
ARTE MARCHIGIANA

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

7

MAURO MINARDI, Tre questioni interferenti l'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato, da Giovanni Antonio da Pesaro a Pietro Paolo Agabiti / MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ, Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barberetti: una ipotesi e qualche riflessione / RAOUL PACIARONI, Un contratto inedito del pittore anconetano Luca di Costantino / VALENTINA BATTISTI, Su una tela zuccaresca dispersa e su un disegno battuto all'asta / ELISA COSTANTINI, Vecchie e nuove considerazioni sulla figura di Gioacchino Varlè / MARIA LUISA MOSCATI BENIGNI, Spigolando negli archivi urbinati: Grande Hotel dei Cappuccini

ARTE

MARCHIGIANA

7/2019



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

PACIARONI: fig. 1 da M.L. Polichetti (a cura di), *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona. Genesi e sviluppo*, Milano 2003, p. 325; figg. 2-5-6: Fototeca della Biblioteca Comunale di San Severino; figg. 3-4-7 Foto A. Monti - Osimo.

GIANNATIEMPO LÓPEZ: figg. 1-3-7 da A.A. Bittarelli, *Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, Milano 1986; fig. 5 convento San Francesco, Jesi; figg. 2-8-11-13 da *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, a cura di A. Delpriori, Perugia 2016; figg. 9-10-12-15 da *Rinascimento scolpito. Maestri e botteghe tra Marche e Umbria*, a cura di R. Casciaro, Milano 2006; figg. 4-6 da *Verrocchio il maestro di Leonardo*, a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Venezia 2019; fig. 14 da A. Delpriori, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana: il San Giovanni Battista del Museo di Cluny*, in "Atti e studi Accademia Raffaello", 2017,1/2; fig. 16 da *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002.

MINARDI: figg. 1-2, 11, 19 Galleria Nazionale delle Marche - Urbino; figg. 3-8, 12-13, 22 Archivio dell'autore; fig. 9 Fabriano, Claudio Ciabochi; figg. 10 e 20 Bologna, Fondazione Zeri; fig. 14 Padova, Musei Civici; figg. 15 e 17: public domain; fig. 16 Pittsburgh, Carnegie Museum of Art; fig. 18 Zagabria, Strossmayerova Galerija; fig. 21 Fano, Diocesi di Fano e Fossombrone; fig. 23 Tolentino, Biblioteca Egiziana.

BATTISTI: fig. 1 Torino, Galleria Dadrino; fig. 2 Chicago, Art Institute Collections; figg. 3-4 Vienna, Graphische Sammlung Albertina; fig. 5 foto dell'autrice; fig. 6 New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 7 Boston, Museum of Fine Arts; fig. 8 Connecticut, Yale University Art Gallery; fig. 9 <http://fotothek.bibl.hertz.it/bh/2048px/bh085219.jpg>; fig. 10 Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques; fig. 11 da A. Teodosiu Bachelin, *The Art museum of the Socialist Republic of Romania. Catalogue of the Universal Art Gallery: Italian painting*, Bucharest 1974, pl. 124; fig. 12 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; fig. 13 Viterbo, Museo Civico; fig. 14 Stoccolma, Nationalmuseum; fig. 15 Monaco, Neumeister, catalogo d'asta 3/7/2019, <https://www.neumeister.com/en/artwork-search/artwork-database/ergebnis/127-224/Taddeo-Zuccari/>; fig. 16 da C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, Milano 1993, p. 268; fig. 17 da J.B. Schaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.

COSTANTINI: fig.1 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Camillo_rusconi_san_matteo_entro_nicchia_disegnata_dal_borromini_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camillo_rusconi_san_matteo_entro_nicchia_disegnata_dal_borromini_02.jpg); figg.2, 7-10, 12-16, 20-23 foto dell'autrice; figg. 3-6, 11 da A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino, 1982, p. 18, p. 32, p. 46, p. 47, p. 40; figg. 17-18, 24-25 da A. Bacchi (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano, 1996, pp. 841-843, figg. n. 735-736-739-740; fig. 9 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abundance_fontana_di_Trevi_Roma.jpg.

MOSCATI BENIGNI: figg. 1-6 foto di E. Moscati su autorizzazione di Archivio di Stato - Urbino; fig. 7 cartolina d'epoca, figg.8-9 Galleria Nazionale delle Marche - Urbino.

indice

9

editoriale

11

MAURO MINARDI

Tre questioni interferenti l'abbazia di
Santa Croce a Sassoferrato,
da Giovanni Antonio da Pesaro
a Pietro Paolo Agabiti

45

MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ

Sugli esordi di Lucantonio di
Giovanni Barberetti: una ipotesi e
qualche riflessione

67

RAOUL PACIARONI

Un contratto inedito del pittore
anconetano Luca di Costantino

89

VALENTINA BATTISTI

Su una tela zuccaresca dispersa e
su un disegno battuto all'asta

107

ELISA COSTANTINI

Vecchie e nuove considerazioni sulla
figura di Gioacchino Varlè

133

MARIA LUISA MOSCATI BENIGNI

Spigolando negli archivi urbinati:
Grande Hotel dei Cappuccini

Piace aprire il numero di “Arte marchigiana” con la notizia del rientro in Italia di un dipinto su tavola, opera conosciuta solo attraverso fotografie in bianco e nero, di cui si erano perse le tracce a metà Novecento: si tratta della *Madonna con Bambino e i santi Bernardino da Siena e Antonio da Padova* collocata originariamente nella chiesa di San Francesco di Gubbio, datata 1510 e firmata dal pittore marchigiano Girolamo Nardini.

Ancora descritta nel 1813 in chiesa, successivamente la si trova nella collezione Ranghiasi: nel piano nobile del palazzo di famiglia era sistemata la Galleria composta di 505 opere distribuite in dodici sale facenti parte di due appartamenti contigui, messe in vendita e documentate dal catalogo d’asta redatto nel 1882: il dipinto era siglato al numero 355.

Esso però andò invenduto confluendo di seguito nella raccolta Barbi avendo il marchese Adolfo sposato Matilde Ranghiasi, già nel 1914 ne era ignota la collocazione.

Successivamente è stato battuto in diverse case d’asta parigine risultando venduta il 3 dicembre 1959 per settecentomila franchi, pertanto da allora se ne erano perdute le tracce anche per la dispersione dell’archivio della galleria Charpentier a seguito del suo fallimento.

Quest’anno è stata battuta all’asta nuovamente a Parigi trovando un acquirente italiano che sta provvedendo a farne effettuare il restauro per farla rimanere nel nostro paese.

Il recupero di un’opera d’arte, a suo tempo dispersa attraverso differenti canali e a seguito di avvenimenti storici, segna un punto a favore della cultura figurativa marchigiana.

Bonita Cleri
Presidente Centro Studi G. Mazzini

Tre questioni interferenti l'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato, da Giovanni Antonio da Pesaro a Pietro Paolo Agabiti

Mauro Minardi

Committenza e cronologia del polittico di Santa Croce

Il polittico di Giovanni Antonio da Pesaro che in origine campeggiava sull'altare maggiore della chiesa abbaziale di Santa Croce presso Sassoferrato è tra le più grandiose macchine d'altare a scomparti tuttora integre del Quattrocento marchigiano¹ (fig. 1). Coi suoi tre ordini, la predella e gli sveltanti pinnacoli ancora preservati raggiunge le dimensioni di 325 x 230 cm, seguendo pertanto il polittico di Giovanni di Piermatteo Boccati della parrocchiale di Belforte del Chienti (cm 483 x 323), quello di Lorenzo d'Alessandro in San Francesco a Serrapetrona (cm 465 x 290) e l'altro di Vittore Crivelli dipinto per i minori osservanti di Santa Maria delle Grazie a Sanseverino Marche (cm 382 x 252). Mentre gli ultimi due prevedono una configurazione più tradizionale fondata su due registri e una predella, la complessa articolazione del complesso di Santa Croce si avvicina piuttosto all'esempio del Boccati, per la presenza di un terzo registro di cuspidi figurate. Ad esso è qui peraltro conferita maggiore evidenza e lo sormonta un quarto livello di tondi apicali, lì assente, mentre nel caso in esame non compaiono i contrafforti laterali.

Benché privo della fastosa carpenteria intagliata di gusto veneziano che caratterizza le altre opere, il polittico, oggi in deposito presso la Galleria Nazionale delle Marche, spicca per la compatta unità delle sue parti, la coerenza interna delle figurazioni, per cui lo scomparto con la *Crocifissione*, pur inserito in un ordine minore, occupa uno spazio pari alla tavola principale con la *Madonna in trono*, in virtù del titolo dell'abbazia, e costituisce pertanto il vero fulcro visivo dell'opera. Per tale ragione, la collocazione dell'episodio della *Resurrezione* (fig. 2) quale secondo tassello della predella appare abbastanza incongrua, isolata da qualsiasi intento di strategia visiva: con l'accento posto sulla croce alle spalle di Gesù, il quale pare altresì indicarla col gesto benediciente della mano destra, tale scomparto avrebbe con maggiore coerenza figu-



fig. 1 Giovanni Antonio da Pesaro, *Madonna con il Bambino in trono e santi*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

rato al centro del gradino, creando un asse verticale dedicato alla passione e resurrezione, che includeva il Cristo in croce, l'*Imago pietatis* apicale e Dio Padre benedicente, come Lui perfettamente frontale. Ciò nonostante, la predella non pare avere subito manomissioni², mentre modifiche nella disposizione dei pannelli, già notate, riguardano la sequenza dei santi nel registro superiore³: Pietro e Paolo sarebbero stati speculari, nelle immediate vicinanze della *Crocifissione*, ponendosi il primo alla nostra destra e il secondo sull'altro lato, lasciando i santi benedettini alle estremità, mentre, in virtù delle posizioni assunte dagli evangelisti nelle cuspidi, Giovanni avrebbe aperto la sequenza, seguito probabilmente da Marco. Una peculiarità iconografica che fa dell'opera un *unicum* nel panorama non solo marchigiano è la connotazione vistosamente alata di questi evangelisti. Il precedente di più immediato richiamo sono le croci veneziane diffuse lungo le due sponde dell'Adriatico (e tale sarebbe pertanto un ulteriore riferimento iconografico al tema della croce), in particolare quella licenziata nel 1404 da Nicolò di Pietro per le monache agostiniane di Verucchio, che doveva essere nota ad un pittore della vicina Pesaro quale Giovanni Antonio, il cui linguaggio include la conoscenza del maestro lagunare. Egli avrà forse attinto ad ulteriori modelli, tenuto conto che nelle croci suddette alati sono i simboli degli evangelisti, mentre qui lo sono tanto questi quanto gli evangelisti veri e propri. Si osservi, ad ogni modo, che, come nei crocifissi veneziani tali simboli chiudono i due bracci, così le quattro figurazioni qui affiancano la croce dell'episodio, come detto, centrale in termini dei messaggi sottesi alla concezione dell'opera.

Il polittico rappresenta altresì la maggiore impresa, quanto alle opere su ta-



fig. 2 Giovanni Antonio da Pesaro, *Resurrezione*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



fig. 3 Giovanni Antonio da Pesaro, *San Biagio in trono* (1467). Sassoferato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

vola, sottoscritta dal suo autore, ma non reca né firma né data. Dopo la restituzione a Giovanni Antonio da Pesaro operata da Federico Zeri, ne è stata indicata una datazione nella sua piena maturità, tanto che Paride Bernardi la pone dopo il polittico di San Marco del 1463 e prima della pala di Sant’Aiuto di un decennio più oltre⁴. Una dozzina di anni fa ho brevemente proposto di collegare la sua esecuzione ad un frangente prossimo al 1467, allorché dell’abbaziato di Santa Croce venne investito Pietro Oliva di Sassoferato⁵. Nel riprendere qui l’argomento, metto in luce come si trattò di un momento cruciale per la storia della comunità monastica, la cui autonomia era infatti cessata nel 1448, anno in cui, per disposizione di papa Niccolò V, l’abbazia venne concessa in commendata, prima a Pandolfo degli Atti (che non era neppure monaco), poi ad Andrea De Pilis da Fano, vescovo di Recanati⁶. Come è noto, gli abati commendatari raramente seguivano la gestione dei monasteri a loro affidati,

avvantaggiandosi piuttosto delle rendite derivanti dal loro incarico e il loro ruolo viene per lo più collegato alle fasi di decadenza dell’ordine benedettino⁷. Nella sua descrizione del luogo (databile al decennio 1630-40 circa) il folignate Durante Dorio affermava come, dopo il De Pilis, «fu fatto abbate don Paolo de Olivis pur monaco sin’all’anno 1484»⁸, seguito in ciò da una seconda anonima descrizione del 1753: nel 1477, riporta quest’ultima,

«piacque al Pontefice, che allora era Sisto 4, di togliere detta Abbazia commendata, e riportare in esso Monistero di S. Croce li suddetti monaci Camaldolesi, li



fig. 4 Giovanni Antonio da Pesaro, *San Biagio in trono* (part.). Sassoferrato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

quali per loro Superiore et Abbate elessero il P.D. Paolo Oliva di questo luogo di Sassoferrato, conterraneo e fratello germano del cardinale Alessandro Oliva, già nostro Concittadino; e governò detto monistero fino all'anno 1484»⁹.

Nel suo volumetto sulla storia dell'abbazia Alberico Pagnani ha chiarito come l'elezione di Pietro Oliva (non Paolo, come riportato dai due eruditi) da parte della comunità cenobitica (che peraltro non era all'epoca camaldolese) avvenne nel 1467, sulla base di una menzione specifica contenuta, tuttavia, nell'attualmente irreperibile manoscritto *Memorie antiche di S. Croce*, che include varie notizie di carattere amministrativo riguardanti l'abbazia tra il 1467 e il 1475¹⁰. La bontà di tale asserzione, così come del coinvolgimento di Giovanni Antonio da Pesaro nelle commissioni pittoriche, trova la conferma di un affresco finora rimasto in disparte nelle questioni inerenti la decorazione della chiesa, ovvero il grandioso *San Biagio in trono* (figg. 3-4) dipinto nell'abside destra, posta a fianco di quella centrale. In basso, tra due pettini allusivi al martirio subito dal vescovo di Sebaste, spicca, con la grafia gotica consueta in Giovanni Antonio, l'indicazione «1467 augusti». Modulato su toni di rosa pallido e sfu-



fig. 5 Giovanni Antonio da Pesaro, *San Biagio in trono* (part.). Sassoferrato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

mato, il trono è ornato lungo i pilastri dello schienale da volute fogliacee¹¹ e da nicchie nel postergale, che ricompaiono al centro del polittico già sull'altare maggiore. Tali volute sono peraltro un rimando a quelle che fioriscono nelle carpenterie lignee dei polittici marchigiani, come possiamo peraltro vedere nello stesso pittore pesarese (mi riferisco al trittico del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia; fig. 10). La testa animale nel ricciolo del pastorale connota San Benedetto nell'ancona di Santa Croce, così come vari altri esempi di Giovanni Antonio (dal polittico di Sant'Esuperanzio a Cingoli alla pala di Sant'Aiuto del 1473). Nei distintivi caratteri formali, nell'arcaizzante ieraticità della figura frontale credo sia agevole riconoscere la paternità del pittore; si potrà eventualmente ipotizzare la partecipazione di un collaboratore, di fronte agli inusuali *pattern* decorativi stampati sull'abito e all'effetto di piattezza con cui essi risaltano sulla superficie. Con ciò contrasta,

nondimeno, lo studiato ed efficace risultato in termini di tridimensionalità sortito dalla cornice perimetrale, costruita su più giri di listelli e modanature scanalate (fig. 5), che incasellano anche i santi a mezza figura del polittico urbinato¹². Il modo con cui la veste bianca del santo si spieghizza a terra è d'altronde identico a quello dei santi nell'ordine maggiore del medesimo complesso e di una tavola in collezione privata raffigurante un *Santo vescovo* pure benedicente¹³ (fig. 6).

Nel 1467 Giovanni Antonio era pertanto in Santa Croce e un suo intervento quale frescante si coglie anche – rimuovendo i dubbi mantenuti dal Berardi (di

fronte ad una leggibilità all'epoca gravata da ritocchi)¹⁴ – nella sciupata ma autografa lunetta del portale di accesso, dove, tra una coppia di stemmi dell'abbazia, emerge una *Madonna col Bambino* a mezzo busto, con alle spalle una cortina sorretta da angeli (fig. 7).

Le succitate *Memorie antiche di Santa Croce* cui attinse il Pagnani sono quanto resta di una più ampia compilazione e non vanno oltre il 1475. Le notizie sull'amministrazione gestita da Pietro Oliva non valicano quindi tale anno, dopo la quale disponiamo solo della data 1500, allorché l'abbazia figura di nuovo nelle mani di un abate commendatario, il cardinale Girolamo Basso della Rovere¹⁵.

Che il breve intervallo dell'abbaziato di Pietro Oliva da Sassoferrato, personaggio sul quale non soccorrono altre informazioni, sia quello consono alla commissione del complesso di Giovanni Antonio, ad una data prossima al 1467-68, lo suggeriscono vari fattori. Sul piano stilistico, siamo a mezza via

tra il trittico già nella chiesa pesarese di San Marco, firmato e datato 1463, e la pala di Sant'Aiuto di un decennio posteriore; e forse più vicini al primo che al secondo risultato. A ciò si uniscono i dati recati da Giuseppe Capriotti in merito al clima anti-ebraico che, come in vari centri dell'Italia centrale nello stesso periodo, si respirava a Sassoferrato, ove nel 1472 il predicatore francescano Giovanni da Fermo patrocinava l'istituzione del Monte di Pietà, per contrastare gli affari dell'usuraio ebreo Isacco. Le quattro storie della croce contenute nella predella esplicitano infatti una connotazione anti-giudaica, marcata nell'episodio della *Prova della croce* dall'equiparazione del diavolo alla



fig. 6 Giovanni Antonio da Pesaro, *Santo vescovo benedictino*. (Già?) Perugia, collezione privata.

stirpe ebraica¹⁶. Seguendo tale lettura, si può considerare il 1472 come possibile termine *ante quem* per la realizzazione dell'opera. La raffigurazione di Cristo crocifisso, esposto alla pietà e infine vittorioso sulla morte mentre addita la croce cui l'ha condannato il popolo ebreo, è un'efficace risposta figurativa alla polemica di cui la predella fornisce allusioni. Anche per tale ragione la collocazione della *Resurrezione* al centro, contenuta tra gli episodi della storia della croce, sarebbe stata più confacente rispetto a quella che vediamo. È



fig. 7 Giovanni Antonio da Pesaro, *Madonna con il Bambino e due angeli*. Sassoferrato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

possibile, inoltre, che manchi all'appello una settima scena, forse legata per tema alle storie della croce, oppure autonoma, come il tassello con la *Visita di San Benedetto a Santa Scolastica*¹⁷. La comunità monastica doveva nutrire una particolare devozione nei confronti della sorella carnale e spirituale di San Benedetto: ella compare alla sinistra di quest'ultimo in un affresco trecentesco dell'abside sinistra (fig. 8), la stessa posizione occupata nella pala di Pietro Paolo Agabiti (1524) destinata a questo stesso luogo della chiesa¹⁸ (fig. 9), ove ella è speculare a San Girolamo, il quale nel complesso di Giovanni Antonio pure fiancheggia alla sua destra il santo fon-

datore dell'ordine. Grazie alla commissione del polittico per l'altare maggiore la comunità, con la forza di un suo membro salito alla carica di abate, compiva un gesto teso a rilanciare il prestigio dell'abbazia nel momento in cui si celebrava la sua rinnovata autonomia. Nel fare ciò commemorava due suoi venerati esponenti, i beati Alberto da Sassoferrato e Gherardo di Serra de' Conti¹⁹, raffigurati nel secondo registro a fianco dei Santi Pietro e Paolo. La scelta ricadde su Giovanni Antonio da Pesaro, che in quel periodo affrescava anche una *Natività* e un'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Chiara a Sassoferrato e aveva già lavorato per i monaci della vicina Fonte Avellana²⁰, entro una linea benedettina che coinvolge poco più oltre il trittico di Santa Lucia a Serra de' Conti. È da rilevare questa preferenza accordata al pittore in luogo di un arti-



fig. 8 Pittori marchigiani del XIV sec., *Cristo crocifisso, San Benedetto, Santa Scolastica*. Sassoferrato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

sta dalla cultura più ricca e avanzata quale Antonio da Fabriano, che nel 1468²¹ risulta attivo per la cittadina appenninica. In quel frangente i due dovettero incrociare la loro attività, nei lavori a loro appaltati nella zona di Genga²².

Il polittico, insieme alla successiva pala dell'Agabiti, costituisce altresì un'attestazione visiva dell'assunto difeso dal Pagnani, ovvero che l'abbazia di Santa Croce accolse i camaldolesi solo all'inizio del Seicento, configurandosi in origine come una comunità autonoma di benedettini bianchi²³: non sarebbe altrimenti giustificabile, in opere di tale rilievo culturale, nelle quali compaiono San Benedetto e altri due membri dell'ordine, l'assenza di San Romualdo.



fig. 9 Pietro Paolo Agabiti, *San Benedetto e santi* (1524). Sassoferrato, chiesa abbaziale di Santa Croce.

Una nota su Giovanni Antonio da Pesaro a Serra de' Conti

La recente riscoperta dell'origine del trittico di Giovanni Antonio da Pesaro (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia; fig. 10) dalla chiesa di Santa Lucia a Serra de' Conti estende l'orizzonte della committenza originatasi dall'abbazia di Santa Croce²⁴. L'opera – databile, per ragioni di stile, ad un momento un poco più inoltrato rispetto al polittico sopra discusso, ormai nei pressi della pala di Sant' Aiuto (1473), cui si accosta in particolare nel gruppo centrale²⁵ – migrò dalla località marchigiana prima del 1880, allorché appare presente nella collezione Possenti di Fabriano, messa all'asta in quell'anno a Roma²⁶. Malgrado i vari spostamenti cui andò soggetta ancor prima di lasciare Serra de' Conti, essa ha conservato la sua cornice originaria. La chiesa di Santa Lucia, documentata nel 1289 come pieve²⁷, risulta già nel 1252 tra le pertinenze di Santa Croce, secondo quanto certifica una bolla emessa da papa Innocenzo IV, che la pone in diocesi di Camerino²⁸. Suo rettore era un monaco nominato dall'abate²⁹. Santa Lucia compare alla destra della Madonna in trono e il collegamento con la casa madre è ribadito dall'inclusione, in due tondi apicali che fiancheggiano Dio Padre benedicente, di due monaci nimbati in abito bianco, che andranno riconosciuti nei beati Gherardo e Alberto, effigiati, sempre con l'aureola, nel



fig. 10 Giovanni Antonio da Pesaro, *Madonna con il Bambino in trono, le Sante Lucia e Caterina d'Alessandria, la Crocifissione tra l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata, i beati Alberto da Sassoferrato e Gherardo da Serra de' Conti*. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.



fig. 11 Giovanni Antonio da Pesaro, *Crocifissione*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

complesso di Santa Croce³⁰. La raffigurazione del primo è peraltro d'obbligo, volendo la tradizione che egli fosse nato a Serra de' Conti.

Se indugio su quest'opera è perché i dati stilistici convergono verso quelli storici. Nel 1470 il rettore di Santa Lucia, Gabriele di Niccolò da Sassoferrato, disponeva circa i restauri dell'edificio, vendendo un casalino per finanziare i lavori, e un'analoga transazione è attestata nel 1486³¹. È probabile che l'opera sia stata appaltata a Giovanni Antonio nel contesto di tali lavori, intorno o poco dopo il 1470, e in virtù dell'impegno recentemente evaso con la comunità di Santa Croce a Sassoferrato, di cui era originario Gabriele di Niccolò. Sua destinazione doveva essere l'altare maggiore della chiesa.

Per l'esattezza, il pittore aveva già licenziato una tavola per Santa Lucia. A questa sede andrà infatti collegata la provenienza originaria dello stendardo bifacciale (custodito nella Galleria Nazionale delle Marche) un tempo nella chiesa della confraternita del Santissimo Sacramento a Serra de' Conti, che viene solitamente citata come suo luogo di origine³². Essa venne tuttavia

costruita solo a partire dal 1565, mentre i confratelli, detti anche del Corpo di Cristo o del Sacco Bianco, si riunivano inizialmente in Santa Lucia³³. A ribadirlo è la particolarità iconografica della santa martire genuflessa ai piedi della croce sul *verso* dello stendardo (fig. 11): inginocchiata a terra non diversamente dai membri della compagnia effigiati sul *recto* e raffigurata come in genere lo è la Maddalena, con tanto di abbondante veste rossa, ella sorregge con

una mano l'attributo del calice con i bulbi oculari che la rende inequivocabilmente riconoscibile. Si potrebbe dunque addurre una diversa ragione del rinnovato impegno di Giovanni Antonio da Pesaro per Santa Lucia: si tratta, infatti, di due committenze diversificate, che chiamano in causa dapprima una confraternita, poi la chiesa col suo rettore.

Pietro Paolo Agabiti a San Martino e la tavola vista da Amico Ricci (con un appunto su Marchisiano di Giorgio)

L'opportunità di ispezionare da vicino una tavola già nota di Pietro Paolo Agabiti (fig. 12) offre il destro per accleararne l'origine e i legami del pittore con l'abbazia di Santa Croce.

L'iscrizione posta sulla fronte del podio marmoreo su cui si erge il gruppo della Vergine col Bambino recita «*Hoc opus factum fuit tempore Domini Ieronimi recto[r]is huius ecclesie me(n)sis nove(m)b(ri)s / 1519*»

(fig. 13), fornendoci dunque il nome del committente così come l'anno di esecuzione. Essa è quindi essenziale, in quanto permette il sicuro collegamento con un'opera vista da Amico Ricci durante le sue perlustrazioni nelle Marche in vista della compilazione delle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* (1834). Nella sezione del capitolo XVII del secondo tomo dedicata a Pietro Paolo Agabiti da Sassoferrato questi annota:

«Fassi vedere in San Martino un'altra icona colla data del 1512, che all'Agabiti ascrivono quelli di Sassoferrato; ma se sua fosse, il che non affermo, lo mostrebbe di merito inferiore a quello appaja in due altri lavori, che qui lascio»³⁴.



fig. 12 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Martino e Sebastiano* (1519). Collezione privata.

In nota l'erudito aggiunge come la tavola «ha [...] sofferto a cagione dell'età» e riporta di seguito l'iscrizione così come la leggiamo ancora oggi, con la differenza dell'indicazione della data, letta 1512 anziché 1519³⁵. L'ultima cifra appare infatti a prima vista un 2, privo tuttavia del tratto inferiore orizzontale, mentre è più correttamente decifrabile come un 9³⁶, cosa peraltro confermabile per via stilistica.

Con l'espressione «quelli di Sassoferrato» Ricci intendeva riferirsi molto probabilmente a Francesco Ferretti, il maggiore fra i suoi «dotti amici» per quel che attiene appunto la cittadina appenninica, definito nello stesso volume «diligente indagatore di tutte quelle notizie, che tendono ad una migliore illustrazione della sua patria»³⁷. D'altronde, è ben difficile che il Ricci avesse avuto notizia di un'opera sperduta in una chiesetta del contado senza che questa gli fosse stata additata da qualche valente informatore del luogo.

Una ventina di anni più tardi la paletta non si trovava più in San Martino. Nel suo volumetto *Monumenti mitriaci di Sentino* (1853) Camillo Ramelli, un altro tra i corrispondenti del Ricci³⁸, segnalava quanto segue:

«In quanto alle pitture il mio coltissimo amico Sig. Marchese Cav. Amico Ricci ricordò già [...] quella ch'è in Chiesa [dell'abbazia di Santa Croce] del Sassoferratese Pietro Paolo Agabiti; ma non gli mostrarono forse l'altra coll'immagine di Nostra Donna, collocata in una camera della foresteria, ove senza nome dell'autore leggesi essersi operata nel mese di Novembre 1512»³⁹.

Che si tratti precisamente del nostro dipinto lo conferma una nota edita mezzo secolo dopo da Anselmo Anselmi, il quale, nel novero delle opere dell'Agabiti, include una *Madonna con il Bambino tra i Santi Martino e Romualdo* realizzata per la chiesa di San Martino di Tripozzo, presso Sassoferrato, la quale venne prelevata

«dai Monaci di Santa Croce e nel 1853 fu veduta dal Ramelli, che la cita nel suo studio sui *Monumenti mitriaci di Sentino*, in una camera della foresteria del Convento di Santa Croce e fu venduta prima del 1860; ora non sappiamo dove si trovi»⁴⁰.

Queste sono le ultime informazioni note sulla sorte della tavola di San Martino, che venne in seguito menzionata come dispersa nella piccola monografia sul-

l'Agabiti di Giovanna Comai⁴¹; e quindi non se ne fece più cenno.

La chiesetta di San Martino di cui parlano gli autori sopra citati è la chiesa «sancti Martini de Collemedio», in diocesi di Camerino, indicata nella già menzionata bolla di privilegi emanata nel 1252 da Innocenzo IV tra le pertinenze dell'abbazia di Santa Croce⁴². L'edificio si ergeva su una collina a poca distanza dalla chiesa di San Fortunato (pure dipendente da Santa Croce e ove lo stesso Agabiti lasciò una pala d'altare, in tempi accosti a quella qui discussa)⁴³ e dal borghetto rurale di Tripozzo, oggi topograficamente designato come Tra-pozzo, sulla strada che da Sassoferrato mena a Genga, passando nelle vicinanze di Santa Croce⁴⁴. La chiesa di San Martino risulta ancora sottoposta a quest'ultima nel 1612 e la relativa parrocchia è di nuovo attestata nel 1686⁴⁵. L'edificio, come visto sopra, esisteva ancora a metà Ottocento, ma andò poi distrutto e oggi non ne resta alcuna traccia visibile.

La dipendenza di San Martino dalla comunità di Santa Croce giustifica il passaggio dell'opera alla foresteria di quel monastero, secondo quanto indicato da Ramelli. Dopo le soppressioni napoleoniche del 1798 i monaci avevano lasciato il luogo, per ritornarvi nel 1821 ed essere vittima di una seconda soppressione nel 1861⁴⁶. Tale dipendenza di San Martino apre a mio avviso uno spiraglio per l'identificazione del «Dominus Ieronimus» citato nell'iscrizione del nostro dipinto quale rettore della chiesa. Come specificato dal Pagnani, alla cura d'anime delle chiese soggette all'abbazia provvedevano i monaci sacerdoti⁴⁷. Sappiamo, ad esempio, come dopo la metà del Cinquecento San Pietro a Scorzano avesse in qualità di parroco il monaco Bernabeo⁴⁸. È verosimile che Girolamo fosse un monaco di Santa Croce, il quale potrebbe riconoscersi nel «Dominus Jeronimus Joanninus Mona/chus Sancte Crucis» designato nell'iscrizione presente al centro della pala raffigurante *San Benedetto e Santi* quale committente di quest'ultima (fig. 9). Licenziata dall'Agabiti nel 1524, è attestata a metà Settecento nell'abside sinistra di Santa Croce⁴⁹ e, dopo il trasferimento del polittico di Giovanni Antonio da Pesaro a Urbino, ne ha preso il posto sull'altare maggiore⁵⁰. Durante



fig. 13 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Martino e Sebastiano* (part.). Collezione privata.

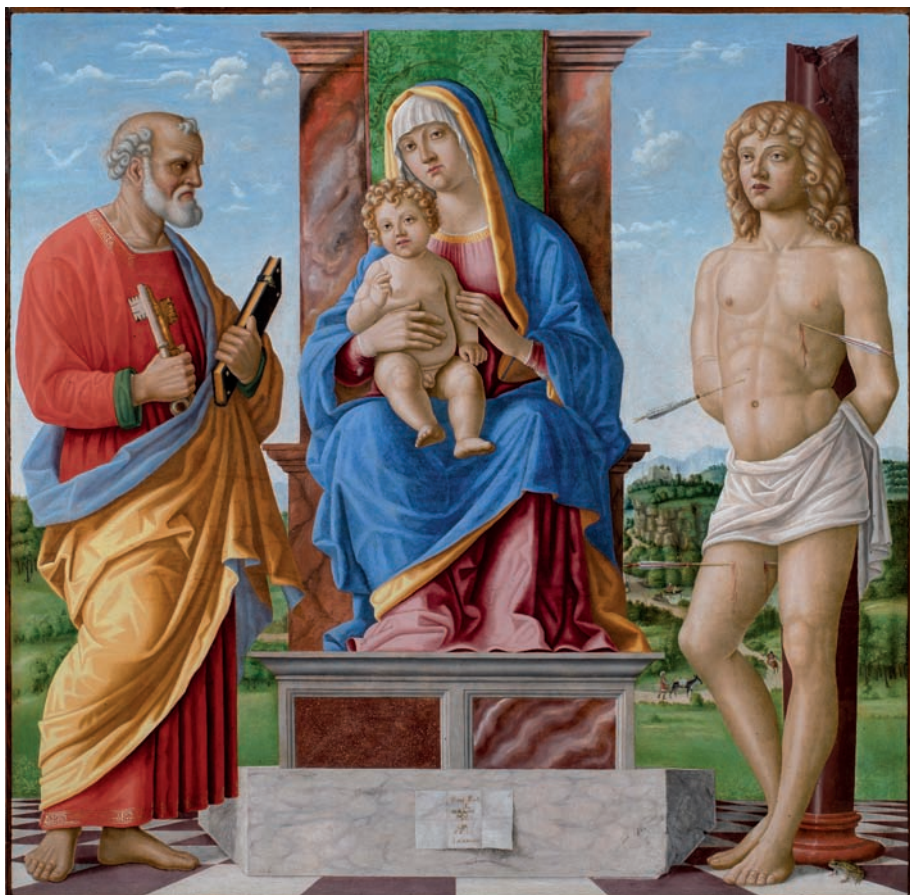


fig. 14 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Pietro e Sebastiano* (1497). Padova, Musei Civici.

il governo degli abati commendatari, come era appunto il frangente che ci interessa, la gestione dell'abbazia spettava nel concreto ad un vicario nominato dall'abate assente: è noto come nei primi anni del Cinquecento tale funzione fosse svolta dal monaco Tommaso e nel 1564 dal monaco Tiberio Giunti⁵¹. Il rilievo dell'ancona di Santa Croce dell'Agabiti, seconda per importanza solo al complesso di Giovanni Antonio da Pesaro, esige che Girolamo di Giovannino fosse una figura eminente della comunità, probabilmente il vicario; e, se

la mia ipotesi coglie nel vero, anche rettore qualche anno prima della chiesa di San Martino: committente pertanto in due circostanze, a pochi anni di distanza l'una dall'altra, di Pietro Paolo Agabiti.

