictura*⁸, sull’aggiornata cultura che gravitava in uno dei più raffinati e moderni centri dell’epoca.

Pochissime sono però le notizie sulla bottega del pittore di Colbordolo, ma la qualità delle opere licenziate e il consistente uso di modelli, non possono che far presupporre una fiorente e pienamente riconosciuta attività a Urbino, visti non solo i lasciti testamentari, ma anche i numerosi rapporti instaurati con per-

sonalità illustri del tempo⁹. Fra questi si ricorda il patrizio cagliese e alto funzionario di corte Pietro Tiranni, il quale, in seguito alla scomparsa della moglie Battista nel 1481, commissionò a Santi prima la decorazione per la sepoltura dell'amata consorte e poi gli affreschi della cappella di famiglia nella chiesa di San Giovanni Battista – ora dedicata a San Domenico – a Cagli. Proprio queste pitture, punta massima della produzione artistica del marchigiano, rientrano in un percorso espositivo parallelo alla mostra urbinata, che esce dalle stanze del Palazzo Ducale e presenta le opere del pittore inamovibili e per tale motivo rimaste nelle sedi originarie del territorio¹⁰. In particolare, ciò che in questo scritto interessa prendere in esame è la decorazione che sormonta il sarcofago di Battista Tiranni in cui, stando alle parole di Luigi Pungileoni, si trova un «*Ecce Homo* e ai lati San Girolamo e San Bonaventura avente alle mani un libro ed una palma con tonaca bigia»¹¹. In realtà si tratta propriamente di una 'Pietà che veglia il sonno del morto', in cui non compare un *Ecce Homo*; non vi è, infatti, raffigurato il momento in cui Ponzio Pilato presenta Cristo al popolo di Gerusalemme, ma un Uomo dei dolori, rievocante nelle fattezze del volto, la descrizione che ne viene data nell'*Epistula Lentuli ad Romanos de Christo Jesu*¹². Il *Vir dolorum*, coronato di spine e con la fronte grondante di sangue, è affiancato da due santi dagli sguardi assorti¹³, che assolvono la funzione di intercedere per la defunta collocata nel sarcofago sottostante, ai piedi del quale è posizionata anche la scritta dedicatoria in memoria della stessa. La variante della Pietà qui rappresentata segue però un'iconografia particolare in cui ad affiancare il Cristo non sono figure che occupano un importante ruolo nelle scene della Passione, come quelle di san Giovanni Evangelista e Maria, ma due santi. Ciò che appare nell'affresco potrebbe quindi essere meglio definito come una 'Meditazione di santi sulla morte di Cristo', soggetto raro, per lo più presente in area veneta a partire dalla metà XV secolo e accostabile al tipo della Sacra Conversazione¹⁴.

L'iconografia cagliese, utilizzando le parole di Ranieri Varese adottate per l'opera urbinata *Cristo nel sarcofago*, «formalmente riunisce motivi dalla Pietà e dall'*Ecce Homo*»¹⁵ e rappresenta quella che in tedesco viene anche definita *Andachtsbild*, un'immagine incentrata sul valore salvifico del martirio e più spesso destinata al culto privato, volta a far comprendere i supplizi subiti da Cristo per salvare l'umanità, per mezzo dell'ideale immedesimazione con le sue sofferenze¹⁶. Nel Quattrocento e nel Cinquecento il tema dell'*Imitatio Christi* era piuttosto diffuso; la profonda spiritualità di molte opere prendeva, infatti,



fig. 1 Giovanni Santi, *Vir dolorum*, Newark (Delaware, USA), Alana Collection.



fig. 2 Giovanni Santi, *Vir dolorum con due angeli*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

le mosse dalla cosiddetta *Devotio moderna*, il movimento riformista nato nei Paesi Bassi alla fine del XII secolo che riaffermò l'importanza della contem-

plazione e della preghiera personale per ritrovare quel modello di vita che era stato alla base della Chiesa delle origini¹⁷. In effetti da alcune tavole di dimensione ridotta e dunque quasi certamente destinate alla devozione privata si evince il contatto diretto di Giovanni Santi con la pittura fiamminga.

All'epoca non doveva essere difficile per il pittore di Colbordolo vedere opere d'oltralpe, dato l'apprezzamento che Federico da Montefeltro e la sua corte dimostrarono di nutrire per l'arte nordeuropea. In quegli stessi anni a Urbino lavorava anche Giusto di Gand, ingaggiato dalla Confraternita del *Corpus Domini* per dipingere la *Comunione degli Apostoli*¹⁸. Il pittore fiammingo non viene però nominato da Santi nella *Cronaca rimata*, ma nonostante ciò è davvero difficile, quasi impossibile, pensare che i due non si conoscessero. Come fa notare Francesca Bottacin, il padre di Raffaello doveva certamente aver incontrato Giusto, tanto che un documento del 9 novembre 1473, pubblicato recentemente nel regesto documentario a cura di Anna Falcioni all'interno del catalogo della mostra lo dice presente a Urbino¹⁹ e quindi in città esattamente negli stessi mesi in cui il fiammingo lavorava alla *Comunione*. Le motivazioni avanzate per spiegare questa alquanto particolare omissione vanno dalla volontà del marchigiano di nominare solo gli artisti maggiormente conosciuti e importanti anche al di fuori del territorio urbinato²⁰ a una gelosia sviluppata dallo stesso nei confronti del pittore nordico preferito dal duca agli artisti locali²¹. Eppure è innegabile l'apporto dell'arte fiamminga sull'attività di Giovanni Santi, tanto da poter parlare di 'fiamminghismo'²²: non a caso gli viene attribuita una copia parziale della *Comunione* di Giusto²³. Alcune immagini raffiguranti il *Cristo dolente* richiamano poi nei tratti quelle eseguite da Hans Memling e ancora da Dieric Bouts²⁴. In effetti, il *Cristo coronato di spine* della National Gallery di Londra, assegnato alla bottega del brabantino e datato tra il 1470 e il 1475, ha delle interessanti somiglianze con il *Vir dolorum* di Santi (fig. 1), oggi oltreoceano²⁵, sia nell'attentissimo disegno sia nei dettagli del volto descritti in modo coloristico ed estremamente espressivo, nonostante nel primo i caratteri di drammaticità risultino ancor più marcati dagli occhi arrossati e colmi di lacrime²⁶. La provenienza della tavoletta santiana, ora presso la collezione Alana di Newark (Delaware, USA), rimane oscura: rientrata sul mercato italiano da una collezione privata tedesca intorno agli anni novanta del secolo scorso, l'opera è stata ritenuta come autografa di Giovanni Santi, paternità accettata anche da Claudio Giardini²⁷ e Federico Zeri²⁸. L'iconografia del *Vir dolorum* certamente cara alla tradizione nordica, così come le modalità

tecnico-espressive messe in campo dal marchigiano, ci permettono di individuare importanti affinità con alcuni elementi caratteristici della pittura fiamminga quali appunto l'illusionismo, l'indagine della realtà fenomenica nelle sue pieghe più profonde e la qualità coloristica dalla preziosità materica, quasi tattile²⁹. Giovanni Santi riesce perciò a dimostrare in quest'opera una grande perizia tecnica, in particolare nella resa lenticolare del viso. Nel dipinto il pittore di Colbordolo dà prova di aver colto la lezione dei contemporanei in una sintesi che pare unire le influenze padane di Andrea Mantegna, quelle veneziane di Giovanni Bellini e appunto quelle nordiche di Giusto di Gand e Die-ric Bouts, il tutto mediato dall'ambiente urbinato.

Questo *Vir dolorum*, collocabile nel pieno della maturità artistica del marchigiano e dunque tra gli anni ottanta e novanta del XV secolo, non è purtroppo presente in mostra, ma si pone assolutamente in linea con tre opere dello stesso Santi, oggi conservate presso la Galleria Nazionale delle Marche e invece visibili fino al 17 marzo 2019 in una delle sale dedicate all'esposizione urbinata. Le tavolette, tutte ascrivibili a una produzione seriale, data la ripetitività degli schemi, ma non per questo meno interessanti e che ebbero forse come prototipo proprio l'affresco di Cagli, riproducono un'iconografia largamente diffusa nel Veneto e nelle Marche³⁰. Nello specifico si fa riferimento al *Cristo morto con la cosiddetta santa Chiara*³¹, proveniente dall'omonimo convento, al *Cristo nel sarcofago* originariamente nella chiesa di Santa Barbara in Campitelli³², in cui dietro alla figura di Cristo appaiono gli elementi della Passione e al *Cristo morto sorretto da due angeli* di San Donato³³.

Quest'ultima immagine, dalla preziosità miniaturistica, viene ripresa dallo stesso Santi in una tavola attribuitagli a partire dal 1924³⁴, ora a Budapest presso lo Szépművészeti Múzeum (fig. 2) e purtroppo, come il *Vir dolorum* dell'Alana collection, non presente in mostra. L'opera, trasferita su tela, è sempre una *Engelspietà*: sorretto da due angeli, Cristo appare questa volta non a figura intera, ma nella più comune immagine a mezzo busto, risorto, contrariamente a quanto accade nella tavola urbinata in cui è sofferente e vinto dal dolore, in atto di mostrare le piaghe. Risulta inoltre peculiare la presenza a sinistra sul torace di Cristo di una mosca: l'elemento, che pure potrebbe apparire insolito è in realtà diffuso in pittura proprio a partire dalla metà del Quattrocento ed è da molti ritenuto di provenienza nordica. Effettivamente sono diversi i dipinti fiamminghi come per esempio il *Ritratto di monaco certosino* di Petrus Christus, ora al Metropolitan Museum di New York, in cui compare

una mosca³⁵. Riguardo al significato dell'insetto, le interpretazioni sono varie, e vanno da una volontà di inserire un elemento virtuosistico, facendo «sfoggio di bravura»³⁶, a quella di rappresentazione simbolica che rimanderebbe al tema della morte, della decadenza e della decomposizione del corpo che attira appunto mosche e vermi. Ranieri Varese è però intervenuto sull'argomento, avanzando come ipotesi che «l'inserimento dell'insetto, la finzione della sua presenza», significhi nel caso di Santi «l'affermazione del proprio ruolo e della "arte" che non è più meccanica»³⁷. Il pittore nella *Disputa*, infatti, parlando della prospettiva come l'«invention del secul nostro nova»³⁸, in cui scienza e arte si fondono, aveva sostenuto come la resa della natura fosse in questo modo ancor più mimetica e come con la prospettiva si raggiungesse l'eccellenza nella pittura. Effettivamente come già scriveva André Pigler nel 1964 è difficile pensare che alla mosca possa essere attribuito un preciso valore simbolico dal momento che la ritroviamo in iconografie differenti³⁹. Ciò che finora si è trascurato, nonostante le diverse argomentazioni addotte sul significato di quest'insetto da André Chastel prima e da Daniel Arasse poi⁴⁰, è il rimando alla classicità, ai racconti antichi riferiti a Plinio e a tutta un'aneddotica ripresa successivamente da Giorgio Vasari nella *Vita di Giotto*⁴¹. Proprio questo porsi in continuità con la tradizione classica, spiega Varese serve, invece a Santi per far uscire la pittura «dal novero delle arti meccaniche»⁴², ricordando la sua arte come «alta e riservata, percorribile solo da chi socialmente è inserito nei gradi superiori della società»⁴³. Si conclude così idealmente, con i due *Vir dolorum* dell'Alana Collection e dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, il percorso della mostra di Palazzo Ducale volto a sottolineare la posizione di uomo colto di Giovanni Santi, pienamente inserito nella realtà locale e cortese dell'epoca.

Abstract

On 30 November 2018, the exhibition Giovanni Santi. “Da poi... me dette alla mirabil arte de pictura”, opened at the Palazzo Ducale in Urbino. The many works by Raphael’s father on show include private devotional paintings, such as the so-called Vir dolorum (Man of Sorrows), which contain explicit allusions to Flemish painting. The exhibition offers three examples of this iconography. Unfortunately, two other examples, in the Alana Collection, Newark (Delaware), and the Budapest Museum of Fine Arts, respectively, could not be shown in the exhibition. The present essay aims to fill this gap by briefly analysing those two Man of Sorrows, not only to make readers aware of them but in the hope that they may also be encouraged to visit the exhibition on Giovanni Santi.

NOTE

* Questo breve contributo nasce da un’analisi svolta sull’opera santiana del *Vir dolorum* dell’Alana Collection di Newark (Delaware, USA) in previsione della mostra urbinata; purtroppo, cause di forza maggiore non hanno reso possibile il prestito del dipinto alla Galleria Nazionale delle Marche e dunque nemmeno la pubblicazione della relativa scheda di catalogo. Desidero però ringraziare la prof.ssa Francesca Bottacin, la prof.ssa Bonita Cleri e la già Soprintendente per i beni storici artistici ed etnoantropologici delle Marche Maria Rosaria Valazzi che hanno comunque supportato questo mio lavoro.

- 1 La mostra che durerà fino al 7 di aprile 2019 ha come intento quello di riscattare la figura del padre di Raffaello, recuperandone il ruolo di pittore e letterato presso la corte di Federico da Montefeltro. Cfr. M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, catalogo della mostra, Urbino, Palazzo Ducale, 30 novembre 2018-17 marzo 2019, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale 2018. L’esposizione si pone così quale *trait d’union* tra gli studi condotti in precedenza su Giovanni Santi, in particolare da Ranieri Varese nel 1994, e le future celebrazioni del quinto centenario dalla morte del figlio Raffaello.
- 2 J.D. PASSAVANT, *Raffaello d’Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, I, Firenze, Le Monnier 1899, p. 45.
- 3 Sull’anticipo della data di nascita di Giovanni Santi al 1439, cfr. A. FALCIONI, *Documenti urbinati sulla famiglia Santi*, 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, 4 aprile-12 luglio 2009, Milano, Electa 2009, pp. 268-284, in part. pp. 271-272. Si veda anche il più recente saggio della studiosa A. FALCIONI, *I documenti degli archivi urbinati su Giovanni Santi*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 241-247 con relativo regesto documentario, pp. 248-257.
- 4 Sulla decorazione del tempietto delle Muse si veda fra gli altri il recentissimo contributo di M.M. Si-

MARI, *Giovanni Santi e la sua cerchia nel Parnaso segreto dei Montefeltro*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 83-97 con bibliografia precedente. Con la devoluzione di Urbino allo Stato della Chiesa (1631), le tavole con le *Muse* vennero rimosse dal cardinal legato Antonio Barberini, giungendo poi dopo varie vicende ereditarie nella collezione Corsini a Firenze, dove sono oggi custodite. Sorte simile subirono anche gli *Uomini Illustri* dello studiolo di Federico da Montefeltro, temporaneamente ricostruito in occasione della mostra del 2015 "Lo Studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino". L'evento eccezionale, curato da Carlo Bertelli, Alessandro Marchi e Maria Rosaria Valazzi, ha visto, anche qui dopo quasi quattro secoli, il rientro dei quattordici pannelli del Louvre e il loro temporaneo riposizionamento nella sede originaria, permettendo così ai visitatori dell'esposizione di potere apprezzare lo studiolo in tutta la sua bellezza. Cfr. A. MARCHI (a cura di), *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla corte di Urbino*, catalogo della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 12 marzo-4 luglio 2015, Milano, Skira 2015.

- 5 «Pittore non molto eccellente, anzi non pur mediocre in questa arte. Egli era bene uomo di bonissimo ingegno e dotato di spirito e da saper meglio indirizzare i figliuoli per quella buona via, che per sua mala fortuna non avevano saputo quelli che nella sua gioventù lo dovevano aiutare. Per il che natogli questo figliuolo con buono augurio al battesimo gli pose nome Raffaello; e subito nato lo destinò alla pittura», in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550, a cura di L. BELLOSI, A. ROSSI, Torino, Einaudi 1986, p. 618. Il giudizio espresso da Giorgio Vasari su Santi si riduce ulteriormente nella seconda edizione delle *Vite* del 1568 dove le informazioni sul pittore di Colbordolo diminuiscono, privando il marchigiano di una propria autonomia artistica e facendolo conoscere unicamente per merito della gloria tributata al figlio Raffaello.
- 6 L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, Guerrini 1822, p. 1.
- 7 Si veda G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca d'Urbino: poema in terza rima* (Codice Vat. Ottob. Lat. 1305), circa 1482-1487, a cura di L. MICHELINI TOCCI, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana 1985. Per approfondimenti cfr. R. SCRIVANO, *La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi*, in R. VARESE (a cura di), *Giovanni Santi*, atti del convegno, Urbino, Convento di Santa Chiara, 17-19 marzo 1995, Milano, Electa 1999, pp. 24-36; K.E. BUTLER, *La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi e Raffaello*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 38-43.
- 8 *La Disputa de la pictura*, all'interno del capitolo intitolato *De la partita del Duca da Urbino per andare a Milano, e una disputa de la pictura* (lib. XXII, cap. XCI), occupa i vv. 217-426. Da essa emerge una diretta e consapevole conoscenza, nonché una lucida capacità di valutazione del clima culturale contemporaneo e persino della pittura d'oltralpe.
- 9 Cfr. M.R. VALAZZI, *Riflessioni sulla bottega di Giovanni Santi e la migrazione dei modelli*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino*, cit., pp. 52-59.
- 10 Nell'itinerario *Sulle tracce di Giovanni Santi* rientrano anche la *Visitazione* della chiesa di Santa Maria Nuova a Fano e la *Madonna con Bambino e i santi Elena, Zaccaria, Sebastiano e Rocco*, custodita all'interno della Pinacoteca Civica della stessa città.
- 11 Qui Luigi Pungileoni vi vede anche una palma, cfr. L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni*, cit., p. 42.
- 12 Nell'apocrifo neotestamentario Gesù viene descritto come «un uomo dalla statura alta e ben proporzionata, dallo sguardo improntato a severità; quanti lo guardano lo possono amare e temere. I suoi capelli hanno il colore delle noci di Sorrento molto mature e discendono dritti quasi fino alle orecchie; dalle orecchie in poi sono increspatisi e a ricci alquanto più chiari e lucenti ondeggianti sulle spalle; nel

- mezzo ha una riga secondo il costume dei nazarei. La sua fronte è liscia e serenissima, il viso non ha né rughe né macchie, ed è abbellito da un [moderato] rossore. Il naso e la bocca sono perfettamente regolari. Ha barba abbondante [e impubere] dello stesso colore dei capelli: non è lunga, e sul mento [in mezzo] è (leggermente) biforcuta. Il suo aspetto è semplice e maturo. I suoi occhi sono azzurri, vivaci e brillanti. Terribile quando rimprovera, accarezzevole e amabile quando insegna, gioviale pur conservando la gravità», in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. MORALDI, II, Torino, UTET 1971, pp. 1655-1656.
- 13 Sull'identificazione dei due santi si veda G.M. FACHECHI, scheda, in J.D. PASSAVANT, *Giovanni Santi con schede critiche, di vari autori, sulle opere conservate nella provincia di Pesaro e Urbino*, introduzione di R. Varese, Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino 1994, pp. 69-72; EAD., *La "Meditazione sulla Passione di Cristo" di Giovanni Santi*, in R. VARESE (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 99-104.
 - 14 Cfr. C. SCHMIDT, *La "sacra conversazione" nella pittura veneta*, in M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, Milano, Electa 1990, pp. 703-726.
 - 15 R. VARESE, *Giovanni Santi*, Pesaro, Cassa di risparmio di Pesaro 1994, p. 231.
 - 16 Va ricordato che il tema del Cristo morto è di origine bizantina. Cfr. A. TEMPESTINI, *L'iconografia del Cristo morto nelle regioni adriatiche occidentali*, in R. VARESE (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 171-176.
 - 17 Sulla *Devotio moderna* si veda P. SANVITO, *La Devotio Moderna e i pittori delle Fiandre: lo stato della questione*, in I. BALDRIGA, L. LORIZZO (a cura di), *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandese dal XV al XVII secolo*, Sant'Oreste, Apeiron 1997, pp. 70-85; C. HERBERT, *Fore-shadowing the Reformation: Art and Religion in the Fifteenth-Century Burgundian Netherlands*, Londra, Routledge 2017, pp. 61-70. Elemento fondamentale di questa devozione era, inoltre, l'interiorizzazione della passione di Cristo, secondo l'insegnamento del *De imitatione Christi* (circa 1425) attribuito a Tommaso da Kempis.
 - 18 Su Giusto di Gand e la *Comunione degli Apostoli* di Urbino, cfr. F. BOTTACIN, *Riflessioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in B. CLERI (a cura di), *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo*, atti del convegno, Urbino, chiesa di San Cassiano-Castelcavallino, 11-12 ottobre 2002, Sant'Angelo in Vado, Grafica vadese 2004, pp. 69-84 con bibliografia precedente. Una ricostruzione storiografica e critica sul pittore originario di Gand è stata riproposta anche in T. DOMINICI, *Sul ritorno "a casa" degli Uomini Illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*, in «Arte marchigiana», II, 2015, pp. 9-30.
 - 19 Cfr. F. BOTTACIN, *Ancora sul fiamminghismo di Giovanni Santi: novità e precisazioni*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 33-44, in part. p. 36. Per il documento (ANU, not. Vanni di Simone, XXX, c. 113r-v) si veda A. FALCIONI, *I documenti*, cit., doc. 9, p. 250.
 - 20 R. VARESE, *Giovanni Santi*, cit., pp. 41-42.
 - 21 Si veda nello specifico W. BOMBE, *Una ricostruzione dello Studiolo del Duca Federico ad Urbino*, in «Rassegna Marchigiana», VIII, 1929, 3, pp. 73-88, in part. p. 87.
 - 22 A questo proposito cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Alcune note e proposte sul fiamminghismo di Giovanni Santi*, in R. VARESE (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 115-118 e in particolare si veda il recente saggio di F. BOTTACIN, *Ancora sul fiamminghismo*, cit.
 - 23 Si tratta di *Cristo comunica san Pietro*, la cui attribuzione a Santi è stata esclusa nella monografia dedicata al pittore di Ranieri Varese, cfr. R. VARESE, *Giovanni Santi*, cit., p. 133 e 176. L'attribuzione dell'opera al marchigiano è poi invece stata rilanciata nel 2006 dalla studiosa Susan Urbach e appoggiata nel 2015 e ancora nel 2018 da Alessandro Marchi. Si veda S. URBACH, *Joos van Ghent and Giovanni*

- Santi revisited. A case study on a "fiamminghismo" in Italian painting*, in H. PAUWELS, A. VAN DEN KERKHOVE, L. WUYTS (a cura di), *Liber memorialis Erik Duverger*, Wetteren, Universa Press 2006, pp. 375-407, in part. pp. 388-393; A. MARCHI, scheda, in Id. (a cura di), *Lo studiolo del Duca*, cit., p. 126; Id. scheda n. 6, M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 107-108. Inoltre, nel 2015 viene suggerito da Francesca Bottacin un possibile intervento di completamento della pala della Confraternita del *Corpus Domini* da parte proprio di Giovanni Santi, si veda F. BOTTACIN, "Non fece el dovere et da noi fu interamente pagato" *Giusto di Gand e la "Comunione" del duca d'Urbino: "forse Santi perfezionò?"*, in A. MARCHI (a cura di), *Lo studiolo del Duca*, cit., pp. 71-76, in part. pp. 74-75.
- 24 Cfr. S. URBACH, *Joos van Ghent and Giovanni Santi*, cit., pp. 393-401.
- 25 Fino al 1995 in collezione Altomani a Pesaro.
- 26 Per un confronto tra la vita del pittore Giovanni Santi e quella del maestro fiammingo Dieric Bouts, cfr. T. DOMINICI, *Giovanni Santi e Dieric Bouts: vite parallele*, in «Studi Pesaresi», V, 2017, pp. 42-55.
- 27 C. GIARDINI, *Il Cristo morto opera inedita di Giovanni Santi* (Pesaro, Musei Civici, 22 luglio-2 ottobre 1994).
- 28 R. VARESE, *Giovanni Santi*, cit., p. 232.
- 29 Sull'utilizzo della polvere di vetro e sui metodi di esecuzione artistica di Santi si veda M.L. AMADORI, G. POLDI, *La tecnica pittorica di Giovanni Santi*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 259-277.
- 30 Cfr. A. TEMPESTINI, *L'iconografia del Cristo*, cit., p. 171.
- 31 Stando all'identificazione che ne dà per esempio Renée Dubos, cfr. R. DUBOS, *Giovanni Santi: peintre et chroniqueur à Urbini, au XVI^e siècle*, Bordeaux, Samie 1971, p. 119. Data la mancanza di attributi e la rarità della presenza della santa in scene di questo tipo, è però forse più corretto propendere, come suggerisce Grazia Maria Fachechi, per la Vergine. Si veda dunque G.M. FACHECHI, *La "Meditazione sulla Passione di Cristo"*, cit., p. 103, nota 10. Anche Caterina Limentani Viridis risulta dello stesso parere, riconoscendo nella donna accanto a Cristo proprio Maria, cfr. C. LIMENTANI VIRDIS, *Alcune note e proposte*, cit., p. 118. In particolare, secondo la studiosa questa identificazione verrebbe ulteriormente avvalorata dal rapporto tra l'opera di Santi e la *Vergine che mostra il Cristo dolente* di Hans Memling, dipinto ora conservato presso la National Gallery of Victoria di Melbourne, di cui stando a quanto afferma Licia Collobi Ragghianti esisteva una copia anche in Italia a Roma. Si veda L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia, 1470-1570*, Bologna, Calderini 1990, pp. 66-67.
- 32 Il dipinto in cui Cristo emerge dal sarcofago sanguinante e pallido è giunto nel 1925 a far parte della Galleria Nazionale delle Marche. Da alcuni l'opera viene ritenuta precedente all'affresco di Cagli e databile intorno al 1470, si veda per esempio F. MARTELLI, *Giovanni Santi e la sua scuola*, Rimini, B. Ghigi Ed. 1984, p. 33.
- 33 La piccola tavola venne in seguito spostata sul pulpito della chiesa di San Bernardino fuori le mura, per poi entrare nelle collezioni statali. Attribuita sia a Evangelista di Piandimeleto sia a Bartolomeo di Maestro Gentile, il dipinto è oggi unanimemente ritenuto opera santiana. Per una descrizione aggiornata dei tre dipinti di Giovanni Santi presenti in mostra si veda V. CATALUCCI, schede n. 17-18, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 130-132 e A. VASTANO, scheda n. 19, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., pp. 132-133.
- 34 O. FISCHER, *A Pietà by Giovanni Santi*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XLV, 1924, 258, pp. 137-139.
- 35 Cfr. A. CHASTEL, *Musca depicta*, Milano, FMR 1984, pp. 14-15.

- 36 M. LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 2001, p. 164.
- 37 R. VARESE, *Giovanni Santi teorico e ideologo*, in M.R. VALAZZI (a cura di), *Giovanni Santi*, cit., p. 80.
- 38 G. SANTI, *La vita e le gesta*, cit., libro XXII, cap. XCI, v. 333, p. 672.
- 39 In proposito si veda anche A. PIGLER, *La mouche peinte: un talisman*, in «Bulletin des Musées Hongrois des Beaux-Arts», XXIV, 1964, pp. 47-64, in part. pp. 56-57: «*Sur la Pietà de Giovanni Santi le Christ apparaît dans la beauté parfaite de la vie, assis par sa seule force, les yeux ouverts. Donc dans ces représentations la mouche est présente non en rapport avec le thème, non en cherchant la nourriture, et non comme le cortège de la pourriture et de la décomposition. Elle demande donc une explication toute autre que les mouches dont la présence sur quelques tableaux des XVI^e et XVII^e siècles est en effet motivée objectivement, car ces mouches adhèrent à l'horreur de la destruction, à la tête de mort, au crâne posé ici ou là*».
- 40 Sui significati attribuiti alla mosca, cfr. A. CHASTEL, *Musca*, cit., in part. p. 24; Id., *De la "burla" au "lazzo della mosca"*, in M. BONA CASTELLOTTI, L. LAUREATI (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, Longanesi 1990, pp. 235-240 e D. ARASSE, *Le détail pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi, Flammarion 1992, in part. pp. 79-85.
- 41 Si veda G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Giunti 1568, pp. 232-233.
- 42 R. VARESE, «*Cupido di vedere l'opra che pareva e non era*», in «I castelli di Yale online», I, 2013, 1, p. 140.
- 43 *Ibidem*, p. 142.

La Circoncisione di Gesù nelle Marche controriformate: analisi del soggetto iconografico

Benedetta Lancellotti

Considerando la particolarità del tema della Circoncisione di Gesù, assai meno popolare e diffuso rispetto ad altri episodi relativi all'infanzia di Cristo, quali la Natività o l'Adorazione dei Pastori, possiamo riscontrare in ambito marchigiano nel periodo controriformistico, un corpus consistente di opere dedicate a questo soggetto. Le numerose pale d'altare che lo raffigurano sono senza dubbio da mettere in relazione con la diffusione del culto della Circoncisione ad opera dell'Ordine Gesuita e delle confraternite dedicate al Nome di Dio: il rito della Circoncisione aveva infatti una valenza speciale proprio in quanto legato al conferimento del nome al Bambino. Anche le confraternite dedicate al Santissimo Sacramento sceglievano spesso questo soggetto per i loro oratori e, come le congregazioni intitolate al Nome di Dio, celebravano la festa della Circoncisione il primo gennaio, conferendo un significato particolare a questo episodio, così strettamente connesso con il mistero dell'Incarnazione. Solamente nel vangelo di Luca (Lc 2,21) troviamo la descrizione di questo sacro evento; Giovanni, Matteo e Marco non fanno riferimento a tale rito ebraico. L'evangelista nel suo racconto, dopo aver narrato l'Adorazione dei Pastori, affronta brevemente l'argomento ponendo l'attenzione su due aspetti della Circoncisione: il fatto che avviene otto giorni¹ dopo la nascita e il conferimento del nome². Il *Brit Milah*, letteralmente patto della circoncisione, era una tappa obbligata per tutti i nuovi nati di sesso maschile: attraverso questa cerimonia si sanciva l'appartenenza al popolo di Dio. La pratica della circoncisione fonda le sue radici in un passo della Genesi (Gn 17, 9-14) dove si narra che Dio impose ad Abramo e a tutta la sua discendenza la circoncisione quale emblema dell'alleanza. La letteratura patristica sottolinea la volontà di Cristo di sottoporsi al rito giudaico, nonostante egli non avesse bisogno di suggellare il patto con Dio, in quanto figlio di Dio stesso; la Circoncisione diventa così prova ulteriore dell'umanità di Cristo, testimonianza dell'autenticità dell'Incarnazione. Anche in occasione della Presentazione al Tempio (Lc 2, 22-38), narrata da

Luca di seguito all'episodio della Circoncisione, Maria e Giuseppe ottemperano ai doveri della legge mosaica consacrando loro figlio al Signore. Alla cerimonia assistono anche il Vecchio Simeone e la profetessa Anna, presenti in quel determinato momento all'interno del tempio. Entrambi riconobbero il Bambino quale Messia, Simeone profetizzò il doloroso destino riservato a Cristo e a sua madre. La Presentazione al Tempio è connessa all'episodio della Purificazione di Maria: la Vergine seguendo i precetti della legge ebraica, trascorsi quaranta giorni dal parto, si recò al tempio per sottoporsi alla cerimonia di purificazione in occasione della quale venivano offerte in sacrificio due tortore o due colombe³.

Se analizziamo dal punto di vista iconografico il corpus di opere marchigiane che risalgono al XVI-XVII secolo, ci rendiamo conto immediatamente che esiste una sovrapposizione tra l'episodio della Circoncisione e quello della Presentazione al tempio/Purificazione di Maria; questa confusione è riscontrabile anche in altri periodi storici e in diversi ambiti territoriali, sia a livello nazionale che internazionale. Nella maggior parte delle Circoncisioni analizzate ad esempio, troviamo elementi iconografici tipici della Presentazione al Tempio, come le colombe o le tortore⁴, oppure i personaggi del sacerdote Simeone e della profetessa Anna. La consuetudine di fondere questi due episodi si deve probabilmente alla consequenzialità della narrazione evangelica: Luca non specifica quanto tempo sia trascorso tra un momento e l'altro, ne dà informazioni riguardo al luogo dove avvenne la Circoncisione. Indicazioni puntuali sulle modalità e tempistiche relative alla Circoncisione, Presentazione al tempio e Purificazione sono invece fornite dal Levitico⁵: come già anticipato, secondo la legge mosaica il rito della circoncisione doveva essere effettuato otto giorni dopo la nascita del bambino e la presentazione al tempio quaranta giorni dopo il parto. Alla luce di queste prescrizioni, possiamo riscontrare alcune incongruenze nelle rappresentazioni pittoriche che abbiamo esaminato: innanzitutto notiamo una discrepanza temporale, visto che i due momenti vengono spesso fusi in un solo episodio; inoltre l'ambientazione della Circoncisione non è esatta: questo rito solitamente avveniva all'interno della casa paterna⁶ e non presso il tempio, nel quale la madre non poteva entrare poiché ancora considerata impura⁷.

Essendo così labile il confine tra i due episodi, si sono verificati anche dei casi di identificazione errata: ad esempio, osservando la pala eseguita da Ercole Ramazzani (1579 ca.) per la Cappella della Purificazione della Chiesa di S.

Maria del Ponte del Piano di Sassoferrato⁸, si può notare che quella raffigurata non è una *Circoncisione* bensì una *Presentazione al Tempio*. La composizione infatti presenta alcuni dettagli che ci fanno propendere per questa tesi: innanzitutto la mancanza del coltello utilizzato per l'operazione, quindi la presenza del cestino con le colombe, infine la disposizione dei personaggi tipica della Presentazione, con la Vergine che porge il Bambino a Simeone. La stessa sorte è toccata alla pala attribuita ad Agostino Apolloni (fine XVI sec.) conservata nel Museo Leonardi di Urbania, in origine collocata nella chiesa di San Francesco. Catalogata come *Circoncisione* presenta dei dettagli iconografici tipici di una Presentazione al Tempio: la Vergine e il Bambino sono entrambi protagonisti, a differenza dell'episodio della Circoncisione dove il fulcro centrale della composizione è il Bambino. Non sono presenti né il coltello, né la patena, né i bacili, solitamente raffigurati nelle opere dedicate a questo episodio dell'infanzia di Gesù; infine, troviamo anche in questo caso la cesta con le colombe.

La splendida tela eseguita nel 1590 da Federico Barocci per la Chiesa del Nome di Dio di Pesaro (fig. 1), oggi conservata al Louvre, è un caso esemplare, che fornisce una puntuale descrizione del rito, seguendo fedelmente i precetti della legge mosaica in materia di circoncisione, tanto da indurci a pensare che il pittore si sia consultato con un esperto di liturgia ebraica⁹.

Abbiamo già detto che solitamente la cerimonia avveniva all'interno dell'abitazione domestica e Barocci infatti decide di collocare la scena in un ambiente privato e non troviamo, come nella maggior parte delle opere dedicate a que-



fig. 1 Federico Barocci, *La Circoncisione di Cristo*, Parigi, Musée du Louvre.



fig. 2 Terenzio Terenzi detto Rondolino, *Circoncisione*, Tavullia, chiesa di S. Lorenzo.

sto tema, quegli elementi architettonici, quali colonne, capitelli e nicchie, che rimandano al tempio di Salomone¹⁰. Sullo sfondo, oltre a un paesaggio rurale, s'intravedono un bue e un asino: questi due animali, insieme ai pastori, potrebbero costituire un esplicito riferimento all'episodio della Natività e all'Adorazione dei pastori. Il fulcro della composizione è costituito dal gruppo centrale composto dal Bambino, dal *Sandack* e dal *Mohel*. Il *Sandack* ricopriva un ruolo molto importante: aveva il compito di tenere in braccio il bambino durante la cerimonia, come una sorta di padrino, egli si occupava di seguirne il percorso di crescita spirituale. Il *Mohel* era l'operatore rituale che, dotato di un'autorizzazione rabbinica, effettuava la circoncisione¹¹. Personaggio chiave nella lettura del dipinto è il novizio reggicero¹² a cui Barocci affida un ruolo importante: egli indica la piccola ciotola che ha di fronte, all'interno è possibile scorgere dell'acqua sulla quale galleggia una goccia di sangue¹³. Questo ragazzo sembra stia spiegando, in modo quasi didascalico, al giovane pastore che s'inginocchia al suo fianco, il significato simbolico del

sacro evento, quale prefigurazione della Passione di Cristo. Alle suppellettili in rame viene riservata una posizione preminente: si contano una brocca, un catino, un vassoio e un acquamanile su cui è appoggiato un asciugamano di lino¹⁴. L'importanza conferita a questi oggetti si spiega in quanto rimando al sacramento del Battesimo, praticato dai Cristiani in sostituzione della circoncisione¹⁵.

Regna un clima informale, siamo quasi di fronte a una scena familiare, ma ci sono alcuni elementi che ci fanno capire che non siamo in presenza di una cerimonia qualsiasi: l'aureola corredata di raggi luminosi che s'intravede dietro il capo del Bambino e i due angeli in alto che scostano una sorta di sipario, concorrono a sacralizzare e a teatralizzare la scena. Altra particolarità della *Circoncisione* baroccesca è il suo voler comprendere lo spettatore all'interno della composizione: chi osserva il dipinto è chiamato a partecipare al rito sacro e sia il punto di vista ravvicinato che la disposizione circolare dei personaggi, lo invitano a collocarsi idealmente tra il pastore sulla sinistra e le suppellettili metalliche sulla destra. La versione di questo tema fornita dal Barocchi avrà una certa

fortuna, dimostrata sia dal numero delle copie che dalle tele ispirate a questa composizione¹⁶. Un evidente richiamo all'opera di Federico Barocci è presente nella *Circoncisione* del Rondolino eseguita per la Chiesa del Santissimo Sacramento di Pesaro, oggi conservata nella chiesa di San Lorenzo a Tavullia, e risalente al primo decennio del seicento (fig. 2). Come ha notato Grazia Calegari¹⁷, la scena raffigurata sembra essere riproposta dal Rondolino in controparte rispetto a quella del Barocci: i personaggi collocati sulla sinistra li ritroviamo riproposti sulla destra, quasi come se l'autore avesse voluto citare ma non copiare del tutto il capolavoro del maestro urbinato.

Confrontando le due tele si può notare come Barocci abbia scelto di rappresentare il momento immediatamente successivo alla Circoncisione, mentre il Rondolino raffigura l'istante che precede il rito, con il *mohel* che si appresta ad effettuare la *milah*.

La pala collocata nella Chiesa di San Pietro di Belvedere Ostrense, eseguita nella prima metà del seicento ed attribuita a Nicolò Amatori (fig. 3), risente



fig. 3 Nicolò Amatori (attr.), *Circoncisione*, Belvedere Ostrense, chiesa di S. Pietro.



fig. 4 Girolamo Cialdieri, *Circoncisione*, Cagli, chiesa di S. Giuseppe.



fig. 5 Pietro Gaia, *La Circoncisione*, Mon-sanpolo del Tronto, chiesa di Maria SS. Assunta.



fig. 6 Giovanni Francesco Guerrieri, *La Circoncisione di Gesù*, Sassoferrato, chiesa di S. Francesco.



fig. 7 Domenico Zampieri, *Circoncisione*, Fano, cattedrale di S. Maria Assunta, Cappella Nolfi.

dell'influsso della tela barocca: il pittore per quanto riguarda il gruppo centrale, costituito dal Sommo sacerdote¹⁸, il Bambino e il ministro che esegue l'operazione, prende ispirazione dal dipinto del Louvre. Nel caso dell'operatore rituale, oltre che la posizione del personaggio, egli ripropone anche il colore della veste, questo giallo estremamente luminoso, quasi cangiante¹⁹. Anche Girolamo Cialdieri, nell'affresco della volta della Chiesa di San Giuseppe di Cagli²⁰ (fig. 4), datato intorno al 1635 ca., dimostra di seguire l'esempio fornito dalla *Circoncisione* di Barocci.

Proseguendo con l'analisi delle opere dedicate a questo tema, possiamo notare come la *Circoncisione* di Pietro Gaia collocata nel 1616 sull'altare laterale della chiesa di Maria SS. Assunta di Monsanpolo del Tronto (fig. 5), quella di Giovanni Francesco Guerrieri per la Chiesa di San Francesco di Sassoferrato risalente al 1614-15 (fig. 6) e l'affresco di Domenico Zampieri eseguito nel 1618 per il duomo di Fano (fig. 7), presentino la medesima costruzione spaziale: il *Mohel* è collocato di tre quarti sulla sinistra della composizione, è seduto su uno sgabello e si appresta a compiere la *milah*. Il Bambino, posto sull'altare, viene sorretto dal sacerdote²¹.

La versione fornita del Guerrieri risulta decisamente molto più ricca ed elaborata rispetto alle altre due: all'apice della tela spicca il monogramma di Cristo che si irradia, originando un disco solare contornato da soffici nuvole sulle quali sono accomodati una serie di puttini. Inoltre l'artista presta molta attenzione alla descrizione fisiognomica dei vari personaggi e alla resa realistica e minuziosa dell'arredamento e delle vesti. In particolar modo le due ancelle sulla destra rivelano una precisione e una cura estrema nella scelta dell'abbigliamento e delle acconciature²².

Anche nella composizione di Gaia sono presenti alcune figure sulla destra che catturano l'attenzione dello spettatore: questa volta non si tratta di due ancelle, come nel caso del Guerrieri, bensì di una donna e di un bambino²³. Potrebbe trattarsi di una madre che spiega a suo figlio quello che sta avvenendo sotto i loro occhi sull'altare. Da sottolineare è la dolcezza del gesto della donna, che mentre parla appoggia la mano sinistra sulle spalle del bambino. Il fanciullo sembra incedere in direzione dell'altare: la gamba sinistra è più indietro rispetto alla destra, la pianta del piede non è completamente appoggiata al suolo, il braccio sinistro è proteso in avanti e nella mano stringe qualcosa. Se guardiamo attentamente possiamo scorgere due volatili: probabilmente egli sta portando l'offerta che la partoriente, in questo caso la Vergine, doveva presentare



fig. 8 Felice Damiani, *Circoncisione*, San Severino, Santuario della Madonna dei Lumi.

al tempio il giorno della sua purificazione, secondo i precetti del Levitico. Nel passo biblico, come già ricordato, s'invitano ad offrire in sacrificio tortore o piccioni, Gaia invece, colloca tra le mani del bambino una coppia di cardellini. Il pittore potrebbe aver scelto proprio questa specie di uccello in quanto portatore di una precisa simbologia: una leggenda cristiana narra che un cardellino si era macchiato il capo e il ventre di rosso mentre era intento a togliere una spina dalla corona che cingeva il capo di Gesù²⁴. Il cardellino è un attributo cristologico presente in numerose Madonne con Bambino in quanto prefigurazione della Passione: inserendo questo dettaglio il Gaia poteva così sottolineare la congiunzione tra il primo e l'ultimo spargimento di sangue di Cristo.

Nella versione del Domenichino, alla destra del *Mohel*, troviamo raffigurato

in ginocchio un assistente che sostiene un piccolo recipiente provvisto di coperchio: potrebbe trattarsi del contenitore degli unguenti usati durante l'operazione o, con maggiore probabilità, l'oggetto allude al contenitore utilizzato per conservare la sacra reliquia del prepuzio²⁵. L'artista ha scelto di rappresentare il Bambino leggermente impaurito, mentre rivolge lo sguardo e protende il braccio verso la Vergine, per cercare conforto; la gran parte delle raffigurazioni invece prevede il Bambino immobile, che subisce pazientemente l'operazione, conscio dell'importanza e del valore segnico del rito. Sia nell'affresco del Domenichino che in quello di Giovanni Andrea De Magistris, eseguito nel 1566 per la Chiesa della SS. Annunziata di Colmurano, il Bambino ha un atteggiamento realistico: si sottolinea la natura umana di Cristo, la sua reazione che lo accomuna a qualsiasi altro bambino circonciso.

Continuando l'analisi dei personaggi nel ruolo di assistenti all'operazione, me-



fig. 9 Antonino Sarti, *La Circoncisione*, Cupramontana, chiesa di S. Leonardo.



fig. 10 Giorgio Picchi, *Circoncisione di Nostro Signore*, Mercatello sul Metauro, Museo chiesa di S. Francesco.

rita attenzione la figura dell'uomo che irrompe sulla scena da sinistra nella tela dipinta da Felice Damiani nel 1596-97 per il Santuario della Madonna dei Lumi di San Severino (fig. 8). Attira il nostro sguardo perché reca in mano una cesta che visivamente si colloca alla stessa altezza del bacino del Bambino, fulcro centrale della composizione. All'interno della cesta, avvolti da panni bianchi, si scorgono gli attrezzi chirurgici riposti nelle custodie, un dettaglio che rivela la particolare precisione narrativa del pittore. La tela del Damiani è stata sicuramente d'ispirazione per Antonino Sarti che nella *Circoncisione* realizzata nel 1615 per la chiesa collegiata di Cupramontana²⁶ (fig. 9), ripropone le figure di Gesù Bambino e dell'assistente pressoché invariate.