Nell'opera in esame il santo vescovo effigiato in posizione di rilievo alla destra di Maria è di conseguenza San Martino di Tours, titolare della chiesa⁵². Sotto il piviale violaceo indossa una cotta bianca, che rinvia al colore distintivo della cocolla dei monaci di Santa Croce, come d'altronde conferma la pala dello stesso Agabiti del 1524. Ma, in assenza di connotati iconografici specifici, il santo non venne riconosciuto da Alessandro Parronchi, allorché trentacinque anni fa pubblicò il dipinto, nel frattempo confluito in una collezione privata, giudicandolo un prodotto tipico dell'Agabiti⁵³. Lo studioso leggeva correttamente la data 1519, senza tuttavia giungere a stabilire alcun rapporto con la tavola vista dal Ricci e dal Ramelli. Le questioni inerenti l'antica provenienza sono rimaste dunque sconosciute sino a questo momento. Possiamo notare che le misure non estese (cm 115 x 88), assai più contenute rispetto alle altre pale d'altare licenziate dal pittore, appaiono confacenti ad una chiesa di dimensioni abbastanza modeste quale doveva essere San Martino. Il punto di stile è coerente con quello dell'ancona, datata 1518, in Santa Maria del Ponte del Piano a Sassoferrato⁵⁴, ove ricorre la stessa tipologia dei volti, soprattutto quelli femminili. Eguali relazioni si possono stabilire con la sopra citata *Madonna e quattro santi* eseguita tra il 1519 e il 1521 per la chiesa di San Fortunato, poco distante da San Martino⁵⁵. Il trono mostra una semplificazione nell'impianto architettonico e decorativo che si rifà alla giovanile tavola dei Musei Civici di Padova (1497; fig. 14), che apre



fig. 15 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino*. Londra, National Gallery.



fig. 16 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino*. Pittsburgh (PA), Carnegie Museum of Art.

l'attività ad oggi nota dell'artista. Ad essa rinvia anche la tipologia di San Sebastiano, con la differenza della posizione delle gambe – di cui qui è enfatizzato lo scorcio verso il fondo, con l'arto destro quasi invisibile dietro il sinistro



fig. 17 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino*. Parigi, Musée du Petit Palais.

– e dell'enfasi conferita alle grosse frecce, probabilmente per finalità devozionali che si intensificarono in simili commissioni rurali. La particolarità del santo martire legato ad una colonna sbrecciata, visibile nel dipinto di Padova e in quello in esame, si rifà al polittico di Olera di Cima da Conegliano (1487 circa), come notato da Peter Humfrey, per il quale questa e altre desunzioni dal repertorio del pittore veneto suggeriscono come l'Agabiti ne abbia frequentato la bottega presumibilmente nella prima metà degli anni novanta⁵⁶. A



fig. 18 Pietro Paolo Agabiti, *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*. Zagabria, Strossmayerova Galerija.

ciò si può aggiungere l'altra peculiarità del Bambino che impugna uno dei due lacci pendenti dall'addome della Madre, di cui è creditore un secondo modello di Cima, giacché appare nella *Madonna con il Bambino* della National Gallery di Londra (1500 circa; fig. 15) e nelle sue varianti di bottega⁵⁷, e lo rivedremo nella tavola di Pittsburgh (fig. 16). Si segnalano parimenti convergenze con altri pittori veneziani operosi nelle Marche, in particolare con Antonio Solario, per la cifra morfologica del viso di Maria, se la accostiamo alle pale di



fig. 19 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino in trono tra San Giovannino e Santa Caterina d'Alessandria* (1522). Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Fermo e Osimo compiute da questi nel primo lustro del Cinquecento⁵⁸.

Ad un pittore ancora tutto da ristudiare nel profondo come Agabiti non sarà superfluo dedicare qualche nota conclusiva⁵⁹. Dopo l'alunnato nella bottega di Cima, sancito dalla paletta di Padova, firmata e datata 1497⁶⁰, ritroviamo il pittore a Jesi nel 1502. La forte vicinanza con la *Madonna* padovana della tavola del Carnegie Museum of Art di Pittsburgh (figg. 14, 16), riferitagli da Zeri⁶¹,



fig. 20 Pietro Paolo Agabiti, *San Lorenzo distribuisce i beni della Chiesa ai poveri, San Lorenzo in giudizio, Martirio di San Lorenzo*. Ubicazione ignota.

pone quest'ultima sul crinale tra l'esperienza veneta e il ritorno in terra marchigiana, con l'innesto di oramai anacronistici inserti di frutta crivelleschi pendenti dall'asticella, su cui è steso anche il drappo d'onore. Il prototipo di questa composizione, al netto di quest'ultima aggiunta, che pare appunto dovuta al fascino esercitato dalle immagini del Crivelli riviste nelle Marche, è nuovamente una tavola di Cima, quella del Musée du Petit Palais a Parigi (fig. 17), con le sue derivazioni⁶², ripresa in controparte con alcune varianti, che per quanto attiene lo sperone roccioso alle spalle della Vergine devono molto all'altra *Madonna* della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁶³. Il rapporto di Agabiti col suo mentore rimarrà sempre limitato a tali recuperi diretti e un po' meccanici, senza far propri quegli scenari architettonici che fanno il fascino delle pale d'altare di Cima, limitandosi a riprodurre troni squadrati e rivestiti di marmo, sopraelevati da terra⁶⁴.

Dell'artista non conosciamo la data di nascita, anteriore al 1476, anno in cui questi è nominato quale erede universale nel testamento del padre Agabito di

Antonio Agabiti⁶⁵. Di certo, l'apertura verso la cultura veneta – che, oltre a Cima, accoglie gli stimoli delle opere marchigiane di Antonio Solario e Lorenzo Lotto – e un'attenzione meno sentita nei confronti dei coevi fatti romagnoli (in particolare Marco Palmezzano) impedirono all'artista di cedere alle lusinghe della nascente Maniera di matrice tosco-romana o di rivolgersi verso l'Umbria, come fecero due suoi compagni di strada, a lui simili per quanto attiene l'interpretazione 'provinciale' di modelli elaborati nei centri maggiori, quali Marchisiano di Giorgio⁶⁶ e Vincenzo Pagani.

Tornando allo specifico delle opere, nel novero dei complessi smembrati vanno considerati alcuni frammenti di predella, di cui propongo la restituzione alle pale d'origine. La tavoletta della Strossmayerova Galerija di Zagabria raffigurante la *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 18) è modulata su stilemi morfologici così aderenti al dipinto oggi nella Galleria Nazionale delle Marche, raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra San Giovannino e Santa Caterina* (fig. 19), da reclamare una comune destinazione⁶⁷. Questa, firmata e datata 1522, proviene dalla chiesa di San Francesco a Corinaldo, nella cui sagrestia la vide Amico Ricci⁶⁸. Nello scomparto la santa esibisce, esattamente come nella pala, una veste di broccato dorato coperta da un mantello rosso risvoltato di celeste, nonché la stessa capigliatura raccolta dietro la nuca. Il tema del dipinto croato, che pone in evidenza la dottrina della martire d'Alessandria, dialoga con l'inconsueta iconografia della Madonna leggente, rivolta col suo libro ben esposto all'osservatore verso Caterina. In assenza di altri tasselli, per ora non sappiamo se la predella fosse interamente dedicata a costei, o prevedesse anche episodi riguardanti il Battista, ma il col-



fig. 21 Pietro Paolo Agabiti, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Lorenzo e Demetrio* (1530). San Lorenzo in Campo, chiesa abbaziale.



fig. 22 Marchisiano di Giorgio, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Agostino, Nicola da Tolentino, Caterina d'Alessandria e Apollonia* (1518). Collezione privata.



fig. 23 Marchisiano di Giorgio, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Agostino, Nicola da Tolentino, Caterina d'Alessandria e Apollonia*. Tolentino, basilica di San Nicola.

legamento qui avanzato mi pare non lasci adito a molti dubbi.

Un secondo caso, che metto in campo in termini ipotetici, è quello di un'inedita predella (fig. 20), già nelle collezioni romane Sterbini e Lupi, la cui prima ascrizione al pittore si deve nuovamente a Federico Zeri⁶⁹. Divisi da cornicette

dipinte, smussate verso l'interno, vi sono raffigurati tre episodi canonici della vita di San Lorenzo: la distribuzione dei beni della Chiesa ai poveri, il giudizio davanti all'imperatore Valeriano (inscenato sulla falsariga della *Disputa di Santa Caterina* di Zagabria) e il martirio. Una sua possibile provenienza è dall'ancona della chiesa abbaziale di San Lorenzo in Campo, firmata e datata 1530 (fig. 21), che, in virtù di tale dedicazione, raffigura il santo titolare alla destra della *Madonna in trono*, fronteggiato sull'altro lato da San Demetrio, di cui l'edificio conservava le ossa. La presenza di una predella con protagonista il santo diacono pare plausibile, anche se in attesa di verifiche in relazione alla tavoletta qui presentata.

Con San Lorenzo in Campo si ritorna al punto da cui siamo partiti, Santa Croce e la sua rete d'influenza. Tra le vie che possono aver condotto l'Agabiti all'appalto della pala appena menzionata figura quella dei rapporti esistenti fra i due cenobi e dei lavori espletati dal pittore per l'abbazia di Sassoferrato e le sue diramazioni. Un esempio di tali contatti è fornito dal testamento, redatto nel 1476, di Marco di Francesco da Sassoferrato, monaco di Santa Croce e rettore della chiesa dipendente di Santa Maria de Abbatissis a Serra de' Conti, che lasciava un breviario a Lorenzo di Filippo, monaco di San Lorenzo in Campo⁷⁰.

Abstract

The paper focuses on the patronage of some altar paintings for the abbey church of Santa Croce in Sassoferrato and other related buildings from c 1450 to 1520. It is suggested that the polyptych originally on the main altar of the first church was ordered from Giovanni Antonio da Pesaro by the abbot Pietro Oliva da Sassoferrato around 1467, the year the artist painted a newly discovered fresco representing Saint Blaise Enthroned for the same church. The probable commission by Gabriele di Niccolò da Sassoferrato of the polyptych by Giovanni Antonio da Pesaro for the church of Santa Lucia in Serra de' Conti is also discussed. A banner (again the work of the Pesarese artist) was ordered by the local confraternity of Corpo di Cristo for the same church. Through a survey of nineteenth-century studies, we can establish how a small altarpiece by Pietro Paolo Agabiti, dated 1519, came from the church of San Martino at the homonymous locality, close to Sassoferrato. The paper ends with a study of the figurative models referred to by Agabiti and a tentative reconstruction of some of his dismembered multiple-piece works.

NOTE

- 1 La prima menzione dell'opera è quella resa nel diario di viaggio di Anselmo Costadoni, in data 1752: «Del secolo XV è la tavola sul asse dell'altare maggiore divisa in più ordini e questi suddivisi in molti quadretti» (cui segue la descrizione degli scomparti raffiguranti i beati Gherardo e Alberto: il testo è edito in D. CINGOLANI, *Il Beato Gherardo, patrono di Serra de' Conti. Tradizione agiografica e culto attraverso i secoli*, con un saggio di B. Montecchi, Ancona, il lavoro editoriale 2017, p. 384; cfr. G.B. MITTARELLI, A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, vol. V, Venetiis, apud Jo. Baptistam Pasquali 1760, p. 402).
- 2 Così ad un'osservazione del *recto*. Nelle due terne i singoli scomparti sono infatti divisi da cornicette in rilievo, dorate e punzonate, tuttora integre. La collocazione attuale del polittico non consente, tuttavia, un'adeguata ispezione del retro, che permetterebbe di accertare se la predella, oggi divisa in blocchi accostati, è formata da tasselli narrativi dipinti sulla medesima asse, secondo la procedura consueta (non si evince molto dalla succinta relazione di restauro redatta da M. OBERTO e A. OBERTO, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti, recuperi*, catalogo della mostra [Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 28 giugno – 30 settembre 1973], Urbino, Arti Grafiche Editoriali Age 1973, p. 153). Lo sportello al centro, posto in un momento posteriore l'esecuzione del polittico, spetta ad un pittore di cultura veneziana di tardo Trecento, o di primissimo Quattrocento.
- 3 Cfr. P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1988, pp.

- 123, 178 nota 306.
- 4 F. ZERI, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in «Proporzioni», II (1948), pp. 164-167; BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni*, cit., pp. 123-134.
- 5 M. MINARDI, in A. MARCHI e A. MAZZACCHERA (a cura di), *Arte francescana. Tra Montefeltro e Papato, 1234-1528*, catalogo della mostra (Cagli, chiesa di San Francesco e Palazzo Berardi Mochi-Zamperoli, 24 marzo – 1° luglio 2007), Milano, Skira 2007, p. 191. Convergono su tale proposta A. MARCHI, *La Crocifissione di Polverigi. Giovanni Antonio da Pesaro nella Marca d'Ancona*, in A. DE MARCHI e M. MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano, 24 Ore Motta Cultura 2008, p. 214; G. CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi 2014, p. 128; B. MONTEVECCHI, *Iconografia del Beato Gherardo*, in CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., pp. 409-410.
- 6 A. PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce dei conti in Sassoferrato*, s.l., Istituto Internazionale di Studi Piceni 1968, pp. 39-40.
- 7 *Ivi*, p. 34.
- 8 Il testo del Dorio, che descrive l'abbazia di Santa Croce nel suo stato di poco anteriore alla metà del Seicento, è pubblicato in appendice a CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., pp. 380-384 (a p. 381 corre la citazione inclusa nel testo).
- 9 *Ivi*, p. 387.
- 10 PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., pp. 40, 59 (anche per le vicende dell'archivio dell'abbazia, la cui dispersione ebbe inizio intorno al 1500). Allorché venne consultato dal Pagnani, il manoscritto era custodito nell'Archivio del Monastero di Fonte Avellana, dove ora non è più. Indisponibili sono anche le settecentesche *Memorie del Venerabile Monastero di S.Croce*, compilate da Alessandro Morosi, già presso l'Archivio parrocchiale di Scorzano, presso Sassoferrato (CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 132).
- 11 Si ritrovano nel postergale della *Madonna con il Bambino in trono* affrescata nella chiesa di Santa Maria della Fonte a Saltara (BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni*, cit., pp. 152-153).
- 12 Queste ultime cornici, non strutturate in termini prospettici, sono nondimeno lumeggiate fingendo una fonte posta alla sinistra dello spettatore; e così, in coerenza, agisce la luce nelle arcate dipinte nella scena di *Giuda e gli ebrei che disputano con Sant'Elena* e in quella di *Giuda calato nel pozzo*.
- 13 Ho avuto modo di segnalare il dipinto in *Altomani & Sons*, Bologna, Grafiche Zanini 2003, cat. 2, dove ho proposto una datazione negli anni sessanta, di cui do qui conferma.
- 14 BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni*, cit., p. 134.
- 15 PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., p. 41. Il testo sopra citato del Dorio (e l'anonima descrizione del 1753) indica nell'anno 1484 l'inizio della commenda del Della Rovere, che era sicuramente abate di Santa Croce nel 1496 (CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., pp. 184-185, 381, 387).
- 16 CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto*, cit., pp. 123-128.
- 17 A giudizio di CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto*, cit., p. 128, poteva essere quest'ultima scena a godere della posizione centrale, in allusione alla «ritrovata autonomia del monastero» raggiunta con Pietro Oliva.
- 18 Lì, ovvero nell'«altare a cornu evangelii del maggiore», la vedeva Anselmo Costadoni nel 1752 (CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 385), mentre oltre un secolo più tardi è citata da A. ANSELMi, *A proposito della classificazione de' Monumenti Nazionali nella provincia di Ancona*, in «Arte e Storia», VI (1887), p. 150, nell'altare a *cornu epistolae*; in questa seconda evenienza forse per errore, giacché nel

- 1948 l'opera è di nuovo ubicata nell'altare a sinistra del maggiore (G. BATTELLI, *Santa Croce di Sassoferrato*, Sassoferrato, Tipografia Garofoli 1948, p. 8).
- 19 Costoro sono identificati dalle rispettive iscrizioni («beatus Gairard/dus», a sinistra, e «beatus Albertus», a destra). Il secondo sorregge una fune con un laccio, un brachiere, secondo Costadoni (in CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 384). Sull'agiografia dei due beati e la loro cronologia, si veda il più volte citato volume di CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., che amplia e approfondisce i dati precedentemente raccolti e discussi da A. POLVERARI, *Il beato Gherardo nel settimo centenario della nascita (1280-1980)*, Sant'Arcangelo di Romagna, Arti grafiche Sapignoli 1980, ed avanza la proposta di retrodatazione della vita di Gherardo al XIII secolo; per il beato Alberto, sepolto nella chiesa di Santa Croce, si veda anche PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., pp. 47-51. Oltre alle ancone di Giovanni Antonio da Pesaro e di Pietro Paolo Agabiti, vi erano in chiesa altre due immagini del beato Alberto: un affresco nel secondo pilastro sinistro e una tavola descritta e copiata in uno schizzo dal Costadoni (CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 384 e fig. 28; cfr. MITTARELLI, COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, cit., pp. 401-402), andata dispersa.
 - 20 Essendo lui l'autore del *Sant'Albertino da Gubbio* su tavola lì conservato (M. MINARDI, in A. DONATI [a cura di], *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra [Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo – 15 giugno 2001], Milano, Electa 2001, p. 204).
 - 21 In quell'anno gli fu commissionato un affresco, perduto, nel Palazzo Comunale di Sassoferrato, saldato nel 1471 (A. ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica di Sassoferrato e dintorni. Nuovi studi e indagini archivistiche, 1885-1905*, Firenze, Tipografia e Libreria Domenicana 1905, p. 7).
 - 22 Non c'è dettaglio nell'opera del Bellinzoni più accosto ad Antonio, tanto che parrebbe perfino dipinto da lui, del clipeo con il busto coronato nel terzo episodio della predella del polittico di Santa Croce (cfr. M. MINARDI, in *Altomani & Sons*, cit., cat. 2); inutile aggiungere che l'opera, come altri risultati del pittore, portava in passato un'attribuzione allo stesso Antonio da Fabriano.
 - 23 PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., pp. 23-24, 33, seguito da CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 76.
 - 24 Si veda, in specifico, V. VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti. Arte, storia e devozione religiosa*, Ostra Vetere, Tecnostampa Ostra Vetere 2007, pp. 127-128, 147-150; A. BOMPRESZI, *ivi*, p. 168.
 - 25 BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni*, cit., pp. 142-144; M. MINARDI, in C. COSTANZI (a cura di), *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2005, p. 123 n. 59.
 - 26 *Catalogue d'objets d'art et de curiosités formant la collection de feu M.^r le Comte Girolamo Possenti de Fabriano* (Roma, Impresa di Vendite Raffaele Dura, 1-10 aprile 1880), Roma 1880, p. 61 n. 643 e tav. fuori testo (genericamente come «École ombrienne»). L'opera pervenne alla collezione Barsanti e quindi al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Il primo a dare notizia della presenza nella collezione Possenti del trittico, di cui è specificata la provenienza dalla chiesa di Santa Lucia a Serra de' Conti, fu ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 8.
 - 27 VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti*, cit., p. 18.
 - 28 MITTARELLI, COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, cit., coll. 32-35, doc. XXI. Il testo della bolla è riedito in CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 377.
 - 29 *Ivi*, p. 89.
 - 30 Essi sono raffigurati anziani, esattamente come nelle ancone di Santa Croce di Giovanni Antonio da Pesaro e Agabiti. Indicavo il rilievo di queste due figure nella mia scheda del 2005 (cfr. nota 25), ipo-

- tizzando, in virtù dell'abito bianco, la loro appartenenza alla congregazione camaldolese o avellanita, non considerando la particolare connotazione 'bianca' dell'abbazia di Santa Croce. Uno di questi beati è quindi riconosciuto in Gherardo da A. BOMPRESZI, in VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti*, cit., p. 168.
- 31 VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti*, cit., pp. 18, 57 nota 16.
- 32 ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 9 nota 4; BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni*, cit., p. 66; G.M. FACHECHI, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 25 luglio – 25 ottobre 1998), Milano, Electa 1998, pp. 334-335 (confonde la confraternita del Santissimo Sacramento con quella della Carità); P. DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino-Roma, Novamusa del Montefeltro-Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 2003, p. 104 (indica una provenienza dalla parrocchiale di Serra de' Conti); A. BOMPRESZI, in VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti*, cit., p. 164. I caratteri formali indicano una collocazione cronologica anteriore ai polittici di Santa Croce e di Santa Lucia.
- 33 VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti*, cit., p. 50.
- 34 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. II, Macerata, Tipografia Alessandro Mancini 1834, p. 137. Con i «due altri lavori» l'erudito intende riferirsi alle pale di San Fortunato e di Santa Croce, su cui si veda *infra*.
- 35 *Ivi*, p. 158 nota 3.
- 36 Si confrontino infatti le ultime cifre della data 1522 vergata in calce alla pala già in San Francesco a Corinaldo, oggi a Urbino (su cui cfr. *infra* e la nota 67).
- 37 RICCI, *Memorie storiche*, cit., p. 262 nota 19. Come ormai ben noto, «dotti amici» è l'espressione di cui si serve l'erudito nel designare i suoi corrispondenti sparsi dentro e fuori le Marche: *ivi*, vol. I, p. 6. Sul ruolo rivestito in tal senso da Francesco Ferretti, si vedano ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 9 nota 2; A.M. AMBROSINI MASSARI, *Una scoperta nel Fondo Ricci di Macerata: manoscritti e disegni di Alessandro Maggiori*, in A.M. AMBROSINI MASSARI (a cura di), *'Dotti amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona, il lavoro editoriale 2007, p. 23 nota 44.
- 38 Per un profilo di questo secondo personaggio (1804-1855), vedasi A.M. AMBROSINI MASSARI e E. BARCHIESI, *ivi*, pp. 414-422. Egli si occupò della collezione di avori della collezione Possenti di Fabriano, nella quale, come visto sopra, era confluito il trittico di Serra de' Conti di Giovanni Antonio da Pesaro.
- 39 C. RAMELLI, *Monumenti mitriaci di Sentino, antico Municipio romano*, Fermo, Tipografia Paccasassi 1853, p. 60 nota 54.
- 40 ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., pp. 21, 22 nota 3.
- 41 G. COMAI, *Pietro Paolo Agabiti*, Fabriano, Arti Grafiche Gentile 1971, pp. 53-54, 142.
- 42 MITTARELLI, COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, cit., p. 7, col. 33, doc. XXI; CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., p. 377. Si veda anche PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., p. 25.
- 43 Cfr. *infra* e la nota 55.
- 44 La dizione toponomastica San Martino di Tripozzo adottata dall'Anselmi (cfr. nota 40) non è più corretta, perché San Martino è località a sé, oggi costituita da un sparuto gruppo di case e inclusa, come le località contigue di San Fortunato e Trapozzo, nel Comune di Genga.
- 45 PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., pp. 64, 68.
- 46 *Ivi*, pp. 71-80.
- 47 Il PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., p. 29, specifica come il sopra citato manoscritto delle *Memorie antiche di Santa Croce* (cfr. nota 10) «contiene documenti capitolari claustrali, coi quali si

creano Rettori delle chiese dipendenti». Nel periodo del governo da parte degli abati commendatari, in penuria di monaci, tali uffici erano a volte svolti da preti secolari.

48 *Ivi*, pp. 43-44.

49 Cfr. nota 18.

50 «Dominus Ieronimus Ioanninus Mona/chus Sancte Crucis fieri fecit 1524». Impropriamente, il committente viene solitamente citato nella letteratura critica come Girolamo di Giovanni e parimenti l'iscrizione erroneamente trascritta (cfr. COMAI, *Pietro Paolo Agabiti*, cit., p. 99; C. CALDARI, in P. DAL POGGETTO [a cura di], *Opere restaurate 1999-2000*, Urbino, Quattroventi 2001, pp. 32-35). Claudia Caldari è probabilmente nel vero nel supporre che il donatore sia il primo monaco a sinistra tra quelli inginocchiati, il solo rivolto verso lo spettatore.

51 PAGNANI, *Storia dell'abbazia di S. Croce*, cit., pp. 41-43.

52 ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 21, esplicitò tale riconoscimento, indicando tuttavia l'altro santo quale Romualdo.

53 A. PARRONCHI, *Lo xilografo della Hypnerotomachia Poliphili: Pietro Paolo Agabiti*, in «Prospettiva», 33-36 (1983-1984), p. 108.

54 Penso che l'opera sia quella vista dal Lanzi in Sant'Agostino a Sassoferrato: «una tavola con grado d'istorie piccole, e con epigrafe in cui segnò per sua patria Sassoferrato, e per data l'anno 1514» (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. II, Bassano, Giuseppe Remondini e Figli 1809, p. 37). In città non esisteva alcuna chiesa espressamente dedicata a Sant'Agostino, mentre Santa Maria del Ponte del Piano era officiata dai frati agostiniani. È possibile che l'abate abbia confuso la data 1518 con 1514. L'opera è generalmente considerata perduta (COMAI, *Pietro Paolo Agabiti*, cit., p. 71), ma l'ipotesi qui affacciata è stata già avanzata in *Inventario degli oggetti e d'arte d'Italia. VIII. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, Libreria dello Stato 1936, p. 167.

55 Causa gli eventi sismici del 2016 la chiesa risulta inagibile e l'opera è stata trasferita presso il Museo Diocesano di Fabriano.

56 P. HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press 1983, pp. 185-186 cat. 221. In precedenza, R. PALLUCCHINI, *La pala dell'Agabiti per San Francesco di Corinaldo*, in A. KOSEGARTEN e P. TIGLER (a cura di), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, vol. I, Berlin, de Gruyter 1968, p. 495, aveva posto l'ingresso nella bottega di Cima verso il 1495. Dopo il polittico di Olera Cima non raffigura più San Sebastiano legato ad una colonna spezzata: ciò conferma come sia quello il momento del suo percorso cui si volge l'attenzione di Agabiti. Il primo a notare l'influsso del pittore veneto sulla paletta di Padova è stato, ai primi del Novecento, ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 20 nota 1. Il rapporto coi modelli è così stringente da coinvolgere dettagli come il velo calato sulla fronte di Maria, mentre San Pietro ha alle spalle l'omonimo santo del polittico di Olera e di quello oggi a Berlino.

57 Su questi dipinti, si veda HUMFREY, *Cima da Conegliano*, cit., pp. 80 cat. 9, 112 cat. 68, 156-157 cat. 152, 171 cat. 184, figg. 96-97c.

58 Questa fase del percorso di Solario è stata indagata nello specifico da F. COLTRINARI, *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in V. CURZI (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cini-sello Balsamo, Silvana Editoriale 2000, pp. 139-147. Cfr. anche L. PAGNOTTA, *Per Antonio Solario: un riesame critico e alcune proposte attributive*, in «Bollettino d'arte», XCVI (2011), pp. 78-80. La convergenza tra l'Agabiti, all'altezza della pala di Corinaldo del 1522, e il Solario era stata intravista da

- PALLUCCHINI, *La pala dell'Agabiti*, cit., p. 214.
- 59 La monografia del 1971 di Giovanna Comai citata nelle note precedenti è, quanto a strumenti critici e risultati, uno strumento ormai invecchiato e insufficiente per una seria comprensione del pittore, includendo peraltro una messe di opere, in pittura e scultura, a lui variamente attribuite, ma non pertinenti alla sua mano.
- 60 Cfr. C. FURLAN, in A. BALLARIN e D. BANZATO (a cura di), *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma, Leonardo-De Luca Editori 1991, pp. 88-89. L'opera giunge al museo nel 1858 quale dono di Gabriele Trieste, padovano che aveva rapporti con le Marche, sicché si è ipotizzato un'originaria sua provenienza da Sassoferrato (ANSELM, *Miscellanea storico-artistica*, cit., pp. 17-18; COMAI, *Pietro Paolo Agabiti*, cit., p. 33; S. TROJANI, *Agabiti (Agapiti, Agapito), Pietro Paolo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. I, Leipzig, Seemann 1983, p. 483), ma su ciò non esistono basi certe.
- 61 B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1972, p. 3. Nella letteratura sul pittore l'opera (cm 60,96 x 50,8) è menzionata solo da TROJANI, *Agabiti*, cit., p. 484. Più tarda è un'altra *Madonna* devozionale, inedita, transitata di recente presso un'asta Christie's (Londra, 6 luglio 2018, lotto 185; cm 39,4 x 33,3) con la corretta attribuzione all'Agabiti.
- 62 Il prototipo di questa composizione è individuato da Humfrey nella *Madonna con il Bambino* del Museo Diocesano di Udine, firmata e datata 1496 (per questa e le altre versioni, si veda HUMFREY, *Cima da Conegliano*, cit., pp. 89 cat. 25, 126 cat. 93, 137 cat. 116, 145-146 cat. 134, 147 cat. 137, 182-183 cat. 214; cfr. anche G.C.F. VILLA, in G.C.F. VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, catalogo della mostra [Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010], Venezia, Marsilio 2010, p. 131).
- 63 HUMFREY, *Cima da Conegliano*, cit., pp. 122-123. La formula del Bambino che tocca lo scollo della veste materna è pure debitrice di modelli cimeschi, sul tipo della tavola (datata 1504) del Museo Nazionale Atesino di Este (ivi, pp. 170-171).
- 64 Per cui il trono della già menzionata pala di Santa Maria del Ponte del Piano a Sassoferrato richiama quello della pala di Conegliano del 1493; nella tavola già in San Francesco a Serra de' Conti (1515) e in quella già a Corinaldo (1522; fig. 19) cimesco è il drappo appeso su un'asta posta alle spalle del gruppo principale: il modello maggiore è la sopra citata pala di Berlino (1495-97 circa), che Agabiti dovette studiare nel profondo al tempo del tirocinio presso Cima. La trovata delle rovine in scorcio nella *Natività* di Santa Maria del Ponte del Piano a Sassoferrato (1511) si confronta pure con la produzione di Cima anteriore al 1500, in particolare con la *Madonna tra i Santi Michele e Andrea* della Pinacoteca Nazionale di Parma.
- 65 Né è dato sapere al momento se la sua trasferta al Nord sia stata agevolata dalla presenza, a Sassoferrato, del pittore veneziano Francesco di Angelo, lì dimorante nel 1472-73 (ANSELM, *Miscellanea storico-artistica*, cit., p. 8), ma di cui non sappiamo altro.
- 66 Agabiti, peraltro, è considerato tra i referenti formali del pittore da W. SCOTUCCI, P. PIERANGELINI, *Marchisiano di Giorgio. Un pittore slavo del Rinascimento umbro-adriatico*, in A. DE MARCHI e P.L. FALASCHI (a cura di), *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), vol. II, Ripatransone, Maroni 2003, pp. 859, 866. Apro una parentesi su quest'ultimo artefice, giacché, almeno in un caso, egli è stato confuso con l'Agabiti. Mi riferisco ad una tavoletta (fig. 22) a me nota attraverso una fotografia del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 439721), conservata nel fascicolo

del pittore, al quale è stata attribuita da Filippo Todini. La riproduco sia in quanto inedita sia soprattutto perché si tratta di uno «de doy quatri colorati» che Marchisiano e il collega Piero di Francesco da Tolentino avevano sottoposto nel 1518 al giudizio dei pittori folignati Lattanzio di Niccolò e Feliziano, onde decidere a chi tra i due destinare la commissione della pala per l'altare maggiore della basilica di San Nicola a Tolentino (G. SEMMOLONI, *Cronologia ed appendice documentaria*, in P. PIERANGELINI, W. SCOTUCCI, G. SEMMOLONI, *Marchisiano da Tolentino pittore*, Tolentino, Biblioteca Egidiana 2002, pp. 160-161). Essa andò, come ormai noto, a Marchisiano (che, dopo varie traversie, terminò l'opera non prima del 1523-25), e della pala (fig. 23) il dipinto in questione rappresenta la prima versione 'in piccolo': le varianti riguardano in special modo la sagoma del trono e la posa di San Nicola, in misura minore la collocazione degli attributi delle sante martiri e la decorazione del piviale di Sant'Agostino, mentre il paesaggio sullo sfondo e dettagli come l'ombra portata sui gradini di Santa Caterina sono puntualmente ripresi nella redazione definitiva (identificata per la prima volta da SCOTUCCI, PIERANGELINI, *Marchisiano di Giorgio*, cit., pp. 868-869; più in dettaglio, si vedano G. SEMMOLONI, *Marchisiano da Tolentino. La fatica di vivere*, in PIERANGELINI, SCOTUCCI, SEMMOLONI, *Marchisiano da Tolentino pittore*, cit., pp. 46-55, 69-71; F. COLTRINARI, *Tolentino. Crocevia di artisti alla metà del Quattrocento*, Ascoli Piceno, Lamusa 2004, pp. 75-76 nota 98, 92-97).

- 67 La tavola, già in una collezione canadese, è stata acquistata nel 1996 dallo Stato Italiano e destinata alla Galleria Nazionale delle Marche (DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche*, cit., p. 193). La sua provenienza da Corinaldo è stata riconosciuta da PALLUCCHINI, *La pala dell'Agabiti*, cit. Essa misura 190 x 146 cm, mentre la tavoletta di Zagabria 26,5 x 39 cm. Non è nota la provenienza di quest'ultima (cfr. V. ZLAMALIK, *Strossmayerova Galerija Starih Maistora Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, Zagreb, Izdavački zavod Jugoslavenska Akademija 1967 pp. 52-53): Ljerka Dulibić (comunicazione scritta del 27 giugno 2019) mi informa come essa potrebbe essere ipoteticamente identificata nella tavola di predella raffigurante Santa Caterina acquistata nel 1880 a Roma, come opera di Cosimo Rosselli, per la collezione Strossmayer. La pala di Antonio Solario già in San Francesco a Osimo o quella di Marco Palmezzano a Matelica potrebbero aver ispirato l'Agabiti nella proposizione del baldacchino sotto il quale siede l'imperatore.
- 68 RICCI, *Memorie storiche*, cit., vol. II, pp. 137, 158 nota 2.
- 69 Nella fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna si conservano due fotografie del dipinto (invv. 70342-70343), inserite in un fascicolo intitolato «Francesco da Imola, anonimi romagnoli». Una di queste, tuttavia, reca un riferimento all'Agabiti, datato aprile 1977, di mano dello stesso Zeri. Sono altresì segnalate le dimensioni, 25 x 135 cm (comprehensive o meno della cornice), la provenienza dalla collezione Sterbini e l'ubicazione nella collezione Lupi a Roma (nel 1977). La tavola di San Lorenzo in Campo misura 160 x 141 cm e si adatta quindi all'ampiezza di tale predella. La fonte luminosa è egualmente concepita alla destra dell'osservatore.
- 70 CINGOLANI, *Il Beato Gherardo*, cit., pp. 110-112.

Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barberetti: una ipotesi e qualche riflessione

Maria Giannatiempo López

Dedico questo lavoro a Paolo Dal Poggetto, indimenticabile esempio e guida nel difficile esercizio della tutela e della conservazione del nostro inestimabile patrimonio culturale.

Il vigoroso simulacro di *San Giovanni Battista* custodito nella chiesa parrocchiale di Penna San Giovanni (MC) sfuggito agli studi più recenti sulla scultura lignea marchigiana, in particolare su quella pertinente all'area centro-meridionale della regione¹, ha costituito in passato un vero e proprio banco di prova per quei rari studiosi che, in circostanze e contesti diversi, se ne sono occasionalmente interessati proponendo datazioni e attribuzioni discordanti dal momento che quella effigie del *Precursore* apparve ai loro occhi isolata nel panorama della plastica lignea rinascimentale a motivo delle intense notazioni anatomiche e fisiognomiche che la caratterizzano.

L'opera (fig. 1) fu menzionata per la prima volta da Giuseppe Colucci il quale la collocò agli inizi del XVI secolo²; alcuni decenni più tardi Amico Ricci ne propose l'attribuzione a Desiderio Bonfini da Patrignone, uno scultore attivo tra fine Cinquecento e Seicento nella provincia di Ascoli Piceno, per il fatto di “non conoscersi che altri abbiano in questi luoghi lavorato in tal maniera meglio di lui”³.