Il Bambino anche in questo caso è raffigurato in posizione eretta con la gamba destra distesa, la sinistra coperta dal panno e il braccio destro alzato, ma nell'opera del Sarti non è sorretto dal sacerdote ma dalla Vergine. Sarti inoltre di-

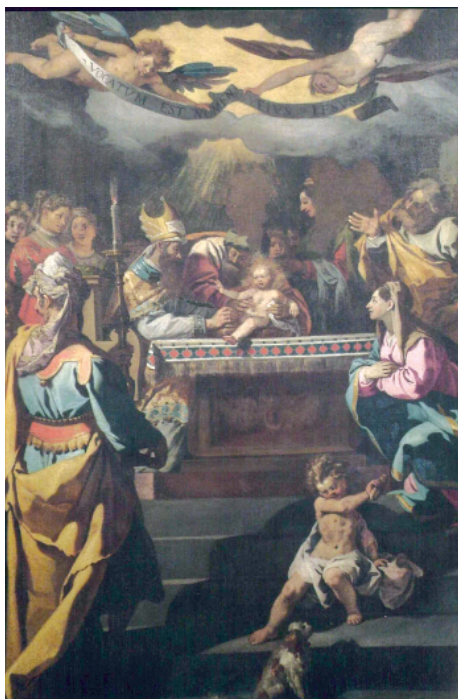


fig. 11 Andrea Boscoli, *La Circoncisione*, Fermo, cattedrale di S. Maria Assunta, Cappella del SS. Sacramento.

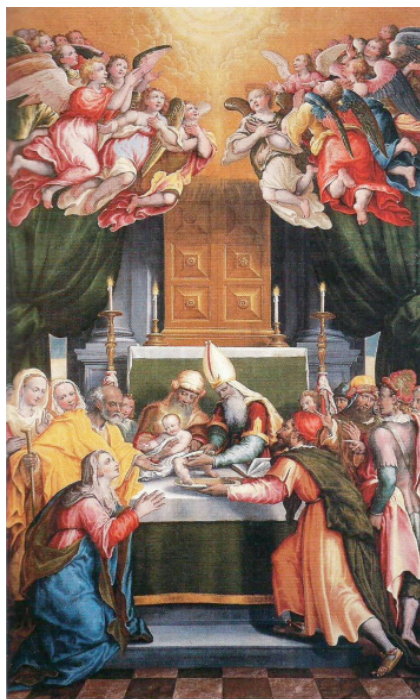


fig. 12 Ercole Ramazzani, *La Circoncisione*, Jesi, Museo Diocesano.

mostra di aver guardato alla *Circoncisione* di San Severino anche per quanto riguarda il personaggio dell'assistente, che presenta gli stessi tratti fisiognomici e una posa analoga: questa volta il braccio destro non sorregge la cesta con gli strumenti ma è proteso verso un cestino contenente un panno bianco, offerto da una giovane ancella inginocchiata.

Torniamo ora ad osservare il dipinto di Felice Damiani: oltre alle figure canoniche della *Circoncisione*, compaiono tre personaggi abbigliati secondo la moda dell'epoca e i loro abiti cinquecenteschi sottolineano la distanza temporale rispetto alla scena evangelica centrale. L'uomo che compare in secondo piano sulla sinistra, vicino alla colonna, si rivela particolarmente caratterizzato a livello fisiognomico: potremmo trovarci di fronte ad un probabile autoritratto del pittore. In primo piano sulla destra sono invece collocati due fanciulli, una



fig. 13 Ambito toscano, *Circoncisione*, Montecarotto, chiesa di S. Filippo.

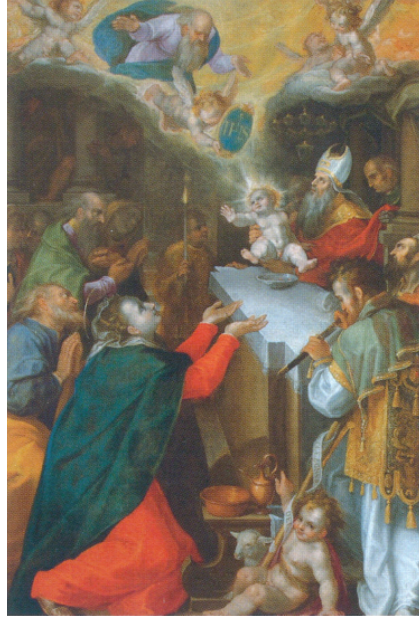


fig. 14 Filippo Bellini, *Circoncisione*, Loreto, Museo-Antico Tesoro Santa Casa.

bambina più grande e un bimbo di pochi anni, in compagnia di un cagnolino: essi fungono da cerniera visiva tra la scena centrale e lo spettatore e la loro presenza è sicuramente da mettere in relazione con il committente dell'opera, il patrizio settempedano Valerio Cancellotti²⁷.

Anche nella *Circoncisione* eseguita da Giorgio Picchi per la cappella della Compagnia del Nome di Dio nella Collegiata di Mercatello sul Metauro²⁸ (fig. 10), oggi conservata nella chiesa-museo di San Francesco, sono presenti in primo piano alcuni personaggi che catalizzano l'attenzione dello spettatore. Sulla destra sono raffigurate due donne: una con in testa una cesta con due colombe, l'altra che abbassa il capo e indica il rito che si sta svolgendo alle sue spalle²⁹. Sulla sinistra è rappresentato un giovanissimo inserviente che porta un vassoio e una brocca, accanto a lui un personaggio, di spalle, che addita la scena centrale abbigliato con un sontuoso manto in broccato dorato e un turbante bianco con due lunghe code: quasi sicuramente si tratta di una figura orientale, molto probabilmente un altro sacerdote o un levita che si sta per unire

alla cerimonia. Picchi, come la maggior parte degli artisti che operavano tra fine cinquecento e inizio seicento, segue nella composizione il principio della *varietas*, che prevede la moltiplicazione delle figure di quinta, ovvero dei personaggi che assistono all'evento sacro, rappresentati di scorcio e in pose virtuosistiche. Attraverso questa consuetudine tipica del linguaggio manieristico, l'artista dinamizza la composizione e fa convergere l'occhio dello spettatore verso il fulcro della scena³⁰. Possiamo notare una forte componente teatrale³¹: il rito della Circoncisione avviene su un altare sopraelevato e due gradini distanziano i personaggi in primo piano dalla scena sacra che viene svelata allo spettatore dagli angioletti in volo che scostano il sipario³².

Inoltre, per celebrare l'importanza dell'episodio biblico rappresentato, l'artista ha scelto di ambientare l'evento all'interno di una basilica³³: s'intravede una cappella riccamente decorata con lesene dai capitelli dorati, ricchi festoni, balaustre. Nei pennacchi della cupola centrale si scorgono due profeti. Tenendo conto anche della loro tradizione iconografica, è probabile che si tratti di Zaccaria ed Isaia, i quali avrebbero predetto la Passione di Cristo e il carattere sacrificale della sua morte³⁴. Secondo l'esegesi cristiana la Circoncisione sarebbe una prefigurazione della Passione, proprio in questa occasione avvenne il primo spargimento di sangue di Cristo che si ricollega all'ultimo verificatosi sulla croce.

La complessa impostazione spaziale della pala del Picchi viene ripresa da Andrea Boscoli nella *Circoncisione* realizzata per la cappella del SS. Sacramento del Duomo di Fermo (fig. 11). Boscoli, come il Picchi prima di lui, decide di suddividere la composizione in tre sezioni: nella prima sono collocate le figure di quinta, quella centrale è riservata alla scena principale, che avviene anche qui su un altare sopraelevato su una scalinata, quella superiore prevede alcuni angeli in volo. Nella tela fermiana il centro della composizione risulta leggermente spostato sulla destra, lo spazio è costruito seguendo un andamento diagonale che viene sottolineato dalle due figure in primo piano che fungono da *repoussoir*, convogliando lo sguardo dello spettatore verso il gruppo centrale con i sacerdoti e il Bambino. Grande importanza viene conferita al ceroforo, rappresentato di spalle sulla destra: questo personaggio si rivela molto particolare per via dell'abbigliamento esotico, come lo definisce Nadia Bastogi³⁵. Il forte carattere scenografico dell'opera è stato ampiamente sottolineato dalla critica: la composizione risulta alquanto movimentata, tanto da sembrare quasi un fermo immagine per via della varietà di pose e atteggiamenti assunti dai personaggi raffigurati.

Una visione frontale dell'evento viene scelta anche da Ercole Ramazzani nel 1588 per la pala della Badia di San Benedetto a Castelplanio, ora conservata presso il Museo Diocesano di Jesi (fig. 12).

Questa volta i sacerdoti sono raffigurati entrambi al di là dell'altare, l'uno affianco all'altro. Grande attenzione è stata posta alla scansione graduale dei piani, l'impianto compositivo sembra riprendere quello della *Presentazione al Tempio* di Lorenzo Lotto (1556, Loreto, Museo-Antico tesoro della Santa Casa)³⁶. L'occhio dello spettatore è attirato dal grande tabernacolo dorato e bugnato che troneggia sul secondo altare nello sfondo. Questo dettaglio non è stato posto casualmente dal pittore alle spalle dei personaggi ma è strettamente connesso con quello che sta avvenendo in primo piano: il tabernacolo simboleggia il corpo di Cristo e l'altare su cui è posizionato fa riferimento al sacrificio di Gesù sulla croce; alla sua morte si ricollega anche la tovaglia bianca che richiama la Sacra Sindone.

Anche in questo caso viene esplicitato il legame tra Circoncisione e Passione. La metà inferiore del dipinto verrà ripresa fedelmente dal pittore di ambito toscano, non meglio identificato, che esegue nel 1595 la *Circoncisione* per la Chiesa di San Filippo di Montecarotto (fig.13): le posizioni assunte dai personaggi sono le medesime, cambiano leggermente i tratti fisionomici ed alcuni abiti. La parte sommitale è completamente diversa: Ramazzani decide di rappresentare una nutrita schiera angelica che solleva lo sguardo devoto verso un paradisiaco disco dorato, invece nella pala della chiesa filippina troviamo una coltre di nuvole rosate, quasi perlacee, con al centro Dio Padre benedicente con il globo crucigero e tre angioletti per lato. Leggermente più in basso vediamo un



fig. 15 Ambito marchigiano, *Circoncisione di Gesù*, Montegranaro, chiesa di S. Ugo.

puttino che plana verso il centro della composizione in corrispondenza del Bambino circonciso, portando in mano un clipeo raggiato con il monogramma di Cristo, simbolo dell'Ordine degli Oratoriani. Il dettaglio del puttino con il monogramma era già stato proposto da Filippo Bellini nella pala d'altare della cappella del Santo Nome di Gesù all'interno della basilica di Loreto³⁷, del 1590, ora collocata nel Museo-Antico Tesoro Santa Casa (fig. 14).

Anche quest'opera è caratterizzata da una forte componente teatrale, vera e propria cifra stilistica della produzione del Bellini. La scena è affollata di personaggi, la maggior parte dei quali si rivolge in alto, verso la figura di Dio Padre che sembra irrompere nella cerimonia attraverso uno squarcio di cielo dorato, con un'espressione abbastanza dura: è rappresentato con le braccia aperte e la tunica rigonfia d'aria ad indicare la veemenza del suo slancio.

Lo spazio in cui le figure si dispongono è costruito seguendo l'asse diagonale Dio Padre-angelo-Bambino-coltello e la posa del Bambino nudo e a gambe divaricate, accentua la sua valenza sacrificale. Seduto ai piedi dell'altare e caratterizzato da un forte scorcio³⁸, è raffigurato San Giovannino con i suoi attributi: il bastone su cui è avvolto il cartiglio con la scritta "*ecce agnus dei*" e l'agnello, che qui non compare solo in quanto attributo iconografico ma rimanda al sacrificio di Cristo sulla croce, di cui la Circoncisione è una prefigurazione. La presenza di San Giovanni inoltre, è connessa al sacramento del battesimo, che nella cultura cristiana costituisce il corrispettivo della circoncisione.

Nel caso della *Circoncisione di Gesù* collocata nella chiesa di Sant'Ugo a Montegranaro (fig.15), eseguita da un artista di ambito marchigiano, il monogramma di Cristo è effigiato su una tavoletta che viene sorretta sia da un angelo che da Dio Padre benedicente, quest'ultimo dotato di una aureola triangolare che simboleggia la Trinità.

Anche Orazio Gentileschi nella sua bellissima *Circoncisione* (fig. 16) dedica molto spazio alla sfera divina. Senza dubbio quest'opera spicca tra le pale marchigiane dedicate a questo episodio, e insieme a quella barocca può essere considerata la rappresentazione pittorica qualitativamente più alta, sia dal punto di vista estetico che per la capacità di creare un coinvolgimento empatico dello spettatore³⁹.

Collocata sull'altare maggiore della Chiesa del Gesù il 24 giugno del 1607⁴⁰, si rivela nello stesso tempo moderna e antica: la divisione della scena in due registri, la simmetria e le diagonali sono retaggi cinquecenteschi, mentre le grandi dimensioni dei personaggi, desunti dal vero alla maniera del Caravag-

gio e caratterizzati da precise fisionomie, costituiscono un significativo fattore di novità nell'area marchigiana, ancora legata al linguaggio manierista e baroccesco⁴¹. I personaggi che partecipano alla narrazione sacra si distinguono per una forte presenza scenica e sono indagati con precisione dall'artista nella loro fisicità, negli atteggiamenti e nelle pose⁴², tanto da far sembrare l'opera un *tableau vivant*. Il sacerdote, con il coltello tra le mani, è colto in tutta la sua concentrazione mentre sta effettuando l'operazione, aiutato da un sacerdote più anziano che tiene delicatamente la gamba del bambino.

Coloro che assistono alla cerimonia osservano con attenzione la scena, quasi rapiti, mentre le due coppie di astanti collocati ai lati della tela, colti mentre parlano fra loro, sembrano commentare il sacro evento nelle sue implicazioni teologiche e devozionali. Il personaggio sulla sinistra con una veste panneggiata nei toni del viola e la donna anziana sulla destra, potrebbero essere Simeone e la profetessa Anna, testimoni della Purificazione della Vergine⁴³ e ricordati nelle meditazioni contenute negli *Esercizi spirituali di Ignazio di Loyola*⁴⁴. I volti di Maria e Giuseppe sono caratterizzati da un'estrema dolcezza: Giuseppe si apre nell'accenno di un sorriso pieno di sentimento, Maria colta con le mani giunte è assorta in preghiera, il suo sguardo non intercetta quello del Bambino che si volta verso la madre con un'espressione mesta. Noto è il brano di natura morta costituito dal vassoio, dall'ampolla e dal panno appoggiati sull'altare. Grande attenzione è riservata anche alla resa naturalistica dei panneggi delle vesti che si presentano partico-



fig. 16 Orazio Gentileschi, *Circoncisione*, Ancona, chiesa del Gesù.



fig. 17 Simone De Magistris, *Esaltazione del Nome di Gesù* (Allegoria dei Tre Regni), Offida, Palazzo Comunale.

di Gesù di Simone De Magistris, conservata nel palazzo Comunale di Offida (fig. 17) e la *Circoncisione di Gesù Bambino* della Chiesa di S. Maria della Piazza a Pergola, attribuito ad un artista non identificato di ambito nordico (fig. 18).

La pala di Offida venne realizzata nel 1589 per l'altare dedicato al Nome di Gesù nella Chiesa di Santa Maria della Rocca. La fonte iconografica di que-

larmente sontuose e riccamente decorate, come il broccato della sopravveste del sacerdote in primo piano, indagato con estrema precisione⁴⁵.

La parte superiore del dipinto è assai meno innovativa, come se fosse staccata dal resto della composizione, qui Orazio osa meno: decide di collocare Dio Padre al vertice di un ideale triangolo composto dai due angeli ai suoi lati; la forma triangolare, che allude alla Trinità, ritorna anche nell'aureola di Dio. L'angelo a sinistra, con una mano sul petto, indica il monogramma di Cristo, che compare tra le nuvole, l'altro angelo è raffigurato con le mani devotamente intrecciate e con un'espressione compita. Splendido è il dettaglio delle tre figure angeliche impegnate in un concerto⁴⁶ e quello dei puttini che osservano il monogramma, escamotage questo, attraverso il quale il pittore fa convogliare lo sguardo dello spettatore proprio verso questo punto della composizione.

A conclusione della nostra analisi prendiamo ora in esame due tele che presentano un dettaglio insolito rispetto all'iconografia classica della Circoncisione: *l'Esaltazione del Nome*

st'opera si desume dalla netta divisione della composizione in tre parti; ogni zona presenta un'iscrizione: *celeste, terrestre e infernorum*. Questi tre termini si ritrovano nell'introito della messa che si celebrava il giorno della festa del Santissimo Nome di Gesù; il testo recita: «*In nomine IESU omne genuflectatur: celestium, terrestrium, et infernorum: et ominis lingua confiteatur: quia Dominus Iesus Christus inn gloria est Dei Patris, Alleluja*»⁴⁷.

Osservando la parte sommitale possiamo notare in posizione centrale un grande cerchio con il monogramma di Cristo, sormontato da una sottile croce che s'innesta sulla lettera "h". Tutt'attorno sono disposti dei puttini che si rivolgono al monogramma da cui si dipartono i raggi di luce divina. La zona centrale è separata da quella superiore, dove sono collocate le figure angeliche, da una cortina di nubi: si sta per svolgere il rito della Circoncisione, viene raffigurato il momento in cui la Vergine consegna il Bambino al Sommo Sacerdote. Il personaggio collocato sullo sfondo a destra accanto al ceroforo, con un turbante rosso, ha in mano una patena e delle forbici che serviranno durante la cerimonia.

La Circoncisione è stata collocata al centro della pala perché è durante questo rito che avviene il conferimento del Nome a Gesù, sottolineando così lo scopo precipuo della scelta iconografica, che consiste proprio nella celebrazione del Santo Nome di Gesù.

La particolarità della tela sta nella parte inferiore dove troviamo raffigurato una sorta di bassorilievo monocromo con la rappresentazione dell'inferno: si



fig. 18 Ambito nordico, *Circoncisione di Gesù Bambino*, Pergola, chiesa di S. Maria di Piazza.



fig. 19 Lorenzo Lotto, *Madonna del Rosario*, Cingoli, chiesa di S. Domenico.

scorgono varie figure affastellate con volti trasfigurati e lunghe orecchie di asino. Si notano anche tre personaggi alati e sul fondo della composizione, una serie di fuochi le cui fiamme lambiscono i corpi dei dannati. La maggior parte di loro rivolge lo sguardo in alto come se stesse seguendo la scena che avviene nella parte superiore, a testimonianza degli effetti “positivi” del Nome di Gesù, capace di placare perfino gli animi più inquieti.

Invece nella pala di Pergola, riconducibile all’ambito nordico, i dannati fanno capolino da una voragine posta in primo piano ai piedi dell’altare; anche qui, come nel caso precedente, ritorna il concetto dell’esaltazione del Nome di Gesù, a cui fa riferimento il monogramma nella parte sommitale, e della sua potenza in cielo, in terra e nell’inferno.

Il tema della Circoncisione è presente anche tra le raffigurazioni dei Misteri della Vergine che solitamente corredevano le pale dedicate alla Madonna del Rosario; nonostante sia più comune la scena della Presentazione al Tempio, sono state trovate in area marchigiana

un buon numero di opere risalenti al XVI-XVII secolo che presentano questo soggetto tra le immaginette dei Misteri⁴⁸. Giulia Lavagnoli⁴⁹ specifica che le scene raffigurate nei Misteri dovevano essere il più possibile chiare e comprensibili perché rivolte ai devoti, non sempre colti, in modo tale fungere da tramite con le sacre scritture. Per questo motivo le rappresentazioni risultavano semplificate, con pochi personaggi, solo quelli principali e con ambientazioni essenziali, poco dettagliate, anche perché lo spazio per l’esecuzione era limi-

tato: i Misteri nella maggior parte dei casi erano effigiati su tavolette o tele di piccolo formato. Ciò è possibile riscontrarlo anche nel nostro caso: le raffigurazioni della Circoncisione che abbiamo esaminato, presentano un numero ridotto di personaggi: il Bambino, il Sommo Sacerdote, la Vergine, Giuseppe, un servitore e solo in alcuni casi, degli astanti. La scena viene descritta da un punto di vista ravvicinato ma sono presenti, nonostante il poco spazio pittorico disponibile, tutti quegli elementi che ne caratterizzano l'ambientazione, quali le colonne, l'altare e i tendaggi. Tra le opere prese in esame ricordiamo la splendida *Madonna del Rosario* di Lorenzo Lotto nella chiesa di San Domenico a Cingoli (1539) (figg. 19-20). In questo caso i vari Misteri sono raffigurati su



fig. 20 Lorenzo Lotto, *Madonna del Rosario* (part), Cingoli, chiesa di S. Domenico.

medaglioni, riprendendo una consuetudine nordica. Quello dedicato alla Circoncisione, come del resto anche gli altri, presenta una grande chiarezza compositiva e un'estrema definizione nell'esecuzione delle figure. Al centro della scena troviamo il bambino e i due sacerdoti disposti dietro l'altare, sul lato sinistro Maria inginocchiata e dall'altra parte Giuseppe che osserva la cerimonia. Dietro la Vergine sono collocate due figure femminili che osservano la scena da una certa distanza, una delle due potrebbe essere la profetessa Anna. Lotto nonostante il poco spazio a disposizione dedica una cura particolare alla gestualità dei personaggi: ognuno di loro comunica allo spettatore un'emozione utilizzando il linguaggio del corpo, in particolar modo attraverso l'uso delle mani. Maria protende le braccia in avanti in direzione del Bambino rapita dal sacro evento, Giuseppe trattiene con la mano destra il mantello, l'altra mano è appoggiata, quasi a scaricare il peso del corpo, sulla coscia della gamba sinistra che è portata in avanti. Giuseppe infatti posiziona il piede sul basamento dell'altare come se si stesse sporgendo per osservare con attenzione il rituale.