Nonostante l'autorevole parere di Luigi Serra che, per primo, ascrisse il simulacro policromo di Penna San Giovanni tra i manufatti marchigiani del XV secolo⁴ recentemente Maddalena Trionfi Honorati ne ha ribadita l'attribuzione al Bonfini, sebbene appaia più che evidente il divario stilistico tra l'energica carica espressionista del *San Giovanni* e la classica compostezza dei *Crocifissi* di Ripatransone (Duomo) – da ritenersi il capolavoro di Desiderio Bonfini – e di Offida (Collegiata), connotati entrambi da un'eleganza formale e da una levigatezza dell'intaglio di ascendenza pienamente rinascimentale. La studiosa, tuttavia, ha evidenziato correttamente alcuni caratteri formali della nostra scul-



fig. 1 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *San Giovanni Battista*, Penna San Giovanni, Parrocchiale.

tura: “l’estremo verismo anatomico – nella marcata tensione del collo, nelle venature tracciate nelle braccia, nelle mani bellissime, nei piedi, tutta la figura macerata e sofferta – fa del *San Giovanni* quasi un’opera donatelliana, in una evidente imitazione dall’antico”⁵.

L’opera sfuggì alle ricognizioni di Felicia Buccolini la quale, nel corso degli anni ’70 del secolo passato, si occupò a più riprese di scultura lignea maceratese⁶; nel 1986, finalmente, fu pubblicata con belle foto a colori da Angelo Antonio Bittarelli che, senza citare la fonte, affermò che il *Battista* di Penna San Giovanni era attribuito a Silvestro dell’Aquila e – a riprova di ciò – faceva notare “il capo mosso, vigoroso, accentrato negli occhi dilatati, scolpito a linee larghe, quasi sommarie e incorniciato in tale abbondanza di barba e capelli che se fosse di origine marchigiana darebbe il sospetto di una esecuzione più tarda”⁷.

Grazie agli studi, alle ricerche archivistiche e ai numerosi restauri promossi dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici delle Marche nell’ultimo ventennio del Novecento su sculture lignee policrome presenti nell’area appenninica della provincia di Macerata, realizzate tra XV e XVI secolo, è stato possibile ricostruire (almeno in parte) sia l’attività di singoli intagliatori sia le modalità operative di alcune

botteghe di *mastri lignari* che hanno lasciato innumerevoli testimonianze figurative in quella vasta area geografica coincidente sia con l'antica Diocesi di Camerino che con gran parte dei territori assoggettati alla signoria dei Da Varano fino al 1539. Sono state riconsiderate personalità già note agli studi, quali quelle di Domenico Indivini da Sanseverino e di Sebastiano di Giovanni d'Appennino; è emersa la figura inedita di Lucantonio di Giovanni Barberetti da Camerino e, seguendo il 'filo rosso' di alcuni capolavori assoluti – quali il simulacro della *Madonna col Bambino*, già nel Santuario di Macereto (Visso, museo civico-diocesano) e il gruppo casciano dell'*Arcangelo Raffaele e Tobio* (Cascia, chiesa Sant'Antonio) – sono state censite (e in molti casi attribuite) più di trenta sculture lignee presenti in un'area ben più ampia dell'attuale provincia di Macerata: da Corinaldo a Jesi, da Ascoli Piceno a Montemonaco, e in alcuni importanti centri della vicina Umbria: Cascia, Norcia, Preci⁸.

La figura di Lucantonio Barberetti è riemersa dalle pazienti ricerche archivistiche di Matteo Mazzalupi il quale ne ha ricostruito il contesto familiare e sociale ed ha esaminato una serie di sculture riconducibili, su basi stilistiche, alla sua mano mediante puntuali confronti con l'unica opera finora documentata dell'artista: il *San Rocco* eseguito tra il 1514 e il '16 per la Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano eretta presso la basilica di San Venanzio a Camerino⁹. Al momento, tuttavia, non è emersa alcuna notizia sulla sua formazione artistica, né ci sono pervenute te-



fig. 2 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *San Giovanni Battista*, ubicazione ignota.



fig. 3 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *San Giovanni Battista* (part.), Penna San Giovanni, Parrocchiale.

vecchia riproduzione fotografica in bianco/nero, che Matteo Mazzalupi ha messo in relazione ad un documento del 1489 nel quale una “*figura seu immagine Sancti Iohannis Baptiste*” risultava “*fienda*” per conto dell’omonima Confraternita camerte (fig. 2)¹¹.

Un legato testamentario pubblicato da Raoul Paciaroni costituisce un prezioso termine *ante quem* per il simulacro di Penna San Giovanni: il 15 luglio 1489 Viviano di Domenico Colucci “*reliquit unum cereum pretii et valoris decem solidorum ponendum in altari ubi est imago sculta de ligno Beati Iohannis Baptiste prope maius altare ecclesie Sancti Iohannis predictae pro quodam voto facto per dictum testatorem*” (Macerata, Archivio di Stato, Archivio notarile di

stimonianze certe della sua attività giovanile nel campo della plastica lignea. Sebbene tale problema non sia di facile soluzione, a mio giudizio questo vuoto può essere colmato – almeno parzialmente – proprio dal simulacro del *Precursore*, patrono della “nobile terra” di Penna San Giovanni, dal momento che due indizi di non poco peso depongono a favore della sua attribuzione proprio al giovane Lucantonio. Il primo è che la famiglia *Barbericti* (o *Barvericti* come compare in altri documenti) era originaria di Penna San Giovanni, feudo dei Da Varano dal 1356 al 1416; il nonno paterno, Luca, si era trasferito a Camerino prima del 1426; il padre Giovanni compare ancora come “*de Pena*” in un atto rogato il 12 ottobre 1451¹⁰. Lucantonio nacque sicuramente a Camerino tra il 1460 e il ’65.

Il secondo indizio, o piuttosto una prova d’autore, è l’esistenza (in ubicazione ignota) di una scultura in tutto simile alla nostra, testimoniata da una

Penna San Giovanni, vol. 5, *Atti di Giovanni Marino di ser Battista de Karolis*, c. 128)¹².

Le due sculture, realizzate evidentemente in stretta contiguità temporale, ci risarciscono della perdita della prima opera documentata di Lucantonio Barberetti, eseguita per una cappella votiva situata nel territorio di Visso, raffigurante la *Madonna della Misericordia*, per la quale l'artista ricevette dal Comune un pagamento nel mese di luglio del 1485¹³; che si trattasse di una scultura lignea sembra confermarlo il fatto che nel mese di giugno del 1486 il pittore Benedetto [di Marco] venne retribuito “*pro parte sue mercedis et salarii picture apud Sancta Mariam de Misericordia libras duas*”¹⁴.

Inevitabilmente i due simulacri del *Precursore* – così diversi dalle opere che, ‘aldilà di ogni ragionevole dubbio’, vengono attribuite a Lucantonio e che formano un catalogo stilisticamente omogeneo e tipologicamente

coerente – suscitano un interrogativo sulla sua formazione artistica: dove essa sia avvenuta e presso quali maestri. I connotati formali ed iconografici delle due sculture mostrano infatti elementi estranei alla cultura figurativa locale sebbene questa, nel corso della seconda metà del Quattrocento, abbia ricevuto feconde contaminazioni dai contatti di artisti al servizio della corte varanesca con i maggiori centri culturali del momento: Firenze e Padova. Sarà utile ricordare che Giovanni Boccati e Giovanni Angelo d'Antonio dimorarono a Firenze tra il 1444 e il '45; successivamente, tra il 1448 e il '54, il Boccati s'indirizzò a Padova attratto forse dalla novità “esercitata dall'officina di Donatello”¹⁵; qui fu raggiunto da Girolamo di Giovanni che nel 1450 si iscrisse



fig. 4 Andrea del Verrocchio (attr.), *San Girolamo*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

alla “fraglia” dei pittori di quella città; Giovanni Angelo d’Antonio, invece, intorno alla metà del secolo soggiornò ripetutamente a Firenze come testimoniano i cordiali rapporti epistolari con Giovanni di Cosimo de’ Medici.

Qualche decennio più tardi lo scultore e figulo camerte Battista di Barnaba, figlio di un orafo, si mosse nelle medesime direzioni: prima a Mantova dove, nel corso degli anni ’50, collaborò con Donatello alla progettazione dell’*Arca di Sant’Anselmo*, poi a Firenze tra il 1469 e il ’70 quando Giulio Cesare da Varano in persona lo raccomandò a Lorenzo il Magnifico¹⁶.

Negli stessi anni giunsero a Camerino da Firenze due intarsiatori fiorentini incaricati dell’esecuzione di altrettanti cori lignei: il primo, Luca da Firenze, firmò nel 1471 un piccolo coro commissionato da Giulio Cesare Varano e dalla consorte Elisabetta Malatesta per la chiesa di Santa Maria di Pie’ la Piaggia, sorta nel 1464 vicino ad un ospedale per i pellegrini lungo una delle principali vie di accesso alla città; il secondo, Tommaso di Antonio Franchini, realizzò tra il 1472 e il ’75 un imponente coro (perduto) per la collegiata di San Venanzio per volere del priore Ansovino di Angeluccio de’ Baranciani¹⁷.

Non è azzardato dunque ipotizzare la conoscenza diretta da parte del giovane Lucantonio di modelli figurativi sia fiorentini – generati nella seconda metà del Quattrocento da un clima di straordinario fervore e creatività – che padani, di matrice mantegnesca, influenzati dalle imprese donatelliane per l’altare di Sant’Antonio a Padova: modelli oscillanti, nell’uno e nell’altro caso, tra classicismo, naturalismo ed espressionismo.

Il volto del *Battista* di Penna San Giovanni, emaciato da lunghi digiuni e da aspre penitenze, segnato da occhiaie profonde e solcato dalle rughe, dallo sguardo carico di angosciosi presagi, le labbra dischiuse simili a quelle di un Cristo agonizzante, la barba corta che termina in ciocche inanellate e simmetriche (fig. 3), la veste lacera di pelle di cammello che lascia in parte scoperto il corpo virile evocano senza ombra di dubbio alcune sculture realizzate da Donatello nell’ultimo decennio della sua vita: il *San Giovanni Battista* nella chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari e la *Maddalena* nel Battistero fiorentino nelle quali “questi tratti scavati, questi abbandoni quasi cadaverici dei muscoli e dei tendini della faccia, gli occhi immoti, sono più impressionanti che commoventi”¹⁸.

La ricerca espressionista di Donatello influenzò gli artisti contemporanei non meno della sua ispirazione classicista: senza dubbio “la formidabile impressione dell’altare del Santo dovette fin da subito indirizzare verso la scultura il

Mantegna” il sommo artista che nel corso del terzo quarto del XV secolo “sta di fatto al centro di una questione plastica che, irradiando da lui, investe le esperienze di scultori tra Veneto, Emilia e Lombardia, da Padova a Ferrara, da Modena a Mantova, da Cremona a Milano”¹⁹. Dai modelli e dalle composizioni di Andrea Mantegna derivarono infatti sia gli esiti più composti e aulici della scultura padovana – che mostra una forte ispirazione classicista – sia quelli più realistici della scultura emiliana – connotata da uno schietto naturalismo – sia quelli lombardi che, nelle loro manifestazioni più “radicali”, raggiunsero esiti figurativi di forte tensione emotiva e di esacerbata drammaticità. Nelle variegate correnti figurative che animarono la cultura padana del primo Rinascimento Lucantonio Barberetti avrebbe dunque potuto trovare spunti e modelli per una pratica scultorea d’impronta realista coniugata, al tempo stesso, con un’attenta indagine sia psicologica che morfologica dei suoi personaggi.

Negli stessi decenni Firenze viveva una delle stagioni più fulgide della sua civiltà artistica: grazie al mecenatismo della dinastia medicea e, soprattutto, alla poliedrica attività della bottega di Andrea Verrocchio – il cui ruolo di “maestro” è stato pienamente messo in luce dall’esposizione recentemente allestita a Firenze²⁰ – dove si praticavano



fig. 5 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *Crocifisso* (part.), Jesi, Chiesa San Francesco.

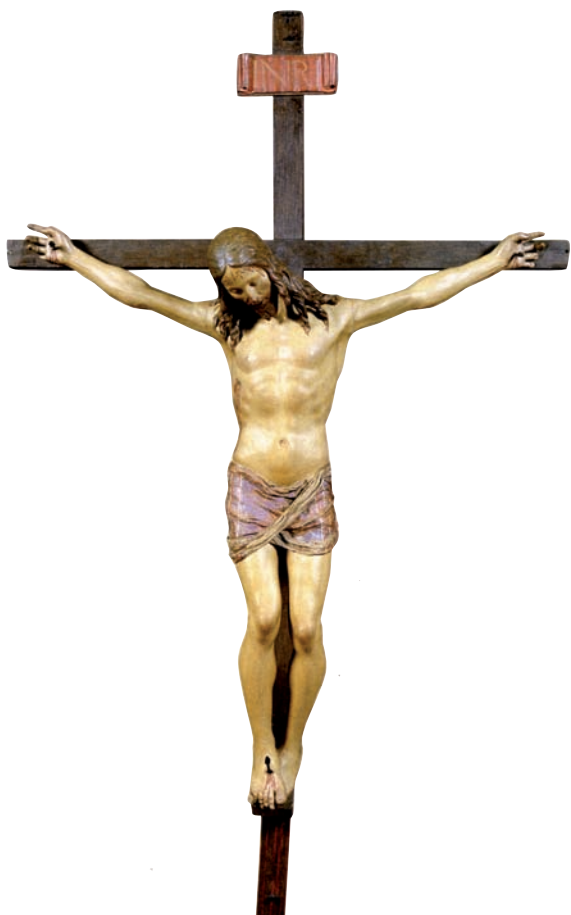


fig. 6 Benedetto da Maiano (attr.), *Crocifisso*, San Gimignano, Musei Civici.

il disegno e la pittura, la fusione in bronzo, l'intaglio ligneo e quello lapideo, e nella quale egli "accolse generosamente come principianti o come apprendisti già avviati che vollero perfezionarsi con lui alcuni degli spiriti più brillanti del Quattrocento fiorentino, da Bartolomeo della Gatta a Perugino, da Ghirlandaio a Lorenzo di Credi, fino all'ingegno per eccellenza, l'uomo dalla fama inesauribile Leonardo"²¹.

Anni addietro Giancarlo Gentilini, a proposito dell'apprendistato del giovane Pietro Vannucci a Firenze, ha messo in evidenza il fatto che "antica glie e sculture moderne, calchi di opere antiche e contemporanee, calchi dal vero, modelli e manichini, sono ampiamente attestati nelle botteghe e nelle dimore dei pittori per tutto l'arco del Quattrocento"²². Secondo tale consuetudine non solo rilievi in terracotta, "figure in gesso", modellini plastici, manichini snodabili, mani piedi e teste "di cera e di creta" erano presenti anche nella bottega del Verrocchio per favorire l'apprendistato degli allievi ma il maestro stesso, in prima persona, "si diletto assai di formare di gesso da

far presa [...] le cose naturali, per poterle con più comodità tenere innanzi e imitarle; cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsì"²³. Oltre ai modelli e ai calchi nelle botteghe fiorentine si approntavano accurati studi di panneggi e di teste dal vero che spesso raggiunsero autonomamente il livello di vere e proprie opere d'arte: è sufficiente ricordare lo studio a tempera su carta per la testa di *San Girolamo* (Firenze, Galleria Palatina) considerato "opera au-

tografa del Verrocchio, e forse degno dell'accostamento al giovane Leonardo proposto dal Passavant" (fig. 4)²⁴.

Cosa mi ha indotta ad ipotizzare che il giovane Lucantonio Barberetti, incoraggiato forse dal Signore di Camerino, abbia frequentato i cantieri padovani o abbia sostato qualche tempo in una bottega fiorentina tra l'VIII e il IX decennio del Quattrocento dopo che un noto studioso marchigiano ha affermato che "è piuttosto difficile pensare che Lucantonio di Giovanni, in una terra in cui l'intaglio in legno nelle sue varie forme era in qualche modo l'arte guida, si fosse formato lontano"?²⁵. Mi ha indotta a pensarlo il fatto che in tutta l'area appenninica umbro-marchigiana non si riscontrino (almeno a giudicare dai manufatti che ci sono pervenuti) nel corso della seconda metà del XV secolo opere scolpite in pietra o intagliate in legno nelle quali – come nei simulacri del *Precursore* a Penna San Giovanni e in ubicazione ignota – l'indagine psicologica e la caratterizzazione fisionomica di un personaggio siano condotte con tanta attenzione e tradotte nel ruvido legno con puntigliosa verosimiglianza.

Al suo ritorno in patria, avvenuto probabilmente nella prima metà degli anni '80 – non senza aver prima ammirato nella città medicea la *Incredulità di San Tommaso*, il capolavoro di Andrea Verrocchio scoperto al pubblico nel 1483 – Lucantonio di Giovanni trovò un clima artistico inedito, determinato dalla produzione di immagini sacre da parte dell'intagliatore settempedano Domenico Indivini e della sua bottega; sicuramente egli fu colpito "dai volumi solidi e ar-



fig. 7 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *Crocifisso* (part.), Petriolo, Santuario della Madonna della Misericordia.



fig. 8 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *Crocifisso*, Fiastra, Chiesa San Paolo.

rotondati, accarezzati dalla luce”²⁶, dalla sensibilità epidermica dell’intaglio, dall’equilibrio compositivo e dalla perfezione idealizzata delle forme, dagli accenti di toccante umanità che caratterizzano la produzione scultorea dell’anonimo ‘Maestro della *Madonna* di Macereto’, identificato recentemente proprio con Domenico Indivini. Al cospetto di quel linguaggio figurativo sobrio ed elegante, diffuso rapidamente nell’area pedemontana maceratese dai numerosi simulacri lignei realizzati per Ordini religiosi, per Confraternite laiche o su committenza dello stesso Giulio Cesare Varano che “ripeteva nella sua corte e per le chiese di Camerino e del contado lo splendore che ammirava nelle altre corti italiane”²⁷, Lucantonio abbandonò progressivamente il bagaglio culturale assimilato fino a quel momento e rivolse la sua attenzione verso quelle immagini sacre che coniugavano in modo impeccabile la raffinatezza formale con le esigenze devozionali della religiosità popolare. È verosimile che

Lucantonio sia entrato ben presto nella bottega dell’Indivini, impegnato a Camerino nella realizzazione dei cori lignei intarsiati per la chiesa mendicante di San Francesco (perduto ma documentato tra il 1487 e l’89) e per il monastero femminile di Santa Chiara di cui era badessa Camilla Battista Varano (firmato e datato 1489 ma iniziato forse intorno al 1485)²⁸.

Si ipotizza che a Camerino il maestro abbia lasciato testimonianza anche della sua attività scultorea nel *Crocifisso* intronizzato sull’altare maggiore della chiesa delle Clarisse: un’opera di straordinaria fattura per la eleganza e la sensibilità della resa anatomica, per la finezza dell’incarnato eburneo solcato da

sottili rivoli di sangue, per la trasfigurazione dell'agonia di Cristo sulla croce in un ideale di bellezza trascendente²⁹. Un'opera con la quale mostrano convincenti analogie stilistiche i *Crocifissi* lignei oggi a Castelraimondo (chiesa di San Biagio, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Camerino e forse eseguito contemporaneamente al coro ligneo)³⁰ e a Caldarola (frazione Croce, chiesa parrocchiale)³¹, ma non quello già nella chiesa di San Gregorio di Dinazzano, in origine nella chiesa dei Minori osservanti di Spermento, al quale un recente intervento di restauro ha restituito una piena leggibilità³².

L'adesione del giovane Barberetti alla poetica figurativa inaugurata da Domenico Indivini a Camerino proprio sul finire degli anni '80 del Quattrocento e, di conseguenza, il progressivo abbandono di quel piglio espressionista che caratterizza, come abbiamo visto, i due simulacri del *Battista* sono testimoniati a mio avviso da un'opera rintracciata da Alessandro Delpriori e

attribuita – non senza qualche incertezza – a Sebastiano d'Appennino, allievo e poi erede della bottega settempedana dell'Indivini: si tratta del *Crocifisso* conservato nella chiesa di San Francesco a Jesi (fig. 5)³³. Proprio a Jesi il maestro fu impegnato dal 1486 al 1491 nella realizzazione dell'imponente coro ligneo intarsiato destinato alla Cattedrale che “avrebbe dovuto avere stalli doppi (un ordine maggiore e uno inferiore) e due posti di maggiore dignità, ornati più riccamente con intagli e sculture”³⁴; è plausibile che a Lucantonio, attivo come collaboratore nella bottega di Domenico Indivini, sia stata affidata l'esecuzione di questa scultura lignea i cui connotati stilistici e fisiognomici docu-



fig. 9 Maestro della *Madonna* di Maccareto (attr.), *Crocifisso*, Caldarola (fraz. Croce), Chiesa Santa Croce.

menterebbero una fase di transizione nel suo percorso figurativo: il pungente realismo padano che connota le figure del *Precursore* appare stemperato dall'intento di rendere in forme più composte ed intimistiche l'agonia di Cristo sulla croce, mentre l'evidente debito con la cultura figurativa fiorentina di fine Quattrocento è testimoniato dal confronto con alcuni esemplari usciti dalla bottega di Benedetto da Maiano, in particolare con il *Crocifisso* nei Musei Civici di San Gimignano, eseguito per l'Ospedale di Santa Fina intorno alla seconda



fig. 10 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *Crocifisso* (part.), Cessapalombo (fraz. Montalto), Chiesa San Benedetto.



fig. 11 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *Crocifisso* (part.), Fiastra, Chiesa San Paolo.

metà del nono decennio (fig. 6), che “con i suoi ritmi lenti e delicati, e la tenera complessione, documenta la gamma più antica degli esemplari maianeschi conosciuti, delineata dalle opere affini al cosiddetto *Crocifisso di Savonarola*. Tale tendenza si distingue nettamente dall'accresciuta esibizione muscolare, e dall'intenso patetismo, connaturati ai tardi esempi del maestro, quali il *Cristo* di Santa Maria del Fiore a Firenze, e i due testimoni umbri di Santa Maria Bianca ad Ancarani e di San Bartolomeo a Todiano”³⁵.

Il *Crocifisso* francescano di Jesi, inoltre, può considerarsi il ‘capostipite’ di una

serie di Crocifissi di medie e piccole dimensioni – capaci cioè di soddisfare sia le esigenze devozionali delle confraternite che la devozione privata – la cui esecuzione da parte di Lucantonio Barberetti è ascrivibile all’ultimo decennio del Quattrocento, tutt’ora custodite nel santuario della Misericordia a Petriolo (fig. 7), nella chiesa abbaziale di San Salvatore e in quella di San Benedetto rispettivamente nelle frazioni Monastero e Montalto di Cessapalombo – databili intorno al 1495³⁶ – nella chiesa di San Paolo a Fiastra (fig. 8) collegabile forse ad un documento del 1500³⁷. In tutte queste sculture, esemplate sul *Crocifisso* custodito nella chiesa parrocchiale di Santa Croce a Croce di Caldarola (fig. 9)³⁸ – al cui anonimo intagliatore nel lontano 1932 Bruno Molajoli riconobbe, nonostante le manomissioni subite dall’opera, “un senso naturalistico accentuato, un’eleganza esperta e sottile che nella modellatura del corpo si compiace di delicate modulazioni plastiche, mentre con incisiva stilizzazione scolpisce il volto del Cristo, a piani sinteticamente connessi, con intensità di espressione dolorosa”³⁹ – il Cristo agonizzante ha membra robuste, il torace dilatato, il ventre gonfio; l’incarnato bruno è solcato da abbondanti rivoli di sangue che sgorga sia dalla vistosa corona di spine che dai fori dei chiodi; l’orbita profonda degli occhi socchiusi è descritta con intenso realismo, sulle gote scarnite la pelle è tesa e tumefatta (fig. 10); le labbra dischiuse lasciano intravedere i denti e la lingua, la corta barba arriciata sulle punte si confonde con i capelli fluenti che a volte scendono fin sul petto (fig. 11).

I documenti ritrovati e pubblicati da Matteo Mazzalupi “lasciano forse intuire l’esistenza intorno a Lucantonio di una bottega familiare, nel cui ambito si giustificerebbe ancor più facilmente la qualità ondivaga”⁴⁰ della produzione scultorea a lui riferibile tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. Poiché a tutt’oggi resta misteriosa l’attività dei fratelli Gregorio e Giustiniano, dobbiamo affidarci al solo esame stilistico per giudicare le opere realizzate presumibilmente nel corso del primo e del secondo decennio del Cinquecento, nelle quali si evidenziano due aspetti peculiari: anzitutto l’adesione ormai totale alle opere realizzate nella bottega di Domenico Indivini, ereditata alla morte del maestro (aprile 1502) da Sebastiano d’Appennino – definito in un documento notarile del 1517 “*architeptus sive magister intagliandi ligna*”⁴¹ – e in secondo luogo una lenta, progressiva involuzione stilistica chiaramente testimoniata proprio dal *San Rocco* di Camerino (1514-1516), opera attorno alla quale è possibile ricostruire una terza fase del percorso artistico di Lucantonio Barberetti.

Punto di riferimento per i manufatti eseguiti nel corso del primo decennio del



fig. 12 Maestro della *Madonna* di Macereto (attr.), *San Sebastiano*, Pievebovigliana, Museo “Raffaele Campelli”.

Cinquecento è la *Santa Caterina d'Alessandria*, nella chiesa di Santa Maria dei Servi alle Caselle di Camerino, datata 1506 – caratterizzata dalla figura allungata, dalla posa statica, dalla rigidità delle braccia, dall'espressione attonita del volto – alla quale vanno affiancati sia l'omonima titolare della Confraternita eretta presso la chiesa di Santa Caterina di Torricchio (frazione di Pievevitorina), che portando la mano destra al petto ripete puntualmente il gesto del *San Sebastiano* di Sanseverino (chiesa di San Rocco) licenziato dalla bottega di Domenico Indivini intorno al 1502, sia il *Cristo risorto* proveniente dalla chiesa camerte di San Carlo (entrambe trasferite nel museo diocesano di Camerino)⁴². A questo piccolo nucleo possono collegarsi varie *Madonne col Bambino*: quella a Visso (museo civico-diocesano, dalla frazione Croce di Visso) – derivante dal raffinato prototipo della *Madonna in trono col Bambino* già nella chiesa parrocchiale di Pievevitorina (trafugata dopo il 1973) – e quelle, stanti, a Castelraimondo (frazione Crispiero, chiesa di Santa Barbara⁴³), a Camerino (pinacoteca civica, da Caldarola, frazione Croce [in deposito dalla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino]) e a Calcina (fra-

zione di Camerino)⁴⁴ - esemplate sull'elegante e pudica *Madonna* proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Piano di Corinaldo (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), opera sicuramente autografa del 'Maestro della *Madonna*

di Macereto' - nelle quali ritroviamo le stesse modalità di drappeggiare la veste e il manto che scivola dal capo della Vergine, di intagliare le lunghe chiome ondulate, di incastonare nel braccio della Madre il vivace Bambino Gesù. In questa seconda fase della maniera scultorea del Barberetti è evidente una svolta in chiave 'pittorica' nella definizione anatomica dei volti, dall'ovale molle e regolare, levigati dallo scalpello e affidati alla policromia che accende di rossore le gote e disegna con pochi tratti di pennello le sopracciglia e il contorno degli occhi; anche le policromie delle vesti si fanno più vivaci e i risvolti dei manti sono spesso coperti di oro. Nell'arco di questo decennio sembra trovare una giusta collocazione cronologica anche la scultura raffigurante *San Sebastiano* riconosciuta da Matteo Mazzalupi e giunta a Camerino, dopo essere passata sul mercato antiquario, grazie alla passione di un collezionista locale⁴⁵. È palese il debito iconografico dell'opera alle numerose raffigurazioni del soldato romano sopravvissuto al martirio delle frecce - sparse in tante chiese dell'antico Stato camerte a formare una 'cintura' di protezione di tipo simbolico-spirituale dal sempre incombente morbo della peste⁴⁶ - e in particolare ai simulacri conservati a Caldarola (frazione Castiglioni di Croce, chiesa di San Sebastiano) e a Pievebovigliana



fig. 13 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *San Sebastiano*, Camerino, collezione privata.



fig. 14 Lucantonio di Giovanni Barberetti (attr.), *San Giovanni Battista* (part.), Parigi, Musée du Moyen Age de Cluny.

(museo “Raffaele Campelli”, proveniente da Villanova di Fiordimonte), ascritto da Giuseppe Capriotti al primo decennio del Cinquecento⁴⁷. La notevole somiglianza con quest’ultimo potrebbe indurre ad assegnare entrambe le sculture a Lucantonio ma è proprio il mirabile “equilibrio tra tensione e abbandono del potente *San Sebastiano* di Pievebovigliana”⁴⁸ a segnare la distanza tra la posa “ardita” e il respiro monumentale di quest’ultimo e la apatica rassegnazione, palesata dalla compostezza del corpo e dalla inespressività del volto, dell’esemplare camerte di provenienza ignota (figg. 12-13). Alla fase estrema del percorso artistico del nostro, documentata dalla scultura raffigurante *San Rocco* più volte citata, può ascriversi un’altra effigie di *San Giovanni Battista* (Parigi, Musée de Cluny) da tempo nota agli studi ma restituita recentemente a Lucantonio Barberetti da Alessandro Delpriori⁴⁹. Le affinità compositive e stilistiche tra le due opere – in particolare una caratterizzazione dei volti e dei gesti più scarna ed essenziale – sono fin troppo evidenti per sottolinearle nei particolari (figg. 14-15); altrettanto evidente appare il divario tra questa statica e attonita rappresentazione del *Precursore* e l’acceso patetismo delle due opere giovanili: le une e l’altra tuttavia conciliabili, pur nel segno della discontinuità formale, al-

l'interno di una parabola evolutiva-involutiva che connota la 'maniera' scultorea del Barberetti nell'arco di un trentennio (1486-1516); parabola che, tuttavia, in nessuna fase del suo svolgersi ha mai raggiunto i vertici di eleganza formale e di toccante umanità propri del 'Maestro della *Madonna di Macereto*'. Mi sembra interessante un'ultima notazione sui tre simulacri raffiguranti il *Battista* che abbiamo fin qui esaminati: il gesto della mano destra, con l'indice puntato verso l'alto e non come nell'iconografia tradizionale verso il vessillo sorretto dalla sinistra, sta a significare che le sculture erano esposte entro una nicchia in muratura o entro un tabernacolo ligneo dal quale pendeva un'immagine dell' *Agnus Dei*, così come si vede nella tavola votiva dipinta da Giovanni Angelo d'Antonio per Giulio Cesare Varano, esposta originariamente nel Duomo di Camerino (Avignone, Musée du Petit Palais) affinché fosse "ben visibile dai fedeli raccolti nella navata" (fig. 16)⁵⁰. Il dettaglio iconografico non è di secondaria importanza poiché riconduce l'orizzonte culturale di Lucantonio Barberetti non solo verso quei modelli padovani ai quali il *San Giovanni Battista* del Maestro dell' *Annunciazione* di Spermento (*alias* Giovanni Angelo d'Antonio) mostra una stretta aderenza, ma conferma l'interesse di Lucantonio, dopo il suo rientro a Camerino, per quella scuola pittorica locale che aveva segnato una stagione fulgida ed irripetibile del Rinascimento marchigiano e che, ormai prossima al tramonto, fu rimpiazzata - a partire dal IX decennio del secolo - dalla folgorante novità dei polittici



fig. 15 Lucantonio di Giovanni Barberetti (doc.), *San Rocco* (part.), Camerino, Basilica San Venanzio.



fig. 16 Giovanni Angelo d'Antonio (attr.), *San Giovanni Battista* (part.), Avignone, Musée du Petit Palais.

realizzati da Niccolò Alunno per la Basilica di San Venanzio (1480) e da Carlo Crivelli per le chiese di San Domenico (1482), di San Pietro in Muralto (1483-'90) e per la Cattedrale (1488-'90).

Abstract

The wooden statue of Saint John the Baptist in the parish church of Penna San Giovanni (Macerata), historic homeland of the Barberetti family, is presented here as an early work by the sculptor Lucantonio di Giovanni, active in the territories of the lordship of the Da Varano family from 1485. The stylistic connotations of the work suggest that his early training took place in some central and northern Italian workshops (Florence and Padua), although, from the last decade of the fifteenth century, he was influenced by the wood carver Domenico Indivini, whose renowned workshop was active in Camerino, Sanseverino, Jesi and Assisi. The evolution in Lucantonio's sculptural style can be traced through about a dozen polychrome wooden sculptures, attributed to him on the basis of comparison with his only documented work: Saint Roch in the church of San Venanzio, Camerino. On stylistic ground and thanks to rare documentary clues, his production of sculptures can thus be dated to between 1490 and 1520.

NOTE

- 1 I risultati degli studi più recenti sulla scultura lignea marchigiana sono stati presentati ai convegni tenutisi a Mercatello sul Metauro (*Mercatello e i Bencivenni. Una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti*, a cura di C. FRATINI, Mercatello sul Metauro, 16-17 ottobre 1998, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 2001), a Matelica (*Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, a cura di M. GIANNATTEMPO LÓPEZ, A. IACOBINI, Matelica 20 novembre 1999, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 2002), a Pergola (*Scultura e arredo in legno tra Marche e Umbria*, a cura di G.B. FIDANZA, Pergola 24-25 ottobre 1997, Perugia, Quattroemme 1999; *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di G.B. FIDANZA, Pergola 9-12 maggio 2002, Perugia, Quattroemme 2005).
- 2 G. COLUCCI, *Memorie storiche delle terra di Pennasangiovanni*, in *Antichità Picene*, vol. XXX, Fermo, Per i tipi Colucci 1796, p. 31.
- 3 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. II, Macerata, tip. A

- Mancini 1834, p. 222.
- 4 L. SERRA, *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, Pesaro 1925.
- 5 M. TRIONFI HONORATI, *Desiderio Bonfini* in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo 1992), Milano, Amilcare Pizzi 1992, pp. 209 s.
- 6 F. BUCCOLINI, *Sculture lignee del '500 nel Maceratese*, in «Studi Maceratesi», 5, 1971, pp. 276-284; IDEM, *La scultura medievale nell'ambiente camerte*, in «Studi Maceratesi», 18, 1982, pp. 371-392.
- 7 A.A. BITTARELLI, *Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, Milano, Motta 1986, p. 154.
- 8 I risultati più clamorosi degli studi, delle ricerche d'archivio, dei restauri sono confluiti nel catalogo della mostra *Rinascimento scolpito. Maestri e botteghe tra Marche e Umbria*, a cura di R. CASCIARO (Camerino, convento di San Domenico 2006), Milano, Silvana Editoriale 2006.
- 9 M. MAZZALUPI, *Lucantonio da Camerino, scultore del '400*, in «L'Appennino camerte», LXXXV, 2005, 41, p. 10; IDEM, *Maestri di legname a Camerino tra Quattrocento e Cinquecento. Inizi di un'indagine d'archivio*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, pp. 97-103; IDEM, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino*, in P. MORICONI (a cura di), *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, atti della conferenza (Camerino, 8 aprile 2006), Camerino, La Nuova Stampa 2006, pp. 27-32.
- 10 Entrambi i documenti sono pubblicati da F. COLTRINARI (a cura di), *Appendice documentaria*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, p. 254 (docc. 1, 7).
- 11 M. MAZZALUPI, *Scheda 16*, 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. 104-107. Nell'antica Cattedrale di Camerino vi era una cappella sotto il titolo di San Giovanni Battista nella quale, ai lati dell'altare, erano «l'Imagine di S. Michele Arcangelo e del medesimo S. Giovanni Battista» (Camerino, Archivio Capitolare, D.XVII, 5, cfr. S. CORRADINI, *Gli inventari strumenti per avvicinarsi al nostro passato*, in P. MORICONI (a cura di), *Storie da un archivio...cit.*, p. 83).
- 12 R. PACIARONI, *Un'opera dispersa di Vittore Crivelli per la chiesa dei francescani di Penna San Giovanni*, in «Picenum Seraphicum», XXII-XXIII (2003-2004), p. 250, n. 4.
- 13 U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, Edicium 1923, p. 186.
- 14 COLTRINARI (a cura di), *Appendice documentaria*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, p. 262 (doc. 132).
- 15 M. MINARDI, *Giovanni di Piermatteo Boccati*, in A. DE MARCHI (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Federico Motta 2002, p. 212.
- 16 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.
- 17 COLTRINARI, *Scheda 10*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, p. 126.
- 18 G. CASTELFRANCO, *Donatello*, Firenze, Giunti Martello 1981, p. 68.
- 19 V. SGARBI, *Tra classicismo, naturalismo ed espressionismo*, in V. SGARBI (a cura di), *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te 2007) Milano, Electa 2006, p. 30.
- 20 F. CAGLIOTI, A. DE MARCHI (a cura di), *Verrocchio il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo del Bargello 2019), Venezia, Marsilio 2019.

- 21 CAGLIOTI, *Verrocchio scultore: la formazione, i generi figurativi, gli allievi, i seguaci*, in *Verrocchio...cit.*, p. 15.
- 22 G. GENTILINI, *Perugino e la cultura fiorentina del suo tempo*, in L. TEZA (a cura di), *Pietro Vanucci il Perugino*, atti del Convegno Internazionale di Studio (Perugia, 25-28 ottobre 2000), Perugia, Volumnia 2004, p. 199.
- 23 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni 1878-1885, vol. III, 1878, pp. 372 s.
- 24 G. GENTILINI, *Perugino...cit.*, p. 202. L'autografia del Verrocchio, sostenuta "con determinazione" da Luciano Bellosi (in *Pittura di luce*, 1990, pp. 180-193), ha incontrato il consenso pressoché unanime della critica successiva ed è stata ribadita ultimamente da A. ANGELINI (in *Verrocchio...cit.*, p. 242, scheda 8.6).
- 25 A. DELPRIORI, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana del Rinascimento: il San Giovanni Battista del Musée de Cluny*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", 2017, 1/2, p.27
- 26 CASCIARO, *Domenico Indivini, Lucantonio di Giovanni, Sebastiano d'Appennino e il problema del Maestro della Madonna di Macereto*, in *Rinascimento sculpito...cit.* p. 29.
- 27 A.A. BITTARELLI, *Macerata e il suo territorio...cit.*, p. 128.
- 28 COLTRINARI, *Scheda 21*, in *Rinascimento sculpito...cit.*, pp. 156-158.
- 29 CAPRIOTTI, *Schede 25*, in *Rinascimento sculpito...cit.*, pp. 166 s.
- 30 M.G. FACHECHI, *Scheda 9*, 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, Motta 1999, pp. 43-46.
- 31 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Scheda 77*, in *Il Quattrocento a Camerino...cit.*, pp. 253 s.
- 32 M. MAZZALUPI, *Il Crocifisso di San Gregorio: un capolavoro da recuperare*, in «L'Appennino camerte», XCIII, 29, 18 luglio 2014, p. 10. Un'immagine dell'opera dopo il restauro è in M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata*, in «Arte Marchigiana», 6, 2018, p. 24, fig. 1.
- 33 A. DELPRIORI, *Una traccia in Vallesina per Sebastiano d'Appennino: il Crocifisso di San Francesco a Jesi*, in «Kronos», 11, 2007, pp.33-39. Determinante per l'attribuzione a Lucantonio Barberetti è il confronto del volto di questo Cristo (figg. p. 36) con quello nella chiesa di San Benedetto a Montalto di Cessapalombo (infra fig. 10).
- 34 P. BRAGAGLIA, *Domenico Indivini intarsiatore sanseverinate (1445-1502) e il perduto coro della Cattedrale di Jesi*, in A. MONTIRONI (a cura di), "Guardate con i vostri occhi". *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, Ascoli Piceno, LAMUSA 2002, pp.67-79, passim p. 74. L'autore ricorda che "sulla presenza di Domenico Indivini a Jesi abbiamo numerose testimonianze documentarie" (p. 72) e che, proprio a Jesi, "si unirono alla bottega due nuovi aiutanti, che forse assicuravano continuità al lavoro per il coro durante le assenze di Maestro Domenico" (p. 77). Nel 1491 il coro fu gravemente danneggiato dal crollo del tetto della Cattedrale; alcune parti superstiti, ancora oggi visibili, furono rimontate alla metà del '700 entro nuovi stalli nella chiesa carmelitana di Santa Maria delle Grazie.
- 35 G. AMATO, *Scheda II.7*, in *Verrocchio...cit.*, p. 32.
- 36 MAZZALUPI, *Maestri di legname a Camerino...cit.*, pp.100 s.
- 37 MAZZALUPI, *Scheda 16*, in *Lorenzo de Carris...cit.*, pp. 104-107. Per il documento cfr. M. MAZZALUPI, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino*, in *Storie da un archivio...cit.*, pp. 27 s. Il 18 marzo 1500 Lucantonio fu presente come teste alla vendita di un appezzamento

- di terra enfiteutica di proprietà della chiesa di Santa Maria di Canonica di Fiastra.
- 38 GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Scheda 77*, in *Il Quattrocento a Camerino...cit.*, pp. 253 s.
- 39 B. MOLAJOLI, *Alcune sculture in legno umbro-marchigiane*, in “Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche”, XIII, 1932, 1, p. 7.
- 40 MAZZALUPI, *Maestri di legname a Camerino...cit.*, p. 102.
- 41 COLTRINARI, *Appendice documentaria...cit.*, p.281, doc. 42.
- 42 MAZZALUPI, *Schede 30, 40*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, pp.200-203.
- 43 M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Il Simulacro della Madonna col Bambino*, in P. MORICONI (a cura di), *Castelraimondo nell'anniversario dei 700 anni dalla sua fondazione*, Camerino, Arte Lito 2001, pp. 215-225.
- 44 A. DELPRIORI, *Scheda 17*, in G. BARUCCA (a cura di), *Facciamo presto! Marche 2016-2017: tesori salvati, tesori da salvare*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 2017), Firenze, Giunti Editori 2017, pp.72 s.
- 45 M. MAZZALUPI, *Un San Sebastiano inedito di Lucantonio Barberetti*, in «L'Appennino camerte», XCHII, 41, 24 ottobre 2014, p. 6; IDEM, *Scheda 15*, in *Lorenzo de Carris...cit.*, pp. 102 s.
- 46 G. CAPRIOTTI, *San Sebastiano nei luoghi della paura*, in A. FIABANE (a cura di), *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Roma, Shakespeare and Company 2004, pp. 23-37.
- 47 G. CAPRIOTTI, *Scheda 35*, in *Rinascimento scolpito...cit.*, pp. 190 s.
- 48 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...cit.*, p. 85.
- 49 DELPRIORI, *Un'aggiunta alla scultura lignea marchigiana...cit.*, pp. 23-30.
- 50 A. DI LORENZO, *San Giovanni Battista e Giulio Cesare da Varano in veste di donatore*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento...cit.*, p. 344.

Un contratto inedito del pittore anconetano Luca di Costantino

Raoul Paciaroni

Nella schiera dei pittori che nei primi decenni del XVI secolo si educarono sotto l'esempio di Lorenzo Lotto, guardando in particolare alle sue opere marchigiane, va ascritto il poco noto Luca di Costantino di Ancona. Ipotizzare una attiva presenza dell'anconetano nella cerchia del grande maestro sarebbe troppo azzardato, e nessuna conferma viene dalle fonti; resta il fatto che dai lavori del Lotto eseguiti, a giudizio della critica, anche con largo intervento di aiuti, provengono puntuali riferimenti in alcuni lavori di Luca.

Il suo nome e i suoi dipinti sono rimasti sommersi per molti secoli dalle splendide tavole dell'insigne artista veneto e il medesimo infortunio toccò a molti di coloro che vissero e lavorarono negli anni di Lorenzo: l'astro maggiore, convergendo su di sé l'attenzione e l'ammirazione dei contemporanei, fece sì che, senza sua colpa, non restasse per i discepoli spesso neppure il conforto di un labile ricordo. È la sorte che da sempre pesa sugli artisti secondari. Eppure, per avere una visione completa e possibilmente esatta di un determinato periodo, è necessario che si sappia qualcosa anche degli ingegni minori, allo stesso modo che per costruire una casa, non si può fare a meno delle piccole pietre e del più umile materiale edilizio.

Dopo questo breve preambolo possiamo passare in rassegna cronologicamente le scarse notizie sulla vita e le poche testimonianze dell'attività artistica del pittore-sacerdote anconetano.

L'attività artistica nelle Marche

Ancona, 1516 – Fin dal 1513 i soprintendenti della cattedrale di S. Ciriaco di Ancona avevano dato incarico al pittore M^o Stefano di Antonio di Giacomo Regio di pitturare alcuni ornamenti dell'organo nuovo che si stava costruendo in detta chiesa. Il lavoro era stato poi proseguito dal pittore Antonio da Faenza che però non lo aveva portato a termine e così a completarlo veniva chiamato M^o Luca di Costantino. Il pittore anconetano si impegnava a dipingere a olio

delle figure nelle parti anteriori e posteriori dell'organo, secondo un disegno già esistente, per il corrispettivo di 60 ducati d'oro dilazionati nel tempo. Il documento, il primo in cui compare il nome del nostro pittore, così come quasi tutti quelli che si riferiscono ad Ancona, è stato rinvenuto nell'Archivio notarile del capoluogo regionale dal ricercatore Marcello Mastrosanti¹.

Ancona, 1520 – Nel duomo di S. Ciriaco è esposta una bella pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Ciriaco e Primiano*, su un fondo architettonico ad arcate e sotto un padiglione a tende sostenute da due angeli. L'opera è firmata e datata 1520 alla base del trono: ANNO. DNI. M°. D. XX°. D^S. LVCAS. PIXIT. Il dipinto anconetano è il primo dei lavori noti di Luca pervenuto fino a noi. Esso richiama la *Madonna del baldacchino* di Raffaello, anche se – avverte Pietro Zampetti – «il bellissimo Bambino con il braccio alzato, benedicente, sembra discendere da un diverso prototipo, magari pierfrancescano». Intanto fin dal 1924 Carlo Grigioni aveva ritenuto di cogliere nel dipinto le caratteristiche della pittura di Luca: «Figure lunghe e come fasciate dalle vesti, gesti rigidi e impacciati, abbondante uso dell'oro nell'ornamentazione delle vestimenta e – carattere salente e che più colpisce – la preferenza per i colori pallidi e cangianti». Si ignora la collocazione originaria di questa tavola che lo storico Mario Natalucci ipotizza essere stata la cattedrale di Ancona, del cui clero probabilmente D. Luca faceva parte come sacerdote. Le vicende successive dell'opera sono note: passata in mano di privati nel periodo dell'invasione francese, fu poi venduta all'asta dagli eredi dell'abate Leoni a Roma nel 1852. Il prof. Sennen Bigiaretti affermava che il quadro era stato acquistato da papa Pio IX e collocato nell'ex Vicariato dell'Urbe; trasferito quindi nella sala maggiore del Seminario Pio fu notato dal comm. Corrado Ricci, valentissimo storico dell'arte, che lo riconobbe per opera marchigiana. Nel 1920 per interessamento di Mons. Rodolfo Ragnini, il Card. Vico poté ottenere dal pontefice Benedetto XV che il quadro fosse donato alla cattedrale di Ancona, e, poiché erano in corso i restauri per i danni di guerra, fu provvisoriamente depositato presso la Pinacoteca civica dove fin dal 1923 lo ricordava Luigi Serra. Soltanto nel 1951 il Municipio si è indotto a riconsegnare il quadro alla cattedrale di S. Ciriaco dove tuttora si trova (fig. 1)².

Ancona, 1527 – Luca di Costantino prometteva al reverendo P. Angelo Ferretti di Ancona dell'Ordine dei Predicatori di fabbricare e dipingere per l'altare di S. Vincenzo nella chiesa di S. Domenico una tavola con la sua cornice di legno di dimensioni idonee a contenere una figura. I disegni dovevano essere come



fig. 1 Luca di Costantino di Ancona, *Madonna col Bambino e i Santi Ciriaco e Primiano*. Ancona, Cattedrale di S. Ciriaco.

quelli realizzati per il quadro del Cristo morente. Il pittore si impegnava ad eseguire l'opera entro il Natale successivo per il prezzo a cottimo di 60 ducati d'oro³.

Ripatransone, 1529 – I frati del convento di S. Francesco nel 1529 davano incarico a un tale M^o Giannotto di Ancona di costruire un soffitto ligneo riccamente intagliato a cassettoni e a rosoni. Per dipingere a colori e a oro il soffitto furono chiamati il venerabile D. Luca di Costantino di Ancona e M^o Giovanni Andrea di Bernardino (De Magistris) di Caldarola, con i quali furono stipulati i patti l'11 novembre 1529 per mano del notaio Francesco di Vincenzo. Come risulta dal contratto i due si impegnavano a realizzare l'opera entro il mese di luglio dell'anno venturo per il prezzo di 90 fiorini. I due vi attesero fino al principio del 1533 (l'ultima quietanza di pagamento è del 1^o febbraio di quell'anno), ma purtroppo del lavoro non rimane più traccia e ne resta solo il ricordo in un documento reso noto da Carlo Grigioni⁴.

Ripatransone, 1530 – Al cessare di una terribile pestilenza che aveva spopolato Ripatransone, i superstiti cittadini sciolsero un voto fatto durante il flagello facendo intagliare nel 1530 a M^o Antonio Evangelisti un altare ligneo dedicato alla Maddalena, patrona della città, per ornamento della chiesa omonima. La parte centrale dell'altare, formante nicchia, venne chiusa da due sportelli rivestiti di tela. Qui intervenne l'opera del pittore Luca di Costantino, il quale nel lato esterno di quelli dipinse il *Noli me tangere* e, nell'interno *S. Maddalena* e *S. Marta*. Al di sotto di quest'ultima l'artista si firmò: DON LVCAS STILV. ANC. PINXIT. Nella soppressione del 1810 la chiesa fu venduta ad un privato e andò quasi completamente distrutta. Si salvarono fortunatamente l'altare ligneo e i dipinti che l'ornavano furono portati nella chiesa di S. Rocco. Le due tempere su tela che raffigurano Gesù risorto che incontra la Maddalena (*Noli me tangere*) sono oggi conservate nel Museo Vescovile di Ripatransone, mentre l'altra coppia con le figure di S. Marta e di S. Maria Maddalena sono esposte nella Pinacoteca Civica - Gipsoteca "Uno Gera" della stessa città⁵.

Ancona, 1531 – Luca di Costantino prometteva ai maestri Bernardino di Antonio di Bologna, Bernardino di Cristoforo di Venezia e Ludovico di Paolo di Montenovo, ciabattini, di dipingere un quadro con la sua cornice per la chiesa di S. Giorgio ad Ancona. Doveva avere tre figure: l'immagine della Beata Vergine Maria con il figlio in braccio, S. Giorgio a cavallo con la lancia e il drago, S. Anna in piedi. Per il lavoro, da consegnarsi alla vigilia della Natività del Signore, i committenti davano subito al pittore tre scudi d'oro, altri sei scudi gli

sarebbero stati pagati entro ottobre e altri tre alla consegna⁶.

Jesi, 1533 – La chiesa di S. Luca, che sorgeva quasi al centro della città di Jesi, era affidata alle cure dei frati eremitani di S. Agostino i quali gareggiavano con i laici nell'arricchire gli altari del loro tempio. Difatti il priore fra Giambattista Nuzi nel 1528 dava ad ornare di più figure di santi la cappella di S. Caterina agli artisti M^o Pietro Paolo Agabiti di Sassoferrato e M^o Andrea di Marcantonio jesino, che però non eseguirono il lavoro promesso. Il religioso non si perse d'animo: nel 1533 rinnovava il contratto con M^o Luca di Costantino pittore anconetano, che diede l'opera compiuta⁷.

Montegranaro, 1535 – Nella chiesa di S. Francesco di Montegranaro è conservata una bella pala d'altare raffigurante la *Deposizione di Cristo dalla croce e lo svenimento della Vergine*. L'opera, firmata e datata 1535, fu donata alla chiesa nel 1981 dal dott. Eraldo Bisacci, farmacista del paese. Questo dipinto, come ha fatto acutamente notare Pietro Zampetti, ha i suoi precedenti nella *Crocifissione* di Lorenzo Lotto di Monte San Giusto, cui rimanda la scena dello svenimento della Madonna, mentre il Cristo deposto è molto simile a quello della predella della *Crocifissione* di Durante Nobili da Caldarola nella chiesa di S. Francesco di Matelica. Poiché è impensabile che Durante nel 1568, data del dipinto matelicese, abbia ripreso un motivo di Luca del 1535, è molto più probabile che l'uno e l'altro abbiano guardato ad un comune prototipo del Lotto, il quale qualche tempo prima di quel 1535 aveva portato a termine il capolavoro di Monte San Giusto⁸.

Ancona, 1543 – Luca di Costantino prometteva a Stefano di Simone e a Gregorio di Tommaso, commissari della confraternita di S. Biagio, di fare un'icona su tela per l'altare di S. Biagio nella chiesa di S. Domenico. La pittura doveva contenere cinque figure: la Vergine Maria in mezzo al quadro, con due angeli sopra il capo, e inoltre S. Biagio, S. Girolamo, S. Maria Maddalena e S. Lucia di buone e convenienti proporzioni, come appariva dal disegno consegnato dallo stesso pittore al signor Giovanni da Gondola ragusino e poi al notaio. L'opera doveva essere terminata entro il mese di gennaio seguente per il prezzo di 100 scudi d'oro a ragione di due fiorini a scudo. Subito riceveva 30 scudi, altri 30 li avrebbe avuti a metà dell'opera e altri 40 a fine lavoro. A sua volta Luca di Costantino incaricava M^o Domenico Salimbene di Firenze, falegname, di confezionare la cornice in legno secondo il disegno già fatto, ad un prezzo di 25 scudi d'oro⁹.

Sanseverino Marche, 1551/1552 – Per le memorie sull'attività del pittore in



fig. 2 Chiesa di S. Maria del Glorioso. Sanseverino Marche.

questo Comune si veda la seconda parte del presente studio.

Ancona, 1552 – Il reverendo D. Luca di Costantino pittore da Ancona compare in un atto notarile dove Antonio Costantini affittava un terreno ad un quarto a tale Laudario Macelico da Zara¹⁰.

Dipinti per Sanseverino

Dopo questa breve rassegna di notizie relative a Luca di Costantino e ai suoi quadri che si conservano nelle Marche, passiamo ora a descrivere un affresco già noto del pittore esistente nella monumentale chiesa di S. Maria del Glorioso (fig. 2), poco fuori la città di Sanseverino, che può ritenersi il lavoro di maggiori dimensioni da lui realizzato (430 x 500) e probabilmente anche il meglio riuscito per la vivacità coloristica, per la caratterizzazione dei volti e il senso di movimento dell'intera composizione.

Secondo la tradizione, diede motivo all'innalzamento di questo tempio una statua in terracotta della Pietà la quale si venerava in una cappella rurale e che nel venerdì santo del 1519 versò dagli occhi lacrime miracolose.

A custodia del prodigioso simulacro i sanseverinati del tempo pensarono subito



fig. 3 Luca di Costantino di Ancona, *Affresco della Samaritana*. Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

di edificare sul posto una chiesa più grande e più bella che fu disegnata dal rinomato architetto Rocco da Vicenza ed eseguita dal mastro muratore sanseverinate Antonio di Piergiacomo. Il luogo divenne presto il principale santuario della fede e dell'arte dei sanseverinati. In pochi decenni i suoi dodici altari si arricchirono di altrettante importanti pitture che nei secoli successivi vennero per la massima parte sostituite e rinnovate secondo le mode dei tempi.

L'intera parete di fondo della cappella a sinistra dell'abside è coperta da un af-

fresco che raffigura l'episodio evangelico della Samaritana (fig. 3). In un'aperta campagna con veduta di scogli, alberi e città in lontananza vi è al centro Gesù, accanto ad un pozzo, che sta parlando con S. Pietro e gli apostoli appena tornati dalla città dove si erano recati a comprare del cibo, mentre nel lato opposto si mostra la turba condotta dalla Samaritana ad ammirare il Messia. La composizione è immaginata sotto un timpano sostenuto da colonne doriche con basi su cui stanno legati degli stemmi. Lateralmente sono due motivi ornamentali a candelabra. Il timpano reca un fregio a metope con bucrani e rosoni, ed è sormontato da due giovinetti giacenti intesi a reggere un pesante festone insieme ad altri due che sono in piedi ai margini. In un cartiglio posto alla base del pozzo il pittore si sottoscrisse in questo modo (fig. 4):

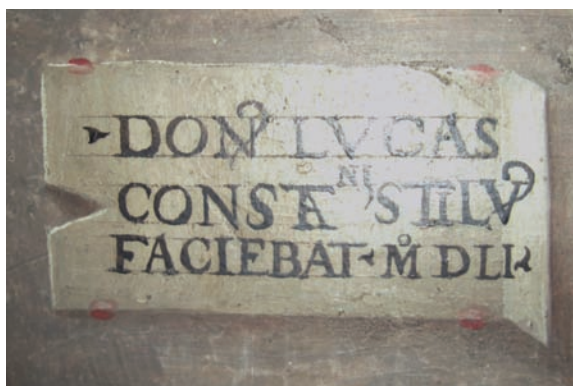


fig. 4 Luca di Costantino di Ancona, *Affresco della Samaritana (particolare del cartiglio)*. Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

· DON^S LVCAS
CONSTA^{NI} STILV^S
FACIEBAT · M^ODLI ·

La scritta in latino può essere così sciolta dalle abbreviazioni:
Do(mi)n(u)s Lucas / Consta(nti)ni Stilus / faciebat MDLI. Essa è di facile comprensione e attesta che Don Luca

di Costantino aveva realizzato il dipinto nell'anno 1551. L'unico termine problematico è *Stilus*: lo storico dell'arte Carlo Grigioni, che nel 1907 aveva trovato una simile sottoscrizione in un dipinto di Ripatransone, riteneva la parola *Stilu* di difficile interpretazione e supponeva che potesse indicare il cognome del pittore. Alcuni anni più tardi si chiedeva ancora dubitativamente se *Stilu* dovesse leggersi *Stilo* nel significato di pennello. Più di recente, il prof. Giorgio Settimo, storico di Ripatransone, ha scritto: «Che voglia dire *Stilu*, se sia una semplice breviatura, priva della desinenza o un più complesso compendio non sapremmo dire, tanto più che di fronte ad essa sono rimasti perplessi esperti paleografi»¹¹.

Noi riteniamo che il significato di *Stilus* non sia altro che quello letterale, ossia

di “pennello” e in senso traslato di “pittore”. Basta sfogliare qualche antico vocabolario per averne la conferma. Per citare qualche esempio, nell’opera *Della fabrica del mondo* di Francesco Alunno da Ferrara del 1570, alla voce *Stile* il noto umanista spiega che con esso si indica l’arnese «che adoprano i dipintori per disegnare». Ancora più esplicito Giacomo Pergamino da Fossombrone nel suo *Memoriale della Lingua italiana* del 1617 quando scrive che «Stilo è proprio quella bacchetta, colla quale il Dipintore, forma, e disegna»¹².

I numerosi altari presenti nella chiesa del Glorioso appartenevano quasi tutti a famiglie patrizie della città che fecero a gara per farli decorare sontuosamente con stucchi, marmi, dipinti. Questa cappella fu fatta realizzare dalla nobile famiglia Franchi, come è attestato dallo stemma gentilizio della casata in bella evidenza su entrambi i

lati dell’affresco. Lo stemma appartiene sicuramente ai Franchi, i quali si fregiavano di un blasone con i seguenti elementi araldici: “Inquartato; nel 1° e 4° d’azzurro, al monte di tre cime d’oro, sormontato da un bue fuggente al naturale; nel 2° e 3° di rosso, alla fascia doppiomerlata d’argento, sormontata da una stella di otto raggi d’oro; sul tutto d’oro, al rincontro di bue al naturale; col capo d’Angiò”. Tale arma è visibile anche nella cosiddetta “sala degli stemmi” del Palazzo comunale dove sono dipinti tutti i blasoni delle famiglie nobili di Sanseverino (fig. 5)¹³.

La più antica menzione del dipinto possiamo trovarla in una silloge epigrafica compilata dall’erudito sanseverinate Bernardino Crivelli (1711-1776), che fin dal Settecento aveva raccolto le iscrizioni appartenenti alla città e alla diocesi di Sanseverino: «In detta chiesa, nell’altare o sia cappella a *cornu Evangelii*



fig. 5 *Stemma della famiglia Franchi.*
Sanseverino Marche, Palazzo
Comunale, sala degli Stemmi.

dell'altare maggiore, chiamato l'altare della Sammaritana, vi è dipinta nel muro questa memoria: DON^S. LVCAS / CONSTA^{NI}. STILV^S. / FACIEBAT MDLI»¹⁴.

Tuttavia è a Giuseppe Ranaldi (1790-1854), benemerito studioso settempedano, che siamo debitori delle più importanti informazioni su questo dipinto così come su tanti altri oggetti d'arte di cui è ricca Sanseverino. Egli ebbe infatti il merito di interessarsi diffusamente del patrimonio artistico della città in alcuni volumi intitolati *Memorie di belle arti*. Grazie a questi appunti manoscritti, risalenti al 1826 (ma continuamente arricchiti anche dopo), è stato possibile ricostruire per tante opere d'arte la paternità, la cronologia, la storia collezionistica.

Al Ranaldi si deve pertanto anche la prima puntuale descrizione del dipinto: «S. Maria del Glorioso. Affresco della Samaritana nella cappella Franchi occupa tutto il fondo della cappella, benché si racchiuda il soggetto in un ornato buono d'architettura parimenti dello stesso pittore. Il colorire è vaghissimo, molte teste sono da Raffaello e perciò non si veggono molto ben collocate. È di figure si grandi che piccole, e ciò nell'indietro, abbondantissimo il soggetto. Belli sono i putti sopra il frontespizio dell'ornato. La figura del Redentore è la più triviale. L'arma di casa Franchi si vede ne' pilastri dell'ornato. A piedi dell'affresco: DON^S LVCAS / CONSTA^{NI} STILV^S / FACIEBAT · MDLI »¹⁵.

Il Ranaldi nota come Luca di Costantino fosse stato influenzato dai modi pittorici urbinati: all'epoca il nome del pittore era completamente sconosciuto ed egli lo aveva inserito nel primo volume dei suoi appunti inediti, relativo agli artisti sanseverinati, perché aveva il sospetto che potesse essere un maestro locale: «Si pone questo pittore fra i Sanseverinati artisti perché troviamo in Sanseverino una famiglia Costantini, pronti però a darlo a chiunque ce ne additasse la vera patria».

Anche nel secondo volume delle *Memorie di belle arti*, dedicato ai dipinti nelle chiese e nei palazzi della città, il Ranaldi torna più diffusamente sopra l'affresco allorché tratta dei dipinti presenti nella chiesa del Glorioso: «La Cappella Franchi in fondo la nave a *cornu Evangelii* era tutta dipinta in affresco, ora vi rimane la sola pittura dell'altare. È detta Cappella della Samaritana e in quell'affresco appunto si rappresenta l'evangelico fatto della citata donna, accompagnato da infinità di personaggi, quali giovani, quali vecchi, quali di diverso sesso: vi sono alcune belle teste e molte sono copiate ma non tutte ben collocate, e sono in parte tolte da Raffaello. Il colorito è bonissimo e può essere un

pregio del pittore. L'ornato parimente è buono, e sono belle figure sopra il frontespizio, e di ottimo colore. Ha sofferto per le scosse dei terremoti. Sotto fece il pittore la seguente: DON^S LVCAS / CONSTA^{NI} STILVS / FACIEBAT • MDLI • Il dipinto del Costantini non ha gruppi né contrasti, ma quasi tutte le figure stanno ritte: v'è errore di disegno talvolta, ed ignobiltà, come nella testa del Redentore, né merita di parlarsene come oggetto di prima qualità»¹⁶.

Dopo il Ranaldi molti altri scrittori sanseverinati divulgarono la notizia di questo singolare affresco, ma evitiamo di riportarne i singoli brani poiché essi non fecero che ripetere quanto quel primo valente studioso aveva già scritto¹⁷. Anche in ambito nazionale si parlò del dipinto nella *Storia dell'arte italiana* pubblicata a Roma nel 1901 da Basilio Magni, noto letterato e storico dell'arte¹⁸. Desta perciò meraviglia constatare come Carlo Astolfi, in un suo articolo del 1907 sullo stesso affresco, mostri di non conoscere i saggi e i riferimenti sopra citati pertinenti al medesimo argomento da lui trattato. Egli dà un giudizio poco benevolo dell'opera: «Il pittore riesce freddo d'espressione, allunga le figure e piega ammanierato le vesti. Usa l'oro in giro al collo delle tuniche e nelle aureole, fregi ne' lembi delle vestimenta. Più che seguire la decadente scuola di Caldara, parvemi si uniformasse allo stile dei Presutti di Fano»¹⁹.

L'Astolfi non è il solo ad aver bistrattato il pittore anconetano. Di recente Matteo Mazzalupi non ha esitato a definirlo "pittorello devoto". Più equilibrato il giudizio che ne aveva dato Pietro Zampetti: «La sua arte è molto avvertita dei mutamenti di gusto che avvenivano nel Cinquecento: mentre le opere giovanili risentono ancora del classicismo raffaellesco, in seguito, forse sensibile anche alla pittura del Lotto, egli s'avvicina sempre più al manierismo, tuttavia nei limiti di una personalità non erompente»²⁰.

Detto quanto si è potuto raccogliere intorno al grande affresco di Luca di Costantino, possiamo ora a ricordare altri lavori del pittore un tempo conservati in questa chiesa, anche se non potevano gareggiare con il primo. Infatti, nonostante la valutazione negativa del Ranaldi e di altri, dai contemporanei dovette essere assai apprezzato il dipinto eseguito nel 1551 per la cappella Franchi, perché l'anno seguente veniva commissionato al pittore un altro lavoro per la stessa chiesa e quantunque non sia giunto fino a noi merita di essere ricordato.

Il quarto altare a destra della chiesa di S. Maria del Glorioso apparteneva alla nobile famiglia Talpa e fu fatto erigere da Tommaso Talpa che fu l'animatore

principale per la costruzione del santuario. Esso venne poi dedicato alla Madonna del Rosario e qui fu istituita verso il 1546 la Confraternita del Rosario che fondò anche un monte frumentario a sollievo dei poveri. La pala dell'altare raffigura in alto la *Madonna del Rosario seduta sulle nubi con il Bambino in grembo*, e nella parte inferiore vi sono *S. Domenico*, *la B. Angela da Sanseverino* e *S. Caterina da Siena*. Il quadro è opera del pittore Giuseppe Vanniccioli da Cingoli e risale ai primi del sec. XVII, ma è stato talmente rimaneggiato, che è rimasto ben poco dell'opera originale che aveva sostituito un quadro più antico.

Infatti, ancora nell'Ottocento il dipinto era circondato da 15 quadretti di Luca di Costantino in cui erano raffigurati i misteri del Rosario. Come riferisce Giuseppe Ranaldi in più luoghi, in uno di essi si leggeva la firma del pittore e la data di esecuzione: D. LVCAS. / CONSTA^{NJ} F. / 1552, che può essere così sciolta: *D(ominus) Lucas Consta(anti)nj f(ecit) 1552*. Purtroppo tutti i quadretti sono andati perduti, probabilmente dopo l'Unità d'Italia quando la chiesa venne chiusa al culto e restò a lungo abbandonata per l'espulsione dei frati Domenicani che ne avevano la custodia e provvedevano al servizio religioso²¹.

Severino Servanzi Collio, in una sua pubblicazione del 1865, ne parlava già al passato lasciando intendere che ai suoi tempi i quadretti non erano più presenti sull'altare: «Nel Tempio di S. Maria del Glorioso la cappella detta del Rosario era ornata di pitture, che contornavano il quadro principale. Vi erano esposti in tela ad olio i quindici Misteri [...]. Questi lavori lodati da quanti intelligenti ebbero occasione di vederli, sono di un tal Luca Costantini o di Costantino, che li eseguiva nell'anno 1552, come si rileva dal millesimo e dal nome, che ci lasciò abbreviato»²².

Il Ranaldi attribuiva poi allo stesso pittore altri due lavori ritenuti di qualità inferiore, giudizio che non possiamo né confermare né smentire in quanto anch'essi sono andati smarriti a seguito della ricordata soppressione delle corporazioni religiose del 3 gennaio 1861.

Nella descrizione della chiesa del Glorioso così annotava a proposito dell'altare del Crocifisso: «In fondo alla nave è l'altare del Crocifisso. L'immagine del medesimo è di legno, opera in difetto d'arte abbondantissima, v'è dipinta Nostra Donna e S. Giovanni; il grado parimenti dipinto, ma pessimo il tutto: è opera del suddetto Costantini. Nelle piccole figure è sproporzionato. Questa cappella è più piccola dell'altra della Samaritana». Infine nelle sue memorie artistiche il Ranaldi assegnava allo stesso pennello un quadretto ai suoi tempi

presente nella chiesa di S. Domenico: «Nella sagrestia di S. Domenico ora si vede sopra il lavamano un piccolo dipinto rappresentante la manna che cade nel deserto: opera mal disegnata e tutta in caricatura e male colorita. Suppongo che questo quadretto provenga dal Glorioso»²³.

Un contratto inedito

La premessa sulle opere marchigiane di Luca di Costantino così come l'illustrazione del dipinto sanseverinate della Samaritana dovevano solo servire da necessario corollario all'introduzione di quello che vuol essere l'argomento principale di questo contributo ossia la notizia del rinvenimento di un inedito documento d'archivio riguardante il pittore.

Nell'ultimo trentennio sono state registrate notevoli scoperte di documenti per la storia dell'arte marchigiana che, in parte, hanno premiato il fervore d'indagine e l'intuito dei ricercatori e, in parte, sono state determinate dal caso. Fra i ritrovamenti casuali rientra anche quello che ora andremo ad illustrare. Infatti, mentre stavamo sfogliando per altre indagini un volume di atti del notaio Nicolò Filini facente parte dell'Archivio notarile di San Severino (dal 1982 trasferito nei depositi dell'Archivio di Stato di Macerata) ci è balzato agli occhi un contratto del pittore Luca di Costantino di Ancona stipulato il 19 giugno 1550.

In esso il pittore anconetano, contraddistinto con il titolo di «*reverendus dominus*» che si dava agli ecclesiastici, si impegnava con Anton Giacomo Franchi, quale procuratore legale del magnifico signore Girolamo Franchi di Sanseverino, a dipingere a tutte sue spese una cappella di proprietà del committente posta nella chiesa di S. Maria del Glorioso, in vicinanza della sacrestia sul lato destro. Non è specificato il soggetto della pittura che andava eseguita, secondo il modello o disegno già preparato dal pittore, entro il prossimo mese di settembre per il prezzo di 100 fiorini in moneta di Marca, a ragione di 40 bolognini per fiorino. Il compenso, ricavato da alcuni censi posseduti dal committente a Sanseverino, sarebbe stato corrisposto a rate. A conclusione dei lavori, prima del pagamento finale, l'opera sarebbe stata stimata e giudicata da due esperti nell'arte della pittura che avrebbero potuto anche alzare l'entità del prezzo convenuto.