Le mani e le braccia del sacerdote che esegue l'operazione sono ben in vista, a loro è riservato il centro della scena, infine la donna che si affaccia da dietro in secondo piano appoggia le mani sulle braccia dell'altra figura femminile quasi come per scostarla.

Abstract

During the Counter-Reformation in the Marches, many altarpieces were paintings on the subject of the Circumcision of Christ, despite it being a less well-known story than other episodes concerning the childhood of Christ, such as the Nativity or the Adoration of the Shepherds. The reasons for this iconographic choice are to be found in the dissemination of the cult of the Circumcision by the Jesuit Order and the confraternities devoted to the Name of Jesus, the Name of God and the Holy Sacrament. The Circumcision was very important in liturgical terms for these religious organisations precisely because during this ceremony the child Christ was formally named and it was the first time his blood was shed, proof of the authenticity of the incarnation and a harbinger of the Passion. Analysing the corpus of these works, we immediately note some confusion between the episode of the Circumcision and the Presentation of Jesus at the Temple or the Purification of the Virgin, narrated one after the other in the Gospel of Luke. In most cases, characters such as Simeon, Anne, the High Priest or attributes such as candles and doves, typical of the iconography of the Presentation, also appear in the scene of the Circumcision. Of the works considered, the most faithful to the Gospel narrative and the precepts of the Mosaic law is a painting by Federico Barocci (1590) for the church of the Nome di Dio in Pesaro, now in the Louvre. This work became a model and constant reference point for many subsequent artists. Lastly, during the current research, depictions of the Circumcision were also found among the Mysteries included in Madonnas of the Rosary painted in the 16th and 17th centuries.

NOTE

- 1 Il numero otto assume una valenza particolare secondo la dottrina cristiana: come ricorda Steinberg la creazione è avvenuta in sette giorni e ci saranno sette ere, quindi il sette rimanda alla pienezza e alla completezza. La Resurrezione di Cristo è avvenuta l'ottavo giorno, Cristo si ripresenta ai discepoli e a San Tommaso otto giorni dopo la Resurrezione (Giovanni, 20, 26-29). L'otto dunque è connesso con il concetto di rinnovamento, rigenerazione, resurrezione. La Circoncisione e la Resurrezione avvengono secondo le stesse tempistiche: si rafforza quindi l'idea della Circoncisione come prefigurazione del sacrificio di Cristo in vista della salvezza universale. L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano, Il saggiatore 1986, pp. 52-53, 158.
- 2 Bernardo sembra sia stato il primo padre della chiesa ad individuare una connessione tra il rito della Circoncisione e il conferimento del nome; questa relazione costituirebbe un rimando anche alla doppia natura di Cristo, umana e divina: «Grande e meraviglioso mistero! Il Bambino è circonciso e chiamato Gesù. E quale connessione tra le due cose!... Ma in questi potete riconoscere colui che è giunto per fungere da mediatore tra Dio e uomo... La circoncisione è prova della vera umanità che egli ha assunto, mentre il nome datogli... rivela... la sua maestà. Eccolo circonciso come un vero figlio di Abramo, ed eccolo chiamato Gesù quale vero Figlio di Dio». *Ibidem*, p. 55.
- 3 Come Gesù si è sottoposto alla Circoncisione, la Vergine ha accettato di partecipare al rito della Purificazione nonostante fosse senza peccato. Jacopo da Varagine, nella *Legenda aurea*, sottolinea come entrambi i gesti rivelino una grande umiltà e costituiscano un esempio per l'umanità.
- 4 Il Vangelo di Luca (2, 24) riporta che Maria e Giuseppe offrirono in dono due tortore o due colombi; nel Levitico (12, 8) si specifica che questo tipo di offerta era riservata a coloro che non avevano le possibilità di procurarsi un agnello. La scelta di Maria e Giuseppe viene giustificata dai teologi dicendo che la Sacra Famiglia avrebbe donato l'oro ricevuto in dono dai Re Magi ai poveri. L. RÉAU, *La Circoncision et la Présentation au Temple*, in *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Parigi, Presses universitaires de France 1957, p. 262. Nella maggior parte delle pale prese in esame compaiono i colombi, dunque gli artisti o i committenti dimostrano di seguire il racconto evangelico.
- 5 Levitico 12, 3-4.
- 6 R. CASSANELLI, E. GUERRIERO (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, vol. II, Cinisello Balsamo, San Paolo 2004, pp. 406-407; L. RÉAU, *La Circoncision et la Présentation au Temple*, cit., p. 258.
- 7 Sull'ambientazione della Circoncisione e sulle caratteristiche architettoniche del Tempio si veda A. VALLESI, *Dalla corte di Urbino alla città di Verona: Claudio Ridolfi e la pala di San Tomio, un'opera e il suo contesto nella Verona del Seicento*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2011-2012, Relatore Prof. A. Gentili, pp. 82-88. Secondo i Vangeli Apocrifi la Circoncisione ebbe luogo a Betlemme, mentre in occasione della Presentazione al tempio la sacra famiglia si spostò a Gerusalemme, il Vangelo arabo dell'infanzia specifica invece che il rito avvenne nella grotta. L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Casale Monferrato, Utet 1994, pp. 317, 365.
- 8 D. MATTEUCCI, *Ercle Ramazzani. L'altro manierismo marchigiano*, Sassoferrato, Istituto Internazionale di Studi Piceni 1994, p. 154.
- 9 L. ARCANGELI, *La pittura di Barocci e dei barocceschi a Pesaro*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, vol. III, 2, Venezia, Marsilio 2001, cit., p. 188; A. BECCI, G. A. LAZZARINI, *Catalogo delle pitture che*

- si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro, Gavelli 1783, p. 49.
- 10 S. KNAUSS, *La saggia inquietudine: il corpo nell'ebraismo, nel cristianesimo e nell'islam*, Torino, Effatà 2011, pp. 59-63. Solo successivamente è diventata una cerimonia pubblica eseguita all'interno del tempio.
 - 11 Secondo la legge mosaica il compito di far circoncidere il bambino spettava al padre, se questo non fosse stato disponibile ci si rivolgeva ad un *Mohel*; il padre affiancava comunque l'operatore.
 - 12 Nelle raffigurazioni della Circoncisione è costante la presenza di almeno un personaggio che ha il compito di reggere un cero: questo motivo iconografico rimanda alla Candelora, benedizione dei ceri da portare in processione, con cui la Chiesa Cristiana celebrava la festività della Presentazione al Tempio, chiamata dall'attuale rito romano Purificazione di Maria. Il significato simbolico delle candele è da ricercare proprio nell'episodio della Presentazione al Tempio, in occasione della quale Simeone una volta incontrato Gesù lo designa come «luce per illuminare le genti» (Luca 2,32). Dunque la candela accesa simboleggia Cristo stesso. Ancora una volta nelle rappresentazioni pittoriche della Circoncisione si verifica l'incursione di elementi iconografici desunti dalla Presentazione.
 - 13 Arcangeli sostiene che all'interno della coppa ci sia il prepuzio di Cristo. ARCANGELI, *La pittura di Barrocci e dei barocceschi a Pesaro*, cit., p. 188.
 - 14 A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, vol. II, Ancona, Il Lavoro Editoriale 2008, p. 91.
 - 15 S. ZUFFI, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano, Electa 2002, p. 97. Il peccato originale viene riscattato dal sacrificio di Cristo sulla croce, dal suo sangue, versato per la prima volta durante il rito della Circoncisione, prefigurazione della Passione. A questo proposito sant'Ambrogio sostiene che la circoncisione non si debba più praticare tra i cristiani visto che «il prezzo è stato pagato per tutti quanti». Sant'Agostino istituisce un parallelismo tra circoncisione e battesimo, entrambi hanno un valore iniziatico, in quanto legati alla purificazione: «Istituita tra il popolo di Dio, ... voleva significare la purificazione, anche negli infanti, dal peccato originale... così come il battesimo fin dal momento della sua istituzione è servito al rinnovamento dell'uomo». Il battesimo diventa il segno della nuova alleanza, su cui si basa la rigenerazione della chiesa; in parallelo la circoncisione è suggello del patto tra Dio e l'uomo, fondamento del corpus di leggi veterotestamentarie. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale*, cit., pp. 51-53.
 - 16 Oltre alla tela realizzata dal pittore settecentesco Carlo Paolucci, in seguito alla dipartita dell'originale dalla chiesa pesarese, (Cfr. M. M. PAOLINI, *Perché la memoria non si perda*, in *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, a cura di B. Cleri e C. Giardini, Modena, Artioli 2003, p. 137) si contano altre tre copie della Circoncisione baroccesca: quella realizzata per la Chiesa di San Domenico a Urbino venne trafugata dai francesi nel 1811, portata a Brera, nel 1847 trovò una collocazione definitiva nella Chiesa di San Sebastiano di Milano. Riguardo l'attribuzione di questa pala la critica è fortemente divisa, si sono fatti nomi quali Alessandro Porino, Giovanni Ortensio Bertuzzi, Giovan Battista Urbinelli. Cfr. *Ibidem*. 227-229. Altra copia fedele è quella conservata presso la Chiesa di San Giovanni Battista di Schieti che purtroppo versa in cattive condizioni nonostante i recenti restauri. Venne realizzata per l'altare della Confraternita del Santo Nome di Gesù costituita nel 1616. Cfr. R. BARTOLUCCI, F. NEGRONI, *Schieti: storia e immagine di un paese*, Urbino 1993; B. CLERI (a cura di) *Pittura barocca nella Provincia di Pesaro e Urbino*, in «Pesaro città e contà», Società pesarese di Studi Storici, Link 5, Pesaro 2008, p. 264; A. FUCILI, T. MANCINI, *Urbino: Chiese fuori le mura "ch'erbose hanno le soglie"*, Urbino, Comune di Urbino 1997, p. 20. La versione conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna presenta delle piccole varianti rispetto all'originale: gli angeli nella parte sommitale hanno dimensioni più contenute mentre l'agnello e le sto-

- viglie di rame sono rappresentate più da vicino. La paternità di quest'opera è stata assegnata a Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo. Cfr. A. MAZZA, in *Federico Barocci 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, cit., pp. 278-279.
- 17 G. CALEGARI, *Dispersioni e acquisizioni*, in *Tavullia (Tomba, Montelevecchie, Monteluro) nei secoli XVI-XIV*, a cura di G. Allegretti, Tavullia, Comune di Tavullia, 2000, p. 106.
 - 18 Spesso nelle rappresentazioni della Circoncisione al posto i personaggi del *sandak* e del *mohel* vengono raffigurati due sacerdoti; in molti casi la cerimonia viene addirittura officiata dal Sommo Sacerdote. Questa scelta iconografica è dovuta alla commistione di questo episodio biblico con quello della Presentazione al Tempio, che vede protagonista proprio il Sommo Sacerdote, insieme a Maria e il Bambino.
 - 19 Il giallo era il colore tradizionale della comunità ebraica; spesso nelle opere prese in considerazione contraddistingue la veste del *Mohel*, di Giuseppe, o quella di assistenti e astanti.
 - 20 Il ciclo di affreschi che interessa il ricco soffitto a botte con stucchi è dedicato ai “sette dolori e gioie di San Giuseppe”, la cui devozione si deve al frate cappuccino Giovanni da Fano (1469-1539), promotore della riforma e ideatore del ramo francescano dei Cappuccini. A. MAZZACCHERA, *Il forestiere in Cagli: palazzi, chiese e pitture di una antica città e terre del Catria e Nerone*, Cagli, Pro loco di Cagli 1997, p. 129, 132; M. CELLINI, *Girolamo Cialdieri*, in A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel Segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano, Motta 2005, p. 273.
 - 21 Nella *Circoncisione di Gesù* conservata presso la Pinacoteca Diocesana di Senigallia, di cui purtroppo sono ignoti l'autore, i committenti e l'originaria collocazione, ritroviamo lo stesso schema compositivo con l'altare posto lateralmente, l'operatore rituale seduto di spalle, l'altro officiante che regge il bambino. In questo caso però le posizioni sono invertite, mentre le tre opere analizzate presentano il sacerdote e l'altare sulla sinistra, questa volta la cerimonia avviene sulla destra. Grande importanza viene conferita anche alla figura di Maria, che allo stesso modo di Gesù, occupa il centro della tela attirando lo sguardo dello spettatore; in questo modo il pittore inserisce nella scena un rimando all'episodio della Purificazione della Vergine, che come già ricordato, nelle maggior parte delle rappresentazioni pittoriche viene unito con quello della Circoncisione.
 - 22 Secondo Andrea Emiliani le due figure femminili raffigurate dal Gentileschi in primo piano richiamerebbero in maniera troppo pedissequa Alessandro Allori e Jacopo Zucchi. A. EMILIANI, *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, Bologna, Istituto Statale d'Arte per il Libro 1997, p. 88.
 - 23 Daniela Ferriani sottolinea come la donna in primo piano a destra risenta dell'influenza del Veronese. D. FERRIANI, Pietro Gaia, cit., p. 412. Il volto, l'acconciatura e gli abiti ricordano quelli delle figure femminili dipinte dal pittore veneto, in particolare si possono notare delle strette somiglianze tra *L'allegoria della scultura* conservata a Villa San Remigio a Verbania, attribuita di recente al Veronese e la donna dipinta dal Gaia nella *Circoncisione*: pressoché identiche risultano le pettinature e i tratti fisionomici.
 - 24 J. HALL, *Dizionario dei soggetti e simboli nell'arte*, Milano, Longanesi 2017, p. 266; A. CATTABIANI, *Volario: simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori 2000, pp. 362-364. Il nome scientifico *Carduelis* deriva da *cardo*, la pianta spinosa di cui si nutre questo animale, rimando ulteriore alla corona di spine.
 - 25 Il Réau sottolinea che dal medioevo in poi, epoca in cui il culto delle reliquie ebbe nuovo slancio, la popolazione iniziò a venerare il Santo Preputio, nonostante la maggior parte dei teologi, in primis Jacopo da Varagine, sostenesse che Cristo fosse resuscitato con il corpo integro, completo di tutte le sue parti. Il preputio sarebbe stato affidato dalla Vergine a San Giovanni oppure secondo il “Vangelo arabo dell'Infanzia” la vecchia Salomé l'avrebbe conservato in una fiala di olio di nardo profumato. L'atte-

stazione dell'autenticità di questa reliquia non è cosa semplice vista l'esistenza di vari esemplari. Calvino nel suo *Traité des Reliquies* ne ricorda tre: quello conservato a Roma nella cappella del Sancta Sanctorum di San Giovanni in Laterano, inserito in una croce d'oro gemmata, era stato donato da Carlo Magno a Papa Leone III in occasione della sua incoronazione come Imperatore del Sacro Romano Impero, quello di Hildesheim e quello che si trova presso l'abbazia di Charroux. Tantissime altre chiese si professano depositarie di questa reliquia. Tra le tante il Réau sostiene che solamente due dimostrano di avere un certo presupposto: quella di Charroux era stata donata da Carlomagno all'imperatrice Irene come dono di fidanzamento. Una parte di questa reliquia verrà offerta dall'imperatore all'abbazia di Poitiers in occasione della sua costruzione nel 788; da quel momento il nome dell'abbazia divenne Charroux in riferimento alla reliquia stessa denominata *chair rouge* (carne rossa). L'altro prepuzio è quello conservato a Coulombs, nel corso del XV secolo divenne noto per le sue proprietà miracolose: si sosteneva avesse il potere di curare le donne sterili ed eliminare le complicazioni da parto. Anche Enrico V d'Inghilterra nel 1421 ricorse a questa reliquia in occasione della gravidanza della moglie Caterina di Valois. RÉAU, cit., pp. 257-258.

- 26 Quello che contraddistingue l'opera del Sarti rispetto alle altre tele dedicate a questa tematica, è l'alto numero di personaggi che assistono all'evento sacro e, come ha riportato Loretta Mozzoni, la compresenza di chierici cristiani e sacerdoti ebrei. L. MOZZONI, *Antonino Sarti: 1580-1647*, Jesi, Regione Marche, Comune di Jesi 1997, p. 64.
- 27 Il patrizio Valerio Cancellotti, raffinato erudito, ricoprì un certo ruolo nel panorama culturale settempedano tra '500-600 e si dedicò alla redazione della "*Historia della città di Settempeda*". F. VECCHIETTI, T. MORO, *Biblioteca picena o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, III, Osimo, Domenicoantonio Quercetti 1793, p. 137.
- 28 Tra le opere di Giorgio Picchi, la *Circoncisione*, è quella che risente maggiormente dell'influenza di Federico Barocci: le fisionomie di alcuni personaggi, la dolcezza dei volti, le gote e i nasi arrossati richiamano il grande pittore urbinato; i personaggi Del Picchi, come quelli del Barocci sono dotati di sentimenti. M. MORETTI, *Giorgio Picchi da Casteldurante*, in *Nel Segno di Barocci*, cit., p. 203; *Dizionario biografico degli italiani*, 83: Piacentini-Pio V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2015, p. 137.
- 29 La donna che indica la circoncisione che si sta compiendo sull'altare è una chiara citazione della figura femminile dipinta da Barocci nell'*Immacolata Concezione* per la Chiesa di San Francesco di Urbino (1575 ca.): identici sono i lineamenti e la pettinatura. B. CLERI (a cura di), *Pittura barocca nella Provincia di Pesaro e Urbino* cit., p. 104.
- 30 Sul principio della *varietas* si rimanda a M. GRASSO, *Servitori al lavoro nella locanda dell'Ultima Cena: un motivo iconografico, la sua origine, le sue varianti, le sue ragioni*, in B. CLERI (a cura di), *Barocci in bottega*, convegno di studi presso l'Università di Urbino Carlo Bo, 18 ottobre 2012, Bonita Cleri (a cura di), Quaderni di «Notizie da Palazzo Albani», Urbino 2013, pp. 78, 79, 92.
- 31 Francesco De Carolis afferma che il carattere narrativo è tipico della produzione del Picchi. F. DE CAROLIS, *Giorgio Picchi a Mercatello sul Metauro*, Fermignano, Centro Studi G. Mazzini, 2007, p. 40.
- 32 L. ARCANGELI, *Giorgio Picchi*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra a cura di Paolo Dal Poggetto (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, Palazzo Arrigo Sala dei Mercatori, 13 giugno- 31 ottobre 1992), Milano, Silvana Editore 1992, p. 337. Anche nel *Miracolo della Vera Croce*, eseguito per la Confraternita di Santa Croce di Mercatello sul Metauro, Picchi ricorre all'espedito del sipario per incorniciare la scena, sottolineandone il carattere teatrale.
- 33 Massimo Moretti sostiene che il Picchi, per celebrare l'importanza dell'episodio biblico rappresen-

tato, memore dell'esperienza romana, abbia deciso di ambientare la Circoncisione all'interno della cappella del Presepe della basilica di Santa Maria Maggiore. L'ambiente risulta riprodotto con una certa fedeltà come si evince da un confronto con gli affreschi della Biblioteca Vaticana anch'essi raffiguranti la cappella liberiana. La decorazione della cappella voluta da Sisto V, si era conclusa nel 1587, nello stesso anno il Picchi licenzia la pala della *Circoncisione*. Riferibile al 1587 è un ipotetico viaggio a Roma dello stesso, che è presente a Casteldurante non prima di dicembre. È probabile che il pittore abbia eseguito parte della decorazione del soffitto della sagrestia della cappella del Presepe vista la somiglianza con le grottesche della volta della Sala Greca del Palazzo Brancaloni di Piobbico. MORETTI, cit., pp. 204, 216.

- 34 Zaccaria 12,10; Isaia 50, 6- 53, 4-12.
- 35 N. BASTOGI, *Andrea Boscoli*, Firenze, Edifir 2008, pag. 182.
- 36 V. PELOSI, in *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, catalogo della mostra a cura di D. Matteucci (Arcevia, Chiesa di San Francesco di Piazza, 20 luglio - 4 dicembre 2002), Venezia, Marsilio 2002, p. 72.
- 37 B. MONTEVECCHI, *Filippo Bellini, Nel Segno di Barocci*, cit., p. 178. Filippo Bellini si occupò dell'intera decorazione della cappella composta da tele e affreschi.
- 38 *Ibidem*, p.178.
- 39 Questa composizione ispirerà Giovanni Francesco Guerrieri: nella sua *Circoncisione* (1614-1615), di cui abbiamo già trattato in precedenza, il pittore riprende dalla pala anconetana la disposizione a gruppi dei personaggi che assistono all'evento.
- 40 Nella realizzazione Orazio seguì fedelmente le tre meditazioni contenute negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola: la prima meditazione tratta il momento della Circoncisione, la seconda ricorda l'imposizione del nome di Gesù che il pittore richiama attraverso il monogramma di Cristo nella parte sommitale del dipinto e la terza fa riferimento alla restituzione del Bambino a Maria che lo compatisce per il sangue versato. A. ZUCCARI, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra a cura di K. Christiansen, J. W. Mann (Roma, Palazzo Venezia 20 ottobre 2001-20 gennaio 2002, New York, Metropolitan Museum, 11 febbraio - 12 maggio 2002, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 15 giugno - 15 settembre 2002), Milano, Skira 2001, p. 64.
- 41 L. ARCANGELI, *Orazio Gentileschi nelle Marche: il percorso di un maestro caravaggesco attraverso la pittura sacra*, in M. R. VALAZZI, A. VASTANO (a cura di), *Orazio Gentileschi: regola e natura*: Galleria Nazionale delle Marche: Palazzo Ducale di Urbino, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 9 luglio-9ottobre 2016), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 2016, p. 28.
- 42 L. CARLONI, *Il Giovane Guerrieri tra Sassoferrato, Fabriano e Roma. Alcuni inediti*, in M. CELLINI, C. PIZZORUSSO (a cura di), *Giovani Francesco Guerrieri, Un pittore del Seicento fra Roma e le Marche*, catalogo della mostra (Fossombrone, Corte Alta, chiesa di San Filippo 19 luglio-19 ottobre 1997), Venezia, Marsilio 1997, p. 22; L. CARLONI, *Orazio Gentileschi nelle Marche: il percorso di un maestro caravaggesco attraverso la pittura sacra*, in *Orazio Gentileschi. Cit.*, p. 28; L. ARCANGELI, *Adezione al classicismo e presenze caravaggesche nel Ducato di Urbino e nelle Marche pontificie*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di C. STRINATI, A. ZUCCARI, Milano, Skira 2010, p. 196. Questo modo di concepire lo spazio deriva dalla pittura veneta, si veda *la Madonna col Bambino e sei Santi* di Tiziano per la Chiesa di S. Nicolò ai Frari di Venezia o la pala con *la Madonna in gloria e quattro Santi* di Lorenzo Lotto per la chiesa di Santa Maria Assunta di Mogliano. Il Gentileschi potrebbe aver ammirato dal vivo la pala del Lotto, visto la vicinanza della cittadina marchigiana ad An-

- cona, rendendo così plausibile un suo viaggio nelle Marche in occasione di questa commissione oppure potrebbe aver spedito la tela da Roma.
- 43 ZUCCARI, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cit., p. 64.
- 44 Cfr. *ivi*, nota 37.
- 45 Anche nella *Madonna del Rosario* per la Chiesa di Santa Lucia di Fabriano Gentileschi descrive accuratamente la tessitura del tappeto posto sui gradini del trono su cui siede la Vergine, questa minuzia nell'esecuzione dei motivi decorativi è tipica dei pittori toscani e rivela un'attenzione quasi fiamminga alla resa dei particolari. Il broccato della veste del sacerdote richiama i tessuti dei dipinti di Andrea Comodi e Agostino Ciampelli. Un richiamo puntuale alla pittura del Comodi è il profilo della ragazza alle spalle della Vergine, presenta la stessa fisionomia, pettinatura e posa della giovane a sinistra nel *Battesimo di Gesù* di Dublino. C. PIZZORUSSO, *Rivedendo il Gentileschi nelle Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, n. 1, 1987, pp. 57-59.
- 46 Richiami alla pittura di Caravaggio si possono riscontrare negli angeli musicanti in alto a destra che ricordano quelli del *Concerto* (1595) eseguito per il Cardinal Del Monte e nella disposizione delle figure allineate dietro Gesù Bambino posto in diagonale che richiama la *Morte della Vergine* (1605-1606).
- 47 P. AMATO, *Simone De Magistris, "Picturam et sculturam faciebat"*, Macerata, Fondazione Cassa di Risparmio di Macerata 1996, p. 176.
- 48 Un buon numero di opere, tra quelle prese in considerazione, oscilla a livello iconografico tra l'episodio della Circoncisione di Gesù e quello della Presentazione al tempio, come d'altronde abbiamo notato durante l'indagine riguardante le pale d'altare dedicate alla Circoncisione. Tra queste citiamo la *Madonna del Rosario* della Chiesa di San Nicolò di Acquaviva Picena attribuita ad Alessandro Vitali (fine XVII sec.), quella della Chiesa di San Girolamo di Frontino (fine XVII sec.), quella della chiesa di San Francesco ad Ostra attribuita a Ventura Mazzi (1601) ed infine la *Madonna del Rosario* di Lelio Leoncini in collezione privata (1589). In tutte e quattro le Circoncisioni è raffigurata sulla destra la Vergine con il Bambino in braccio, alle sue spalle Giuseppe, al centro dietro l'altare il Sommo Sacerdote e in basso a sinistra un aiutante inginocchiato o un sacerdote sul lato dell'altare. Sembra quasi che dietro queste raffigurazioni ci sia stato un modello unico. Le due Circoncisioni di Ercole Ramazzani che fanno parte della *Madonna del Rosario* e santi per la Chiesa di Sant'Agata di Castiglioni (1589) e probabilmente di una *Madonna del Rosario*, ora non più esistente commissionata per la Chiesa di San Medardo di Arcevia (1571 ca.), hanno una costruzione dell'immagine molto simile. In entrambe si rappresenta il momento che precede il rito vero e proprio: la Vergine sta porgendo il Bambino al Sommo Sacerdote. L'istante prima dell'operazione rituale viene colto nella *Circoncisione* della *Madonna in Trono* di Fra Fabiano di Urbino della Chiesa di Santa Maria Assunta di Cancelli (1533) e nella anonima *Madonna del Rosario* della Collegiata di Santa Maria dei Letterati di Monterubbiano (XVII sec.). In tutte e due i casi troviamo il sacerdote con il coltello in mano pronto ad operare. Il momento saliente della cerimonia, ovvero l'esecuzione della Circoncisione, viene rappresentato tra i *Misteri della Madonna del Rosario* di Lorenzo Lotto della Chiesa di San Domenico di Cingoli (1539), nella tavoletta di Ascanio Condivi conservata con gli altri misteri nel Museo Sistino di Ripatransone (1556), nella *Madonna del Rosario* della Chiesa di Santo Stefano a Marsia (1669), tra i *Misteri del Rosario* della Chiesa della Santissima Annunziata di Colmurano, all'interno della *Madonna del Rosario* di Ernst Van Schayck conservata nella Pinacoteca Civica di Sant'Elpidio a Mare fine XVI-inizio XVII sec.
- 49 G. LAVAGNOLI, *La Madonna del Rosario di Lorenzo Lotto a Cingoli*, Ascoli Piceno, Lamusa 2006, pp. 44-45.

Percorsi artistici all'incrocio: Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giovanni Giacomo Pandolfi nella casa romana di Pandolfo Pucci

Massimo Moretti

Accade che artisti, per maniera molto distanti, si trovino ad avere in comune modi di vita, tempi e spazi della loro esistenza. Nella Roma di fine Cinquecento, affollata di maestri e apprendisti in ricerca della propria affermazione, esistevano linguaggi figurativi differenti, maturati spesso nella propria terra di origine o all'interno di cordate di pittori attivi nei cantieri inaugurati in preparazione del grande giubileo elementino del 1600¹.

Nelle fonti antiche ritroviamo le tracce di tale pluralismo, nonché gli echi di un dibattito critico fiorito nei decenni successivi². È nota la lettera del bresciano Ottaviano Rossi al pittore Pietro Marone nella quale, in una data imprecisata ma certamente precedente al 1603, si parla del «triumvirato» della pittura costituito in quel tempo a Roma da Carracci, Caravaggio e il Cavalier d'Arpino (al quale è riconosciuto il primato «del felicissimo ascendente di Roma»)³. Alla sommaria tripartizione, si aggiungeranno, qualche anno dopo, le «quattro schole» in cui il medico senese Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni* suddivise gli stili degli artisti attivi in Roma («viventi») nel secondo decennio del Seicento: la scuola del Caravaggio, quella dei Carracci, quella di Giuseppe Cesari e l'ultima, «più tosto diremo ordine e grado che schuola», di quei pittori che «hanno operato seguendo una linea di ricerca particolare, «senza andar per le pedate d'alcuno» (tra questi il Passignano, Cristoforo Roncalli, il Baglione). Lo stesso autore ricordò, inoltre, i principali maestri attivi a Roma nei decenni precedenti, a partire dal pontificato di Gregorio XIII⁴. Più tarda e complessa la suddivisione di Vincenzo Giustiniani in dodici modi, tra i quali il dipingere «di maniera, cioè che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia, senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia, così teste, o figure intiere, come in istorie compite, o qualsivoglia altra cosa di disegno e colorito vago». Tra i campioni di questo modo (il decimo) si indicano Barocci, Romanelli, Passignano, Giuseppe Cesari d'Arpino, artisti certamente lodevoli, ma non quanto, a opinione dell'autore, quelli collocati nel modo do-

dicesimo, ovverosia coloro che unirono il «dipingere di maniera, e con l'esempio davanti del naturale». In quest'ultima categoria sono menzionati i fuoriclasse Caravaggio, Annibale Carracci e Guido Reni⁵.

Un'interessante distinzione viene in seguito formulata dal poeta marinista Antonio Bruni in un elogio a Francesco Maria II della Rovere intitolato *La Ghirlanda*, laddove scrive che «a tempi nostri v'è Guido Reni, i Cavalieri Giuseppe d'Arpino, Christofaro Pomaranci, il Morazzone, Gio. Giacomo Sementi, et altri, i quali con un modo spiritoso di colorito, mostrano ancora eccellenza di disegno, il che forse non osservò Michelangelo di Caravaggio, et alcun'altro che imitò bene à maraviglia, ma non hebbe così raro il disegno»⁶. Se per Bruni – segretario di Francesco Maria II e del cardinale Berlingero Gessi, aggregato alle accademie degli umoristi di Roma, degli oziosi di Napoli, dei caliginosi di Ancona, dei Filomati di Siena, degli Incogniti di Venezia e degli insensati di Perugia⁷ – il discrimine tra l'uno e l'altro pittore stava nel possedere, o meno, l'eccellenza del disegno, altri autori, dopo di lui, nel giudicare la vasta compagine dei maestri attivi in Roma valutarono anche la buona pratica, ovverosia la facilità e prestezza d'esecuzione⁸.

Prima che Giovan Pietro Bellori lanciasse il suo anatema contro gli artefici che «abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione», riferendosi *in primis* ai protagonisti del manierismo toscano ai suoi esordi⁹, Baglione aveva tentato di riscattare le vite di molti artisti attivi a Roma nell'ultimo quarto del Cinquecento, celebrati (e non declassati) per il loro essere “prattichi”¹⁰. Tra questi Giovanni Battista da Novara, comprimario della pittura romana non solo attorno al 1600, quando con uno stile piano e i colori squillanti della “pittura sistina” dipinse completamente la cappella del cardinale Antonio Maria Salviati a S. Gregorio al Celio, ma oltre il secondo decennio del Seicento, entro il quale completò i suoi ripetuti interventi a S. Marcello al Corso, il più vasto ciclo decorativo messo in opera a Roma dopo il giubileo, l'unico di tale entità che sia stato affidato a un solo maestro, sebbene a più riprese e con il probabile concorso della bottega¹¹.

Molti degli artefici ricordati da Baglione furono suoi colleghi tra i ponteggi dei cantieri di Sisto V e, senza il suo contributo, sarebbero rimasti a lungo nell'oblio. Ma non di tutti il pittore romano riuscì a raccogliere notizie. Le fonti documentarie più dirette segnalano, a partire dalle ricerche archivistiche di Antonino Bertolotti¹², schiere di artisti attivi nella capitale pontificia, per i quali

non esiste ancora un censimento sistematico e, in certi casi, non è possibile l'attribuzione di una sola opera. I più sfortunati, sfuggiti persino al fitto setaccio del Bertolotti, a volte ricompaiono tra le spigolature delle ricerche archivistiche proseguite senza soluzione di continuità dalla fine dell'Ottocento a oggi¹³.

Tra i pittori marchigiani sono a lungo rimasti nell'ombra Giorgio Picchi (1555 ca.-1605), non menzionato da Baglione eppure attivissimo nei principali cantieri pontifici¹⁴, e Giovanni Giacomo Pandolfi da Pesaro (1567-post. 1637).

Su quest'ultimo pittore, conosciuto soprattutto per aver dipinto quasi per intero, tra il 1617 e il 1620, la chiesa del nome di Dio in Pesaro (fig. 1), si è manifestato un interesse crescente¹⁵, grazie al quale è gradualmente emerso dagli studi di ambito locale sino a salire agli onori della critica caravaggesca dopo che Grazia Calegari, basandosi su uno studio di Angelo Sacchetti Sassetti¹⁶, ha posto l'attenzione su un atto di procura datato 28 settembre 1598, con il quale Giovanni Giacomo Pandolfi e la moglie Caterina Tesei incaricarono il piemontese Giovanni Maria Tesei, suocero del pittore pesarese allora dimorante in Roma, di

ritirare 30 braccia di tela di lino e in più, presso Pandolfo Pucci, beneficiato della basilica di S. Pietro, quadri e strumenti dell'arte lasciati in custodia nella casa del monsignore («nec non exigendum et recuperandum a R. D. Pandulpho



fig. 1 Giovanni Giacomo Pandolfi, *Immacolata Concezione*, 1617 ca. Pesaro, chiesa del nome di Dio.

Pucci beneficiato in Ecclesia principis Apostolorum de Urbe, quatos, picturas, et alia cementa et supplectilia apta et necessaria in exercitio picture, per ipsum magistrum Ioannem Iacobum relictas et relictas in custodiam et penes dictum R. D. Pandulphum»¹⁷. La studiosa ha poi più volte rimarcato che Pandolfo Pucci fu quello stesso “monsignor insalata” che, secondo la testimonianza di Giulio Mancini¹⁸, in un tempo ancora indeterminato, ma probabilmente attorno al 1596-1597, diede ospitalità al giovane Michelangelo Merisi da Caravaggio¹⁹. Secondo l’ipotesi della Calegari, i quadri e gli strumenti di lavoro furono lasciati in deposito dal Pandolfi presso il famoso “monsignor insalata” in cambio di un credito. Alla luce della narrazione di Giulio Mancini sulla vita di Caravaggio, l’ipotesi tuttavia è da scartare a vantaggio di una più probabile ospitalità accordata dal beneficiato di S. Pietro al Pandolfi in un momento difficile della sua stentata carriera. Nel dicembre del 1596, il Governatore di Rieti, Monsignor Chiappino Vitelli, fu costretto a concedere al pittore un *non gravetur* con il quale ottenne la grazia di non essere molestato dai creditori sino alla fine dell’anno. La dilazione non fu tuttavia sufficiente se l’artista marchigiano pensò bene di correggere indebitamente il documento, postdatandolo al marzo dell’anno successivo. Fu per questo arrestato e portato in prigione, da dove pronunciò la sua confessione in data 29 marzo 1597²⁰. Il pittore era precipitato sul lastrico, con una moglie e un figlio da mantenere. Si deve inoltre credere che non fosse la prima volta in cui Giovanni Giacomo sperimentava il carcere. In un foglio raffigurante un’*Annunciazione* (oggi alla Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio di Bologna, inv. 1243), segnato in basso a destra con il nome di Federico Zuccari, ma indubitabilmente prova grafica del Pandolfi²¹, si legge sul verso: “In prigione C. S. 1592 primo aprile”²². Il nome del pittore vade-ri riportato in basso a destra sembrerebbe un’attribuzione antica. Tuttavia, in attesa di più approfondite indagini, l’interrogativo sul significato dell’errata o falsificata attribuzione, nonché sulla criptica iscrizione sul verso del foglio, rimane tutto da vagliare.

Per sua stessa testimonianza, il pittore pesarese svolse la sua professione a Rieti «otto anni continovi», dal 1592 al 1600²³: un lasso di tempo che, a causa della grave crisi economica e dell’assillo dei creditori, fu probabilmente interrotto, tra l’aprile del 1597 e l’aprile del 1598²⁴, da un soggiorno-fuga, non sappiamo quanto lungo, presso la casa romana di Pandolfo Pucci. Ciò avvenne, con grande probabilità, nel tempo in cui Caravaggio, uscito dalla bottega del D’Arpino, si accomodò nella casa di Prospero Orsi, accanto al Palazzo di monsignor

Fantino Petrucci nel quale godeva della comodità di una stanza per dipingere²⁵. È quindi plausibile che l'ospitalità accordata al Pandolfi dal Pucci sia successiva di alcuni mesi (impossibile per ora precisare quanti²⁶) a quella offerta dallo stesso monsignore al Caravaggio.

Un nuovo documento che ci apprestiamo a presentare, ritrovato nel fondo notarile dell'Archivio Storico Capitolino, può meglio spiegare i termini delle carcerazioni e dei trasferimenti ai quali Pandolfi fu costretto tra il 1592 e il 1598. Possiamo dimostrare definitivamente che Giovanni Giacomo Pandolfi fu a Roma al seguito di Federico Zuccari già nel settembre del 1589, durante il pontificato di Sisto V, quando il pittore vadese, ricco di liquidità dopo il soggiorno spagnolo, cominciò a investire su beni immobili²⁷. Acquistò infatti una casa ubicata in via del corso, già appartenuta agli eredi di Giovanni Maria Valle, di cui curatore era il notaio Fabrizio Summaripa, personaggio intrinseco al mondo artistico romano e soprattutto figura di spicco del Pio Sodalizio dei Fornari di S. Maria di Loreto in Roma, per il quale, tra la fine del Cinquecento e primi del Seicento, lavorarono diversi artisti marchigiani, come il pesarese Niccolò Martinelli detto il Trometta e Flaminio Allegri da Cantiano, aiuto del Cavalier d'Arpino²⁸. Il 13 settembre dello stesso anno la cessione della casa con giardino venne completata per mezzo di un atto rogato a S. Luigi dei Francesi, presenti come testimoni il Summaripa e «Jo[hanne] Jacobo quondam Antonij de Pandulphis Pisaurens[is] Pictore»²⁹.

Alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, quindi, Pandolfi godeva dell'amicizia di Federico Zuccari, lavorando probabilmente al suo fianco, e forse anche nei cantieri sistini, con gli altri marchigiani provenienti dal ducato di Urbino: Antonio Viviani, Giorgio Picchi, Giovanni Paolo Severi da Pesaro. Quest'ultimo, in particolare, ebbe un ruolo di direzione nella decorazione dello scalone pontificale del Palazzo di S. Giovanni in Laterano³⁰. Ed è proprio nella volta dello scalone, realizzata tra il 1588 e il 1589, che crediamo di ritrovare la mano di Giovanni Giacomo in alcuni dei volti allungati e inespressivi delle figure angeliche; la sua presenza, ad un più attento esame, potrebbe rivelarsi in altre stanze del Palazzo, come nella sala degli Apostoli, dove sono forse riconducibili al Pandolfi alcuni degli angeli reggi stemma (figg. 2-3)³¹. D'altra parte, il contributo del giovane Giovanni Giacomo durante la stagione sistina, con l'appoggio dello Zuccari e dei suoi conterranei (in particolare Giovanni Paolo Severi), è plausibile anche per gli altri cantieri, e in special modo per la decorazione di Villa Peretti Montalto³², per la quale svolse funzione di com-



fig. 2 Particolare della volta dello scalone del Palazzo Apostolico Lateranense, dipinto sotto la direzione di Giovanni Paolo Severi da Pesaro, 1588 ca.

mittente la stessa Camilla Peretti, sorella di Sisto V, di cui Pandolfo Pucci - che come si è visto ospitò Giovanni Giacomo - fu maestro di casa sino al 1591³³.

Il Pandolfi, rimasto orfano del padre Giovanni Antonio, morto nel 1580, riuscì quindi in un primo momento a inserirsi nell'ambiente artistico romano, godendo probabilmente della protezione dello Zuccari e di Giovanni Paolo Severi. Il rapporto però si dovette presto interrompere, per motivi che ancora non conosciamo. Nel momento di massimo successo del pittore vadese, dall'ottobre del 1593 all'ottobre del 1594 principe e astro dell'Accademia di S. Luca³⁴, Giovanni Giacomo Pandolfi si ritirò infatti a Rieti, in una sorta di esilio forzato, durante il quale fu costretto a vivere di espedienti, dipingendo barattoli da spezieria e quadri per pochi scudi, impegnando dipinti e persino le sue scarpe³⁵.

Come giustificare l'abbandono di Roma, nel decennio dei cantieri giubilari, se non con la drastica interruzione dei rapporti con lo Zuccari forse a seguito di un grave fatto che ne causò plausibilmente la carcerazione nel 1592?

Di che tipo di ospitalità, inoltre, godettero Caravaggio e Giovanni Giacomo Pandolfi presso il beneficiato di S. Pietro Pandolfo Pucci? Come ho avuto più volte modo di osservare, la pratica di ospitare artisti presso la propria abitazione, concedendo «la commodità d'una stanza» era una consuetudine tipica delle residenze cardinalizie del Cinquecento, emulata anche dai ceti curiali inferiori³⁶. E la pratica non riguardava soltanto Roma. Basti ricordare il caso ben



fig. 3 Giovanni Giacomo Pandolfi?, *Angeli reggi stemma*, 1590 ca. Roma, Palazzo Lateranense, Sala degli Apostoli.

noto di Raffaello di Sandro nella cui casa di Firenze si rifugiò Perin del Vaga e nelle cui stanze, secondo la testimonianza del Vasari, praticavano artisti e musicisti³⁷.

Sulla personalità di Pandolfo Pucci molto è stato chiarito dalle ricerche di Lothar Sickel e Laura Teza³⁸. Al primo dobbiamo la precisazione sulla localizzazione della casa del Pucci nel rione Borgo. Lo studioso ha inoltre ricostruito l'intera carriera di "monsignor insalata", aggiungendo alcuni interessanti particolari, come l'afferenza del beneficiato di S. Pietro all'Accademia eustachiana degli universitari della Sapienza di Roma.

Durante il pontificato di Sisto V, Pucci fu considerato a Recanati, sua città di origine, un proprio rappresentante presso la corte del papa, tanto che gli fu affidato il compito di porgere al pontefice le congratulazioni a seguito dell'elezione dell'aprile 1585³⁹. Nel 1588, inoltre, divenne maestro di casa di Camilla Peretti, abitando fino al 1590 presso il cosiddetto Palazzo dell'Arciprete, accanto all'entrata della Basilica Vaticana. Come ha definitivamente dimostrato Lothar Sickel, dal gennaio 1591 Pucci si trasferì, invece, in una casa in affitto confinante con il Palazzo che era stato del Cardinale Giovanni Francesco Comendone (già di Raffaello), allora proprietà di Camilla Peretti la quale, tuttavia, non sembra averci mai abitato.

Fu in questa casa, proprietà dello stampatore e librario Vincenzo Accolti, che Pucci abitò continuativamente, con una breve interruzione tra il maggio e il novembre del 1597⁴⁰, fino al suo ritorno a Recanati nel 1600. Qui, dunque, soggiornarono Michelangelo Merisi quasi certamente per un tempo piuttosto breve, e non precisabile, tra il 1596 e il 1597, e Giovanni Giacomo Pandolfi, probabilmente tra l'aprile del 1597 e l'aprile del 1598⁴¹.

Il profilo di Pandolfo Pucci ricostruito da Sickel è quello di un uomo religioso e devoto, aperto alla cultura umanistica, possessore di quadri e protettore di artisti alle prime armi⁴².

Dalla testimonianza del Mancini, seguendo la versione del manoscritto marciano, sappiamo che a casa del Pucci Caravaggio dipinse «alcune copie di devotione che sono in Recanati e, per vendere, un putto che piange per essere stato morso da un racano che tiene in mano, e dopo pur un putto, che mondava una pera con il coltello (figg. 4-5), et il ritratto d'un hoste dove si recoverava»⁴³. Una versione del Mondafrutto (non sappiamo se l'originale o no) fu acquistata, come noto, dal perugino Cesare Crispolti, prelato e animatore dell'Accademia degli insensati, attento collezionista di opere contemporanee e di disegni. È

probabile che l'opera sia stata acquisita per pochi scudi, considerando la notizia del Mancini sul costo irrisorio del Ragazzo morso da ramarro (soli 15 giuli!)⁴⁴, dipinto secondo il medico senese nel corso dello stesso soggiorno. Può essere preso come riferimento anche il valore indicativo di soli 3 scudi attribuito al *Mondafrutto* nell'*Additio ereditatis* del maggio 1608, dopo la morte del Crispolti (la metà di un dipinto di Ferraù Fenzoni)⁴⁵.