Il tempo concesso – poco più di tre mesi – non fu sicuramente sufficiente all'artista per la realizzazione dell'affollata composizione che, come si evince dall'iscrizione, fu portata a termine nel 1551. Non abbiamo rinvenuto l'atto o gli atti di quietanza che sicuramente vi furono, ma che probabilmente vennero



fig. 6 *Palazzo Franchi oggi Servanzi.*
Sanseverino Marche.

registrati nei volumi di qualche altro pubblico notaio del paese.

L'atto viene stipulato dal suddetto notaio Filini nell'abitazione di Anton Giacomo Franchi, alla presenza di due testimoni. Questo palazzo, che si affaccia nella piazza principale della città, era stato costruito nel 1539 dallo stesso Anton Giacomo – lo attesta un'iscrizione nel cornicione – ed è uno dei più eleganti edifici rinascimentali di Sanseverino; passato poi in proprietà della famiglia Servanzi oggi è conosciuto con questo nome (fig. 6).

Il testo del documento viene qui trascritto in appendice rispettando l'ortografia dell'originale; abbiamo ritenuto opportuno sciogliere le forme abbreviate per ragioni di chiarezza²⁴.

Il contratto rivela alcuni interessanti particolari per la storia del nostro dipinto. Si era, ad esempio, ritenuto che l'opera fosse stata ordinata dai Franchi per la presenza del loro stemma nobi-

liare, ma sinora non erano stati trovati documenti tali che facessero luce sul preciso committente di quella famiglia. Ora sappiamo che fu Girolamo Franchi. Non è questa la sede idonea per poter illustrare compiutamente la figura di questo illustre personaggio sanseverinate, perciò ci limiteremo a riassumerne le notizie biografiche più salienti.

Nato a Sanseverino nel 1491 da un'antica famiglia feudale discendente dai Conti della Truschia, sulla sua formazione sappiamo solo che apprese il greco e il latino ed ebbe profonde conoscenze giuridiche che gli permisero di trattare gli affari anche più rilevanti. Nel 1517 era al servizio del condottiero Marcantonio Colonna quando questi lasciò l'esercito dell'Imperatore per passare dalla parte della Francia. In seguito fu per vari anni segretario del cardinale Agostino Trivulzio, fedele sostenitore della politica francese in curia, legato a la-



fig. 7 *Cappella Franchi*. Sanseverino Marche, Chiesa di S. Maria del Glorioso.

tere a Parigi dall'aprile 1530. Il Franchi trascorse un periodo piuttosto lungo in quella corte conseguendo meriti significativi, come è provato con parole molto eloquenti da un diploma del re Francesco I del dicembre 1532 nel quale il monarca esprime la sua gratitudine al diplomatico sanseverinate concedendogli di inserire un giglio d'oro nel suo stemma e accogliendolo tra i cavalieri di S. Michele, il più illustre ordine cavalleresco di Francia. Non sappiamo quando il Franchi lasciò il servizio presso la corte francese per passare a quello della curia pontificia. La prima attestazione è in un breve del 17 maggio 1541 con cui Paolo III lo nominò nunzio apostolico presso la Confederazione elvetica. Il Franchi sostenne a lungo e con lode gli interessi papali in Svizzera in delicate missioni nei vari Cantoni cattolici e protestanti, tanto che meritò di essere confermato nella Nunziatura di quella nazione anche da Giulio III e da

Marcello II. Tornato in Italia morì il 31 agosto 1561 a Roma e fu sepolto nella chiesa di S. Onofrio dove una lapide ne ricordava le preclare virtù²⁵.

Per tornare alla cappella della Samaritana (fig. 7), di essa troviamo ancora menzione in un atto notarile di un decennio più tardi. Il 28 gennaio 1562 donna Cornelia Franchi dichiara di essere stata nominata da Pier Franco di M° Leonardo Franchi, nel suo ultimo testamento, erede universale di tutti i suoi beni. Tra l'altro il testatore aveva stabilito che, per la salvezza della sua anima, Cornelia dovesse distribuire in elemosina ai poveri una certa quantità di denaro proveniente da un censo ed elargire inoltre alla cappella di casa Franchi la somma di 30 fiorini per l'acquisto di un terreno da dare in dote all'altare, a patto che i frati che reggevano la chiesa celebrassero ogni anno un ufficio di messe nella cappella il giorno in cui la lettura evangelica presenta la figura della Samaritana²⁶.

Probabilmente Cornelia Franchi non fece in tempo a soddisfare il predetto legato perché, già malata da tempo, decedeva poco dopo²⁷. A ciò provvide il 13 aprile 1564 Laura Franchi, figlia del fu Girolamo Franchi e moglie di Marco Antonio Nuzi, che Cornelia aveva nominata sua erede. In virtù dell'istrumento rogato a suo tempo dal notaio Giovan Domenico Fortini concedeva ai frati di S. Domenico i promessi 30 fiorini con l'obbligo per i suddetti religiosi di celebrare annualmente un ufficio divino nell'altare della Samaritana nella feria sesta dopo la terza domenica di Quaresima²⁸.

Per la storia di questo altare vogliamo solo aggiungere due brevi note del conte Severino Servanzi Collio (1796-1891) che, oltre ai numerosissimi saggi di arte e di storia scritti nel corso della sua lunga esistenza, sentì anche la necessità di registrare pressoché giorno per giorno quanto accadeva nella sua città. Leggiamo così nel suo *Diario Settempedano* che nel 1848 l'affresco di Luca di Costantino era stato fatto imbiancare, insieme a tutto il resto della chiesa, da un frate domenicano custode del santuario, un provvedimento adottato per evitare il diffondersi dell'epidemia di colera asiatico.

Scrivendo infatti: «Noto qui che nel giorno [...] aprile 1848 un tal F. Ludovico terziario domenicano, che si dice parente a Mons. Vescovo Mazzuoli, e che di consenso del Provinciale de' Domenicani si era da qualche tempo stabilito nelle camere presso la chiesa del Glorioso come custode di quel tempio, ha fatto barbaramente biancare la cappella che sta in fondo della nave a mano sinistra di chi entra dalla porta maggiore la cui parete principale era coperta di pittura in affresco rappresentante la Samaritana al pozzo convertita da Gesù Cristo. La-

voro di un tal Luca Const[antini] eseguito nell'anno 15[51] come da iscrizione che vi si leggeva»²⁹.

Un decennio più tardi il priore dei Domenicani aveva cercato di rimediare ai danni causati dal suo confratello facendo restaurare l'affresco, ma il lavoro era stato affidato ad un pessimo pittore che aveva compromesso ancor di più lo stato del dipinto. È sempre il Servanzi Collio a darcene notizia: «[18 aprile 1858]. Nella perduta settimana un tal padre Vogogna, priore de' Domenicani, con animo di far restaurare l'affresco in S. Maria del Glorioso rappresentante Cristo con la Samaritana al pozzo, lo ha fatto deturpare commettendone il lavoro ad un tal Pietro Fioravanti di Treja, pittore guazzarolo sotto la mediocrità ed ignaro affatto della figura»³⁰.

Così, dopo i danni causati dalle scosse del terremoto del 1799, la pittura subiva queste ulteriori manomissioni che ne altereranno a lungo la leggibilità. L'affresco è tornato ora all'antico splendore grazie ad un attento restauro compiuto dal maestro restauratore Simone Settembri che ne ha avuto incarico il 21 dicembre 2004 dal Ministero dei Beni culturali. I lavori, effettuati sotto la direzione congiunta delle Soprintendenze per i beni architettonici e del paesaggio di Ancona e dei Beni storico-artistici di Urbino, sono stati seguiti dall'arch. Pierluigi Salvati e dalla dott.ssa Maria Giannatiempo.

APPENDICE

1550, giugno 19, Sanseverino

Il pittore D. Luca di Costantino da Ancona promette ad Anton Giacomo Franchi, procuratore di Girolamo Franchi, di dipingere a tutte sue spese una cappella nella chiesa di S. Maria del Glorioso entro il prossimo mese di settembre per il prezzo di 100 fiorini.

Archivio Notarile di Sanseverino, vol. 262, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 722r-724r.

Reverendus dominus Lucas Constantini de Ancona pictor, sponte etc., per se etc., promixit et convenit domino Antonio Iacobo Franchi, uti procuratori magnifici domini Hieronimi Franchi de Sancto Severino et mihi notario uti publice persone presenti, stipulanti etc., pro dicto domino Hieronimo etc., pin-

gere et pictura construere etc., ipsius domini Luce sumptibus etc., unam capellam dicti domini Hieronimi sitam in ecclesia Dive Marie Gloriosi de Sancto Severino extra muros, iuxta sacristiam manu destra, hinc et per totum mensem septembris proxime futurum, iuxta modellum et modellos factos per ipsum dominum Lucam et per me notarium retrospectum et penes ipsum dominum Lucam reservatum et reservatos et hoc pro pretio etc. florenorum centum monete Marchie, ad rationem boleninorum XL^{ta} pro singulo floreno, quos florenos 100 promixit etc. dictus dominus Antonius Iacobus quo supra nomine dare etc. dicto domino Luce pro rata temporis et picture construende et perficiende de censibus prefati domini Hieronimi quos dictus dominus Hieronimus habet in terra Sancti Severini sub hypoteca etc. omnium bonorum dicti domini Hieronimi in forma iuris valida convenerunt insuper dicti dominus Lucas et dominus Antonius Iacobus quod perfecta opera ea extimetur etc. per duos peritos viros in arte picture priusquam sit completa solutione et quod iudicium dictorum peritorum ascendat ad tertium plus dictorum centum florenorum conventorum que omnia etc. predictae partes ad invicem etc., promiserunt etc., habere etc., rata gratam etc., non contrafacere etc., pena duppli etc., cum refectione expensarum etc., qua pena etc., que pena etc., predicta firma maneat etc., obligantes etc., renuntiantes etc., iurantes etc. Rogantes me notarium largo modo etc.

Actum in terra Sancti Severini, in quarterio Sancte Marie, in domo prefati domini Antonii Iacobi, iuxta res Francisci Margaructii, plateam magnam, viam publicam et alia latera etc., presentibus ibidem Iohanne Dominico Francisci Nicoluctii et Marco Antonio Stefani Ciammenelli de Sancto Severino, testibus etc.

Abstract

Luca di Costantino from Ancona is very little-known painter. He is documented as working in the Marches (Ancona, Jesi, Montegranaro, Ripatransone and Sanseverino), but we have hardly any information about his life. His training seems to be linked to Raphaelesque models, but most importantly to the school of Lorenzo Lotto. His masterpiece, a very large work and probably his best in terms of its rich composition and lively colours, is a fresco of the evangelical story of the Samaritan woman in the church of Santa Maria del Glorioso, in Sanseverino Marche. The discovery of a commission contract for this painting in a notarial archive clarifies its history and reveals the name of the patron: Girolamo Franchi, an important personage who worked for a long time in the service of the King of France and was later made Apostolic Nuncio in Switzerland.

NOTE

- 1 M. MASTROSANTI, *Il 1500 ad Ancona. Rapporti con Fiume-Istria-Dalmazia attraverso i documenti e notizie complete su lavori dei Maestri del legno-pittori-stampatori-librai-scalpellini-scultori-muratori-ingegneri... Loggia dei Mercanti-Comunità Ebraica-Fontana di san Nicola*, Ancona, Poligrafica Bellomo 2011, pp. 100-101. Si veda anche F. COLTRINARI, *Quasi una seconda patria. Lorenzo Lotto e le Marche*, in E. M. DAL POZZOLO (a cura di), *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, Milano, Skira 2018, p. 84 nota 95.
- 2 S. BIGIARETTI, *Matelica e i dintorni. Edifici ed opere d'arte*, in «Picum. Rivista marchigiana illustrata», VIII (1911), n. 18-20, pp. 287-288; L. SERRA, *Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"*, in P. GIANGIACOMI, *Storia di Ancona dalla sua fondazione ai nostri giorni e Guida artistico-commerciale illustrata*, Ancona, Libreria Editrice Fogola 1923, p. 66; C. GRIGIONI, *Un quadro ignorato di Luca di Costantino da Ancona*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», II (1924), n. 7, pp. 269-272; M. NATALUCCI, *Ancona attraverso i secoli. Volume II. Dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento*, Città di Castello, Unione Arti Grafiche 1960, pp. 113-116; G. SANTINI, *Gente Anconitana*, Fano, Tip. Edit. Sangallo 1969, p. 241; M. NATALUCCI, *Ancon Dorica Civitas Fidei. Uomini e monumenti della Chiesa nella storia della città di Ancona*, Ancona, Fratelli Aniballi 1980, pp. 310-311; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche. Volume secondo. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze, Nardini Editore 1989, pp. 455; Id., *La pittura*, in *Ankon. Una civiltà tra Oriente ed Europa*, Volume I, Ancona, Adriatica Editrice 1992, p. 168; N. FALASCHINI, *Scheda n. 13*, in G. MORELLO (a cura di), *Libri di pietra. Mille anni della cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente*, Milano, Electa 1999, pp. 47-48; M. POLVERARI, *Su alcuni dipinti e su tre monumenti sepolcrali nella*

- cattedrale di Ancona*, in M. L. POLICHETTI (a cura di), *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona. Genesi e sviluppo*, Milano, Federico Motta 2003, p. 324.
- 3 M. MASTROSANTI, *Il 1500 ad Ancona*, cit., p. 101.
- 4 C. GRIGIONI, *L'altare dedicato alla Maddalena già nella Chiesa degli Osservanti a Ripatransone e alcune opere di Luca di Costantino pittore anconetano del secolo XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», X (1907), n. 1-3, pp. 14-16; ID., *I Pittori De Magistris a Ripatransone*, in «Arte e Storia», XXVIII (1909), n. 7, p. 204; ID., *Un quadro ignorato di Luca di Costantino da Ancona*, cit., pp. 269-272; A. A. BITTARELLI, *Giovanni Andrea De Magistris pittore sconosciuto*, in «Studi Maceratesi», IX (1973), p. 178; G. SETTIMO, *Ascanio Condivi biografo di Michelangelo*, Ascoli Piceno, Editore G. Cesari 1975, p. 28; W. SCOTUCCI - P. PIERANGELINI, *Vincenzo Pagani*, Milano, Amilcare Pizzi 1994, p. 22; G. SETTIMO, *Cenni sulla storia della cultura e dell'arte a Ripatransone*, Acquaviva Picena, Fast Edit 1999, pp. 85-86; F. COLTRINARI, *La collezione storico-artistica della pinacoteca di Massa Fermana: una lettura*, in F. COLTRINARI - P. DRAGONI (a cura di), *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2014, p. 32.
- 5 F. LIBERATI, *XLI Memoria sulle Belle Arti ne'sagri tempj ripani*, Ripatransone, Tipografia Jaffei 1857, pp. 3-4; C. GRIGIONI, *L'altare dedicato alla Maddalena già nella Chiesa degli Osservanti a Ripatransone*, cit., pp. 9-16; ID., *Un quadro ignorato di Luca di Costantino da Ancona*, cit., pp. 269-272; L. SERRA, *Elenco delle Opere d'Arte Mobili delle Marche con illustrazioni*, Pesaro, Premiate Officine Grafiche Federici 1925, p. 82; ID., *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, vol. VIII, *Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, La Libreria dello Stato 1936, p. 335; W. SCOTUCCI - P. PIERANGELINI, *Vincenzo Pagani*, cit., p. 22; G. SETTIMO, *Cenni sulla storia della cultura e dell'arte a Ripatransone*, cit., pp. 85-86; D. FERRIANI, *Arte e committenza nel Cinquecento*, in S. PAPETTI (a cura di), *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo - Beni Artistici. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale 2003, p. 88.
- 6 M. MASTROSANTI, *Il 1500 ad Ancona*, cit., p. 101.
- 7 G. ANNIBALDI, *La chiesa e il campanile di S. Luca in Jesi. Breve illustrazione e polemica*, Jesi, Tipografia Framonti Fazi 1880, p. 7. L'Annibaldi ricorda nel suo articolo il pittore "M^o Luca Gostadini" che senza dubbio è una storpiatura del nome Luca Costantini. Si veda anche G. ANNIBALDI jr., *Documenti d'archivio. Sull'allogazione a Lorenzo Lotto della pala d'altare della Santa Lucia di Jesi*, in «Notizie da Palazzo Albani», IX (1980), n. 1-2, p. 143 nota 11.
- 8 P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, cit., vol. II, pp. 454-455, p. 476 fig.19; W. SCOTUCCI - P. PIERANGELINI, *Vincenzo Pagani*, cit., p. 22; D. MALVESTITI, *Monte Granaro dallo Stato della Chiesa al Regno d'Italia 800-1860. Compendio di storia montegranaresc*, Capodarco di Fermo, Litografica COM 1995, p. 134; A. GIORDANO, *Il capolavoro di Lotto in Monte San Giusto e il vescovo Bonafede*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei 1999, p. 25; D. FERRIANI, *Arte e committenza nel Cinquecento*, in S. PAPETTI (a cura di), *Atlante dei Beni Culturali*, cit., p. 88; F. COLTRINARI, *La collezione storico-artistica della pinacoteca di Massa Fermana: una lettura*, in F. COLTRINARI - P. DRAGONI (a cura di), *Pinacoteca civica di Massa Fermana*, cit., p. 32; ID., *Ancona, 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro*, in «Il capitale culturale», X (2014), pp. 916-917, p. 938 fig. 11.
- 9 M. MASTROSANTI, *Il 1500 ad Ancona*, cit., pp. 101-102.
- 10 IVI, p. 102.
- 11 C. GRIGIONI, *L'altare dedicato alla Maddalena già nella Chiesa degli Osservanti a Ripatransone*, cit., p. 13; ID., *Un quadro ignorato di Luca di Costantino da Ancona*, cit., p. 270 nota 1; G. SETTIMO, *Cenni*

- sulla storia della cultura e dell'arte a Ripatransone, cit., p. 85.
- 12 F. ALUNNO, *Della fabbrica del mondo*, Venezia, Appresso Iacopo Sansovino il Giovane 1570, lib. II, c. 109v (n. 811); G. PERGAMINO, *Il Memoriale della Lingua italiana*, Venezia, Appresso Gio. Battista Ciotti 1617, p. 519.
 - 13 Per lo stemma della famiglia Franchi cfr. G. B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle Famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. I, Pisa, Direzione del Giornale Araldico 1886, p. 431.
 - 14 B. CRIVELLI, *Inscrizioni esistenti nelle chiese e in altri luoghi pubblici della Città di Sanseverino, del suo Distretto e Diocesi*, copia di G. Ranaldi, ms. n. 54/A della Biblioteca Comunale di Sanseverino (d'ora in poi B.C.S.), pp. 74-75.
 - 15 G. RANALDI, *Memorie di belle arti*, vol. I, parte I, ms. n. 30/A della B.C.S., c. 96r.
 - 16 G. RANALDI, *Memorie di belle arti*, vol. II, ms. n. 31 della B.C.S., p. 87. Anche in altri suoi lavori Giuseppe Ranaldi trattò di questo dipinto ripetendo pressappoco gli stessi concetti. Cfr. ID., *Raccolta di Notizie per le Memorie Istoriche di Santa Maria del Glorioso che lacrimò nell'anno 1519*, vol. I, parte II, ms. n. 56/A della B.C.S., p. 439; ID., *Repertorio e lettere riguardanti le memorie dei pittori, scultori, ecc., sanseverinati ed il Catalogo delle pitture ed altri oggetti d'arte della città e diocesi di Sanseverino ed altri artisti. 1822 al 1834*, ms. n. 33/A della B.C.S., p. 111 (lettera n. CLXVI); ID., *Memorie storiche di S. Maria del Glorioso presso la città di Sanseverino nel Piceno*, Macerata, Tipografia di Benedetto di Antonio Cortesi 1837, p. XXX, p. 44 nota 106.
 - 17 Tra i principali studiosi locali che hanno ricordato il dipinto della Samaritana si veda D. VALENTINI, *Il Forastiere in Sanseverino-Marche ossia breve indicazione degli oggetti di belle arti ed altre cose notevoli esistenti in detta città*, Sanseverino-Marche, Tip. Soc. Editrice Corradetti 1868, p. 122; V. E. ALEANDRI, *Nuova Guida Storico - Artistica - Industriale di Sanseverino-Marche*, Sanseverino-Marche, Tipografia C. Bellabarba 1889, p. 99; ID., *Nuova Guida di Sanseverino-Marche*, Sanseverino-Marche, Tipografia Francesco Taddei 1898, p. 118; A. GUBINELLI, *San Severino Marche. Guida storica artistica*, Macerata, EDC edizioni 1975, p. 97; ID., *S. Maria del Glorioso*, San Severino Marche, Tipolitografia Bellabarba, 1984, p. 49; G. PIANGATELLI, *San Severino Marche. Guida storico artistica*, San Severino Marche, Bellabarba Editori 1993, p. 45.
 - 18 B. MAGNI, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, Roma, Officina Poligrafica Romana 1901, vol. II, p. 42.
 - 19 C. ASTOLFI, *A proposito del pittore Luca Costantini di Ancona*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», X (1907), n. 4-6, pp. 57-58.
 - 20 M. MAZZALUPI, *Ancona alla metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in A. DE MARCHI - MATTEO MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano, Motta Cultura 2008, p. 268; P. ZAMPETTI, *La pittura*, in *Ankon*, cit., vol. I, p. 168.
 - 21 G. RANALDI, *Memorie di belle arti*, vol. I, parte I, ms. n. 30/A della B.C.S., c. 96r.; ID., *Raccolta di Notizie per le Memorie Istoriche di Santa Maria del Glorioso che lacrimò nell'anno 1519*, vol. I, parte II, ms. n. 56/A della B.C.S., p. 438; ID., *Inscrizioni aggiunte alla raccolta del Crivelli con note*, ms. n. 54/B della B.C.S., p. 222; ID., *Memorie storiche di S. Maria del Glorioso*, cit., p. XXX, p. 44 nota 106.
 - 22 S. SERVANI COLLIO, *Al Patriarca San Giuseppe culto antico nella città di Sanseverino*, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini 1865, p. 11.
 - 23 G. RANALDI, *Raccolta di Notizie per le Memorie Istoriche di Santa Maria del Glorioso che lacrimò nel-*

- l'anno 1519*, vol. I, parte II, ms. n. 56/A della B.C.S., p. 438. Vedi altri brevi accenni su questi dipinti in Id., *Memorie di belle arti*, vol. I, parte I, ms. n. 30/A della B.C.S., c. 96v; Id., *Memorie di belle arti*, vol. II, ms. n. 31 della B.C.S., p. 88.
- 24 Archivio Notarile di Sanseverino (d'ora in poi A.N.S.), vol. 262, *Bastardelli di Nicolò Filini*, cc. 722r-724r. Cfr. *Appendice*.
- 25 Per questo insigne personaggio cfr. R. BECKER, *Franco Girolamo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1998, vol. L, pp. 187-191 (con bibliografia precedente).
- 26 A.N.S., vol. 358, *Bastardelli di Giovan Domenico Fortini*, cc. 244r-347v. Nell'atto si legge: «[...] *dentur altari et cappelle erecte in ecclesia Madonne Gloriosi extra menia Sancti Severini in contrata Sassi, nuncupata la cappella dela Samaritana quam fieri fecit dominus Hieronimus Franchus de Sancto Severino, florenos triginta in dicta manu de quibus emi voluit unum petium terre pro dotatione dicti altaris et cappelle et cum pacto et conditione sine qua pactum dotationem non fuisset quod fratres dicte ecclesie Madonne Gloriosi teneantur et debeant quolibet anno et annuatim facere et celebrare unum offitium in dicta cappella in die quo currit evangelium Samaritanæ*».
- 27 Cornelia Franchi, moglie del fu Piermartino Cenci, fin dal 2 gennaio 1562 aveva dettato le sue ultime volontà perché malata («*corpore egra*»). Cfr. A.N.S., vol. 363, *Atti di Giovan Domenico Fortini*, c. 35.
- 28 A.N.S., vol. 288, *Bastardelli di Nicola Filini*, cc. 747v-750r.
- 29 S. SERVANZI COLLIO, *Diario Settempedano delle cose più notabili per li anni 1847, 1848*, ms. n. A184 della Biblioteca Servanzi di Sanseverino (d'ora in poi B.S.S.), cc. n.n. (alla data). Secondo il Ranaldi l'imbiancatura della chiesa era stata effettuata nel marzo 1848 ed era costata 19 scudi di manodopera dell'imbianchino oltre ai materiali impiegati. Cfr. G. RANALDI, *Raccolta di Notizie per le Memorie Istoriche di Santa Maria del Glorioso che lacrimò nell'anno 1519*, vol. I, parte II, ms. n. 56/A della B.C.S., p. 582. Il religioso promotore dell'iniziativa era stato fra Ludovico Ciani da Città della Pieve, del Terz'Ordine della Penitenza di S. Domenico, che era entrato come custode del santuario del Glorioso nel novembre 1847.
- 30 S. SERVANZI COLLIO, *Diario Settempedano delle cose avvenute nell'anno 1858*, ms. n. A187 della B.S.S., cc. n.n. (alla data).

Su una tela zuccaresca dispersa e su un disegno battuto all'asta*

Valentina Battisti

Il presente contributo vuol richiamare l'attenzione su una poco nota tela zuccaresca raffigurante la *Pietà*, più volte tralasciata dalla critica e per lo più considerata dispersa, segnalata dalle fonti solo in una memoria del 1783 quando, nel *Catalogo delle Pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, pubblicato da Antonio Becci, con appendice di Giannandrea Lazzarini, a proposito dei dipinti nella chiesa dei Cappuccini, si ricordava che nella Cappelletta laterale all'altar maggiore «è un eccellente quadro di una Pietà, opera di Taddeo Zuccheri»¹.

La chiesa dei Cappuccini, alla quale si riferisce il *Catalogo*, corrisponde alla vecchia pieve del Trebbio presso Porta Collina; qui la *Pietà* doveva essere giunta, con altri arredi sacri, dopo il trasferimento dal monastero dei padri Cappuccini di San Bernardino, sul colle San Bartolo, aperto nel 1574 e chiuso nel 1657 circa², oppure da una precedente terza dimora dell'ordine, fondata nel 1559 «in un sito chiamato Soria»³, poi abbandonato per il clima malsano.

Quanto appena detto pone subito il problema della paternità dell'opera e dell'attribuzione a Taddeo o a Federico Zuccari: una *Pietà* realizzata da Taddeo, morto nel 1566, si converrebbe infatti ad una commissione realizzata per la prima sede dei frati; mentre l'attribuzione a Federico, attivo fino al 1609, coinciderebbe con le date del convento sul colle San Bartolo. Va detto che a riprova dell'assegnazione a quest'ultimo vi sarebbe anche una lettera di Federico inviata da Roma, il 20 agosto 1585, a Giulio Veterani, nella quale viene menzionata una «cona» che lo stesso artista vorrebbe portare ai Cappuccini di Pesaro⁴.

Le fonti antiche non forniscono altre notizie riguardanti la descrizione del quadro ma, facendo riferimento alle *Pietà* note di Taddeo e di Federico, è lecito ipotizzare per il dipinto lo schema zuccaresco tradizionale dove, in una scena notturna, compare l'angelo che sorregge, con un lungo panno bianco, il corpo verticale seminudo del Cristo seduto su un sasso, vegliato da quattro cherubini

che con lunghe torce rischiarano le tenebre del sepolcro⁵.

L'iconografica del Cristo sorretto da angeli si ritrova anche nella cultura figurativa di Sant'Angelo in Vado e precisamente nella lunetta che avrebbe dovuto coronare la pala della *Madonna con Bambino e angeli tra i Santi Giovanni Battista ed Esuperanzio* realizzata, nel 1515, per la chiesa di San Giovanni Battista a Cingoli da Girolamo Nardini⁶. Tuttavia è solo tra il 1561 e il 1562 che, nell'ambito del cantiere di Villa Farnese a Caprarola, si va profilando l'idea originale di Taddeo per la ben nota *Pietà* (fig. 1). Il quadro, pensato per la cappella del palazzo, ma mai giunto a destinazione a causa della prematura scomparsa dell'artista, viene ricordato incompiuto da Vasari «appresso Federico suo fratello che dice volerlo per sé, mentre che vive»⁷. Sarebbe stato facile per il minore degli Zuccari completare la commissione ma, con comprensibile rispetto, egli preferì lasciarla com'era uscita dal pennello di Taddeo e piuttosto realizzarne una nuova copia. Ciò dette vita a successivi fraintendimenti: per anni, infatti, si è creduto, sulla scorta del passo vasariano citato, che la tela originale di Taddeo fosse quella conservata nella Galleria Borghese di Roma; solo dopo il ritrovamento dell'autografo (già di proprietà dei marchesi Vitelleschi-Nobili) in una collezione privata torinese, si interpretò correttamente anche il dipinto romano, ormai definitivamente assegnato a Federico⁸.

È probabile che Taddeo iniziasse a lavorare al soggetto a Roma, mentre a Caprarola il suo gruppo proseguiva l'opera di dipintura delle volte. Alcune invenzioni, databili all'inizio dello studio grafico sull'argomento e riguardanti il tema di Cristo sorretto da Nicodemo o da Giuseppe di Arimatea, desunto dal modello della *Pietà Bandini* di Michelangelo, si ritrovano in un disegno di Chicago⁹ (fig. 2); mentre in un progetto dell'Albertina di Vienna¹⁰ figura, sul *recto*, Nicodemo a sorreggere il corpo di Cristo (fig. 3) e, nel *verso*, il Cristo sorretto dagli angeli (fig. 4). Tuttavia, è in un piccolo foglio di Taddeo agli Uffizi¹¹ (fig. 5) che si ravvisa una prima idea compositiva per l'opera: il rapido schizzo mostra il soggetto già completamente sviluppato, lasciando trasparire una composizione che s'innesta sulla scia del modello elaborato dal «pictor christianissimus», Albrecht Dürer, nell'incisione xilografica della *Trinità*¹² (fig. 6). Il richiamo alla stampa di Dürer è evidente nel corpo di Cristo disteso a terra e sorretto non più da Dio padre, ma da un angelo, così come nella ripresa del lenzuolo fluttuante, che nel dipinto zuccaresco sarà usato come sudario. Infine gli angeli, non più musicanti, assumono già la caratteristica di 'guardiani senza ali' che, come uomini, vegliano il defunto con lunghe torce in mano; peraltro un

Su una tela zuccaresca dispersa e su un disegno battuto all'asta



fig. 1 Taddeo Zuccari, *Cristo in pietà con angeli*, Torino, Galleria Dadrino.



fig. 2 Taddeo Zuccari, *Tre figure che sostengono un uomo e altri studi, verso*, Chicago, Art Institute Collections.



fig. 3 Taddeo Zuccari, *Cristo sorretto da Nicodemo, recto*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

soggetto non riscontrabile né nei Vangeli né nella tradizione figurativa.

Sullo stesso brano xilografico Federico condurrà una perfetta copia, conservata in un foglio a Boston¹³ (fig. 7); probabilmente un esercizio per arrivare ad un risultato autonomo nel disegno dell'Art Gallery di Yale¹⁴ (fig. 8), dove si distingue chiaramente il progresso fatto dall'artista che, liberatosi dai tratti più marcatamente dureriani, nonostante ancora debitore nei confronti del maestro, arriva ad una definizione compositiva più personale.

Lo stesso Federico si rivelerà a sua volta un modello di ispirazione per altri artisti, come nel caso di Cherubino Alberti¹⁵ (fig. 9) che tradusse in incisione soggetti dei fratelli vadesi, contribuendo significativamente alla divulgazione dei temi sviluppati dagli Zuccari. Complici le riproduzioni incisorie e la peculiarità del soggetto, perfettamente in linea con i dettami devozionali imposti dall'arte sacra della Controriforma, l'invenzione zuccaresca dovette godere di un successo straordinario e venne riprodotta serialmente in almeno ventidue dipinti, seppur con varianti nel numero delle figure, dei santi o dello sfondo, al



fig. 4 Taddeo Zuccari, *Cristo sorretto da angeli, verso*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.



fig. 5 Taddeo Zuccari, *Schizzo per la composizione della Pietà con angeli*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

punto di suggerire l'idea che la bottega degli Zuccari potesse godere di un implicito *copyright* sull'invenzione¹⁶.

È in questa produzione febbrile che si può collocare anche la *Pietà* pesarese, ricordata nel 1783 nella chiesa del Trebbio dei Cappuccini, abbattuta nel novembre del 1893, per costruire l'attuale ospedale San Salvatore e riedificata non troppo distante. Ma a quella data l'opera non doveva trovarsi già più in loco poiché asportata dai commissari napoleonici durante le famose spoliazioni¹⁷. Il Centanni, con una certa precisione, rendeva noto che il 10 giugno del 1811 giungevano a Milano, da Pesaro, tredici casse di dipinti e che nella tredicesima cassa vi era «una Pietà della scuola del Zuccari»¹⁸.

Il giovane segretario dell'Accademia, Giuseppe Bossi, coadiuvato dal Commissario per le belle arti della Pinacoteca di Brera, Andrea Appiani, per frenare la fuoriuscita incontrollata di opere dallo stato italiano, aveva preso accordi



fig. 6 Albrecht Dürer, *La Trinità*, xilografia.



fig. 7 Federico Zuccari da Dürer, *La Trinità e quattro angeli*, Boston, Museum of Fine Arts.

con Napoleone per far sì che i dipinti, requisiti o provenienti dagli enti soppressi, giungessero a Milano con l'intenzione di creare un grande Museo Nazionale¹⁹.

È verso questo luogo quindi che si sono indirizzate le mie ricerche per comprendere quale sorte fosse toccata alla tela pesarese. Tra le carte d'archivio della Pinacoteca si conserva il carteggio intercorso tra la Regia Accademia delle Belle Arti di Milano e la Congregazione di Carità (oggi IPAB) di Desio²⁰, a cui vengono concessi gratuitamente, in affidamento, quattro dipinti, secondo le disposizioni dettate nel 1811 dall'allora direttore Giuseppe Zanoia che, restando conto della «quantità ormai eccessiva di quadri raccolti dalle soppressioni ne' vari dipartimenti, che trovansi non degni di queste reali Gallerie», pensò non di restituirli ai legittimi proprietari, bensì «alle parrocchiali massimamente [...] bisognose di queste sacre decorazioni»²¹.



fig. 8 Federico Zuccari, *Cristo sorretto da un angelo*, Connecticut, Yale University Art Gallery.



fig. 9 Cherubino Alberti da Federico Zuccari, *Cristo sorretto da un angelo*, calcografia.

Per ottenere un dipinto, era sufficiente inoltrare la richiesta, eventualmente indicando le misure desiderate, e nel giro di qualche mese si sarebbe ottenuto il risultato sperato. Così fu per Desio, da dove partì la domanda della Congregazione di Carità con l'auspicio «che a quell'Oratorio ed infermeria si rilascino alcuni quadri esistenti ne' depositi dell'Accademia delle Belle Arti»²².

La richiesta venne accolta e alla cittadina furono inviati quattro dipinti: la *Pietà* pesarese attribuita alla scuola degli Zuccari, e menzionata nella posizione 584 dell'inventario napoleonico; una *Madonna con bambino, angeli e santi* di ignoto autore, al numero 182; il martirio di un santo, ancora di ignoto, al 207 e, infine, una *Maria Vergine col bambino* sempre di un pittore sconosciuto, al 224²³.