La testimonianza del Mancini sul soggiorno di Caravaggio in casa Pucci è da



fig. 4 Caravaggio, *Ragazzo morso da un ramarro*, 1596-97. Londra, National Gallery.



fig. 5 Caravaggio, *Mondafrutto*, 1596. Hampton Court, Royal Gallery.

ritenere affidabile, sia per la singolarità delle circostanze narrate, sia perché Mancini abitava nello stesso rione del Pucci dal 1592, lavorando come medico a S. Spirito in Sassia, proprio dove il monsignore marchigiano aveva avviato la sua carriera di notaio e amministratore⁴⁶.

A una prima riflessione, il manoscritto palatino appare più spontaneo e veritiero, soprattutto in quel modo *tranchant* di definire monsignor Pucci «suo [di Caravaggio] così scarso maestro o padrone»⁴⁷. Laura Teza ha bene circostan-

ziato il senso di un'altra locuzione del manoscritto marciano sulla quale non ci si era soffermati in precedenza. Per meglio definire la qualità della cena somministrata a Caravaggio, un'insalata «quale li serviva per antipasto pasto e pospasto», il medico senese aggiunge a rafforzativo una citazione del poeta perugino Cesare Caporali, accademico insensato («per companatico e per stecco»), tratta da *La Corte*, opera in rima del 1565 circa⁴⁸.

Lo studio di Laura Teza, nel riepilogare precedenti ricerche di Marco Pupillo e Maria Cristina Terzaghi, arricchisce di altre sfaccettature il profilo del Pucci. Lo si ricorda come vicino alla Confraternita di Santa Trinità dei Pellegrini, afferente al circolo del cardinale Alessandro Montalto e Pedro de Deza. Soprattutto la Teza mette in luce l'attività letteraria del Pucci, promotore dell'edizione del *Trattato sopra l'istoria della santa chiesa et casa della gloriosa Madama Maria Vergine di Loreto* (Venezia, Macerata, 1572, 1573) di B. Cirillo nonché impegnato nella redazione rimata degli *Avvisi di buone creanze* (1613), tratto dal *Galateo* di Giovanni Della Casa. Si tratta di uno scritto pedagogico rivolto soprattutto «ai nobili virutosi giovani de' Seminari di Roma e altri luoghi di christiana educatione»⁴⁹.

Prime conclusioni: due fonti diverse, una documentaria e l'altra biografica, ci fanno sapere che la casa di monsignor Pucci, già appartenuta a un conosciuto stampatore romano, ospitò tra il 1591 e il 1598 (ma l'arco di tempo può essere a mio avviso ristretto tra il 1596 e l'aprile del 1598), due pittori che non godevano di buona fama, l'uno sceso da Milano, forse, come scrive Gaspare Celio, per gravi problemi con la giustizia⁵⁰, l'altro quasi certamente in fuga dai suoi creditori che a Rieti, dove si era trasferito qualche anno prima, non lo lasciavano respirare. Quanto Laura Teza scrive per Caravaggio, ponendo a confronto le personalità stridenti del pittore e del suo protettore, ci offre nuovi elementi per comprendere il percorso di Giovanni Giacomo Pandolfi da Pesaro. A casa di Pucci, entrambi i pittori dovettero vivere in una situazione protetta, culturalmente e spiritualmente stimolante, costretti probabilmente anche a umili mansioni e incoraggiati a dipingere quadri di devozione e soggetti allegorici a sfondo moraleggiante (come il *Ragazzo morso dal Ramarro* o il *Mondafrutto*). Le coincidenze si fanno stringenti, se si svelano le relazioni, quanto meno indirette, che si possono instaurare tra Giovanni Giacomo Pandolfi, Perugia e l'ambiente dell'Accademia degli Umoristi.

Tra il 1573 il 1575, Giovanni Antonio Pandolfi, padre di Giovanni Giacomo, aveva realizzato pitture murali di grande impatto scenografico nella sacrestia

del duomo di Perugia raffiguranti le storie di S. Lorenzo, ornate di chiassose cornici di festoni e putti (fig. 6)⁵¹. Una propensione scenografica che proveniva dalla sua esperienza pregressa, essendosi cimentato accanto a Ottaviano Mascarino e Federico Zuccari nella creazione degli apparati effimeri per le nozze di Francesco Maria II della Rovere con Lucrezia d'Este celebrate in Pesaro nel 1571⁵².

Giovanni Antonio si era trasferito a Perugia probabilmente a seguito del matrimonio con Lucrezia Danti, sorella del pittore Girolamo, del pittore e matematico Ignazio (poi vescovo di Alatri), dello scultore e architetto Vincenzo. Sebbene nato a Pesaro, l'infanzia di Giovanni Giacomo e il suo apprendistato presso il padre si devono essere svolti in parte a Perugia, in un clima di grande vivacità culturale. Tanto più che la madre dei Danti era parente di Biancofiore degli Alberti, zia dell'accademico insensato Filippo Alberti, poeta assai noto, favorito da Cesare Crispolti e corrispondente assiduo di Torquato Tasso⁵³. Non a caso Giovanni Giacomo era pienamente consapevole della dignità del suo mestiere, tanto che nel 1600 avrà l'ardire di rivolgersi alla Comunità di Rieti chiedendo di poter avere «il comodo del medico» gratuitamente, in quanto «la nobil'Arte de la Pittura è per se stessa meritevole, ed degna di essere anteposta ad ogn'altro essercitio manuale»⁵⁴.

Il filo rosso che lega Pandolfi, Perugia e l'ambiente culturale degli insensati con la casa romana del Pucci trova una conferma possibile nei rapporti che Federico Zuccari, con cui Giovanni Giacomo viveva in familiarità nel 1589, ebbe con il sodalizio accademico perugino al quale fu affiliato qualche anno prima con il nome di *Desioso* e poi di *Sonnacchioso*⁵⁵.

Pandolfi dovette dunque avere un legame almeno indiretto con l'ambiente degli insensati di Perugia. Come Caravaggio, autore di iconografie affini alla cultura allegorica e moraleggiante dell'accademica perugina, visse negli anni precedenti al giubileo del 1600 per un periodo, forse breve, a casa di Pandolfo Pucci, nella quale si praticava una condotta sobria, all'insegna della morale controriformata ben espressa dalle fatiche letterarie del monsignore. Il *Mondafrutto* rappresenta un indizio per la tesi non ancora dimostrata dell'esistenza di una relazione più diretta di monsignor Pucci con l'ambito di Cesare Crispolti, possessore di una delle primissime versioni dell'invenzione dipinte a Roma da Caravaggio.

Non è forse un caso che presso il famigerato “monsignor insalata”, pedagogo e maestro di buone maniere cristiane, ritroviamo due artisti piuttosto scape-



fig. 6 Giovanni Antonio Pandolfi, *San Lorenzo distribuisce i beni della Chiesa ai poveri*, 1573-75. Perugia, Cattedrale, Sacrestia.

strati i quali, secondo quanto suggeriscono le fonti, più o meno nello stesso momento, si ritrovarono a vivere nell'indigenza, piuttosto incapaci di governare loro stessi e di incanalare il proprio talento. Mettendo insieme le tessere del mosaico raccolte sino ad ora, la figura del beneficiato Pucci in relazione ad artisti uniti da una condizione economica e morale sfavorevole, sembra assumere una nuova luce, sfuggendo per ora a una più puntuale definizione. Tutto ciò incoraggia la ricerca a proseguire il suo cammino.

Abstract

It may happen that artists of very different styles find themselves in the same place at the same time and, although their destinies cross, their styles do not undergo mutual influences. In late 16th-century Rome, Giovanni Giacomo Pandolfi from Pesaro and Caravaggio, who were almost the same age, shared the experience of painting in the house of a cleric originally from the Marches, a beneficiary of St Peter's, Pandolfo Pucci, nicknamed "monsignor insalata". Documentary evidence concerning both artists reveals that their stay was not entirely positive: in exchange for a little protection, they were given the opportunity to paint, but probably also had to do menial tasks. In the light of newly discovered documents, this paper describes the specific terms of Giovanni Giacomo Pandolfi's Roman stay, predating it to the pontificate of Sixtus V and definitively demonstrating that he belonged to the close circle of Federico Zuccari.

NOTE

- 1 Cfr. B.L. BROWN, *La nascita del Barocco: la pittura a Roma dal 1592 al 1623*, in B.L. BROWN, C. STRINATI, R. VODRET (a cura di), *Il genio di Roma, 1592-1623*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 16-41; R. VODRET, B. GRANATA, *Non solo Caravaggio*, in *Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630*, Skira, Milano 2012, pp. 21-50; C. STRINATI, *Aspettando Caravaggio*, in *Roma al tempo di Caravaggio*, cit., pp. 109-115; L. SPEZZAFERRO, *All'alba del Seicento. Caravaggio e Annibale Carracci*, in A. ZUCCARI (a cura di), *La storia dei Giubilei*, vol. III, 1600-1775, Giunti, Firenze 1999, pp. 181-195; C. STRINATI C. Strinati, *L'arte a Roma nei giubilei del 1600 e del 1625*, in *La storia dei giubilei*, cit., pp. 163-179.
- 2 In una più ampia veduta, guardando alla situazione italiana, come noto Giovanni Battista Agucchi distingueva «quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda e la Toscana». G. B. Agucchi, in D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, The Warburg Institute University of London, London 1947, p. 52. Si veda anche: S. Ginzburg, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000, pp. 14, 15.
- 3 Cfr. O. ROSSI, *Lettere del Sig. Ottavio Rossi*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1621, pp. 211-213.
- 4 Cfr. G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, con il commento di L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956, pp. 108-111, 206-235.
- 5 V. GIUSTINIANI, *Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni*, in *Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani*, Tinassi, Roma 1675, parte terza, n. LXXXV, pp. 121-129 (in S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*. II edizione corretta, integrata, aggiornata, Ugo Bozzi editore, Roma 2010, pp. 317-319).
- 6 A. BRUNI, *La ghirlanda. Elogio del Bruni per l'Altezza Serenissima di Francesco II feltrio della Rovere, duca di Urbino*, presso l'erede di Bartolomeo Zannetti, Roma 1625, p. 44. Su questo interessante passo del Bruni ho potuto ragionare in occasione del recente convegno *Caravaggio e i letterati*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Laura Teza, tenutosi il 20 e il 21 aprile 2018 presso la Bibliotheca Hertziana, i cui atti sono in corso di pubblicazione: M. MORETTI, *La Ghirlanda di Antonio Bruni accademico umorista e il suo giudizio sulla pittura di Caravaggio*. Sullo stesso passo si è soffermata recentemente anche Daniela Caracciolo (D. CARACCIOLO, *L'elogio dell'artista nella Roma Barocca: il caso di Antonio Bruni*, in «Storia della critica d'arte», 2018, pp. 226-227).
- 7 Cfr. F.M. DELL'ANTOGLIETTA, *Vita d'Antonio Bruni da Manduria*, per i tipi di Abri, Napoli 1711, p. n. n.; M. MORETTI, *Il giardino di Santa Lucia come vanitas nell'elogio di Antonio Bruni a Francesco Maria II*, in *I giardini del duca. Luoghi di delizia dai Montefeltro ai Della Rovere*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 107-109.
- 8 Cfr. M. MORETTI, *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*, in A. ZUCCARI (a cura di), *Scipione Pulzone e il suo tempo*, De Luca, Roma 2012, p. 57.
- 9 G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino 2009, vol. I, p. 33.
- 10 Cfr. M. MORETTI, *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*, in *Scipione Pulzone*, cit. p. 57.
- 11 Sul pittore si vedano: F.R. CASTELLI, *L'intensa carriera romana del pittore lombardo Giovan Battista Ricci da Novara (1537?-1627)*, in «Novarien», 2010, 39, pp. 215-233 (con bibliografia precedente); P. TOSINI, *La cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: un esempio nicoliano per la Controriforma*, in R. TROLLO (a cura di), *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*,

- vol. II: *Dal Concilio di Trento alla Fine del Seicento*, Firenze 2006, pp. 67-79; A. BORTOLOZZI, *Two drawings by Giovan Battista Ricci da Novara for the decoration of the portico of new St. Peter's*, in «The Burlington Magazine», 2011, 1296, pp. 163-167; A. ZUCCARI, *Un disegno di Giovan Battista Ricci per la Cappella di Santa Monica in Sant'Agostino*, in P. V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Cangelini, Roma 2014, pp. 286-289.
- 12 Cfr. E. OVIDI, *L'opera di Antonino Bertolotti*, in «Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma», Roma, 1922, pp. 460-475.
- 13 Mi limito a segnalare, in tal senso e genericamente, alcune tra le più ricche ricerche repertoriali: G. L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma (documenti e registi)*, De Luca, Roma 1974; M. L. MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V». Le arti e la cultura*, Palombi, Roma 1993, pp. 551-566. Di grande interesse gli studi di Francesca Curti sull'ambiente artistico romano al tempo di Caravaggio: F. CURTI, *Costantino Spada "Regattiero de quadri vecchi" e l'amicizia con Caravaggio*, in F. CURTI, M. DI SIVO, O. VERDI (a cura di), *"L'essercitio mio è di pittore". Caravaggio e l'ambiente artistico romano, numero monografico di "Roma moderna e contemporanea"*, XIX, 2011, pp. 167-197; Eadem, *Dalle botteghe d'arte al palazzo del Cardinale Del Monte. I primi anni di Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio Vero*, a cura di C. Strinati, Reggio Emilia 2014, pp. 313-327; Eadem, *Caravaggio a Roma tra botteghe d'arte e committenze: il metodo storico e nuovi spunti documentari sui Cavalletti e sul quadro "cum figuris"*, in P. CAROFANO (a cura di), *Caravaggio e i suoi, atti della giornata di studi*, Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, 8-9 ottobre 2016, pp. 109-117; Rivalità di botteghe, rivalità di pittori: un'ipotesi per la nascita dell'inimicizia tra Caravaggio, Giovanni Baglione e Tommaso Salini, in R. VODRET (a cura di), *Dentro Caravaggio*, Milano 2017, pp. 99-105.
- 14 M. MORETTI, *Giorgio Picchi da Casteldurante*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena, Motta, Milano*, 2005, pp. 198-219; A. ZUCCARI, *Una babele pittorica ben composta. Gli affreschi sistini della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Milano, 2012, pp. 393-394.
- 15 Cfr. G. CALEGARI, *L'oratorio del nome di Dio in Pesaro: alcune note sull'opera di Giovan Giacomo Pandolfi*, in «Notizie di Palazzo Albani», 1976, 1, pp. 33-37; EADEM, *Giovan Giacomo Pandolfi, i Della Rovere e la corte di Spagna*, in B. CLERI, S. EICHE, J.E. LAW, F. PAOLI (cura di), *I Della Rovere nell'Italia delle corti. Luoghi e opere d'Arte*, Quattroventi, Urbino 2002, pp. 205-222; EADEM, *Giovan Giacomo Pandolfi (Pesaro 1567-post 1637)*, in *Nel segno di Barocci*, cit., pp. 220-233 (con bibliografia precedente); EADEM, *Scoperte e restauri. Nuove opere del Pandolfi*, Arcidiocesi di Pesaro, Pesaro, 2009; B. CLERI, *Gian Giacomo Pandolfi a S. Angelo in Vado*, in «Notizie di Palazzo Albani», 1983, nn. 1/2, pp. 176-180 (con bibliografia precedente); C. MONBEIG-GOGUEL, *Giovan Giacomo Pandolfi, dessinateur des Marches*, in «Paragone», 2013, 109/110, pp. 18-33.
- 16 A. SACCHETTI SASSETTI, *La giovinezza di Giovan Giacomo Pandolfi da Pesaro*, Rieti, 1955, p. 23.
- 17 Ivi, p. 22.
- 18 G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, cit., pp. 223-224.
- 19 Si ritiene in questa sede – e fino a prova contraria – di aderire ancora alla cronologia caravaggesca ridiscussa dall'«équipe» dell'Archivio di Stato di Roma in occasione dell'importante mostra *Caravaggio una vita dal vero*, catalogo a cura di M. DI SIVO, O. VERDI, De Luca, Roma 2011. Per ulteriori argomenti e precisazioni metodologiche si veda ora: M. DI SIVO, *Il mestiere dello storico. Caravaggio e la critica delle fonti*, in A. ZUCCARI (a cura di), *Il giovane Caravaggio, "sine ira et studio"*, De Luca,

- Roma 2018, pp. 13-19; O. VERDI, *Le prime testimonianze sulla presenza di Caravaggio a Roma: il punto sui documenti*, in *Il Giovane Caravaggio*, cit., pp. 47-55. Convincenti anche gli argomenti proposti ultimamente da RENATO DI TOMASI, *L'eredità di Caravaggio. Nuove ipotesi sull'arrivo a Roma*, Bonanno, Acireale-Roma 2018, p. 89.
- 20 A. SACCHETTI SASSETTI, *La giovinezza di Giovan Giacomo Pandolfi da Pesaro*, cit., pp. 21-22.
- 21 C. MONBEIG-GOGUEL, *Giovan Giacomo Pandolfi*, cit. p. 20 e fig. 30.
- 22 CALEGARI, *Giovan Giacomo Pandolfi, i Della rovere*, cit., p. 207. La sigla "C. S." potrebbe essere l'abbreviazione di "Corte Savella", noto carcere romano affidato alla famiglia Savelli. Sono in corso ricerche per ritrovare l'eventuale incartamento relativo a Giangiacomo Pandolfi, documento che potrebbe chiarire le ragioni del trasferimento del pittore pesarese a Rieti.
- 23 A. SACCHETTI SASSETTI, *La giovinezza di Giovan Giacomo Pandolfi da Pesaro*, cit., p. 25.
- 24 In questo lasso di tempo Pandolfi non è documentato a Rieti. Il primo documento reatino è del dicembre 1594 (cfr. Ivi, p.19), ma è improbabile che per troppo tempo (sino al 1598) Pandolfi abbia lasciato i suoi quadri e i suoi strumenti di lavoro presso il Pucci.
- 25 M. MORETTI, *Caravaggio in casa di monsignor Fantino e alcuni documenti sui Petrucci e Ferdinando de' Medici*, in A. ZUCCARI (a cura di), *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*, cit., p. 87; R. Gandolfi, *Notizie sul giovane Caravaggio dall'inedita biografia di Gaspare Celio*, in *Il giovane Caravaggio*, cit., p. 24
- 26 I soggiorni presso le case di protettori di rango più o meno alto potevano durare non solo pochi mesi, ma anche frazioni di mesi. Si trattava di un sistema di sostegno che funzionava da "ammortizzatore sociale" per i giovani artisti. Una pratica che, nonostante i tanti studi, è ancora tutta da indagare. Cfr. G. Berra, *Il Caravaggio da Milano a Roma: problemi e ipotesi*, in *Il giovane Caravaggio*, cit., pp. 38-39.
- 27 Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, vol. II, Jandi Sapi, Milano, Roma 1999, p. 178.
- 28 Cfr. A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*, ristampa anastatica, Sala Bolognese, 1974, p. 20. Ci proponiamo di tornare sull'attività di committente del Summaripa e sulla afferenza del Trometta e dell'Allegrini al Pio Sodalizio dei Fornari di S. Maria di Loreto in un prossimo intervento. Anticipiamo soltanto che nell'agosto del 1598 si ritrovano pagamenti in favore di Niccolò Martinelli «pittore et indoratore» per aver dipinto e indorato l'organo della chiesa di S. Maria di Loreto. Archivio di Stato di Roma, Pio Sodalizio dei Fornari, B. 1176, c. n. n.
- 29 Cfr. Roma, Archivio Storico Capitolino, Notaio Martino Trucca, 1589, settembre, 14 (c. 225).
- 30 Cfr. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati*, cit., p. 24.
- 31 Sulla decorazione del palazzo si veda: L. BARROERO, *Il Palazzo lateranense: il ciclo pittorico sistino*, in C. PIETRANGELI (a cura di), *Il palazzo apostolico lateranense*, Nardini, Firenze 1991, pp. 217-282.
- 32 Per future attribuzioni un primo esame può ora essere fatto sul ricco materiale fotografico pubblicato da P. TOSINI, *Immagini ritrovate. Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinquecento e Seicento*, De Luca, Roma 2015.
- 33 Cfr. *Infra*.
- 34 Cfr. I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Accademia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Campisano, Roma 2012, p. 384.
- 35 Cfr. SACCHETTI SASSETTI, *La giovinezza di Giovan Giacomo Pandolfi da Pesaro*, cit.
- 36 M. MORETTI, *Caravaggio in casa di monsignor Fantino*, cit., p. 87.
- 37 Cfr. N. BALDINI, *In margine alle "Vite" vasariane. Ser Raffaello di Sandro zoppo, cappellano di San*

- Lorenzo a Firenze, nelle cui "stanze praticavano" artisti e musicisti*, in «Archivio storico italiano», 170, 2012, pp. 705-724.
- 38 L. SICKEL, *Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2009/2010, 39, pp. 1-73; IDEM, *Sull'arrivo di Caravaggio a Roma. Lo zio Ludovico Merisi e Pandolfo Pucci*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cit.; L. TEZA, *Caravaggio e il frutto della virtù, il Mondafrutto e l'Accademia degli insensati*, Electa, Milano 2013.
- 39 SICKEL, *Sull'arrivo di Caravaggio a Roma*, cit., p. 79.
- 40 Pucci fu a Recanati tra il maggio e il novembre del 1597. Cfr. M. MORETTI, *Caravaggio e Fantino Petrignani committente e protettore di artisti*, in M. CALVESI, A. ZUCCARI (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, Roma, 2009, pp. 70 e 102, nota 8. In questo spazio cronologico è improbabile la presenza in casa di Pandolfo Pucci del Pandolfi, che potrebbe aver soggiornato dal monsignore tra il marzo e il maggio del 1597 o tra la fine dell'anno e il marzo del 1598.
- 41 *Ivi*, p. 79.
- 42 *Ivi*, p. 80.
- 43 Diversa la versione del manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palatino, 597), secondo il quale il *Mondafrutto* e il ritratto dell'oste sarebbero stati dipinti subito dopo l'uscita da casa Pucci, avendo Caravaggio preso coraggio per aver venduto il *Ragazzo morso dal Ramarro*. Si vedano le due versioni a confronto in L. TEZA, *Caravaggio e il frutto della virtù*, cit., p. 18.
- 44 Cfr. G. Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. II, p. 111, n. 882. La datazione proposta recentemente da Alessandro Zuccari per il *Ragazzo morso dal Ramarro* (1596-97) concorda con un soggiorno del Caravaggio presso monsignor Pucci non prima del 1596. Cfr. A. Zuccari, *Le due versioni del Ragazzo morso da un ramarro attribuito a Caravaggio*, in *Il giovane Caravaggio*, cit., p. 65-73.
- 45 TEZA, *Caravaggio e il frutto della virtù*, cit., p. 9.
- 46 SICKEL, *Sull'arrivo di Caravaggio a Roma*, cit., p. 78, pp. 162-163 (con bibliografia precedente).
- 47 *Ivi*, p. 18.
- 48 *Ivi*, p. 19.
- 49 TEZA, *Caravaggio e il frutto della virtù*, cit. p. 24.
- 50 R. GANDOLFI, *Notizie sul giovane Caravaggio*, cit., pp. 22-23.
- 51 Cfr. G. SAPORI, *Perugia 1565-1575: Giovanni Antonio Pandolfi*, in «Bollettino d'arte», 1982, 16, pp. 71-80.
- 52 CALEGARI, *Giovan Giacomo Pandolfi, i Della Rovere*, cit., p. 205.
- 53 Cfr. L. TEZA, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli insensati. Ritratti figurati e parlanti*, De Luca, Roma 2018, p. 37.
- 54 Cfr. SACCHETTI SASSETTI, *La giovinezza di Giovan Giacomo Pandolfi da Pesaro*, cit., p. 25.
- 55 L. TEZA, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli insensati*, cit., pp. 51-74.