I quadri partirono da Milano il 20 giugno del 1820 e la *Pietà* venne subito esposta nei locali dell'ospedale civile eretto dalla Congregazione di Carità nel gen-

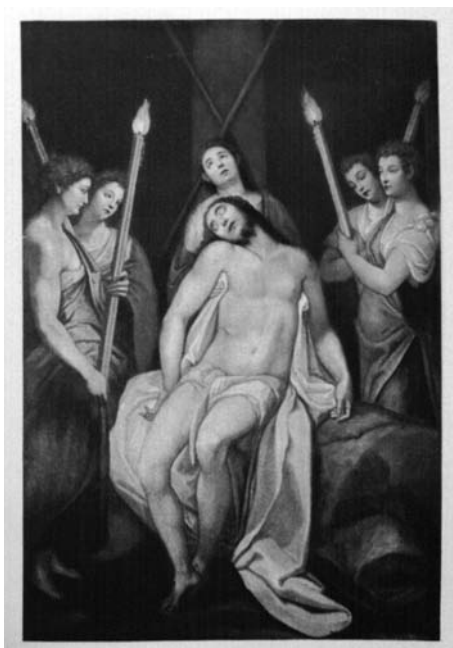


fig. 11 Bottega di Taddeo Zuccari, *Cristo in Pietà con angeli*, Bucarest, National Gallery.



fig. 12 Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, Boston, Isabel Stewart Gardner Museum.

naio dello stesso anno. Ritroviamo l'opera più volte menzionata nei diversi *Inventari dei mobili ed effetti esistenti presso lo Spedale di Desio*: nell'elenco del 1829 la tela andrà identificata con quella appesa nel guardaroba, cioè con il «quadro grande rappresentante il Salvatore morto in grembo alla Vergine: di buon autore»²⁴. Il dipinto riappare nel 1871 nell'infermeria degli uomini, riconoscibile come «un quadro grande dipinto in tela rappresentante la Deposizione di Cristo dalla croce con cornice di pecchia inverniciato a nero»²⁵. Purtroppo dall'inizio del Novecento non è più possibile seguire gli spostamenti dell'opera: i registri diventano vaghi indicando negli elenchi i beni solo sotto la generica voce di quadri.

Le brevi descrizioni combaciano con quella che ho rinvenuto su un foglietto manoscritto nell'archivio di Brera. Datato al 13 agosto 1892 e redatto dall'allora segretario dell'Accademia, Giulio Carotti, in occasione di un sopralluogo



fig. 13 Sebastiano del Piombo, *Pietà*, Viterbo, Museo Civico.

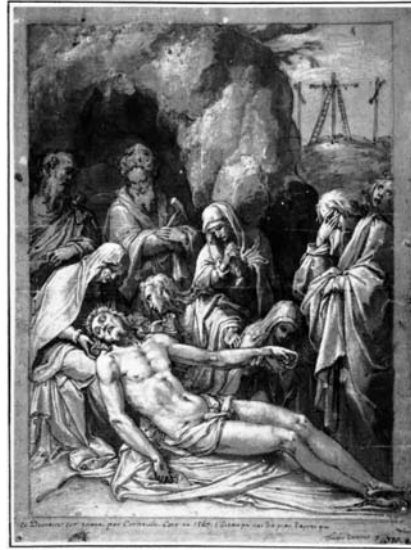


fig. 14 Taddeo Zuccari, *Compianto sul Cristo deposto*, Stoccolma, Nationalmuseum.

ai beni in deposito alla Congregazione, il documento rende note le misure e fornisce una puntuale descrizione di come dovesse essere l'opera pesarese: «Desio (Milano) / Congregazione della Carità / Concessione 11 febbraio 1820 Consegna 22-6 1820 / 584 Sc[uola] dello Zuccaro - tela / Pietà / da Pesaro Cappuccini 10 giugno 1811 / Cristo morto caduto sostenuto da un angelo (~~S. Giovanni~~) - La Madonna in / atto di adorazione mistica - dietro la Mad[onna] la Madda/lena - Maniera grandiosa - colorito chiaro - dietro l'angelo / la scala. Cornice antica in legno nero semplice / intero ma sciupato al basso - XVII secolo. 1,45 x 1,06»²⁶. L'appunto milanese si rivela estremamente importante andando a confermare l'effettiva presenza della *Pietà* zuccaresca nei locali desiani.

Dunque, nel 1892 la tela doveva essere ancora collocata a Desio. Con la legge del 3 giugno 1937 n. 847 si abrogavano le Congregazioni di Carità e le competenze da queste sino allora esercitate e si disponeva che l'intero patrimonio passasse agli Enti Comunali di Assistenza (ECA). Soppressi anch'essi pochi anni dopo, ai sensi dell'art. 25 del D.P.R. 616/77, veniva deliberato che funzioni



fig. 10 Federico Zuccari, *Compianto della Vergine sul Cristo deposto*, Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques.

e beni venissero trasferiti ai comuni. Intanto, nel settembre del 1968 era stata inaugurata anche la nuova sede dell'ospedale di Desio, mentre la vecchia, nata nel 1820, era stata sgombrata e chiusa.

Nei verbali di un nuovo sopralluogo del 1989, conservato nell'archivio di Brera²⁷, non si menziona più la *Pietà* pesarese, che del resto non risulta citata nemmeno nell'inventario dei beni artistici in possesso del comune di Desio²⁸ e che non si ritrova neppure nella cappellina del nuovo ospedale. Probabilmente il dipinto andò perduto durante i vari passaggi di proprietà e di sede, in tempi che hanno visto susseguirsi due conflitti mondiali; una perdita dovuta anche ad una carente tutela dei beni artistici dello Stato italiano, almeno fino al 1939, quando nella legge 1089 si rintraccia il primo provvedimento volto a frenare le esportazioni di opere d'arte.

Infine, un'ultima considerazione sulla cosiddetta *Pietà* pesarese: stando alla descrizione del 1892 e a quelle registrate negli inventari di Desio, si de-

sume che l'iconografia del dipinto dovesse essere molto diversa dal prototipo creato da Taddeo per Caprarola e più volte replicato dal fratello e dalla sua bottega, di cui si è detto. Dai documenti si evince infatti che nella tela doveva figurare il Cristo morto sorretto da una figura, presumibilmente un angelo, e che in secondo piano dovevano trovarsi la Vergine e la Maddalena in adorazione. Sullo sfondo era prevista una scala, a confortare l'ipotesi che potesse trattarsi di un *Compianto sul Cristo deposto* piuttosto che di una tradizionale *Pietà*. Sulla base di queste considerazioni, e per le descrizioni sopracitate, avanzerei

l'ipotesi di rintracciare in uno studio raffigurante un *Compianto sul Cristo deposto*, conservato al Louvre²⁹ (fig. 10), tradizionalmente attribuito a Federico, per un incarico non identificato, il disegno preparatorio per l'opera pesarese, ancorché più 'popolato' del dipinto in esame. Nel foglio compare infatti, in primo piano, il Cristo a terra tra la Maddalena inginocchiata a sinistra che gli bacia una mano e, a destra, una figura che lo sorregge; in secondo piano, la Vergine adorante tra San Giovanni e Nicodemo; più indietro una figura appena accennata, la parte sottostante della croce e due scale.

Potrebbe dunque trattarsi di un primo progetto, piuttosto elaborato, per un dipinto che in corso d'opera si sarebbe definito con un numero minore di protagonisti; oppure di un progetto per un'opera realizzata con molta vicinanza al disegno ma descritta più sommariamente dalle fonti. Il disegno, realizzato nei modi di Federico, sposterebbe verso di lui anche l'attribuzione del dipinto pesarese. In questo senso potrebbero tornare utili il riferimento alla «cona» ricordata come opera di Federico per la chiesa dei Cappuccini di Pesaro, e gli estremi cronologici di 'vita' del convento di San Bernardino di Pesaro, per il quale il dipinto di Federico potrebbe essere stato realizzato.

Federico, fortemente condizionato dalla maniera di Taddeo, dopo una perfetta assimilazione dei suoi modelli, riuscirà a staccarsene, acquisendo una propria autonomia solo all'indomani della morte del fratello. È il caso del disegno del Louvre dove, abbandonato il modello canonico di Caprarola, egli torna ad una rappresentazione più tradizionale in cui le *Pietà* d'inizio Cinquecento si rivelano un termine di confronto imprescindibile; è infatti evidente la ripresa dalle composizioni grafiche elaborate da Michelangelo e da Sebastiano del Piombo, ma vi sono anche echi dedotti dal *Compianto*³⁰ della *Grande Passione* di Dürer. Risulterà utile ai fini della mia ricerca richiamare un dipinto conservato a Bucarest, in passato attribuito a Taddeo Zuccari ma ormai valutato come opera di bottega (fig. 11)³¹, forse la copia di un originale zuccaresco perduto (attribuibile a Taddeo?) dove rintracciare una variante della più nota e più volte ricordata *Pietà*. In questo dipinto si ritrova infatti il tradizionale gruppo con il Cristo sorretto da un angelo e vegliato da cherubini, ora però contemplato ai piedi della croce di cui si intravede la parte finale; elemento questo che si risconterebbe per la prima volta nella produzione zuccaresca. Inevitabile in questo caso il rimando a soluzioni michelangiolesche, come quelle elaborate nel famoso disegno per Vittoria Colonna³² (fig. 12), divulgato dalle stampe.

Federico, trovandosi dunque a riflettere ancora una volta sul tema della Pietà,



fig. 16 Taddeo Zuccari, *Carlo V alla presa di Tunisi*, particolare, Roma, Vaticano, Sala Regia.



fig. 17 Taddeo Zuccari, *Carlo V alla presa di Tunisi*, Oxford, Christ Church.

potrebbe essersi giovato del confronto sia con la proposta del dipinto di Bucarest, sia con l'invenzione michelangiolesca, ed anche con la posa della Madonna posta da Sebastiano del Piombo nella *Pietà* del Museo Civico di Viterbo (fig. 13). Con queste premesse Federico è pronto per sostenere ancora una volta il confronto con un'opera del fratello che si accosta pur nelle differenze al tema affrontato nel disegno del Louvre: il *Compianto sul Cristo Morto*, inciso da Cornelis Cort nel 1567 da un disegno di Taddeo oggi conservato a Stoccolma³³ (fig. 14), che lo stesso Federico aveva consegnato nelle sapienti mani dell'incisore nell'intento di promuovere la conoscenza dell'opera del più anziano e ormai defunto fratello.

Accantonata l'utopia di ritrovare il dipinto pesarese, desidero però concludere con una annotazione positiva che mi conduce ad un disegno recentemente battuto all'asta alla Neumeister Kunstauktionshaus di Monaco (fig. 15)³⁴. Il foglio assegnato ad un artista italiano della metà del XVI secolo, presenta in una vec-

chia iscrizione l'attribuzione a Giovanni Francesco Romanelli; nel catalogo d'asta, si segnalano richiami stilistici vicini alle ultime opere di Perino del Vaga, in particolare il guerriero di spalle è assimilato a quello nell'affresco della *Battaglia di Tolbiac* in San Luigi dei Francesi a Roma.

In realtà il disegno va posto in relazione con l'affresco raffigurante *Carlo V alla presa di Tunisi* (fig. 16) realizzato da Taddeo Zuccari nella Sala Regia in Vaticano. Il Vasari menziona questa scena, affermando di possedere nel suo *Libro di disegni* uno studio preliminare per l'affresco, inviatogli dallo stesso autore³⁵. Ad oggi il bozzetto vasariano non è stato individuato; gli unici disegni sicuri preparatori per l'affresco sono rintracciabili in un foglio conservato ad Oxford³⁶ (fig. 17) e in uno del British Museum³⁷. Queste due prove si rivelano profondamente diverse tra loro: la prima è il risultato di un esercizio condotto ad uno stadio piuttosto avanzato, quasi prossimo alla soluzione finale; mentre il disegno del British è da collocare in una fase iniziale del processo creativo, ancora lontana da quello che sarà l'elaborazione dell'affresco.

Il foglio presentato all'asta a Monaco non si relaziona con il disegno con lo stesso soggetto conservato ad Oxford ma va confrontato direttamente con l'affresco di cui sembra essere una copia antica.



fig. 15 Copia antica da Taddeo Zuccari, *Carlo V alla presa di Tunisi*, Monaco, Neumeister Kunstauktionshaus, Asta 384, lotto 127, *Fine Art & Antiques - The Meletta Collection Art & Interieurs*, 3 luglio 2019.

Abstract

This paper draws attention to a little-known Zuccaresque painting, now considered to be dispersed, but repeatedly cited by historic sources as being in a side chapel of the church of the Cappuccini in Pesaro. Requisitioned in 1811 during the Napoleonic plundering and taken to the Pinacoteca di Brera, together with another three paintings it was sent to the Congregazione di Carità di Desio in 1820 and hung in a room of the civil hospital, which had been opened the same year.

Based on archive documents, the reconstruction of the events proposed here suggests an attribution of the work to Federico Zuccari. Moreover, its iconography has been identified in a drawing, probably preparatory, now in the Louvre. In this Paris drawing, having reached full artistic maturity, Zuccari abandons the canonical model of the Pietà elaborated by his elder brother Taddeo to produce a distinctly personal work, reminiscent of the great early sixteenth-century Roman models. The paper ends with some considerations on a drawing of the Capture of Tunis, which was frescoed by Taddeo Zuccari in the Sala Regia in the Vatican. The drawing was recently auctioned with a mistaken attribution to Perin del Vaga.

NOTE

* Il presente lavoro è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, conseguita nell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, relatore Prof.ssa Anna Cerboni Baiardi, a.a. 2017/2018.

- 1 A. BECCI, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro, In casa Gavelli 1783, p. 62. Sull'attività del Lazzarini come artista e teorico nella Pesaro del Settecento e sul ruolo di questi nella compilazione della guida del Becci cfr. A. CERBONI BAIARDI, *La settima Dissertazione di G. Lazzarini e la guida di Pesaro del 1783*, in B. CLERI, G. PERINI (a cura di), *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004), Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese 2006, pp. 321-54.
- 2 Si rimanda alle memorie del cronista dell'ordine padre Andrea da Offida: Milano, Archivio di Stato (ASM), *Vita e gesta de' religiosi Cappuccini [...] della Marca dall'anno 1613 al 1635* e alla copia manoscritta: Ancona, Archivio provinciale dei Cappuccini delle Marche, f. 436 v; cfr. C. URBANELLI, *Storia dei Cappuccini nelle Marche*, Ancona, Curia Provinciale FF. Cappuccini 1978, vol. II, p. 200.
- 3 Ancona, Archivio Provinciale dei Cappuccini delle Marche, cartella *Pesaro*; cfr. C. URBANELLI, *Storia*

- dei Cappuccini nelle Marche*, cit., vol. II, p. 98, doc. n. 39.
- 4 Firenze, Archivio di Stato (ASF), Carte d'Urbino, filza 275, f. 311, *Federico Zuccari a Giulio Veterani*, pubblicato in G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Urbino, Accademia Raffaello 2011, p. 218; lo studioso ricollega la «cona» alla segnalazione nel catalogo del Becci. Si rimanda anche a C. GIZZI, *Federico Zuccari nell'interludio platonico del manierismo*, in C. GIZZI (a cura di), *Federico Zuccari e Dante*, Milano, Electa 1993, p. 38, fa riferimento ad un carteggio intercorso tra Federico, i duchi di Urbino e i loro ministri, dove si segnala una «cossa» dipinta dall'artista per la chiesa dei Cappuccini di Pesaro, ragionevolmente da identificare con la *Pietà* menzionata dal Becci.
- 5 Per gli studi sull'opera cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Roma, Jandi Sapir Editori 1998, I, pp. 216-226; K. HERRMANN FIORE, *La Pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari*, in M. WINNER E D. HEIKAMP (a cura di), *Der Maler Federico Zuccari: ein romischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del convegno internazionale (Roma e Firenze, 23-26 febbraio 1993), Monaco, Hirmer 1999 e K. HERMANN FIORE, *Federico Zuccari. La Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'anatomia degli artisti*, Roma, Gebart 2001.
- 6 La lunetta, per anni considerata dispersa fu identificata da Federico Zeri nella Pinacoteca Nazionale di Atene dove era conservata con un'attribuzione a Marco Palmezzano; la scoperta veniva resa nota in F. ZERI, *Diario marchigiano 1948-1998*, Torino, Allemandi 2000, p. 31.
- 7 G. VASARI, *Le vite*, cit., VII, p. 95.
- 8 Per la ricostruzione degli eventi che portarono al ritrovamento del dipinto rimando a K. HERMANN FIORE, *Federico Zuccari. La Pietà degli angeli*, cit., con bibliografia precedente.
- 9 Chicago, Art Institute, inv. 1928.196 verso; penna con inchiostro bruno, matita nera, acquerello bruno e rosso, tracce di gessetto nero e rosso, 386x274 mm; cfr. J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, London, Faber and Faber 1969, p. 138, n. 22.
- 10 Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 615; penna con inchiostro bruno, acquerello bruno, matita nera e tracce di biacca, 258x198 mm; cfr. V. BIRKE, J. KERTÉS, *Die Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Bohlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1992, p. 334, come Federico Zuccari e C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, cit., I, p. 113, come Taddeo Zuccari.
- 11 Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11092 F; penna con inchiostro bruno, tracce di matita, 220x180 mm; cfr. K. HERRMANN FIORE, *La Pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari*, cit., pp. 185-205.
- 12 Cfr. W. L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch*, 10 Commentary, *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Durer*, New York, Abaris Books 1981, p. 400, cat. n. 122 (141), *The Holy Trinity*.
- 13 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 64.2180; penna con inchiostro bruno, acquerello bruno, lumeggiature a biacca su carta preparata con acquerello grigio chiaro, tracce di quadrettatura a gessetto nero, 325x257 mm; cfr. E. JAMES MUNDY, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1500-1600*, Cambridge, Milwaukee Art Museum, 1989, p. 180, n. 55.
- 14 Connecticut, Yale University Art Gallery, inv. 1972.94; matita rossa, 347x265 mm; cfr. E. JAMES MUNDY, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1500-1600*, cit., n. 56.
- 15 Roma, Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut, fototeca, inv. bh085219.
- 16 Per l'elenco delle *Pietà* rimando a K. HERRMANN FIORE, *La Pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari*, cit., pp. 197-200 e alle schede di K. HERMANN FIORE, in C. GIZZI (a cura di), *Federico Zuccari e Dante*, cit., p. 316-322.

- 17 Sulle requisizioni napoleoniche nella provincia di Pesaro e Urbino rimando al testo di: B. CLERI, C. GIARDINI, *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino a Pesaro*, Modena, Artioli Editore 2003, si veda p. 58, *Chiesa dei PP. Cappuccini*. Segnalo anche il volume C. COSTANZI, *Le Marche disperse* repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo, Milano, Silvana Editoriale 2005.
- 18 L. CENTANNI, *Le spoliazioni d'opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno Italiano*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Marche», VII, vol. V, 1958, p. 85.
- 19 R. CASSANELLI, *Giuseppe Bossi e la riforma dell'Accademia di Brera*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato 2000, pp. 221-250.
- 20 Il riferimento alla città di Desio, ed in particolare alla Congregazione della Carità, come destinazione per la *Pietà* pesarese era già stato segnalato, nel 1929, dal Vaccai che peraltro attribuita il soggetto a Taddeo Zuccari cfr. G. VACCAI, *Quadri delle chiese di Pesaro asportati dai francesi nel 1797, 1798 e 1811*, in «Rassegna marchigiana», II, 1924, n. 6, p. 250. Il Centanni aggiungeva che l'opera era stata affidata a Desio nel 1820, senza specificare la sede della Congregazione, ma assegnando la tela al fratello Federico e riportando quando già detto dal Vaccai precedentemente cfr. L. CENTANNI, *Le spoliazioni d'opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno Italiano*, cit., p. 113.
- 21 Milano, Archivio di Stato (ASM), *Studi*, parte moderna, b. 356, *Lettera del professore segretario a S.E. il signor conte Ministro dell'Interno*.
- 22 Milano, Archivio di Stato (ASM), *Studi*, parte moderna, b. 356, doc. 23, in data 18 - 19 febbraio 1820.
- 23 Cfr. M. BONA CASTELLOTTI in C. BERTELLI, G. LOPEZ, A. OTTINO DELLA CHIESA (a cura di), *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Cariplo 1984, p. 132, peraltro con riferimento errato poiché il documento menzionato (Milano, Archivio di Brera, *Cartella Desio*, 13 Agosto 1892, posizione 5/367), con descrizione, misura ed esatta collocazione delle opere provverebbe la reale esistenza delle tele nei locali desiani della Congregazione di Carità. Si veda anche l'inventario napoleonico dove la tela era così catalogata: «584. 1811/10 Giugno. Pesaro=di Cappuccini. Una Pietà. Tela. 4,9 x 2,9. Scuola del Zuccari. 1820. 22 Giug. alla Congreg.^{ne} di Car./di Desio», cfr. L. MAESTRI, *Inventario Napoleonico*, Ed. Sovr. ai beni storici e culturali della Lombardia occidentale, Milano, Cartiera Magnani 1976, p. 11, n. 584.
- 24 Desio, Archivio, Cartella 38, categoria IV, classe 1, fascicolo 1°, *Inventari dei mobili ed effetti esistenti presso lo Spedale di Desio*, 1841 si veda *Inventario degli oggetti esistenti nella guardaroba dell'Ospedale di Desio sotto il gno 1 Gennaio 1829* alla voce *Guardaroba*.
- 25 Desio, Archivio, Cartella 45, Categoria IV, Classe 1, Fascicolo 2°, *Inventario dei beni mobili e immobili e Luogo Pio unito amministrati dalla Congregazione di Carità*, 1871; si veda la voce *Sala Belingeri* ossia *Infermeria degli uomini*, n. 27.
- 26 Milano, Archivio di Brera, *Cartella Desio*, 13 agosto 1892, posizione 5/367.
- 27 Milano, Archivio di Brera, *Cartella Desio*, Sopraluogo all'ospedale di Desio con l'economista - 16 gennaio 1887.
- 28 Archivio digitale del Comune di Desio.
- 29 Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10154; penna con inchiostro bruno, acquerello marrone, tracce di biacca su carta preparata con acquerello grigio-bruno, 297x205 mm; cfr. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/43/200107-La-Deploration-du-Christ> attribuito a Federico Zuccari da Philip Pouncey, seguito anche da C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori*

del Cinquecento, cit., II, p. 2.

- 30 Cfr. W. L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch*, 10, Formerly Volume 7 (Part 1), *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Durer*, New York, Abaris Books 1980, p. 108, cat. n. 13 (117), *The Lamentation (the Large Passion)*; 10 Commentary, New York, Abaris Books 1981, p. 254, cat. n. 13 (117).
- 31 Bucarest, National Gallery, inv. 8015/49. Sulla storia attribuzionistica dell'opera cfr. A. TEODOSIU, BACHELIN, *The Art museum of the Socialist Republic of Romania. Catalogue of the Universal Art Gallery: Italian painting*, Bucharest, Arta Grafica 1974, I, p. 59, n. 124.
- 32 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 1.2.0.16; carboncino nero, 289x189 mm; cfr. M. COLE, *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors' drawings from Renaissance Italy*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 2014, pp. 186-87, cat. 23; C. C. BAMBACH, *Michelangelo: divine draftsman and designer*, New York, Metropolitan Museum of Art 2017, pp. 194-195, 198-199, pl. 170.
- 33 Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 441/1863; penna con inchiostro bruno, acquerello marrone, lumeggiature a biacca su carta preparata con acquerello marrone, 365x272 mm. Per l'incisione cfr. W. L. STRAUSS, T. SHIMURA, *The Illustrated Bartsch*, 52, *Netherlandish Artists: Cornelis Cort*, New York, Abaris Books 1986, p. 107, cat. n. 89-II (101), *The Lamentation*. Sulla divulgazione delle stampe dei fratelli Zuccari si rimanda a C. ACIDINI LUCHINAT, *Federico e la divulgazione*, in B. CLERI (a cura di), *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, Atti del convegno (Sant'Angelo in Vado), Milano, Electa 1997, pp. 171-181.
- 34 Monaco, Neumeister Kunstauktionshaus, Asta 384, lotto 127, *Fine Art & Antiques - The Meletta Collection Art & Interieurs*, 3 luglio 2019; penna con inchiostro bruno, acquerello marrone, tracce di matita rosa, lumeggiature a biacca su carta preparata con acquerello nocciola, 390x250 mm.
- 35 G. VASARI, *Le vite*, cit., VII, p. 95.
- 36 Oxford, Christ Church, inv. 0773; penna con inchiostro bruno, acquerello bruno, lumeggiature a biacca (parzialmente ossidate), 318x187 mm; cfr. J. B. SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford, Clarendon Press 1976, I, p. 152, n. 535 e II, fig. 295.
- 37 Londra, British Museum, inv. 1947, 0412.154 verso; penna con inchiostro bruno, acquerello bruno, tracce di matita nera e rossa, 270x424 mm; cfr. J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, cit., pp. 167-168, n. 108. Un disegno ad un livello diverso si conserva a Cambridge, Harvard University, Fogg Museum, inv. 1965.434; penna con inchiostro bruno, acquerello marrone, tracce di matita nera, 235x422 mm; cfr. J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, cit., p. 153 e pp. 167-168, n. 108. Si veda anche L. RAGGHianti COLLOBI, *Il libro de' Disegni del Vasari*, Firenze, Vallecchi 1974, p. 147.

Desidero ringraziare la Prof.ssa Bonita Cleri per aver accolto il mio contributo in questo numero della rivista. Ringrazio inoltre la Prof.ssa Anna Cerboni Baiardi per i consigli e la disponibilità.

Vecchie e nuove considerazioni sulla figura di Gioacchino Varlè

Elisa Costantini

Con il seguente contributo si cerca di fare chiarezza sulla vita e sulla produzione artistica dell'«infaticabile Gioacchino Varlè»¹. Sulla base di ricerche d'archivio, di confronti e riflessioni di carattere stilistico, è stato possibile riconsiderare il catalogo dello scultore ed evidenziarne finalmente un percorso ben delineato, contrassegnando quelli che sono i suoi tratti caratterizzanti e la metamorfosi stilistica, avvenuta durante la sua carriera nel territorio di Ancona e dintorni*.

Purtroppo, per molto tempo Varlè ha pagato le conseguenze della cattiva considerazione storiografica nei confronti del suo stile, quel rococò classicheggiante² che si era portato dietro dalla Capitale, lontano dai canoni di bellezza che si stavano imponendo con il Neoclassicismo. Proprio per questo, nonostante la copiosa, pregevole produzione, sia nel marmo che nello stucco, venne presto dimenticato, quasi subito dopo la sua morte e nei rari casi in cui si trova ricordato, viene liquidato in poche righe.

A rendere più complicata la situazione, vi è la scarsità di documenti d'archivio che possano darci un'idea più precisa della sua vita e della paternità delle opere che fin ora gli sono state attribuite. Attraverso le ricerche d'archivio che ho condotto, è stato possibile almeno dare una versione veritiera riguardo le sue origini e fornire alcuni punti fermi della sua biografia, smentendo in qualche occasione le parole di colui che per lungo tempo fu ritenuto la fonte principale per chiunque avesse voluto parlare e dare notizie biografiche sul Varlè, lo storiografo ed erudito maceratese Amico Ricci³. Si legge infatti nelle sue *Memorie storiche* che «nacque da genitori Fiamminghi in Roma nel 1734»⁴, affermazione smentita dall'atto di morte di Gioacchino Varlè⁵, che si trova nel libro dei defunti dell'anno 1806, presso l'Archivio Parrocchiale di San Marco in Ancona. Si può dedurre con certezza l'anno di nascita dell'artista da ciò che qui si legge e cioè che, oltre al fatto che sia nato a Roma, egli in punto di morte, il 23 luglio 1806, avesse settantacinque anni. Pertanto, la data del 1734 risulta

errata e la sua nascita va retrodatata al 1731. Nell'atto di morte non si proferisce alcuna parola riguardo l'origine fiamminga dei suoi genitori che per molto tempo gli scritti locali, sulla scia delle *Memorie* del Ricci, avevano tramandato, né tantomeno l'ipotesi di una sua origine anconetana⁶. Anzi, consultando i registi di Francesco Vallacca, notaio a cui Gioacchino Varlè si rivolge per consegnare il proprio testamento, nell'atto notarile del 28 marzo 1804⁷, ho trovato scritto «[...] il Signor Gioacchino Varlè Figlio del qui Signor Giovanni Varlè Romano [...]», parole che smentirebbero la sua origine nordica, e che anzi sottolineano la “romanità” anche del padre Giovanni. Non sono riuscita a trovare e consultare il testamento dell'artista di cui ci dice Raffaele Elia⁸, dal quale emergerebbero cattivi rapporti familiari e una certa ristrettezza economica ma consultando i registi del notaio Vallacca ho trovato un documento, che insieme a quello di cui ho parlato poco fa, sembrerebbe appoggiare le affermazioni di Elia. In parte lo conferma il già citato atto notarile del 24 Marzo 1804, in cui viene descritta la consegna di questo testamento da parte del nostro scultore al Vallacca, con la presenza di sette sacerdoti come testimoni e viene descritto questo pacchetto di carte, proprio con i sette sigilli in cera di Spagna e lo stesso stemma gentilizio di cui ci parla Raffaele Elia. Importante anche un altro atto notarile⁹ recuperato, sempre redatto dallo stesso notaio, risalente circa a un mese dopo la consegna del misterioso testamento, il 27 aprile 1804, in cui si documenta che l'ultimo dei suoi figli, Alessandro, aveva contratto un debito di 95 scudi e 25 baiocchi, e non avendo restituito tale cifra ai fratelli Grati, suoi creditori, era stato incarcerato nelle carceri laiche. A prendersi carico di tale spesa, non fu, come sarebbe stato normale, suo padre, ma suo fratello maggiore, Giovanni, e sua moglie Teresa Desideri. Questo ci fa pensare che il nostro scultore potesse avere cattivi rapporti con i suoi figli maschi, tanto da non sostenerli in un momento di bisogno come questo, oppure che, nonostante i numerosi interventi decorativi che lo videro protagonista nella città e non solo, non riuscisse mai a raggiungere una certa agiatezza economica, e che quindi non disponesse di una cifra tale per aiutare il figlio. Mentre la maggior parte delle fonti, scritti locali e guide che illustrano le bellezze della città di Ancona¹⁰, sembrano sempre darne un frettoloso giudizio, il più delle volte molto negativo, già alla fine del XIX secolo Amico Ricci affermava che il Vanvitelli, quando si trova ad Ancona a “murare alcune grandiose fabbriche”, fu costretto, a causa della mancanza qui di scultori capaci, a chiamare da Roma il nostro Varlè, secondo lui allievo assai meritevole di Camillo



fig. 1 Camillo Rusconi, *San Matteo*, marmo, 1708-1718, Roma, San Giovanni in Laterano.



fig. 2 Gioacchino Varlè, *San Matteo*, stucco, 1771-1776, Ancona, chiesa del Santissimo Sacramento.

Rusconi, ponendo così l'artista in una cerchia di scultori con caratteristiche molto simili tra loro, molto vicini ancora alla tensione barocca che aveva caratterizzato il secolo precedente. Anche se del tutto impossibile che Gioacchino Varlè avesse potuto conoscere di persona Camillo Rusconi, essendo quest'ultimo morto nel 1728, tre anni prima che Varlè nascesse, queste affermazioni nascono senz'altro dai numerosi confronti che si possono fare tra le opere di Rusconi e quelle del Varlè, il quale molto spesso si pone come imitatore di fronte alle invenzioni del fantomatico maestro. Anche se fattori cronologici non appoggiano l'ipotesi del Ricci, non possiamo dargli completamente torto quando accosta queste due figure, cogliendo sicuramente in entrambi quello

stile che si sforza di tornare alle purezze classiche ma in cui l'energia e la tensione barocca è più viva che mai (fig. 1-2). Entrambi danno un'interpretazione del tutto personale di questa cultura, unendo solennità classiche a pose complesse e tormentate accentuate dall'utilizzo del chiaroscuro in determinate zone, che si alternano invece a parti più ampie e meno increspate, cercando di sfruttare al massimo le qualità della luce e dell'ombra. Se diamo però un'occhiata più generale alla situazione artistica a Roma negli anni in cui si potrebbe



fig. 3 Giuseppe Rusconi, *La Fortezza*, marmo, 1734-1736, Roma, San Giovanni in Laterano, cappella Corsini.

essere formato Gioacchino Varlè, ci si rende conto subito che questi trova ispirazione in generale dalla cerchia di artisti che furono allievi di Camillo Rusconi o che furono impegnati soprattutto nel cantiere lateranense, in particolar modo troviamo Giuseppe Rusconi, Agostino Cornacchini, Pietro Bracci e Filippo della Valle, per citarne alcuni.

Di essi si trovano nelle opere del Varlè chiari e precisi rimandi. Questo vale soprattutto per le teorie di puttini, trasformati in forme giocose, quasi irriverenti nei confronti di chi guarda, riconoscibili per quei lineamenti non troppo ingentiliti e dalle capigliature vivaci e spettinate. C'è un forte contrasto tra le diverse masse, tra lo sfondo e questi piccoli personaggi, risultante dalla diversa lavorazione delle due superfici, morbida e più bidimensionale per la parte più in alto, spigo-

losa e maggiormente staccata dal fondo per gli angioletti. Questo modo di lavorare la materia ci dà l'idea, guardando le varie raffigurazioni dal basso, proprio del fatto che questi puttini stanno per essere risucchiati nelle diverse scene di Gloria che Varlè realizza per Ancona. Inoltre, come vedremo meglio in seguito, si possono cogliere chiari riferimenti a questa cerchia romana per quanto riguarda la raffigurazione delle solenni, fiere figure femminili, giovani

fanciulle, abbondantemente avvolte in panneggi molto drappeggiati, colorati dai continui trapassi di luci e di ombre. Riferimenti romani per la produzione di Varlè furono sicuramente: la *Fortezza* del 1736 di Giuseppe Rusconi (fig. 3), posta in una delle nicchie della Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, per il duplice sentimento di fierezza e pacatezza che pervade anche le sculture del nostro artista; sempre nel cantiere lateranense confronti possono essere fatti sia per la figura femminile che per i due vivaci puttini anche con la *Prudenza*



fig. 4 Agostino Cornacchini, *La Prudenza*, marmo, 1734-1735, Roma, San Giovanni in Laterano, cappella Corsini.



fig. 5 Filippo della Valle, *La Temperanza*, marmo, 1733-1734, Roma, San Giovanni in Laterano, cappella Corsini.

di Agostino Cornacchini o con la *Temperanza* di Filippo della Valle (figg. 4-5). Del della Valle sicuramente a Roma Varlè avrà visto e preso spunto per la lavorazione delle masse, sia in marmo che in stucco, dai vivaci angioletti del *Monumento del cuore di Maria Clementina Sobieski*, nella chiesa dei SS. Apostoli (fig. 6); da Pietro Bracci l'artista riprende i moduli monumentali ed eroici svuotati e trasformati in forme più giocose, caratterizzati da una forte espres-



fig. 6 Filippo della Valle, *Monumento del cuore di Maria Clementina Sobieski*, marmo e stucco, 1737 ca., Roma, chiesa dei Santi XII Apostoli.

sività e ricerca psicologica, che ritroviamo nei suoi busti ritratto: si dia un'occhiata per esempio al *Monumento di Benedetto XIII*, in Santa Maria sopra Minerva.

Mettendo mano al catalogo delle opere del Varlè col fine anche di tracciarne un percorso stilistico delineato, mi sono resa conto che la produzione dell'artista può essere suddivisa in tre precise fasi, che si collegano alle invenzioni più note dell'artista, cui vanno ad aggiungersi tre nuove opere che mi sembra di poter inserire nel suo catalogo.

Dal 1750, anno in cui arriva ad Ancona da Roma, a seguito della chiamata del Vanvitelli per le decorazioni della chiesa di Sant'Agostino¹¹, ormai distrutte, fino al 1775 circa, egli è ancora totalmente barocco e nel pieno della sua ammirazione e imitazione dei "russoniani".

Gli esempi più significativi di questa prima fase, su cui le fonti sono sempre state d'accordo, sono i putti eleganti e allo stesso tempo dall'atteggiamento furbo e beffardo, che decorano le urne dei santi protettori presso San Ciriaco¹² (fig. 7); la celebre *Fontana dei Cavalli*¹³, del 1758, formata dall'unione di vasche concentriche dalla forma mistilinea insieme con cavalli da cui prende il nome, con quella tensione dinamica che pervade tutta la loro possente muscolatura coronata dal putto, detto "Pupo di San Nicola", il quale tiene tra le mani un delfino da cui sgorga l'acqua. Il putto, con la sua posizione contorta e serpeggiante è una chiara citazione della figura selvaggia del *Moro* da cui prende il nome la fontana di piazza Navona nella Capitale. Caratterizzanti di questa fase sono inoltre i busti ritratto di Clemente XIII, Clemente XIV e di Pio VI (fig. 8) realizzati da Varlè per il palazzo degli Anziani¹⁴, nei quali si dimostra attento ricercatore del verismo sia fisio-

nomico che psicologico. In questi marmi i pontefici non sono mai raffigurati frontalmente, ma sempre in procinto di muoversi, sono vivaci e fedeli a come dovevano realmente apparire allo scultore che senza nascondere i difetti fisici, come i volti ora incavati ora paffuti e corpulenti, solcati dalle rughe che ne sottolineano l'età e la venerabilità, riesce a trasmetterci anche il loro carattere. Infine, a questa prima fase appartengono anche i quattro Evangelisti e quattro Dottori della chiesa di San Filippo Neri di Treia¹⁵ (fig. 9), statue che cominciano a denunciare una certa serialità nel suo *modus operandi*, riprendendo in maniera puntuale i gesti, gli atteggiamenti, nonché gli stessi volti e panneggi del ciclo scultoreo considerabile tra le opere più meritevoli dell'artista, i *Dodici apostoli* della chiesa del Santissimo Sacramento, dove egli stesso volle essere sepolto¹⁶ e dove realizzò anche la *Gloria* del catino absidale e i *Dottori della Chiesa*, purtroppo perduti. Qui Varlè, a partire dal 1771 fino a circa il 1776, si trasforma in un regista, facendo recitare le sue statue, riprese palesemente dai modelli romani lateranensi, ma trasformate a suo piacimento secondo le necessità della chiesa anconetana. Questi apostoli catturano lo sguardo dello spettatore, rendendolo partecipe emozionalmente, ma allo stesso tempo



fig. 7 Gioacchino Varlè, *Putto al di sopra dell'urna di San Marcellino*, marmo, 1755 ca., Ancona, Cattedrale di San Ciriaco, cripta dei Santi Protettori.



fig. 8 Gioacchino Varlè, *Busto ritratto di Pio VI*, marmo, 1775, Ancona, palazzo degli Anziani.

lo dirigono in avanti, quasi come in un percorso obbligato che conduce alla *Gloria* del catino absidale.

Ad un certo punto però Varlè, alla fine degli anni settanta, sembra allontanarsi da questa energia tutta barocca, placandosi e sfociando in forme più composte ed equilibrate, in linea con il gusto del tempo, orientato verso il Neoclassicismo. Ne è esempio l'altro capolavoro che Varlè lasciò ad Ancona e cioè le decorazioni realizzate per l'appena nata chiesa di San Domenico¹⁷, tra il 1775 e



fig. 9 Gioacchino Varlè, *San Luca*, stucco, 1775 ca., Treia, chiesa di San Filippo Neri.

il 1785 circa. Ancora negli *Evangelisti Luca e Giovanni*¹⁸ si ritrovano gli stessi particolari e panneggi delle statue del Santissimo Sacramento, come anche nella *Fede* e nel *Putto* al di sopra dell'altare maggiore, ancora memori dei lavori precedenti e pertanto, molto probabilmente realizzati in un primo momento, tra il 1775 e il 1780, forse proprio mentre stava finendo di realizzare le statue degli *Apostoli* di cui abbiamo poco fa parlato. La metamorfosi stilistica di Varlè verso forme più composte e raccolte si manifesta nella *Madonna del Rosario* e in maniera ancora più evidente nelle statue e nei medaglioni con i *Santi e Beati* collocati lungo le pareti della navata (fig. 10) dove si esprime un equilibrio più classico, moderato, affine con il nuovo gusto.

Il modo di trattare gli abiti domenicani e i loro panneggi non è più convulso e trasversale, mosso da quell'energia che

rendeva vibrante l'intera figura, ma pacato e ordinato, le pieghe sono molto spesso lineari e cadono perpendicolari verso la base, e in esse il chiaroscuro, creatosi con la luce che le colpisce, è molto meno evidente, lasciando invece spazio all'effetto di costante luminosità.

Pur essendoci ancora la sensibilità psicologica e fisiognomica che caratteriz-

zava i lavori precedenti, queste statue coinvolgono lo spettatore in maniera differente rispetto gli *Apostoli* del Santissimo Sacramento. In questo momento, il più maturo del suo percorso artistico, elimina tutti gli eccessi del barocco per dare spazio a compostezza e decoro. I *Beati* e *Santi* della chiesa di San Domenico non esprimono più il sentimento estroverso e l'eroismo seicentesco, ma sono animati piuttosto da una sensibilità più intima, tormentati tacitamente da qualcosa, richiusi in loro stessi, creandosi attorno un'aura di silenzio, racco-



fig. 10 Gioacchino Varlè, *San Ludovico*, stucco, 1780-1785 ca., Ancona, chiesa di San Domenico.



fig. 11 Michelangelo Slodtz, *San Bruno*, marmo, 1744, Roma, San Pietro in Vaticano.

glimento e sacralità. Gli esempi più calzanti di questa maturazione, sono il *Sant'Antonio*, *San Tommaso* e *Beato Telmo*. Queste opere, volendo fare confronti con l'ambiente romano come abbiamo fatto fin ora, vanno messe in relazione con temperamenti artistici più quieti ed equilibrati come Michelangelo Slodtz e Giovanni Antonio Houdon¹⁹ (fig. 11), artisti dal *pathos* delicato, dai

piani e dalle solcature semplificate e dalla luminosità alta e chiara. Stessa cosa vale per esempio anche per le statue realizzate nei medesimi anni per la Loggia dei Mercanti²⁰ ed in particolar modo per le *Allegorie dei Quattro Continenti*. Dalla possente statura, sono avvolte ora da pesanti mantelli ora da corti abiti leggeri che creano però increspature delicate e geometriche, lontane dall'energia che caratterizzava i panneggi della prima fase, che contribuiscono a dare l'idea di fermezza sia psicologia che fisica.



fig. 12 Gioacchino Varlè, *Assunzione della Vergine*, stucco (in seguito dorato ed argentato), 1789, Fermo, Cattedrale di Santa Maria Assunta in Cielo.

Poi però nell'ultima opera di cui abbiamo conoscenza, eseguita dal Varlè nel 1789 per la Cattedrale di Santa Maria Assunta in cielo a Fermo, egli torna ad esprimere tutta la vitalità che aveva caratterizzato lo stile del suo primo periodo artistico. Nell'arcata absidale viene rappresentata l'*Assunzione della Vergine*²¹ (fig. 12) all'interno di un fascio di raggi luminosi a cui tende lo sguardo, quasi in estasi, la quale sta salendo in cielo al di sopra di nubi di diverse dimensioni, sostenute da putti e cherubini. La composizione, che viene concepita a forma di mandorla, come se all'interno delle mura dall'abside si stesse aprendo veramente una voragine e stesse accadendo il fatto in quel preciso momento, è svincolata da barriere architettoniche, e per questo il gruppo plastico risulta di più ampio respiro. Gli angeli, la Vergine, il modo di restituire il movimento delle vesti, con il lembo del vestito che, svolazzando alle spalle della figura, rende l'idea proprio del movimento che sta compiendo, sono quelli degli anni cinquanta e sessanta; i panneggi perdono quella legnosità dei *Santi e Beati* della Chiesa di San Domenico e tornano a essere riccamente increspatis, con pieghe molto profonde, che vanno ad accentuare l'effetto chiaroscurale. L'espressività, il realismo, l'enfasi dei movimenti, l'illusionismo della cultura

barocca, che ha guidato la sua formazione, in questo modo riemergono più potenti che mai alla fine della sua carriera.

Sulla base degli esempi citati e ripercorrendo l'arco della sua produzione è infine possibile proporre qualche aggiunta notevole al suo *corpus* di opere note. Abbiamo visto il Varlè attivo nella cattedrale di San Ciriaco d'Ancona nei primissimi anni che seguirono il trasferimento dalla Capitale. Quando mi capitò di andare a vedere le decorazioni della cripta realizzate nel 1755, i puttini atteggianti con gli attributi dei santi protettori della città e altre teorie di angioletti a decorazione delle casse di marmi policromi, risalendo nel piano superiore dell'edificio sacro, rimasi colpita del fatto che quello che avevo visto poco prima fosse assai vicino alle due statue di modeste dimensioni poste su alti basamenti, ai lati dell'altare maggiore. Proprio sulla base di confronti e riflessioni di carattere stilistico, sono quasi certa che queste sculture possano essere inserite nel catalogo del Varlè. Guardando verso l'altare vediamo a destra un busto ritratto del pontefice *Benedetto XIV* (fig. 13), voluto dai cittadini e dallo stesso vescovo Nicola Manciforte, il quale aveva avviato i lavori per la cripta dei Protettori. Potrebbe aver commissionato lui al Varlè, già occupato negli ambienti inferiori della cattedrale accanto a



fig. 13 Gioacchino Varlè (?), *Busto ritratto di Benedetto XIV*, marmo, 1755-1760, Ancona, Cattedrale di San Ciriaco.

Francesco Maria Ciaffaroni, architetto con il quale collaborerà durante tutta la sua attività nelle Marche, anche questo busto ritratto del suo predecessore. L'idea che questa scultura possa rientrare nel catalogo artistico dello scultore, oltre che sul dato di fatto che il Varlè si trovasse attivo nel cantiere grazie allo stesso committente, è fondata su inequivocabili tratti stilistici e confronti possibili con tutti i suoi busti ritratto.

Il pontefice viene rappresentato mentre si sta voltando leggermente a destra

con i capelli che escono al di sotto del camauro increspato; indossa la mozzetta decorata e aggrottata proprio in prossimità della metà del braccio destro, suggerendoci in questo modo il gesto della benedizione per i fedeli, schema compositivo che ricalca perfettamente quello utilizzato dall'artista per i busti ritratto che si conservano presso il Palazzo degli Anziani. Questo groviglio di pieghe, che viene a formarsi in corrispondenza del gomito, è perfettamente sovrapponibile a quello degli altri busti ritratto che fanno parte del suo catalogo,



fig. 14 Gioacchino Varlè (?), *Putto con insegne pontificali*, marmo, 1755-1760, Ancona, Cattedrale di San Ciriaco.

il che può far ipotizzare per la produzione del Varlè il riutilizzo di disegni, schemi o modellini già pronti per essere utilizzati in varie occasioni, come sicuramente era accaduto per le statue di Treia, a loro volta analoghe a quelle del Santissimo Sacramento. L'espressione del personaggio ci trasmette l'idea di un uomo imperioso e magnanimo allo stesso tempo, con le sopracciglia solcate ed innalzate verso l'alto e lo sguardo penetrante ed acuto. Anche in questo ritratto Varlè non cerca di nascondere i difetti fisici e ancora una volta si dimostra erede della cultura barocca, che va oltre la mera ricerca di verosimiglianza; l'indagine psicologica compiuta dal Varlè nel momento della creazione dei suoi busti, compreso questo, ha come scopo di trasmettere a chi guarda, attraverso proprio anche piccoli elementi del viso, l'indole dei personaggi, pervasi

da una forza e tensione che li attraversa non solo in senso fisico ma soprattutto emotivo.

Anche per l'angelo che sta dall'altra parte dell'altare maggiore si può dire che sia pienamente in linea con il suo indirizzo stilistico, in quanto lo schema compositivo ricalca perfettamente quello frequentemente utilizzato per la raffigurazione di questa tipologia di figurine angeliche da Varlè e soprattutto quello

che si trova nel medesimo tempio sacro, al di sopra dell'urna di San Marcellino. L'angioletto (fig. 14), eseguito con grande morbidezza chiaroscurale, è seduto in atteggiamento non composto come l'altro, di sbieco e con le gambe storte rispetto l'andamento del busto; questa volta la torsione è data dal fatto che, a differenza dell'altro che afferra il grande libro riconducibile al miracolo di San Marcellino, con queste stesse movenze, il puttino abbraccia la tiara papale riferita probabilmente al pontificato di Benedetto XIV. Oltre alla tipica gestualità utilizzata per questi soggetti, combacia anche la mimica poco ingentilita dei volti ed il modo di lavorare le chiome, in maniera non troppo definita e modellata grossolanamente, che dà vita ad una calottina uniforme e compatta con alle estremità piccole ciocchette che danno l'idea di movimento. Va inoltre sottolineato quanto in queste opere risulta chiara la formazione romana di Varlè: evidenti sono i riferimenti alle sculture di Pietro Bracci o agli angeli presenti presso la Cappella Corsini, in San Giovanni in Laterano, eseguiti ai

piedi delle statue rappresentanti le virtù cardinali, da Rusconi, Cornacchini e Filippo della Valle. Il Busto del pontefice Benedetto XIV e il puttino che lo affianca, sulla base di questi confronti e per la presenza di Varlè nei lavori di ristrutturazione della cripta di San Ciriaco, credo possano essere datati all'incirca al tempo delle altre decorazioni plastiche eseguite dall'artista in questa cattedrale, a cavallo tra il quinto e il



fig. 15 Gioacchino Varlè (?), *La Fortezza*, stucco, 1759 ca., Ancona, palazzo Ferretti.



fig. 16 Gioacchino Varlè (?), *La Prudenza*, stucco, 1759 ca., Ancona, palazzo Ferretti.

sesto decennio del Settecento.

Inoltre, per questa ricerca bisogna prendere in considerazione il fatto che Varlè, attivo nella maggior parte dei cantieri di edifici religiosi, potrebbe essere stato notato anche dalle famiglie più prestigiose della città, che facilmente lo avrebbero potuto reclutare nei loro palazzi, in questo clima di rinnovamento e vivacità culturale che coinvolse la maggior parte degli edifici di Ancona dagli anni trenta del secolo XVIII. Non è da escludere ciò che sostiene Vincenzo Pirani, che Varlè, probabilmente anche sponsorizzato dal Vanvitelli, eseguì gli stucchi per il palazzo Jona-Millo, tanto che per essi, secondo lo studioso egli «aveva già le forme pronte, per cui non era certo necessario prepararne altre»²². Quelle forme, festoni, teorie di puttini, testine dai caratteri subito riconducibili alla mano dell'artista, che si susseguono e si ripetono negli edifici più importanti da lui realizzati. Purtroppo oggi l'edificio di cui parla Pirani è stato ampiamente modificato, ma nonostante questo, è ancora possibile vedere il cantonale e l'ingresso principale del palazzo su via Mazzini in cui è subito evidente il richiamo ai motivi decorativi e stilistici propri del Varlè. Se

avesse già gli stampi pronti per le decorazioni, questo oggi non è dato saperlo e non sappiamo da dove Pirani avesse trovato trent'anni fa questa notizia, ma le sue parole ci fanno capire quanto le ormai consuete decorazioni composte da conchiglie, festoni vegetali e soprattutto la testa di cherubino, posta proprio



fig. 17 Camillo Rusconi, *La Fortezza*, stucco, 1686 ca., Roma, chiesa di Sant'Ignazio, cappella Ludovisi.



fig. 18 Camillo Rusconi, *La Prudenza*, stucco, 1686 ca., Roma, Sant'Ignazio, cappella Ludovisi.

a coronamento del portale principale, risultassero simili alle decorazioni che si trovano sparse per la maggior parte degli edifici, anche privati, rifatti nella seconda metà del settecento da Varlè o da qualche suo aiutante. Questo discorso mi serve anche per introdurre nel suo catalogo due nuove sculture. Varlè nel 1759 era attivo nella chiesa di San Pellegrino e Santa Teresa²³, per la progettazione e secondo me solo in parte per la realizzazione dei due trionfi angelici che si trovano a coronamento delle cappelle della famiglia Bianchi e della fa-



fig. 19 Filippo della Valle, *Abbondanza*, marmo, 1760 ca., Roma, Fontana di Trevi.

miglia Pichi²⁴. Proprio nello stesso anno in cui i lavori di decorazione della chiesa stavano per concludersi, iniziarono gli importanti interventi di ampliamento di palazzo Ferretti, che confina a sinistra con la chiesa di San Pellegrino e Teresa, interventi commissionati e affidati a Luigi Vanvitelli da Cristoforo Ferretti. Sotto la direzione dell'architetto vennero aggiunti al precedente corpo di fabbrica cinquecentesco, l'ala adiacente alla nuova chiesa, il balcone sopra il portale centrale, il terrazzo pensile porticato e l'elegante e luminoso scalone d'onore interno²⁵. Sia per la presenza di Vanvitelli, che, come più sopra ricordato, lo chiamò da Roma perché in città mancavano artisti capaci, ma soprattutto per evidenti motivi stilistici, vanno legate a Varlè le due belle statue in pietra raffiguranti la *Fortezza* e la *Prudenza* (figg. 15-16) che si trovano ancora nel palazzo²⁶, ed è probabile che, proprio per occuparsi delle opere per il palazzo dei Ferretti, una delle famiglie più importanti della città, l'artista avesse lasciato terminare le decorazioni per la seconda cappella

nella chiesa di San Pellegrino e Santa Teresa ai suoi collaboratori. In queste due sculture soprattutto è evidente più che mai l'importanza che Roma ha avuto per la sua formazione, tanto che in questo caso l'artista copia quasi completamente le due statue rappresentanti il medesimo soggetto, scolpite da Camillo Rusconi per la cappella Ludovisi (figg. 17-18), nella chiesa di Sant'Ignazio nella Capitale, stessa cosa che, come detto, fece anche per gli Apostoli del Santissimo Sacramento, vere e proprie copie di quelle lateranensi. Ma non meno importante



fig. 20 Gioacchino Varlè (?), *Gloria di Dio Padre*, stucco, 1760 ca., Camerano, chiesa di San Francesco.

per questi due stucchi è Giuseppe Rusconi, allievo di Camillo, con la sua *Fortezza* che si trova nella cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, opera nella quale sembra aver superato il suo maestro, o ancora opere come quelle di Filippo della Valle che a sua volta si è trovato a studiare presso la bottega di Camillo Rusconi, come l'*Abbondanza* (fig. 19) e la *Salubrità* per la Fontana di Trevi. Le due virtù cardinali del Varlè si trovano all'interno di due nicchie, una nello scalone e l'altra nella galleria prospiciente la terrazza vanvitelliana. Per quanto riguarda la *Fortezza*, rappresentata da una donna armata di scudo, lancia ed elmo, dal viso aggraziato ma anche fiero allo stesso tempo e con il leone ammansito ai suoi piedi, a differenza del modello rusconiano presso la cappella Ludovisi, tiene lo scudo abbassato, e risulta meno compressa all'interno dello spazio architettonico che la ospita. Il chiaroscuro si fa meno potente e

variato rispetto all'eroismo del "maestro", in quanto Varlè realizza poche solcature nella superficie, giocando di meno sui vuoti e sui pieni della figura, che risulta quindi meno potente e più pacata rispetto ai prototipi romani. L'altra virtù, la *Prudenza* è raffigurata come una giovane donna con un serpente, simbolo di sapienza e quindi anche prudenza, attorcigliato nella mano destra, mentre nell'altra tiene lo specchio in cui sta riflettendo il viso dai lineamenti dolci ed il capo scoperto, con acconciatura scomposta, elementi molto simili alle



fig. 21 Gioacchino Varlè, *Angeli a coronamento dell'altare della famiglia Bianchi*, marmo, 1759, Ancona, chiesa di San Pellegrino e Santa Teresa.

statue del Della Valle. La veste, che riprende perfettamente la forma di quella della statua presso Sant' Ignazio, con il lembo del bordo destro che sembra essere trascinato via da un colpo di vento, anche questa volta appare però più contenuta nel gioco dei trapassi di piani; nella *Prudenza* di Varlè la veste di seta assume quell'aspetto di finto bagnato, realizzato grazie a marezzature lucenti, che ritroveremo ancora più accentuato nelle *Allegorie* della loggia dei Mercanti. Da notare anche dettagli esecutivi secondari che vengono ripresi a distanza di anni. Mi riferisco ad esempio al leone ai piedi della fortezza identico

a quello del *San Marco* di Treia ed ancora a quello che si trova associato all'allegoria dell'Africa, molto simili tra di loro, soprattutto per i dettagli espressivi, che riescono ad assorbire i sentimenti e le caratteristiche che le statue stesse vogliono trasmetterci. A Gioacchino Varlè, o al suo ambito è possibile ricondurre anche gli stucchi che decorano la lanterna del monumentale scalone progettato da Luigi Vanvitelli; festoni vegetali, conchiglie e testine angeliche, sono gli stessi che ritroviamo quasi sempre in edifici laici o non, decorati



fig. 22 Gioacchino Varlè, *Gloria*, stucco, 1771-1776, Ancona, chiesa del Santissimo Sacramento.

dallo scultore romano, che quindi non è da escludere abbia avuto modelli in bottega che velocizzavano gli interventi, come si diceva precedentemente. Come abbiamo accennato, oltre a sporadici casi, del Varlè hanno velocemente parlato per lo più studiosi interessati alla città di Ancona e alle sue costruzioni, architetti o storici, che non scrivono di lui analizzandolo con l'occhio dello storico dell'arte, ma ne parlano solamente come scultore, sì laborioso, ma pur sempre secondario agli architetti che affiancò durante tutta la sua carriera, come Vanvitelli, Marchionni o Ciaffaroni. La conoscenza della collaborazione con

questi progettisti d'altra parte è stata utile poiché mi ha portato in un primo momento a catalogare gli edifici in cui questi architetti lavorarono negli anni in cui Varlè era attivo nel territorio delle Marche, e in un secondo momento ad andare a verificare la possibile presenza del nostro artista in essi, laddove le fonti non lo citavano. Proprio questa ricerca, avvenuta grazie alla conoscenza degli architetti con i quali aveva instaurato solidi legami lavorativi, mi ha portato a quest'ultima attribuzione. Mi riferisco alla *Gloria* nella medievale chiesa



fig. 23 Gioacchino Varlè, *Angeli con strumenti musicali*, stucco, 1775 ca., Ancona, chiesa di San Domenico.

di San Francesco di Camerano; la chiesa, come oggi ci appare, è frutto dell'intervento di Francesco Maria Ciaffaroni mentre le decorazioni a stucco rientrano appieno tra i lavori del Varlè. La duecentesca chiesa di San Francesco a Camerano, subisce nei secoli svariati lavori di restauro, tra cui quello che iniziò nel 1759 fino al 1769²⁷, che trasformò la chiesa da medievale, in un edificio dall'aspetto del tutto Settecentesco ed in questa occasione venne chiamato il Ciaffaroni. L'unica navata è decorata con tipici elementi in stucco settecenteschi, come le colonne sormontate da capitelli corinzi ed i festoni vegetali con

testine angeliche in prossimità dei quattro altari laterali, che abbiamo già visto in numerosi esempi già citati del Varlè. Per quanto riguarda la decorazione plastica al di sopra dell'altare maggiore ammiriamo la rappresentazione della *Gloria di Dio Padre* (fig. 20), alla quale stanno assistendo tutt'intorno testine di putti, posti all'interno delle nuvole e dei raggi dorati e due bellissimi angeli con le ali spiegate, che si portano le mani al petto per il coinvolgimento emotivo di ciò a cui stanno partecipando. Non sappiamo chi si occupò della deco-



figg. 24-25 Camillo Rusconi, *Angeli*, marmo, 1696- 1699, Roma, chiesa del Gesù, cappella di Sant'Ignazio.

razione interna della chiesa di Camerano, che appartiene ai minori conventuali, ma credo che sia senz'altro da attribuire a Varlè per più ragioni: le numerose collaborazioni tra l'architetto fanese e Gioacchino Varlè ad Ancona²⁸; il fatto che dieci anni dopo Camerano lo scultore lavorerà alle opere della chiesa anconetana appartenente ancora ai conventuali Minori appena ristrutturata da Ciaffaroni e infine per la stringente corrispondenza stilistica. Le movenze degli angeli sopra l'altare maggiore di San Biagio, il modo di lavorare i panneggi, le posizioni scomposte e mosse da un'energia interna, i volti e i modi di lavorare le capigliature delle statue nelle chiese di San Pellegrino e Santa Teresa (fig. 21), del Santissimo Sacramento (fig. 22), di San Domenico (fig. 23) e di Fermo, sono tutti elementi propri del Varlè che si riconoscono anche in queste

sculture. Questi due angeli “berniniani”²⁹ sono liberi dai vincoli architettonici sui quali sono posti e sembrano veramente compiere quel moto ascensionale che l’andatura delle loro vesti ci fa percepire. Assumono posizioni e atteggiamenti naturali, con le gambe a volte penzolanti dalla superficie di appoggio, per metà coperte dalle vesti; le statue sono ancora caratterizzate da quella forza barocca, che rende la materia quasi viva, carica di movimento, ricca di effetti di chiaroscuro. A Roma Varlè ha sicuramente avuto modo di studiare le sculture di Camillo Rusconi che ornano la cappella di Sant’Ignazio nella chiesa del Gesù (figg. 24-25) oppure quelle in San Salvatore in Lauro, dove le figure angeliche, sia nelle attitudini, sia nel modo di panneggiare, sia a livello fisiologico, sono ancora una volta i chiari modelli ai quali il nostro artista si ispirò. Consolida questa attribuzione anche l’analisi degli elementi che completano la decorazione al di sopra dell’altare, come le testine di puttini, la presenza della colomba, e la lavorazione delle nuvole in stucco, che rientrano pienamente nel linguaggio tipico di Gioacchino Varlè, scultore molto attivo nelle Marche, e meritevole di essere riportato alla luce, tra retaggi barocchi e accensioni neoclassiche.

Abstract

The paper explores the life and work of Gioacchino Varlè, a very productive artist in Ancona and its territories in the second half of the seventeenth century. Despite achieving high standards in working with marble and stucco, his fame was eclipsed almost immediately after his death. For a long time Varlè paid the consequences of scholarly criticism of the Baroque tradition, which had been an important influence in his training. Having brought that style with him from Rome, it became typical of all his work in the Marche. On the basis of archive research, comparisons and stylistic grounds, fresh conclusions are advanced here regarding the possibility of reconsidering the sculptor's catalogue with the addition of new attributions, as well as highlighting his well-defined development, characterized by a number of distinctive features and a stylistic metamorphosis from Baroque tension to Neoclassical composure.

NOTE

* Il presente contributo è tratto dalle ricerche svolte per la mia Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, conseguita presso l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, relatrice la Prof.ssa Anna Maria Ambrosini Massari.

- 1 M. NATALUCCI, *Ancona attraverso i secoli*, II, Città di Castello, Tip. Trifogli 1960, p. 305.
- 2 P. ZAMPETTI, *La scultura nelle Marche*, Firenze, Nardini 1993, p. 444.
- 3 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, Tip. A Mancini 1834.
- 4 Ibidem, p. 412.
- 5 Il documento recita testualmente: "*Joachim quondam Varlè de Alma Urbe multis ab hinc annis huius civitatis incola sub hac Paroecia aetatis suae anno septuagesimo quinto in Communione Sanctae Matris Ecclesiae animam Deo reddidit, cuius corpus sequenti die in Ecclesia Sanctissimi Sacramenti conditumfuit. Reverendo Domino Vincentio Sebastiani Sacerdoti saeculari Confessario approbato pridie confessus, eadem die Sacro Viatico munitus, per Aloysium Parochum Marinelli, et praedicta die vigesima tertia tum extrema Unctione, tum Pontificia Benedictione roboratus per Reverendum Dominum Iosephum Galanti Cappellanum Curatum. Die vigesima septima septima Iulii Anni Millesimi Octingentesimi Sexti.*" (Registro dei morti della Parrocchia di San Marco in Ancona dall'anno 1802 fino all'anno 1829).
- 6 Come abbiamo visto Amico Ricci affermava: "*nacque da genitori Fiamminghi*" (RICCI 1834, cit., p. 412); Francesco Maranesi lo voleva "*nativo del Varano di Ancona ma romano di elezione*" (F. MA-

- RANESI, *La cattedrale di Fermo*, in «Quaderni d'arte», XVIII, 1940, p. 39).
- 7 Regesti del notaio Francesco Vallacca, anni 1803-1804, Archivio di stato di Ancona, Fondo Archivio Notarile, ff. 689-691.
 - 8 Raffaele Elia afferma che nonostante le numerose commissioni assunte e realizzate nella città di Ancona, Varlè non riuscì mai a raggiungere un'agiatazza economica. Questo è possibile dedurlo, secondo lui, dal suo testamento munito di *sette sigilli in cera di Spagna, rappresentanti il proprio stemma gentilizio, esprimente un campo con la Corona al di sopra ed un fanciullo da un lato, a sedere, tenente una bandiera elevata in mano e vari fregi all'intorno*. Nelle stesse pagine Elia ci riferisce che Gioacchino Varlè si lamenta per la mancanza di sostegno da parte dei quattro figli maschi, ai quali lascia la legittima; Giovanni, Andrea, Michele ed Alessandro, infatti, non appena ebbero una propria stabilità economica e nonostante sapessero le cattive condizioni economiche del padre, non lo aiutarono mai. Dichiarò invece eredi universali le figlie, Altomira-Maria, Olimpia, Flavia, Anna e Genoveffa, le quali acquisirono la casa in contrada degli Orefici con tutto ciò che si trovava dentro specificando tra i vari oggetti, gli «arnesi necessari per esercitare la mia professione di scultura». Elia inoltre riporta che Varlè avrebbe avuto dei problemi con i parenti della moglie Angela Stramazzi, e subito dopo scrive che lo stesso artista chiede di essere sepolto nella chiesa del Santissimo Sacramento, di cui afferma essere indegno fratello esercente, come venne poi in realtà fatto. (R. ELIA, *La chiesa di San Domenico in Ancona e gli artisti che vi operarono*, in «Studia Picena», XXIII, 1955, pp. 61-62).
 - 9 Archivio di stato di Ancona, Fondo Archivio Notarile, Regesti del notaio Francesco Vallacca, anni 1803-1804, ff. 709-714.
 - 10 Per altri studi sul tema si veda anche: M. BUGLIONI, *Istoria del Convento di San Francesco dell'Ordine dei Minori di Ancona*, Ancona, Stamperia Ferri 1795; A. MAGGIORI, *Le pitture sculture e architetture della città di Ancona*, Ancona, Tip. A Sartorj 1821; C. ALBERTINI, *Storia di Ancona fino al 1824*, ms., Biblioteca Comunale L. Benincasa, Ancona; M. MARONI, *Dei monumenti e degli oggetti d'arte in Ancona. Cenni storico descrittivi*, in AA.VV., «Guida di Ancona descritta nella storia e nei monumenti con indicazioni utili al forestiero», Ancona, 1884; P. GIANGIACOMI, *Storia di Ancona dalla sua fondazione ai giorni nostri, e Guida artistico-commerciale illustrata*, Ancona, Libreria editrice. Fogola 1923; V. PIRANI, *Ancona dentro le mura*, Ancona, Bagaloni editore 1979; V. PIRANI, *Il discorso architettonico in Ancona tra i secoli XVII e XIX*, Ostra Vetere, Aniballi 1984; V. PIRANI, *Le chiese di Ancona*, Ancona, Nuove ricerche 1998; G. NEPI, *Guida di Fermo e dintorni*, Fermo, 1986; M. POLVERARI, *Ancona Pontificia: L'Ottocento. Un inventario Urbano*, Ancona, Comune di Ancona 1994; M. POLVERARI, *Le arti ad Ancona nel Settecento*, Ancona, 1999; F. MARIANO (a cura di), *La Loggia dei Mercanti in Ancona*, Ancona, 2003; F. M. DI MATTEO, N. FALASCHINI, D. MASALA (a cura di), *Toccare gli angeli, inediti marmi di Gioacchino Varlè al museo Omero*, catalogo della mostra (Ancona 3 dicembre 2009- 31 dicembre 2010), Ancona, Ed. Museo Omero 2009; M.C. COLA, *Gioacchino Varlè, Adrea Vici, Vincenzo Pacetti e "l'affare delle gloriette" di Loreto*, in «Ricche miniere», II, n. 4, 2015, pp. 120-125.
 - 11 G. DE ANGLIS D'OSSAT, *L'Opera di Luigi Vanvitelli in Ancona e la congiuntura architettonica settecentesca degli anni Trenta*, in «Deputazione di storia patria per le Marche: Atti e Memorie», serie VIII, vol. VIII, Ancona, 1975, pp. 69-111.
 - 12 MAGGIORI 1821, cit., p. 10; MARONI, cit., p. 200; GIANGIACOMI, cit., p. 38; POLVERARI 1994, cit., p. 155.
 - 13 MAGGIORI 1821, cit., pp. 37, 93; Ricci, 1834, cit., p. 409; MARONI 1884, cit., pp. 161-162; ELIA, cit., p. 60; Natalucci, 1960, cit., p. 298; Pirani, 1984, cit., p. 94; ZAMPETTI 1993, cit., p. 444; POLVERARI 1994, cit., p. 491; POLVERARI 1999, cit., p. 46; AA.VV., *Toccare gli angeli*, 2009, p.33.