Appunti per Palazzino Fedeli pittore anconetano e una precisazione per Filippo Bellini

Lucia Panetti

Palazzino Fideli, o forse ancor meglio secondo la trasposizione dal latino all'italiano moderno Fedeli, è stato un artista attivo nelle Marche agli inizi del XVII secolo, ricordato dalle fonti esclusivamente come collaboratore di Filippo Bellini¹. Esaminando le fonti che citano questo artista, ma soprattutto i documenti di un'opera realizzata per Monte San Vito, emerge un malinteso che gli studi moderni hanno portato avanti, ovvero il nome reale dell'artista anconetano. Difatti proprio i documenti da lui stesso firmati per la commissione di Monte San Vito riportano l'appellativo di "*Palazzino Fideli*", proprio nella stessa formula in cui viene citato "*Filippo Bellino*", ma anche l'iscrizione nella Cappella del Santissimo Sacramento di Macerata, testimoniata e trascritta dall'Anonimo Accademico Catenato nel suo opuscolo datato 1604, riporta il nome "*Palazzinus Fedelis*". È forse opportuno correggere il nome di questo artista, ricordato erroneamente negli studi moderni come Fedele Palazzini, anche in virtù di una futura ricerca archivistica più accurata.

Il primo a fornire qualche cenno su Palazzino Fedeli, definendolo "giovane di grande aspettazione" è l'anonimo Incolto Accademico Catenato, autore dell'opuscolo del 1604, che descrive il perduto ciclo di Macerata nella cappella del Santissimo Sacramento lasciato incompiuto dall'urbinate Bellini venuto a mancare e terminato dall'allievo².

A fornire qualche informazione su di lui, a partire dall'origine anconetana, fu Don Francesco Carlo Graziosi che ne parla quando descrive nel 1733 le vicende storiche della Confraternita della Carità di Fabriano e del suo Oratorio, opera tra le più notevoli di Bellini: «[...] nel 1598 fu ornata e dipinta la figura della Carità dal Palazzino da Ancona [...]»³.

Nel 1844 Michelangelo Gualandi, consultando il *Libro del Depositario* dell'Oratorio fabrianese, riscontra la presenza del Palazzino Fedeli al fianco di Bellini nella decorazione d'affresco tra il 1598 e il 1602 e scrive: «[...] Era pure col Bellini un tal Palazzino Fedele pittore, più volte ricordato nel sud-



fig. 1 Filippo Bellini, *I figli di Efraim in Samaria*. Fabriano, Oratorio della Carità.



fig. 2 Filippo Bellini, *Lapidazione di Santo Stefano*. Fabriano, Oratorio della Carità.

detto libro, e che il cronista Graziosi accerta di Ancona, ed autore della *Carità*, che vedevasi un tempo nel volto dello stesso oratorio»⁴.

A parte queste fonti, l'artista sembra essere sconosciuto tra i maggiori storiografi e guide marchigiane del tempo. Come detto, la prima sede in cui è documentato Palazzino Fedeli è l'Oratorio della Carità di Fabriano, che lo registra accanto al Bellini, uno dei maggiori artisti dello stile decorativo sistino in ambito marchigiano. Fedeli risulta suo allievo⁵ originario di Ancona. A lui, come accennato, viene attribuita la paternità dell'affresco raffigurante la *Carità* nella volta, andata distrutta durante il terremoto del 1741⁶. Ad oggi sull'artista le notizie e i documenti si fermano ai pochi citati e le opere non aiutano, anzi ci si deve purtroppo limitare a quanto dovrebbe aver eseguito dopo la morte del maestro.

D'altra parte, anche tentare di riconoscere un'altra mano negli affreschi del ciclo pittorico fabrianese raffiguranti le *Opere temporali e spirituali di Mise-*



fig. 3 Filippo Bellini e Palazzino Fedeli, *Ultima Cena*. Macerata, Duomo, sagrestia.

ricordia (figg. 1-2), come scrive Claudia Caldari Giovannelli, diventa maggiormente difficile in quanto nella pittura del Bellini sono presenti numerosi richiami stilistici come quelli baroccheschi, le derivazioni emiliane proprie del Francia, del Tibaldi e di Luca Longhi, le aperture zuccaresche e, “particolarmente in questi affreschi, venete e nordiche, mutate a Roma durante le frequenti permanenze”⁷. È sempre la studiosa ad ipotizzare che Fedeli non abbia partecipato né alla fase ideativa del progetto né al disegno preparatorio dei riquadri pittorici, ma la sua mano potrebbe essere individuata negli scorci che si aprono in secondo piano, realizzati con pochi tratti di colori e con guizzi luminosi, i quali sono più riferibili ad una ascendenza veneta, filtrata probabilmente attraverso la conoscenza del Ridolfi, attivo a Urbino ed anche nell’anconetano. La collaborazione con il pittore di Ancona è avallata dal fatto che, sul finire del secolo, il Bellini si era trasferito in questa città dove aveva già lavorato negli anni precedenti: si ricordi il *San Girolamo* per la chiesa della



fig. 4 Filippo Bellini e Palazzino Fedeli, *Cena in Emmaus*. Macerata, Duomo, sagrestia.

Santissima Annunziata, la *Predica del Battista* per la chiesa del Santissimo Sacramento, la *Messa per le anime purganti* per la cattedrale di San Ciriaco e l'affresco raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* nella cappella del Santissimo Sacramento⁸. Sono anni particolarmente fecondi per l'artista, che in precedenza risiedeva a Jesi. E proprio per questa città aveva realizzato un'opera ritenuta oggi perduta. Nell'ultimo saggio pubblicato relativo a Filippo Bellini è presente nell'elenco di opere citate dalle fonti, ma perdute o non identificate una Circoncisione proveniente dalla Chiesa di Sant'Agostino di Jesi⁹. Proprio una Circoncisione è stata successivamente portata all'attenzione degli studi¹⁰, rinvenuta nella chiesa ottocentesca della Madonna del Buonconsiglio di Firenze, firmata dall'artista: "PHILIPPUS BELLINUS URBINUS PINXIT".

Nell'articolo l'opera è ritenuta un diverso dipinto rispetto a quello di Jesi, soprattutto a causa della presenza di santi domenicani, vi si riconosce in particolare un san Pietro martire, che rendono problematica la provenienza dalla chiesa di Sant'Agostino.



fig. 5 Filippo Bellini, *Cena in Emmaus*, disegno a matita, penna, inchiostro marrone, e acquarello su carta (mm. 254x393), Bonhams, New York, 21 ottobre 2008, lotto 77.

In realtà, approfondendo la ricerca, tale aspetto non è incoerente con la storia della chiesa jesina e conforta nel riconoscere nell'opera oggi a Firenze quella proveniente dalle Marche.

Difatti le fonti¹¹ ricordano che la storia dell'ordine domenicano a Jesi incrocia le sorti della chiesa di Sant'Agostino nel 1400. In questa data i domenicani chiesero di essere trasferiti dentro le mura cittadine per ragioni di sicurezza e le autorità locali li destinarono alla chiesa di Sant'Agostino, nella quale avrebbero dovuto convivere con gli agostiniani presenti già dal XIII secolo. Questo spiegherebbe la presenza di un frate domenicano all'interno della raffigurazione. La presenza del san Pietro Martire è dovuta invece ad un fatto avvenuto poco dopo l'arrivo in città dei domenicani, quando uno dei frati, di nome Pietro, venne imprigionato e durante la forzata reclusione avvenne un miracolo. In onore dell'accaduto, l'ospedale vicino al loro convento venne intitolato a San Pietro Martire¹².

Tornando al nostro argomento principale, nel 1600 si verifica un'interruzione



fig. 6 Filippo Bellini e Palazzino Fedeli, *Madonna del Soccorso con i santi Pietro, Vito, Francesco (?) e Sebastiano*. Monte San Vito, chiesa di San Pietro Apostolo, cappella minore.

nell'impresa fabrianese, che vede il Bellini in Ancona, dove risiede con la moglie e non è in buona salute, come afferma in una lettera del 9 gennaio. Per questo attende che le giornate migliorino, si allunghino e nel frattempo aspetta “una cassetina di colori da Venezia cosa bellissima”, che porterà con sé a Fabriano¹³.

Dopo questa esperienza il Fedeli sarà presente accanto al maestro nella decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Macerata. Anche in questo caso si tratta di un complesso decorativo con affreschi, stucchi e tele, andato però distrutto nel 1770 assieme alla vecchia cattedrale. Rimangono solo le tre tele raffiguranti l'*Ultima Cena* (fig. 3), la *Cena in Emmaus* (figg. 4-5) e la *Deposizione*, connotate dalla forte preminenza della componente veneta e fiamminga. È proprio in questa declinazione di stile che è stato riconosciuto il non trascurabile apporto di Palazzino Fedeli¹⁴, il quale completava da solo il lavoro poiché Filippo Bellini moriva nel 1603. Al momento della scomparsa l'artista stava lavorando alla realizzazione dell'*Ultima Cena* nella quale, accanto al nome, compare infatti la scritta “*Dum faciebat obiit*”. La scritta era ripetuta anche nelle decorazioni plastiche della cappella assieme ad

un'altra che ricordava la conclusione dei lavori da parte del collaboratore “*Palazzinus Fedelis, intermissa explebat*”¹⁵. Difatti in queste ultime tele è attestato

il superamento degli stilemi baroccheschi e si manifesta uno stile non più mediato dal manierismo romano, bensì da probabili rapporti con Simone de Magistris, che in questi stessi anni era presente a Fabriano nella Chiesa di San Benedetto.

Rimase incompiuta per la morte di Bellini anche la monumentale *Madonna del Soccorso con i santi Pietro, Vito, Francesco e Sebastiano* (fig. 6), oggi nella tardo-settecentesca chiesa collegiata di Monte San Vito, ma commissionata per l'altare maggiore della chiesa preesistente¹⁶. L'iconografia del dipinto lo rivela strettamente connesso alla religiosità locale: al centro del registro inferiore compare infatti San Vito con in mano il modellino del paese. A destare interesse è però il San Pietro sulla sinistra, raffigurato con due enormi chiavi d'oro che un putto sorridente aiuta a sorreggere. L'esagerata dimensione dei due emblemi, derivata forse dalla volontà didascalica sempre sottesa a questa pittura devozionale, sembra una citazione delle

grandi chiavi impugnate da San Pietro nella tavola con la *Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo* della Pinacoteca di Fabriano eseguita da Piergentile da Matelica e Venanzo da Camerino attivi all'inizio del XVI secolo¹⁷. Una citazione arcaica, come lo è l'iconografia della Madonna del soccorso, molto diffusa in Umbria e nelle Marche nel corso del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento. Vi è comunque una evidente relazione tra la figurazione taumaturgica della Vergine e la presenza di San Vito, patrono della cittadina e incluso pure tra i cosiddetti "Santi Ausiliatori", la cui intercessione era ritenuta particolarmente efficace in determinate contingenze¹⁸. Anche que-



fig. 7 Filippo Bellini, *Madonna del Soccorso con i santi Pietro, Vito, Francesco, Sebastiano*. Parigi, Musée du Louvre, Department des Arts Graphique.

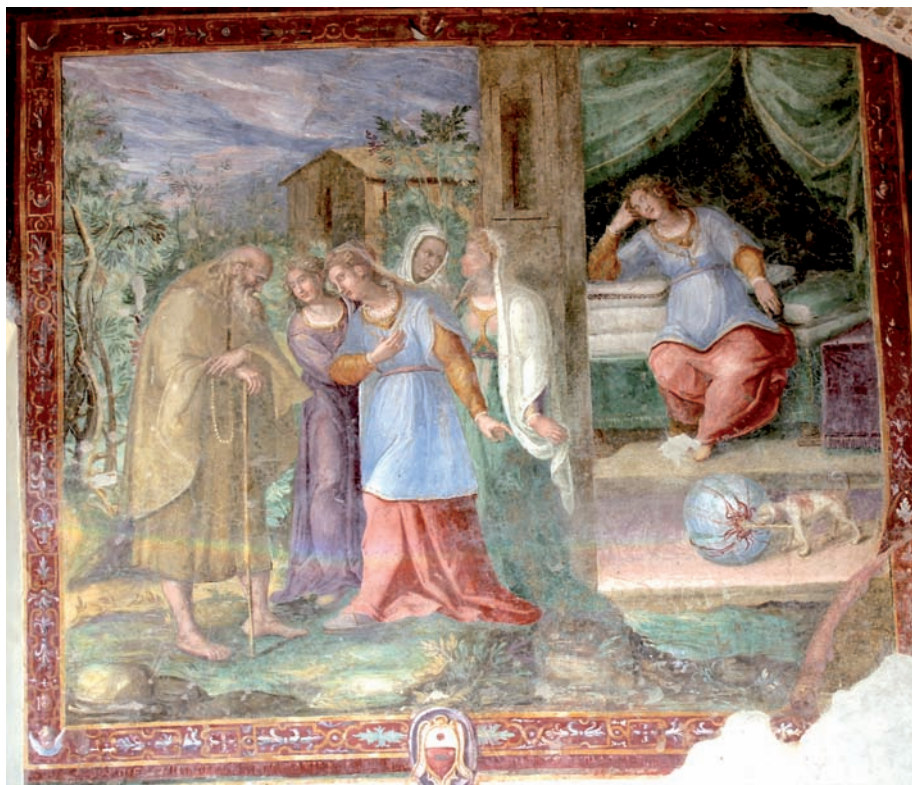


fig. 8 Palazzino Fedeli, *Premonizione della nascita di Domenico*. Fabriano, chiesa di San Domenico, chiostro minore.

sta pala venne preceduta da uno studio grafico dettagliato attribuito al Bellini (fig. 7), ma con qualche variante rispetto all'opera finita, come il San Vito in posizione decentrata che i committenti chiedono di spostare al centro del dipinto: "[...] con patto che esso m. Filippo debbia fare il S.to Vito più in mezzo, che non è nel disegno dato da lui et sottoscritto [...]". Questa notizia, come altri dati su colori da usare e la doratura della cornice, sono contenuti nell'atto di allogazione stipulato tra il pittore, ancora definito "*de Urbino*" ma abitante in Ancona, e i deputati della chiesa di Monte San Vito; l'atto è del 26 giugno 1602 e l'opera avrebbe dovuto essere terminata per la Pasqua 1603, un tempo assai lungo ma giustificato dal fatto che il pittore era contemporaneamente im-



fig. 9 Palazzino Fedeli, *Vendita dei beni materiali di Domenico per opere di carità*. Fabriano, chiesa di San Domenico, chiostro minore.

pegnato in altre due importanti commissioni, sopra citate, a Fabriano e a Macerata: “[...] Che esso m. filippo sia tenuto, et obligato fare esso quadro di colori boni fini, con azzurro finiss.o da dieci scudi l’uncia, da darlo finito a pasqua prossima della S.ma resurret.ne dell’anno 1603 [...]”.

Questo atto di allogazione era stato stipulato con il Bellini e successivamente, dopo la sua morte, avvenuta presumibilmente entro il maggio 1603, venne aggiunta una postilla in calce al documento dalla quale risulta che il 6 giugno 1603 il pittore era morto e il lavoro passava a Palazzino Fedeli: «Mag.ci DD. Deputati pred.i sponte etc. o.i etc. dederunt concesserunt etc. D. Palazzino fideli de Civitate de Anconae p.nti sup.m quadrum iam traditum sup.o D. Philippo bellino de Urbino bo.mem.».

La postilla venne poi depennata e in data 22 dicembre 1603 venne stipulato un nuovo atto tra i committenti e il Fedeli: i circa sei mesi impiegati per sostituire la postilla con un contratto fanno ipotizzare che l’artista anconetano fosse impegnato a portare a termine un’altra committenza, che chiaramente era quella che lo vedeva impegnato nella decorazione della cappella del Duomo di Macerata. Palazzino Fedeli doveva eseguire la pala di Monte San Vito alle stesse condizioni e allo stesso prezzo, stabiliti con Filippo Bellini, e terminarla entro



fig. 10 Palazzino Fedeli, *il cane* (particolare della Premonizione della nascita di Domenico). Fabriano, chiesa di San Domenico, chiostro minore.



fig. 11 Palazzino Fedeli, *il cane* (particolare della Cena in Emmaus). Macerata, duomo, sagrestia.

il maggio 1604:

«[...] Che esso m. Palazzino sia tenuto at obligato fare esso quadro et conpirlo di colori buoni, fini, con azzurro finiss.o da dieci scudi l'oncia da darlo finito per tutto il mese di maggio prossimo davenire 1604 et che facendosi stimare l'opera, da huomini valenti nell'arte, ò uno, ò più come parerà a essi s.ri Dep.ti da eleggersi una per parte et non accordandosi che essi Pittori debbino eleggere il terzo, et in evento che esso quadro fosse stimato manco del prezzo convenuto con il prefato m. filippo et qui di sotto annotato esso m. Palazzino si obliga rendere quattro scudi per ciascuno scudo che fosse stimato manco d.o quadro obligandosi in forma Camere etc. [...]».

Con un atto datato giugno 1604 viene infine annunciato che l'opera è terminata e verrà posizionata nell'altare maggiore della chiesa di Monte San Vito: «[...] et obigata sit in altare maiori ipsius eccl.ie in quo ipsa Universitas constituit ponere d.m quadrum et ornamentum ut d.r la cona [...]»¹⁹.

È chiaro quindi che l'opera fosse molto incompleta, forse il Bellini l'aveva solo abbozzata: si spiegherebbe così il perché il dipinto si differenzi così tanto dal disegno preparatorio sia dal punto di vista compositivo ma soprattutto dal fare pittorico belliniano. Leggendo questa opera si può tentare una approssimativa definizione del *ductus* fortemente chiaroscurato di Palazzino Fedeli, una scelta cromatica più pastosa in linea con i nuovi apporti del naturalismo sei-



fig. 12 Palazzino Fedeli, *testa d'uomo* (particolare della *Vendita dei beni materiali di Domenico per opere di carità*). Fabriano, chiesa di San Domenico, chiostro minore.

centesco, caratteristiche presenti anche nelle tele maceratesi, che quindi in definitiva possono essere definite esempio dello stile del Fedeli, del quale, purtroppo, dopo la morte del Bellini non si ha più notizia.

Recentemente ho avuto l'opportunità di studiare un ciclo d'affreschi presente nel chiostro minore del convento della chiesa di San Domenico di Fabriano, datato 1598, esempio interessante quanto poco noto, anche perché in molte parti compromesso, della produzione decorativa di cultura sistina marchigiana²⁰. Nel 1994 venne attribuito a Domiziano Domiziani²¹, artista piuttosto modesto di cui si conoscono pochissime notizie biografiche, nativo di Fabriano, del quale si è conservato un discreto *corpus* di opere nella città e nelle zone circostanti. Una attenta osservazione degli affreschi permette di circoscrivere la mano di questo artista negli ultimi tre episodi del ciclo domenicano: *La morte di Domenico*, *L'ascesa in cielo di Domenico* e *Gregorio IX e la canonizzazione del santo*. Si può affermare con sicurezza che nel chiostro fabrianese abbiano lavorato alla realizzazione degli affreschi almeno due artisti stilisticamente diversi, infatti una parte degli episodi raffiguranti la *Vita di San Domenico*, specialmente la *Premonizione della nascita di Domenico* (fig. 8), la *Nascita di Domenico*, la *Vendita dei beni materiali di Domenico per opere di carità* (fig. 9) e la *Battaglia degli eretici Catari*, sono attribuibili a una maniera barocce-

sca filtrata dalla mano di Bellini. Proprio per questo dato stilistico che, non potendosi l'opera attribuire allo stesso Bellini per una minore coerenza esecutiva e qualità di soluzioni, apre all'ipotesi di potervi riconoscere la mano del suo allievo e collaboratore Fedele Palazzini, che sappiamo peraltro impegnato nel medesimo anno nella decorazione dell'Oratorio della Carità nella stessa Fabriano, in particolare nella decorazione della volta.

Gli affreschi citati si prestano ad uno stretto confronto con le tele maceratesi, tanto che alcuni particolari sembrano essere quasi sovrapponibili. Il particolare del cane (figg. 10-11), presente sia nella *Premonizione della nascita di Domenico* che nella *Cena in Emmaus*, sembra essere modellato da uno stesso disegno preparatorio in quanto assume la stessa posizione, ha la stessa coda arricciata, la stessa bocca che morde nel primo caso il mondo infuocato e nel secondo un bastone; la testa d'uomo di profilo (fig. 12) nella scena fabrianese della *Vendita dei beni materiali di Domenico per opere di carità* è sovrapponibile alla *testa del lavapiatti* raffigurata nell'*Ultima Cena* conservata nel Duomo di Macerata; infine *l'uomo vestito di giallo* presente sempre nell'episodio della *Vendita dei beni materiali di Domenico per opere di carità* del ciclo domenicano è palesemente confrontabile con il volto, che presenta la stessa espressione, gli stessi occhi incavati, la stessa fattura del naso, dell'*uomo con la cesta* raffigurato in basso a sinistra nella *Cena in Emmaus* di Macerata.