- 14 MAGGIORI 1821, cit., p. 34; MARONI 1884, cit., pp. 179-188; ELIA, cit., p. 60; POLVERARI 1994, cit., pp. 236-246; AA.VV., *Toccare gli angeli*, 2009, p.30.
- 15 ELIA, cit., p. 61.
- 16 PIRANI 1984, cit., p. 140.
- 17 In piazza del Plebiscito, una delle quattro piazze più importanti della città di Ancona, che ospita al centro la statua del Pontefice Clemente XII di Agostino Cornacchini, si erge l'imponente chiesa settecentesca di San Domenico realizzata tra il 1765 e il 1788, su disegno dell'architetto romano Carlo Marchionni (ELIA, cit., p.55).
- 18 Sarebbe stato interessante confrontare i volti di queste due statue con quelli degli Apostoli del Santissimo Sacramento, per vedere se ancora una volta Varlè si fosse servito di bozzetti e modelli già pronti in bottega. Purtroppo sono andati persi a causa dei bombardamenti del 1 novembre del 1943, che insieme a gran parte dell'apparato decorativo, ridussero in frammenti anche queste due statuette del Varlè alte 78 cm, che oggi sono state ricomposte con gli elementi che si sono riusciti a trovare tra le macerie (Cfr. Soprintendenza per le antichità delle Marche e dell'Umbria; per le gallerie delle Marche, per i monumenti delle Marche, *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l'arte*, Ancona, 1946, p. 60)
- 19 Si possono fare riferimenti per esempio al San Bruno di Michelangelo Slodtz, in San Pietro in Vaticano, o alla statua raffigurante il medesimo soggetto di Giovanni Antonio Houdon, del 1766, in Santa Maria degli Angeli, sempre a Roma (Cfr. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino, Einaudi 1982, pp. 41-61).
- 20 La Loggia venne restaurata alla fine del '700, con interventi di Giuseppe Pallavicini per la parte pittorica mentre per quella plastica venne chiamato Gioacchino Varlè, che mise mano, nel 1776, alla statua della *Religione*. La precedente statua nel 1710 era andata distrutta a causa di una rovinosa caduta, forse dovuta ad un sisma. Questa statua, ci dicono le fonti, che venne prima sostituita da una prima copia nel 1711, la quale non si sa da chi venne plasmata, ma i più riferiscono che fosse di talmente di bassa fattura, che si arrivò alla decisione di sostituirla di nuovo. Venne successivamente incaricato sempre il Varlè nel 1784, anche se non si capisce perché aspettarono quasi dieci anni per commissionare nuove opere da collocare nella medesima sala, per la realizzazione di quattro statue raffiguranti le *Allegorie dei Quattro Continenti*, da porre entro le nicchie, due nella parete destra e due nella parete sinistra. Infine, si attribuisce allo stesso scultore anche il busto di Clemente XII, posto tra le allegorie dell'America e dell'Europa (Cfr. MAGGIORI 1821, cit., pp. 33, 88; RICCI 1834, cit., pp. 409, 412; MARONI, cit., pp. 166-172; E. SPADOLINI, *Il Commercio, le Arti, e la Loggia dei Mercanti in Ancona: appunti*, Portocivitanova 1904, pp. 93-95; GIANGIACOMI, cit., pp. 27-28; ELIA, cit., pp. 60; NATALUCCI, 1960, cit., p. 293, ZAMPETTI, cit., p. 444; POLVERARI 1994, cit., pp.108-117; POLVERARI 1999, cit., pp. 171-174; MARIANO, cit., pp. 81-83, 129-133; AA.VV., *Toccare gli angeli*, 2009, p. 31).
- 21 All'interno di questi solenni spazi, Varlè, oltre che della *Gloria* absidale, è sicuramente artefice delle statue della *Fede* e della *Speranza* al di sopra del portale d'ingresso, mentre starei più attenta nell'attribuirgli i medaglioni dei pontefici *Pio III* e *Sisto V* (MARANESI, cit., p. 28; NEPI, cit., p. 141). Infatti, se le due virtù teologali rientrano perfettamente nello stile dell'artista, non sono invece altrettanto convinta nell'attribuire i medaglioni con i due pontefici al Varlè, poiché lontani dal modo di lavorare e di concepire le figure dello scultore; questi due tondi, in cui i vescovi sono posti di profilo, con fattezze quasi caricaturali, sono lontani dai tondi realizzati dal Varlè pochi anni prima i quali si affacciano dalle tonde aperture della pareti con atteggiamenti realistici e spontanei.

- 22 PIRANI 1984, cit., p. 90.
- 23 Per notizie sull'edificio si veda V. PIRANI, *La chiesa dei SS. Pellegrino e Teresa*, Ancona, 1975.
- 24 A mio dire, soprattutto per quanto riguarda l'apparato decorativo per la cappella Pichi, sarebbe più corretto pensare al Varlè solo come ideatore degli angeli. Infatti se ritroviamo il linguaggio tipico dell'artista dal punto di vista compositivo, per gli atteggiamenti e per le posizioni di questi cherubini che appaiono sempre sul punto di cadere, d'altra parte notiamo proprio alcune differenze nella fattura dei volti e nelle corporature, caratteristiche evidenti in particolar modo negli angeli del gruppo plastico della famiglia Pichi. Quelli che si trovano qui, sono scarni e meno naturalistici rispetto agli altri, con gesti che non risultano subito chiari per chi li guarda; invece gli angeli al di sopra della cappella Bianchi, dall'altra parte dell'aula sacra, portano in mano i simboli della passione, e per la loro muscolatura più possente e ben definita, e per quei lineamenti addolciti, suggeriscono l'intervento diretto dello scultore e la sua sensibilità verso le eleganze del rococò, rimanendo sempre debitore all'arte del Barocco romano.
- 25 Cfr. NATALUCCI, cit., p. 295; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, in «Deputazione di storia patria per le Marche: Atti e Memorie», serie VIII, vol. VIII, Ancona, 1975; PIRANI 1979, cit., p. 1979; POLVERARI 1994, cit..
- 26 Forse corrispondenti alle due "*Statue in marmo*" di cui parla M. Oretti nel suo manoscritto. (M. ORETTI, *Pitture nella città di Ancona descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, ms. B. 165/II, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, 1777).
- 27 PIRANI 1984, cit., p. 70.
- 28 Gioacchino Varlè lavora accanto a Ciaffaroni in numerose occasioni: nella chiesa di San Biagio nel 1752; nella cripta di San Ciriaco intorno al 1755; probabilmente nel palazzo Jona Millo nel 1756; nell'importante cantiere per la chiesa del Santissimo Sacramento nel 1771; nella chiesa di San Francesco alle Scale nel 1785 ca.; infine, per l'attuale piazza Kennedy, in origine piazza Sant'Agostino, lo scultore modellò, su progetto del Ciaffaroni, la statua di *Pio VI*, realizzata nel 1789 e distrutta nel 1797 durante il periodo della rivoluzione francese dai giacobini. Testimonianza di tale opera è l'acquaforte di M.A. Sartori nella Pinacoteca Comunale di Ancona.
- 29 L'aggettivo è stato usato da Zampetti per descrivere gli angeli del coro di San Domenico, i quali sono molto vicini a quelli di Camerano, soprattutto per l'enorme libertà compositiva, tale da farli sembrare svincolati dall'architettura che li circonda. (cfr. ZAMPETTI, cit., p. 444).

Spigolando negli archivi urbinati: Grande Hotel dei Cappuccini

Maria Luisa Moscati Benigni

Era lì, piegato in sei, costretto in una piccola cartella di cartone pesante, legato, o meglio domato, con un robusto spago. Così, quasi un secolo fa, venne sepolto un grande progetto e negata ad Urbino la possibilità di godere di un turismo residenziale¹. Infilate a forza le punte delle dita tra le pieghe indurite, la pesante carta da disegno oppone dapprima resistenza, poi a poco a poco si lascia aprire e si stira come chi può finalmente distendere le membra intorpidite. Si tratta di un grande album (73x68 cm.) composto da sette tavole acquerellate, illustra il progetto di un albergo grandioso immerso nella selva dei Cappuccini di pascoliana memoria e ambientato negli spazi suggestivi dell'ex convento. Il cartiglio, fiancheggiato da due fasci littori, recita "Gra.de Albergo dei Cappuccini - ex convento- Anno 1927- Ing. Ugo Gennari- Roma".

La prima tavola (scala 1/5000) mostra la posizione del convento dei Cappuccini rispetto alla pianta della città di Urbino e alla Stazione ferroviaria.

La vera sorpresa è però nella seconda tavola (scala 1/100): si riconosce il complesso dell'ex convento, ma ingentilito da loggette, balconi e rampicanti fioriti, il tutto immerso nel verde: prati e alberi secolari.

Le mura, che dal 1644 recintavano tutta la proprietà, salgono fiancheggiando il viale e terminano con due grandi archi ai lati della facciata della chiesa: erano chiusi, al tempo del convento, da pesanti portoni che il padre guardiano serrava ogni sera. Nel disegno non esistono già più. Sotto corre la scritta "Vista dell'Albergo dal viale di accesso" (fig. 1).

La terza, "Vista del Chiostro del Ristorante", evoca la serena atmosfera claustrale, il pozzo al centro attorniato dal porticato sul quale si aprono le vetrate del ristorante, già refettorio, proprio lì dove i frati un tempo consumavano i pasti (fig. 2). La quarta tavola mostra la sezione che attraversa la chiesa e il primo chiostro (fig. 3), mentre nella quinta (fig. 4) è illustrato il progetto del piano terreno con i due chiostri, entrambi con pozzo centrale, 14 camere con bagni e sale di rappresentanza. In perfetta linea con le leggi fasciste dell'epoca,



fig. 1 Progetto Albergo Cappuccini, *Veduta dal viale di accesso*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

non compaiono termini stranieri: nella hall, ricavata nello spazio della chiesa, figura la dicitura *atrio*, nel bar, *mescita*, così per il ristorante e per la *sala di lettura*. La sesta tavola riproduce la pianta del primo piano: 22 camere disseminate nel braccio lungo del convento dove erano le celle e negli spazi attigui alcune unite a piccoli salotti, altre, con terrazzi e loggette, si affacciano sull'ampio bosco che circonda il convento e godono della veduta della Città cinta da mura (fig.5).

In ultimo "La pianta del piano seminterrato" (fig. 6), e qui il progettista ha previsto il cuore pulsante dell'albergo. In realtà è interrato solo il lato est perché



fig. 2 Progetto Albergo Cappuccini, *Vista dal chiostro*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

quello opposto, seguendo il declivio, risulta fuori terra. Vi si trovano cucina, dispensa e magazzino oltre alle camere e sala per il personale, poi un faraonico impianto di riscaldamento con annessa carbonaia. Lascia invece perplessi l'ubicazione della cantina prevista proprio sotto il pavimento della chiesa, dove un tempo seppellivano i morti. Allegate alle tavole tre relazioni, sempre a firma dell'Ing. Gennari, quella finanziaria, il preventivo di spesa e quella descrittiva². Nella prima, contando su una media giornaliera di una ventina di ospiti e sul "presunto incasso dal ristorante, bar, feste, banchetti, tennis, circolo privato ecc.", azzarda un reddito annuo di centotrentaseimila lire. "Se poi si otte-



fig. 3 Progetto Albergo Cappuccini, *Sezione della chiesa e del chiostro*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

nesse – continua la rosea previsione dell’Ingegnere Gennari - oltre che l’interesse del Comune, un altro e più importante interessamento da parte del Governo, sotto forma di finanziamento a tenue interesse e a lunga scadenza, si potrebbe con assoluta certezza ... riuscire ad estinguere in pochi anni il debito iniziale, procedere a salutarì ammortizzi ed eventualmente pensare ad ampliare e migliorare l’azienda con ulteriore vantaggio della Città.” Ipotizza quindi il finanziamento da parte dello Stato di seicentomila lire per 15 anni al tasso del 21/2 %.

Nella seconda relazione espone il preventivo di spesa per lavori murari, nuovi

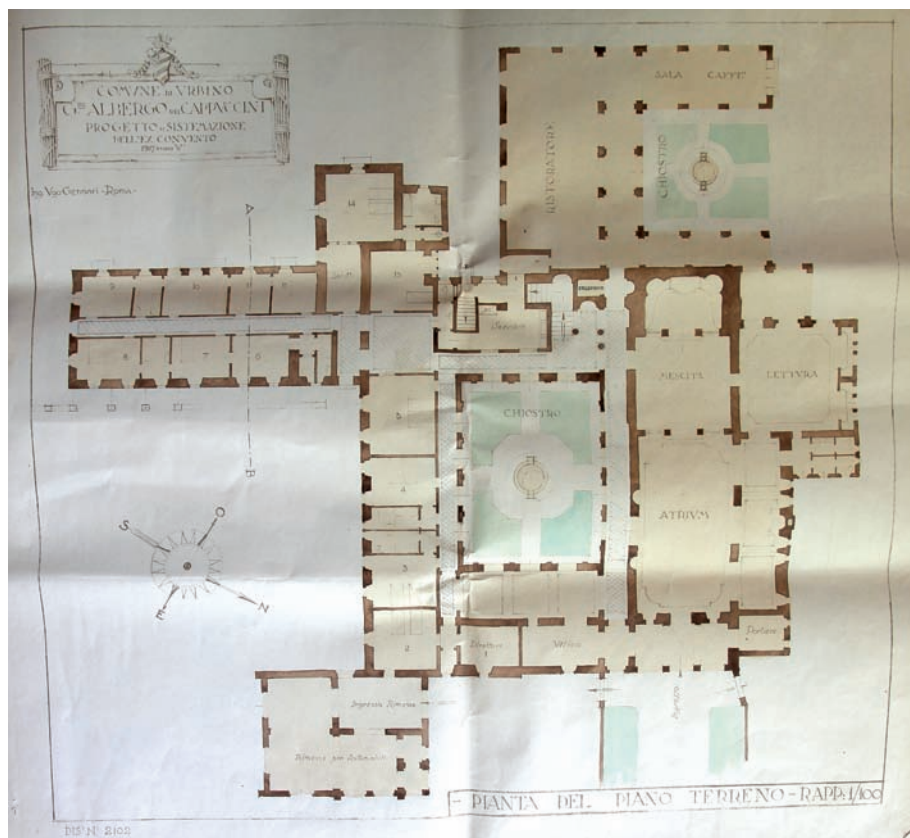


fig. 4 Progetto Albergo Cappuccini, *Pianta del piano terreno*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

vani, tetti, solai e pavimenti oltre a trenta bagni, due cucine, serramenti, sia portoni che infissi alle finestre, impianto elettrico e di riscaldamento: il tutto per un milione e settecentomila lire compresi gli imprevisti. La terza invece è una “Relazione descrittiva” che inquadra la posizione del colle dei Cappuccini rispetto alla città dalla quale “dista circa 600 metri di ottima strada, con un bel parco ricco di alberi di alto fusto, contornato di siepi di mortella. La posizione eminente, la splendida vista della città e della vallata ... la grande estensione del parco stesso, rendono questo antico convento un ideale soggiorno tranquillo, ridente, saluberrimo”. Per quanto riguarda il movimento turistico, l’In-

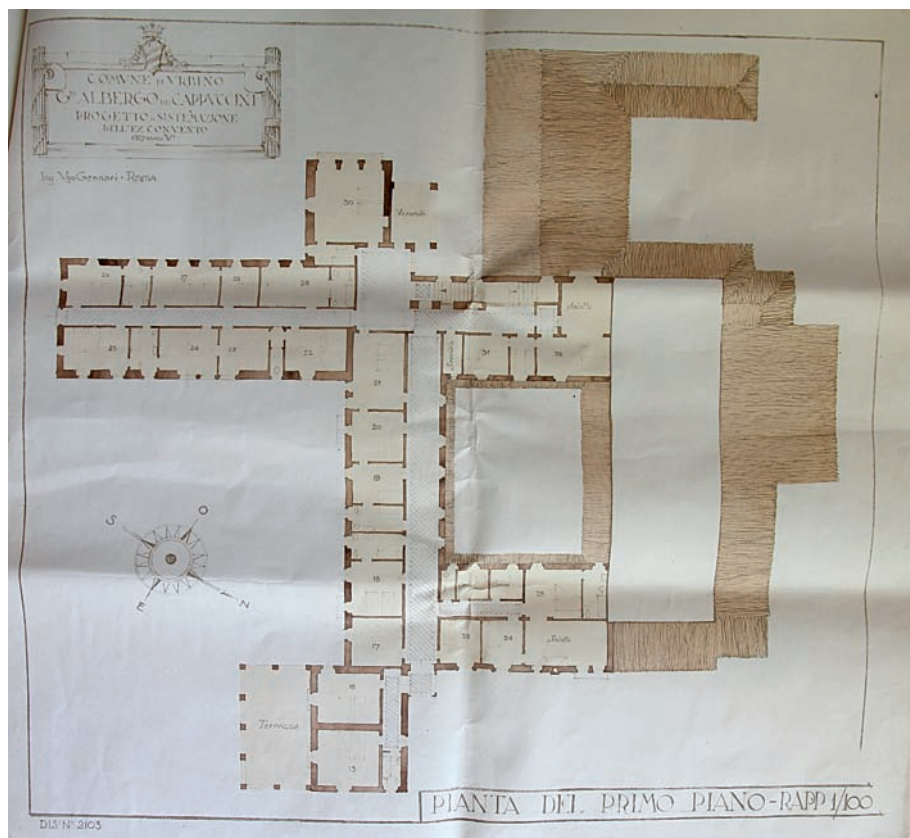


fig. 5 Progetto Albergo Cappuccini, *Pianta del primo piano*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

gegnere ricorda che Urbino “possiede il più ricco gioiello architettonico del nostro Rinascimento, meta desiderata da chiunque abbia il gusto del bello”. Pertanto lamenta che “questa corrente di turisti, nella maggior parte di lusso, non trova oggi in Urbino alloggi adeguati, il loro breve passaggio è limitato ad un’affrettata visita al monumento principale della città”. Auspica invece che possano trovare nella nuova struttura la possibilità di soggiorni estivi e di villeggiatura.

Dopo aver affermato “che forse nessun altro luogo avrebbe potuto, meglio di questo, corrispondere a quanto si poteva desiderare” illustra i criteri che in-

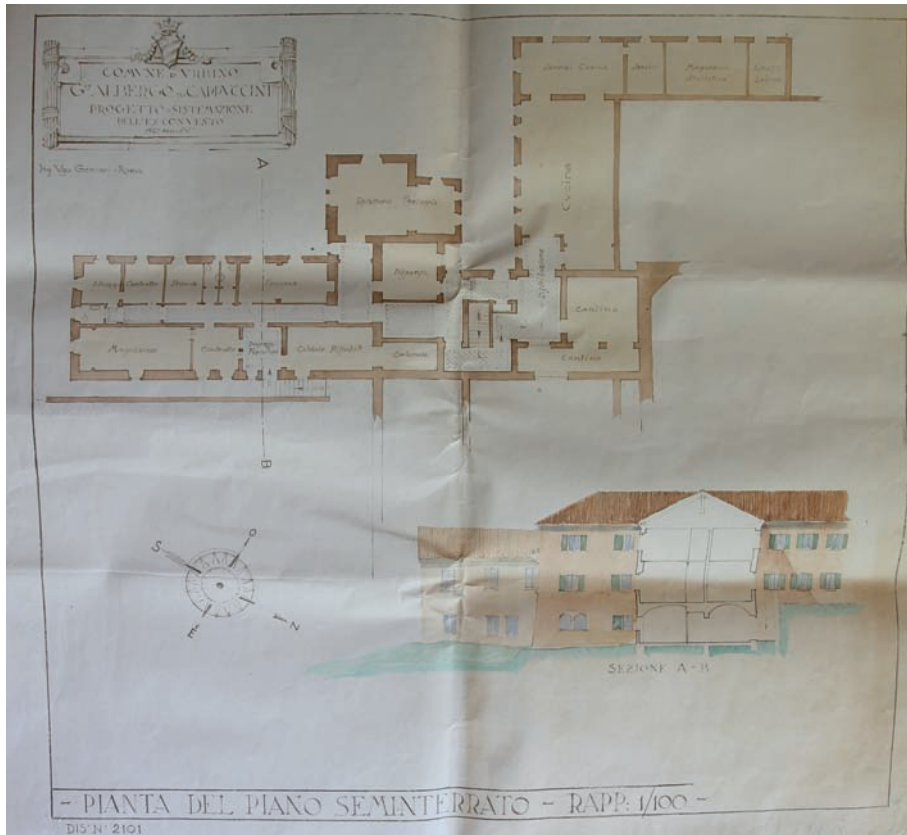


fig. 6 Progetto Albergo Cappuccini, *Pianta del seminterrato*, acquerello, 1929, Archivio di Stato di Urbino, Fondo del Comune, B.1367.

tende adottare per la trasformazione dell'ex convento in albergo: saranno i più moderni ed evoluti, ma senza "turbare il carattere dimesso e suggestivo di questo ambiente francescano". Vengono perciò proposti "impiantici di cotto con intercalate vecchie maioliche di Pesaro, travature di legno a vista e ingenue decorazioni policrome, tinteggiatura a calce delle camere-celle con scritte francescane, finestre dai vetri a piombo, mobili che abbiano tutta la sana comodità della mobilia paesana, nei quali l'estetica senza fronzoli coincida con la logica dell'ambiente. Ferri battuti, vetri, stoffe e stoviglie tutti appartenenti a quella caratteristica produzione locale e regionale così ricca di folklore, così

scarsamente conosciuta fuori di qui e che, in questo albergo, sarebbe presentata ai viaggiatori nazionali e stranieri nella vivezza della sua pratica applicazione quotidiana e che quindi potrebbe essere fornita dalle fabbriche locali a prezzi di reclame”.

L'ingegner Gennari ha evidentemente preso così a cuore il progetto che si esalta dilungandosi nelle più ottimistiche previsioni come la possibilità di aumentare il numero delle camere mediante la sopraelevazione del corpo centrale cui



fig. 7 Cartolina d'epoca, *Urbino: veduta del convento dei Cappuccini.*

“nulla tecnicamente si oppone”, e di attrezzare il verde con la costruzione di campi da tennis e di un parco giuochi per i bimbi dei villeggianti. E infine prevede un servizio continuato di autobus tra l'albergo e la Città per incentivare l'affluenza anche delle famiglie del posto per convegni sportivi e mondani. “L'idea è sana- conclude – è dettata da un alto interesse civico e nazionale, giacché la patria di Raffaello e di Bramante è cara al cuore di tutti gli Italiani”. Il Cav. Augusto Del Vecchio, Podestà di Urbino, che ha più volte sollecitato l'esecuzione del progetto può finalmente prenderne visione, presso lo studio ro-

mano del progettista, nel marzo del 1927.

Tuttavia sarà solo nel gennaio del '28 che trasmette alla Prefettura di Pesaro l'intera pratica che dovrà essere esaminata dalla Commissione Finanza. Nella lettera di accompagnamento fa presente che la cifra preventivata è calcolata "in base al mercato dei prezzi, per mano d'opera e forniture, della Capitale assai più rilevanti che nella nostra città, e che in seguito alla provvidenziale rivalutazione della lira devesi calcolare un forte ribasso sul preventivo ...".

Poi, sempre in tema di programmazione turistica della città, precisa che il sussidio governativo di duecentocinquantamila lire richiesto, coprirà la spesa per l'attuazione del piano regolatore, la sistemazione del Piazzale del Monte e del Mercatale con annesso mattatoio. Invita quindi la Prefettura ad inviare con "cortese sollecitudine la pratica al Superiore Dicastero"³. L'ottimismo del Podestà si smorza rapidamente non solo per il silenzio da parte della Prefettura di Pesaro, ma anche per i solleciti da parte del progettista che attende il saldo del suo onorario. A questo punto il Comune di Urbino si rivolge all'ENIT (Ente Nazionale per le Industrie Turistiche), che a suo tempo aveva incaricato l'ingegnere di "constatare se esistessero le condizioni necessarie per poter incoraggiare il progetto", ma l'Ente declina ogni responsabilità circa la controversia. Anzi, nel maggio del '29 chiede di essere prontamente aggiornato sulla capacità ricettiva chiedendo il numero di alberghi e pensioni e del numero dei letti di cui gli stessi sono dotati. Il Podestà invia poche laconiche righe, "In questa città non vi sono pensioni, ma solo alberghi: L'Albergo d'Italia con n° 40 letti, L'albergo Raffaello con n° 11 letti. Ciò in esito alla richiesta. Ossequi Il Podestà"⁴.

Tre anni dopo, il 24 gennaio, l'ingegnere reclama "entro il corrente mese" almeno il rimborso delle spese vive, in caso contrario si affiderà ad un legale, ma a quel punto esigerà anche gli interessi maturati, nonché quell'onorario cui aveva rinunciato "per la seduzione che fin dal primo momento ho sentito per la bellezza del tema propostomi"⁵.

Così un progetto che avrebbe dato ad Urbino la possibilità di affermarsi come luogo di villeggiatura, è naufragato in sul nascere: difficile dire quali e quanti vantaggi avrebbe potuto trarne l'economia della Città e quali sviluppi avrebbe potuto avere nell'arco di un secolo. Forse la causa va ricercata in una circolare del 21 maggio 1923 del Ministero delle Finanze infilata nella stessa cartella tra le altre carte, oggetto: "Legge 11 giugno 1922 n°778 per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico". Tra l'altro vi si

precisa che “in base all’articolo 2 di detta Legge gli immobili di interesse storico non possono essere distrutti o alterati ... e sono altresì protette le bellezze paesaggistiche”⁶. E forse quell’antica chiesa ridotta ad “atrio”, o peggio ancora il luogo delle sepolture ridotto a “cantina”, possono aver turbato il sonno di qualcuno.

E di storia il convento dei Cappuccini ne aveva assai, anche se nel dicembre del 1866 cessa la funzione di convento come risulta da una lettera del Padre Guardiano che chiede, essendo imminente la chiusura, che possano restare alcuni Religiosi come custodi della chiesa per esaudire i desideri di cittadini e coloni che abitano nelle vicinanze⁷. Come è noto però già sin dal 3 gennaio 1861 con l’arrivo del Commissario governativo Lorenzo Valerio, al seguito del generale Cialdini che aveva liberato le Marche dal governo pontificio, era stata decretata la soppressione di conventi e monasteri ed anche in Urbino erano stati confiscati da parte del Governo Centrale e consegnati al Comune⁸.

Dovevano essere destinati ad usi civili e assistenziali secondo un programma presentato in quei giorni con il famoso discorso che il Valerio tenne a Senigallia. Questi, dopo un breve soggiorno in Urbino, vi aveva lasciato il fratello Giuseppe perché portasse a compimento la demolizione “del sordido edificio del precedente Governo”⁹ e desse il via alle riforme: “spalancare le porte del carcere politico, sopprimere gli ordini religiosi, creare asili, scuole popolari e festive, abolire i feudi, le primogeniture ... introdurre le leve militari, regolare i commerci ... tutto era da rifarsi e fu fatto”¹⁰.

Ma l’iniziativa che più ha caratterizzato l’opera del Valerio fu il pratico accorgimento di scegliere in città uomini capaci e facoltosi, e sicuramente avversi al passato regime, disposti a contribuire generosamente al sostentamento delle istituzioni umanitarie, precorrendo con ciò l’uso moderno degli sponsor.

Nel 1869 pertanto nell’ex convento dei Cappuccini verrà istituita l’*Opera Pia Casa di Ricovero e lavoro* (fig. 7) ad opera del Comune e di un Comitato di benemeriti cittadini tra i quali figurano i pochi ebrei veramente ricchi che, pur dovendo provvedere all’assistenza dei molti correligionari poverissimi che affollavano il ghetto, sono tuttavia ben lieti di dare il loro contributo alle istituzioni cittadine; infatti come Lorenzo Valerio aveva previsto, del passato Governo pontificio non nutrono certo nostalgia.

Lo statuto prevede che vi vengano alloggiati e assistiti gratuitamente, senza distinzione di sesso o di età, quanti si trovino in stato di estrema indigenza e privi di alloggio o di parenti che siano tenuti a provvedere alla loro sorte. Anzi

vi si allestiscono corsi di avviamento professionale per offrire la possibilità di apprendere un mestiere che permetta, a chi è ancora in grado di farlo, di rendersi indipendente. Curioso il fatto che vi possono essere alloggiati come cittadini comuni anche frati Cappuccini ormai avanti con gli anni, purché non indossino il saio.

Il divieto di indossare l'abito talare sarà esteso anche ai frati del convento di San Bernardino nonostante che a questi sarà concesso di restare nella loro sede con il preciso compito di prendersi cura delle sepolture, come il Padre Guardiano aveva auspicato¹¹: erano infatti appena iniziati i lavori per la costruzione del cimitero attiguo al convento.

Nel porticato della chiesa sono affisse due grandi lapidi: in quella di destra è scritto "Ad onore dei munifici benefattori del Pio Ricovero ad esempio ed incitamento delle generazioni presenti e future questo marmo ricorda Municipio di Urbino, Serafini Prof. Francesco, De Marchi Assunta, Fiorentini Gioacchino"¹².

A sinistra della porta di ingresso della chiesa l'altra lapide ricorda che "Questo edificio - eretto nel XVI secolo- convento dei Cappuccini - il 25 Gennaio 1869 - dallo Stato ceduto al Municipio - a rendere meno penosa - la vecchiaia di poveri lavoratori - fu convertito - in Casa di Riposo e Lavoro - XIV Giugno MCM XIV¹³. La costruzione del convento dei Cappuccini, con l'annessa chiesa dedicata inizialmente a Sant'Antonio Abate, risale al 1585 con l'affermarsi del nuovo Ordine francescano dei frati minori dell'Osservanza al seguito di Matteo da Bascio, antesignano della



fig. 8 Federico Barocci, *San Francesco riceve le stimmate*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



fig. 9 Federico Barocci, *Madonna di san Giovanni*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

riforma cappuccina della Provincia della Marca. Le sue prediche, molto seguite nelle principali città del Ducato di Urbino, favorirono la creazione di numerosi conventi in tutto il Montefeltro¹⁴.

Il complesso, fatto erigere da Francesco Maria II della Rovere, che vi aveva il suo oratorio, ma consacrato solo nel 1650, subirà negli anni numerosi restauri e rifacimenti, nel 1644 verrà eretta una muraglia al posto della siepe che delimitava il bosco, nel 1667 sarà costruita una nuova fabbrica con due Cappelle e successivamente scavate nuove sepolture per i frati e per due nobili dame genitrici di insigni predicatori.

La chiesa è poi intitolata a San Francesco allorché verrà collocato sull'altare maggiore il grande quadro di San Francesco che riceve le stimmate (fig. 8), commissionato espressamente dal

Duca al pittore urbinato Federico Barocci. Pare che il Duca stesso, nel contemplare l'opera "prese per disordine la veste del Santo, col dire, che lunga più del dovere si estendeva in terra"¹⁵.

In effetti l'impressione che si riceve a causa dell'abbondante panneggio del saio sotto le ginocchia è che la statura del Santo, alla prima occhiata, appare eccessiva. Il bagliore improvviso che squarcia le tenebre, i raggi che imprime le stimmate sulle mani, sui piedi e sul costato del Santo inginocchiato, che fissa estatico il Cristo nelle sembianze di un Serafino, il gesto rapido di Fra Leone per proteggere gli occhi dall'improvvisa luce, fanno di quest'opera il notturno più suggestivo della pittura italiana. Un falco, attonito, resta immobile aggrappato al ramo e, al centro della tela, dal buio emerge la facciata della piccola chiesa dei Cappuccini di Urbino mentre nel prato antistante Caino uccide il fratello Abele¹⁶. Quale nesso può esserci tra l'episodio biblico e le stimmate

sul corpo del Santo? È forse quello “stigma” stampato da Dio sulla fronte di Caino, il primo nella storia travagliata dell’umanità, perché “nessuno tocchi Caino”?¹⁷.

Un'altra bella opera del Barocci andrà ad impreziosire la chiesa di Urbino quando nel 1639 verrà soppresso il convento dei Cappuccini di Crocicchio (fig. 9).

Da quattro anni l'artista, tornato in Urbino sofferente dopo le note vicende romane, non era più riuscito a dipingere e, trovandosi a Crocicchio ove aveva un podere si era recato presso il convento e lì aveva rivolto fervide preghiere alla Vergine. Sentendosi migliorato, quasi a sciogliere un voto, aveva allora dipinto la Vergine con il Figlio in braccio e San Giovanni. I rosa, gli azzurri, cui aveva dovuto rinunciare nel severo notturno delle Stimate, in questa tela esplodono radiosi come pure il volto della Vergine che dolcemente stringe tra le dita il piedino paffuto del Figlio¹⁸.

Papa Clemente XI non mancherà di segnalare queste due opere ai messi papali mons. Origo e mons. Lancisi, in Urbino tra l'ottobre e il novembre 1703, raccomandando loro di far visita ai PP. Cappuccini nei pressi della Città, ove saranno attesi per il pranzo¹⁹.

Abstract

The Urbino Section of the Pesaro State Archive, never lacking in surprises, has yielded yet another gem: a project for a large hotel (1927), which, if built, would have attracted that residential tourism the ducal city has always aspired to. The designer, the Roman engineer Ugo Gennari, was clearly seduced by the beauty of the site for the project to convert the former Capuchin monastery, situated on a hill not far from the centre and immersed in the greenery of a lush wood. Duke Francesco Maria II Della Rovere was so fond of the monastery built in 1585 that he commissioned Federico Barocci to paint a large work for the main altar of the abbey church. The result was the painting of Saint Francis Receiving the Stigmata, the finest nocturnal scene in Italian painting, now in the Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

The historical events that led to the annexation of the Marches to the Kingdom of Italy resulted in the suppression of religious orders and the subsequent closure of the monastery in 1861. Nonetheless, that hitherto completely forgotten, ambitious project never got beyond the drawing board.

NOTE

SASU - Sezione Archivio di Stato di Urbino

F.C. - Fondo del Comune

- 1 SASU, F.C. B.1367, F.3.
- 2 Ibidem.
- 3 Ibidem.
- 4 SASU, F.C., B. 1307 F.3 1
- 5 SASU, F.C B. 1367, F.3
- 6 Ibidem.
- 7 SASU, F.C., B. 705, F. 4.
- 8 Ibidem.
- 9 Lorenzo Valerio, Relazione pubblicata nel Volume XI del Politecnico: Le Marche, 15 settembre 1860 al 18 gennaio 1861.
- 10 P. GHERARDI, *Lorenzo Valerio. Cenni biografici*, Gazzetta di Milano, 6 settembre 1865, Urbino 1868, p. 23.
- 11 SASU, F.C., B. 705, F. 4.
- 12 I cittadini benemeriti sono numerosi, ma il fatto che nella lapide vengano nominati soltanto tre privati indica certamente una particolare generosità. Infatti nel 1883 il Prof. Francesco Serafini lega al Pio Ricovero il sottostante fondo rustico Ca' Gallo, mentre Gioacchino Fiorentini, dopo aver provveduto ampiamente in vita, lascia per disposizione testamentaria (SASU, F.C., B.1009, F. 1) una ingente somma anche al Pio Ricovero oltre che ad altre Istituzioni, ai poveri del ghetto e ai nipoti ed eredi Angelo e Arturo Moscati, i quali continuando negli anni a sostenere istituzioni umanitarie, useranno la dicitura "Eredi Gioacchino Fiorentini" per onorare la memoria dell'avo materno.
- 13 SASU, F.C., B. 1009, F. 1.
- 14 C. URBANELLI, *Matteo da Bascio e l'ordine dei frati cappuccini*, in *I Cappuccini nel Montefeltro*, Ed. Studi Montefeltrani, San Leo, 1982, pp. 14 e 21.
- 15 A. LAZZARI, *Delle Chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Guerrini, Urbino MDCCCI, pp. 160-163.
- 16 La tela rimossa nel 1798 durante il Governo Repubblicano fu portata nella chiesa dei PP.CC- di Sant'Agostino in Via San Polo nel tentativo di salvarla, ma fu ugualmente trasferita a Brera ove rimase sino al 1826, dal 1913 è presso la Galleria Nazionale delle Marche (cfr. in M.M. PAOLINI, *scheda n. 27*, in *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Artioli, Modena 2003, pp.200-201)
- 17 Genesi, 4. 15.
- 18 Il quadro rimase nella chiesa dei Cappuccini di Urbino fino al 1798 quando fu trafugato dai Francesi e restituito soltanto nel 1817. Ora è presso la Galleria Nazionale delle Marche.
- 19 F. SANGIORGI, *Una guida settecentesca di Urbino*, Accademia Raffaello, Urbino 1992, pp. 77-79.

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, affiliazione. 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, *Restauri ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

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

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

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

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

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

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

Silvano Bacciardi, *Acqua corrente*, 2019

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 2019
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