Questi confronti confortano l'ipotesi che parte degli episodi del ciclo sistino domenicano di Fabriano siano attribuibili a Palazzino Fedeli, un artista che fino al 1598 è chiaramente influenzato dallo stile del maestro Filippo Bellini. Solamente dopo la morte di quest'ultimo, portando a termine due delle sue più importanti committenze marchigiane, l'anconetano riesce a maturare il suo stile, che lo vede, a Macerata e a Monte San Vito, ormai proiettato verso il Seicento, con uno stile di temperamento veneto sia per la pennellata più pastosa, sia per il chiaroscuro più accentuato e una luce più calda, stemperato forse dalla lezione di Simone de Magistris, incontrato più volte nel suo cammino artistico. Il *corpus* di opere riconducibili a Palazzini offre dunque ora nuovi spunti per la rilettura critica di questo artista, finora poco noto e ricordato solo in funzione del maestro Filippo Bellini.

Abstract

The career of Palazzino Fedeli, an artist active in the Marche in the 17th century, mainly as an assistant of Filippo Bellini, has yet to be reconstructed. He had a hand in three major works by his master. In 1598, in the oratory of the Carità, in Fabriano, he executed the subject of Charity in the ceiling (destroyed in the 18th century) and an accompanying fresco decoration. In the cathedral of Macerata, in 1603, he completed the work begun by the recently deceased Bellini in the chapel of the Holy Sacrament, while the same year at Monte San Vito, he completed the painting of the Madonna del Soccorso, also left unfinished by his master. In these last two commissions we find new developments in 17th-century naturalism, which have now been attributed to Fedeli. The stylistic features highlighted by the analysis and a comparison with the Macerata works suggest that we can also attribute to Palazzino Fedeli part of the episodes of the Sistine fresco cycle in the minor cloister of the convent of San Domenico in Fabriano, dated 1598.

NOTE

- 1 Per Filippo Bellini vedi B. MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI e M. CELLINI, Milano, Motta 2005, pp. 174-184; MONTEVECCHI B., *Filippo Bellini*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. DAL POGGETTO, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 1992, pp. 367-373; C. CALDARI GIOVANNELLI, *L'Oratorio della Carità di Fabriano*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. DAL POGGETTO, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 1992, pp. 157-160; L. MOCHI ONORI, *Filippo Bellini (1550c.-1603)*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, catalogo mostra (Urbino 1979), a cura di P. DAL POGGETTO, Urbino, 1979, pp. 29-31.
- 2 C. CALDARI GIOVANNELLI, *L'Oratorio della Carità di Fabriano*, cit., p. 160 n. 11; vedi anche R. SASSI, *L'Oratorio della Carità a Fabriano*, in "Rassegna Marchigiana", I, 1922-23, pp. 285-298; D. MINUTOLI, *Fabriano, oratorio della Carità: Filippo Bellini*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, A. DELPRIORI (a cura di), *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di Rinascita*, catalogo mostra (Macerata, Palazzo Bonaccorsi), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2017, p. 222.
- 3 F. GRAZIOSI, *Memorie storiche della città di Fabriano*, 1733, Fabriano, Archivio storico diocesano, libro III, c. 291. Il manoscritto è pieno di correzioni e precisazioni; in questo caso la data 1598 è una correzione fatta dall'autore, segno evidente che trovò un documento relativo alla realizzazione della decorazione realizzata dal Palazzini.
- 4 M. GUALANDI, *Nuova Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri per-*

- sonaggi dei secoli XV a XIX*, a spese dell'editore e annotatore, Bologna 1844, vol. 1, p. 267.
- 5 B. MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, cit., p. 181.
 - 6 B. MOLAIOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Genova, Sagep 1968, p. 54.
 - 7 CALDARI GIOVANELLI, cit., p. 159.
 - 8 MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, cit., p. 370.
 - 9 Fonti citate in B. MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, cit., p. 393.
 - 10 A. NESI, *Note Barocchesche tra Marche e Toscana: Filippo Bellini, Giovanbattista Mossi, Jacopo Benettini e Francesco Cungi*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXVI-XXXVII (2007-2008), pp. 89-102.
 - 11 G. LUCONI, *Jesi attraverso i secoli*, Jesi, 1990, pp. 77,103,190,208,318; S. SANTINI, *La chiesa di Sant'Agostino*, in *La chiesa di Jesi "tanta energia e sublime arte"*, a cura di G. PAOLETTI e A. PERLINI, Jesi, 2000, pp. 374-378.
 - 12 S. SANTINI, *LA CHIESA DI SANT'AGOSTINO*, cit., p. 377. Più difficile è senz'altro comprendere le modalità della dispersione di quest'opera autografa di Filippo Bellini.
 - 13 B. MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, in *Nel segno di Barocci* op. cit., p. 180.
 - 14 EADEM, *Filippo Bellini*, cit., Cinisello Balsamo, 1992, p. 373; vedi anche L. Mochi Onori, *Filippo Bellini (1550c.-1603)*, cit., pp. 29-31.
 - 15 Anonimo Accademico Catenato, *Ordine osservato nel fabricare et ornare la caappella del S.mo Sacramento, nella Chiesa Catedrale di Macerata, dall'Incolto Accademico Catenato*, Macerata 1604: lo si veda in MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, in *Nel segno di Barocci*, cit., pp. 182-183.
 - 16 P. LANDI, M. MARINANGELI, *Storia ed arte di un grande e nobile passato. Monte San Vito*, Marzocca, 1988, p. 7.
 - 17 L. ARCANGELI, *La pittura del Cinquecento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 1, Venezia, Electa (1987) 1998, p. 391.
 - 18 MONTEVECCHI, *Filippo Bellini*, cit., p. 370.
 - 19 Questi documenti vennero ritrovati fra i rogiti conservati nella Sezione di Archivio di Stato di Gubbio da Fabrizio Cece e Ettore A. Sannipoli, vennero poi trascritti e pubblicati in F. CECE, E.A SANNIPOLI, *Documenti sulla pala di Monte San Vito di Filippo Bellini e Palazzino Fedeli (1602-1604)*, in «Gubbio Arte», luglio 1998, XVI (1998), n. 4, pp. 26-28.
 - 20 L. PANETTI, *Fabriano, chiostro minore del convento di San Domenico*, in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento*, cit., pp. 223-224.
 - 21 G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte tra Fabriano e Cupramontana*, Falconara, Sagraf - Sabatini grafiche 1994, pp. 41-47.

Intorno a due ritratti di Balla all'Accademia Georgica di Treia

Irene Tomassini

L'Accademia Georgica di Treia¹ conserva due dipinti poco conosciuti di Giacomo Balla (Torino, 1871 – Roma, 1958)²: i ritratti di Raffaele Simboli (fig. 1)³ e di sua madre Gesualda Sparvoli (fig. 2). Raffaele Simboli (Treia, 1880-1949), intellettuale raffinato e collezionista d'arte, corrispondente di numerose testate italiane ed estere (in particolare di redazioni dell'America Latina), durante la sua attività di funzionario centrale del Ministero delle Finanze fu un appassionato animatore dell'Accademia Georgica, alla quale donò in eredità i suoi beni - tra i quali l'appartamento all'ultimo piano della palazzina progettata da Giuseppe Valadier in piazza della Repubblica⁴ - permettendo a questa antica istituzione di risollevarsi dal travaglio della stagione bellica. Oltre alla biblioteca personale, da Raffaele Simboli l'Accademia Georgica ha ricevuto anche un fondo iconografico di 102 tra fotografie e disegni (tra cui un monocromo acquerellato con l'autoritratto di Vincenzo Gemito), prevalentemente ritratti di noti personaggi del suo tempo,



fig. 1 Giacomo Balla, *Ritratto di Raffaele Simboli* (1936), olio su tavola, cm. 95x38, Treia, Accademia Georgica.



fig. 2 Giacomo Balla, *Ritratto di Gesualda Sparvoli*, (1928), pastello su carta, cm. 35x25, Treia, Accademia Georgica.

pura è nell'assoluto realismo, senza il quale si cade in forme decorative ornamentali, perciò ho ripreso la mia arte di prima: interpretazione della realtà 'nuda e sana'""¹⁰. Chiara è la volontà da parte dell'artista di tornare alle ricerche della sua giovinezza attraverso un itinerario tutt'altro che nostalgico, inteso come impeto d'evoluzione e sperimentazione linguistica. Il contributo di Balla al futurismo ha sempre seguito linee e modi espressivi autonomi, con questa sua evoluzione stilistico-espressiva Balla ha voluto riaffermare un'idea di modernità, fino a preconizzare un'estetica del futuro.

Giacomo Balla si dedicò per tutta la vita al ritratto e, come ha messo in luce Fabio Benzi, la ricerca nella pittura realistica fu la cifra caratterizzante dei ritratti di familiari e amici; basti pensare alle sperimentazioni sul ritratto condotte da Balla negli anni vissuti a Torino fino al 1894¹¹, oppure ad alcune fra le prime opere romane più note: *Ritratto della madre* (1901), *Sorriso alla luce* (*Ritratto della signora Pisani*) (1901), *Ritratto di Elisa* (*Elisa sulla porta*) (1904).

amici, corrispondenti o conoscenti del cavaliere treiese⁵ (fig. 3).

I due ritratti di Treia sono testimonianze preziose dell'arte di Balla dopo il suo abbandono dell'estetica e poetica futurista, intorno al 1933 circa⁶. Già alla fine degli anni venti, Balla aveva iniziato a distaccarsi dal linguaggio astratto-futurista continuando a preferirlo solo per la decorazione⁷, egli, al contrario di quanto accaduto ad altri animatori dei movimenti artistici e culturali d'avanguardia, dopo la fine del primo conflitto mondiale non abbracciò la strada del "ritorno all'ordine"⁸, né la via della tradizione in vari modi intesa, a cominciare dalla fascinazione per il primitivo⁹. Lo stesso Balla chiarì solo in parte questo cambio di rotta in un testo pubblicato nel 1937 sulla rivista "Perseo": "l'arte

Come ricorda la figlia Elica, il genere del ritratto garantì a Giacomo il sostentamento economico durante gli anni del secondo conflitto e del primo dopoguerra, quando il mercato della pittura futurista entrò in crisi.

Il *Ritratto di Gesualda Sparvoli* (pastello su carta, cm 35x25), licenziato nel 1928, è la prima opera di questa coppia: il primo piano della donna occupa tutto lo spazio del supporto dipinto. La forma del volto emerge dalla penombra dello sfondo per mezzo di pennellate corpose; la cromia bruno-dorata definita da una gamma ridotta di sfumature, vive di una luce che sembra sfaldare le sottili velature sovrapposte della pellicola pittorica. Questa tecnica che evoca la percezione visuale del monocromo Giacomo Balla l'ha sperimentata in numerose declinazioni emozionali lungo tutta la sua carriera, basti pensare alle tangenze stilistiche tra il ritratto di Gesualda e *La pialla nuova* (1903), *Velocità d'automobile*, o *Autoritratto sorridente* (1922).

Nel *ritratto di Raffaele Simboli* (olio su tavola, cm. 95x38), sul cui verso è visibile la dedica simpatica ed affettuosa propria di Balla (fig. 4), "*Al caro Simboli simbolo di bontà. Balla 1936*", la figura del protagonista si staglia in primo piano in posizione frontale con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. In secondo piano l'artista introduce attraverso l'espiediente del

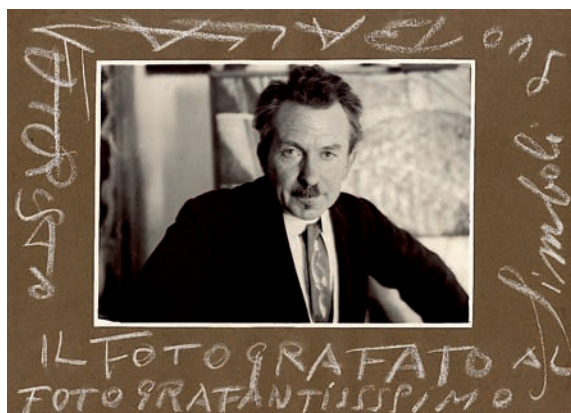


fig. 3 Giacomo Balla, "*Il fotografato. Al Fotografatissimo*", Treia, Accademia Georgica.



fig. 4 Dettaglio del retro del *Ritratto di Raffaele Simboli*.



fig. 5 Giacomo Balla, *Parlano* (*Elica e Luce in conversazione*), olio su tavola, cm. 75x93, Roma, collezione privata.

“ritratto nel ritratto” l’immagine di un suo famoso dipinto del 1934, *Parlano*, il quale raffigura le figlie del pittore Luce (Roma, 1904 - 1994) ed Elica (Roma, 1914 - 1993) che conversano (fig. 5); più in alto è visibile un altro dipinto di Balla raffigurante uno scorcio paesaggistico che si intravede dall’apertura di una finestra: *Mosche nella firma* (*Finestra di Cotorniano*) in collezione privata (fig. 6). Quest’ultimo mostra un paesaggio ritratto dalla villa di un’amica dell’artista, Amelia Almagià Ambron (Ancona, 1877 - Roma 1960)¹², in particolare dalla sua abitazione a Cotorniano nella campagna senese.

All’amicizia tra Giacomo Balla e i pittori Amelia Almagià (fig. 7) e suo figlio Emilio Ambron (Roma 1905 – 1996) (fig. 8), del quale Balla fu maestro d’arte¹³, la Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro di Bologna nel 2011 ha de-

dicato una raffinata mostra di studio¹⁴. Balla conosce Amelia negli anni successivi alla Prima guerra mondiale frequentando la galleria romana di Carlo Ludovico Bragaglia (Frosinone, 1894 – Roma, 1998), a partire da quel momento ha inizio un rapporto che condurrà l'artista a soggiornare più volte nella tenuta di Cotorniano e, dal 1926 al 1929, ricevuto lo sfratto, troverà ospitalità con la sua famiglia nella Villa Ambron ai Parioli (Roma). Amelia nella residenza di Cotorniano ospiterà numerosi intellettuali come Filippo Tommaso Marinetti e Mario Tozzi, o gli artisti Giovanni Colacicchi (Anagni, 1900 – Firenze, 1992) e Antonio Mancini (Roma, 1852 - 1930) del quale fu allieva. Balla a Cotorniano realizzerà numerosi dipinti, disegni e cartoline di paesaggio¹⁵.

La citazione in un quadro di altri dipinti realizzati dallo stesso artista è una scelta ricorrente nell'arte di Balla; ciò che emerge è la volontà di sottolineare il legame indissolubile dell'artista con le sue opere e quello con il soggetto ritratto; un rapporto tra “la mia intimità di artista” e “la mia storia”, per dirla con Balla. Un'ultima annotazione che rende ancor più pregevole il *Ritratto di Raffaele Simboli*, rimanda agli studi di Balla sulla fotografia durante gli anni torinesi, dimostrando quanto l'artista abbia sempre guardato a quest'arte come momento di studio e fonte di ricerca sul rapporto luce/dinamismo e luce/colore¹⁶.



fig. 6 Giacomo Balla, *Mosche nella firma (Finestra di Cotorniano)* (1925), pastello su carta, cm. 28.2x 35.1, collezione privata.



fig. 7 Giacomo Balla, *Ritratto di Amelia Almagià Ambron*, (1925 c.a.), olio su tela, cm. 115x95, collezione privata.



fig. 8 Emilio Ambron, *Ritratto di Giacomo Balla*, olio su tela, cm. 76,5x49,5, collezione privata.

Abstract

The paper examines two little-known paintings by Giacomo Balla: the portraits of his mother Gesualda Sparvoli (1928) and of Raffaele Simboli (1936), both now in the Accademia Georgica, Treia. The two works are significant evidence of the Turin artist's predilection for the genre of the portrait, especially at a time when he was breaking away from the language of Futurism. There is also a discussion of references to other works by Balla included in the background of the portrait of his friend Raffaele as "paintings within the painting".

NOTE

- 1 Ringrazio per la collaborazione l'Accademia Georgica di Treia, Luigi Emili, Fabio Marchionne, Fabio Marcelli, Stefania Petrillo e Carlo Pongetti. Per un approfondimento sulla storia e le attività vedi *L'Accademia Georgica di Treia: un centro di cultura nella Marca*: atti del 1° Convegno di studi (Treia, 5-6 novembre 1994), Accademia Georgica, Macerata, SICO 1997. L'Accademia Georgica, nacque a Treia (allora chiamata Montecchio) nel 1430 come Accademia dei Sollevati, nel 1778 fu trasformata in un centro per lo studio e la sperimentazione in agricoltura, adottando il nome attuale.
- 2 I ritratti sono stati esposti in occasione di mostre marchigiane ad Ascoli Piceno: S. PAPETTI (a cura di), *Futurismo inedito, i ritratti nascosti: Giacomo Balla, Cleto Capponi, Gherardo Dottori, Sante Monachesi, Ivo Pannaggi*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 3 dicembre 2009 - 21 febbraio 2010), Ascoli Piceno, Librati editrice 2009; il ritratto di *Gesualda Sparvoli* a Civitanova Alta: S. PAPETTI (a cura di), *Lo sguardo sulle donne, dai Macchiaioli a Modigliani - immagini femminili nell'arte dall'Unità d'Italia al primo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Civitanova Marche, 18 luglio - 17 ottobre 2010), Comune di Civitanova Marche 2010.
- 3 Raffaele Simboli nasce a Treia il 9 maggio 1880; si trasferisce a Roma nel febbraio 1901 e inizia a collaborare con la *Nuova Antologia*. Nel 1908 vince il concorso bandito dal Ministero delle Finanze.
- 4 In seguito agli venti sismici del 2016 la storica sede dell'Accademia è stata dichiarata inagibile, pertanto le collezioni sono state trasferite in un deposito.
- 5 Fanno parte della raccolta, tra le altre, i ritratti fotografici di Giacomo Puccini, Massimo Bontempelli, Gabriele d'Annunzio, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Maria Montessori.
- 6 Per un utile inquadramento degli anni futuristi, il catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano cfr. G. LISTA, P. BALDACCI, L. VELANI (a cura di), *Balla: la modernità futurista*, Milano, Skira 2008.
- 7 Cfr. F. BENZI, *Il distacco dal futurismo*, in F. BENZI (a cura di), *Giacomo Balla genio futurista*, Milano, Mondadori Electa 2007, pp. 246-247.
- 8 Cfr. J.L. DAVAL, *Ri-presentare/rapresentare, ritorno all'ordine o nuovi disordini?*, in F. PIRANI (a cura di), *Il futuro alle spalle, Italia Francia - L'arte tra le due guerre*, Roma, De Luca 1998, pp. 11-18.
- 9 Cfr. in F. BENZI, *Una nuova figurazione futurista?* in F. BENZI (a cura di), *Giacomo Balla genio futurista*, Milano, Mondadori Electa 2007, pp. 247-249.
- 10 Cit. da *Futuristi e futuristi, una lettera di Giacomo Balla*, in "Perseo", IV, 3, 1 febbraio 1937.
- 11 Dal 1888 Balla lavora per il litografo Pietro Cassina, in seguito è assunto nello Studio Fotografico Bertieri in via Po, per rimanervi dal 1891 fino al 1894, anno prima del suo trasferimento a Roma con la madre. A Torino l'occhio del giovane Balla si stava formando: "nella duplice singolarità dello studio rigoroso e preciso dei dettagli da un lato e di precise traiettorie visive basate su angoli insoliti e personali dall'altro. È un po' come se la cura e la precisione della tecnica dell'incisione e la direzione trasversale della lente meccanica insieme abbiano lasciato un'impronta indelebile di un intero modo di guardare e di pensare" (cit. E. COEN, *Life*, in E. COEN (a cura di), *Futur Balla: life, light, speed*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero), Milano, Skira 2016, p. 29).
- 12 Amelia Almagià, nata ad Ancona nel 1877 da una agiata famiglia ebrea, studierà pittura a Roma nell'atelier di Antonio Mancini. Dopo il matrimonio con Aldo Ambron, ebreo di famiglia fiorentina nato a Il Cairo, si trasferirà a vivere per circa venti anni in Egitto dove il marito, ingegnere e collezionista d'arte, fu un apprezzato animatore della vita mondana e culturale di Alessandria.

- 13 F. BACCI DI CAPACI (a cura di), *Emilio Ambron: il sentimento del nudo e la magia dell'Oriente*, catalogo della mostra (Lucca, Galleria Bacci di Capaci 2008); *Emilio Ambron: 1905 - 1996*, a cura di Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, Casa Editrice Il Fiore 1998.
- 14 *Balla / Ambron. Gli anni Venti tra Roma e Cotorniano* (Bologna, Fondazione Lercaro, 16 dicembre 2011 - 18 marzo 2012), catalogo a cura di A. DALL'ASTA, F. BACCI ed E. GIGLI, Bologna, Fondazione Lercaro, 2011. La Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro e Galleria d'Arte Moderna Raccolta Lercaro, ha ricevuto una donazione già disposta in vita da Emilio, e perfezionata dopo la sua morte dalla moglie Carla Polacco Ambron, la biblioteca di storia dell'arte e molti dipinti ed opere su carta del pittore, della madre Amelia, di Balla e di altri artisti contemporanei amici. Particolarmente significativo è l'archivio di viaggio in oriente che portò Emilio in Egitto, Bali, Cina, Indocina, India.
- 15 La Raccolta Lercaro comprende un nucleo di lettere e cartoline su carta e cartoncino dipinte ad acquarelli, tempere, chine e pastelli.
- 16 Ha studiato l'importanza della luce nei ritratti del primo ritorno alla figurazione di Balla, degli anni venti, fino ai ritratti e alle intime scene famigliari degli anni trenta e quaranta, una preziosa mostra curata da Stefania Frezzotti: *Giacomo Balla, un'onda di luce*, (Roma, Galleria Nazionale, 21 febbraio - 26 marzo 2017).

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, affiliamento. 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 Terra-santa (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, *Restauro 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

S. 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 Urbania*, 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

Fermignano, Frammenti di storia, 2018

Fermignano 1818. La terra sognata, 2018

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 2018
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

