
ARTE MARCHIGIANA

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

12

NUMERO SPECIALE

ALLEGRETTO NUZI E IL SUO MONDO

Atti della giornata di studi, Fabriano 29 gennaio 2022

ARTE MARCHIGIANA

12 - 2024

Numero speciale

ALLEGRETTO NUZI E IL SUO MONDO

Atti della giornata di studi, Fabriano - 29 gennaio 2022
a cura di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi



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 (bonita.cleri@uniurb.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)

Victor M. Schmidt (v.m.schmidt@uu.nl)

Anna Tambini (strocchi.tambini@alice.it)

Alessandro Zuccari (alessandro.zuccari@uniroma1.it)

Comitato di redazione / *Editorial Advisory Board*

David Kerr (dckerr61@gmail.com)

Maria Maddalena Paolini (maddalap@yahoo.it)

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

MAZZALUPI: fig. 1 Royal Collection Trust; figg. 2, 7, 9, 32 archivio Matteo Mazzalupi; fig. 4 Ottaviano Caruso; fig. 5 Comune di Fabriano; figg. 6, 18, 19, 33 Diocesi di Fabriano-Matelica; fig. 8, 29-31 Frick Art Reference Library; fig. 10 Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; fig. 11 Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna; fig. 17 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; figg. 21, 22 Diocesi di Perugia - Città della Pieve; figg. 23, 24 Arcidiocesi di Camerino - Sanseverino Marche; fig. 26 Diocesi di Macerata - Tolentino - Recanati - Cingoli e Treia; figg. 27, 28 Comune di Civitanova Marche.

BIONDI: figg. 1, 4 Claudio Ciabochi; figg. 1-a, 2, 16 Lucia Biondi; fig. 3 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo; figg. 5, 6, 12, 13 A.R.T. & Co.; figg. 7, 8 Gianluca Poldi; fig. 9 Claudio Giusti; figg. 10, 19, 25 Ottaviano Caruso; fig. 11 Firenze, Galleria dell'Accademia; fig. 14 Firenze, Gallerie degli Uffizi; fig. 15 Andrea De Marchi; fig. 17 Alessandro Delpriori; fig. 18 Città del Vaticano, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie.

LATINI: fig. 1 Houston, The Museum of Fine Arts; figg. 6-8, 13, 16 Diocesi di Fabriano-Matelica; fig. 26 Galleria Nazionale delle Marche - Palazzo Ducale di Urbino.

SCHMIDT: fig. 1 Comune di Fabriano; figg. 2, 6 foto dell'autore, fig. 3 Wikimedia Commons; fig. 4 The President and Fellows of Harvard College; fig. 5 Comune di Pistoia | Musei Civici, foto di Lorenzo Gori; fig. 7 Frick Art Reference Library; fig. 8 Web Gallery of Art; figg. 9-10 New York, Metropolitan Museum of Art; figg. 11, 12 Firenze, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze, Gabinetto Fotografico.

DELPRIORI: figg. 1-2 Archivio fotografico Alessandro Delpriori; fig. 3 Archivio fotografico Victor M. Schmidt; fig. 4 Split/Spalato, Archivio del Duomo; figg. 7-10 Alami Archive; fig. 11 Ripatransone, Museo Diocesano (Archivio Riccardo Garzarelli Fotografo); fig. 12 Arcidiocesi di Camerino - Sanseverino Marche.

PAPARELLO: fig. 1, 6, 19 su gentile concessione dell'ICCD; fig. 2 a e b courtesy of Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; fig. 3 Archivio storico dell'ex Soprintendenza ai beni storici artistici e demotnoantropologici di Urbino; figg. 4-5 Fototeca Fondazione Federico Zeri, su gentile concessione della Direzione regionale Musei delle Marche; fig. 7 courtesy of The Frick Collection; figg. 8-11, 13-18 per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri; fig. 12 Christie's International; fig. 20 reproduction license Creative Commons CC0 1.0 Universal.

SPINA: figg. 1-5, 17 Firenze, Università degli Studi, Dipartimento di Architettura, Sistema Laboratori DIDALABS; figg. 6, 8, 9 Federica Corsini e Giulia Spina; figg. 7, 10-12, 14, 16, 18-25 foto dell'autrice; figg. 13, 15 Claudio Ciabochi.

indice

ALLEGRETTO NUZI E IL SUO MONDO

Atti della giornata di studi, Fabriano - 29 gennaio 2022
a cura di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi

9

editoriale

11

ANDREA DE MARCHI

Avant-propos

19

MATTEO MAZZALUPI

A margine del catalogo

Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano:

revisioni e integrazioni

53

LUCIA BIONDI

Approfondimenti su tecniche e

materiali nelle tavole dipinte

da Allegretto, con qualche nota

sullo stato di conservazione

delle opere in mostra

73

ARIANNA LATINI

Un'indagine sull'impiego delle

decorazioni punzonate nelle opere

su tavola di Allegretto Nuzi

103

VICTOR M. SCHMIDT

L'affresco della *Crocifissione*

nella sacrestia di Santa Lucia Novella:

una lettura iconografica

121

ALESSANDRO DELPRIORI

Presenze esogene a Fabriano

nel Trecento. Il Crocifisso gotico

doloroso di Sant'Onofrio

139

CATERINA PAPARELLO

La collezione di Romualdo Fornari:

la dispersione delle opere, la fortuna

negli studi

171

GIULIA SPINA

Sulle sequenze narrative dei cicli

di pittura murale del Trecento

a Fabriano

199

FABIO CODEN

GIANMARIO GUIDARELLI

San Venanzio a Fabriano

fra Medioevo ed Età Moderna:

considerazioni critiche e interpretative

Pochi mesi dopo la mostra *Oro e colore nel cuore degli Appennini. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, i curatori Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi hanno organizzato il 29 gennaio 2022 una giornata di studi dal titolo *Allegretto Nuzi e il suo mondo* al fine di mettere in luce elementi oggetto di ulteriori approfondimenti, facendo tesoro degli interrogativi rimasti aperti.

L'occasione ha reso noti risultati sulla materialità della produzione del pittore riguardante le tecniche e le decorazioni, sorta di immersione all'interno della bottega e sulla sua organizzazione.

Non secondario è il *focus* del punto sulle dispersioni e le vendite delle pitture dei Primitivi, oggetto in questi ultimi anni di ricerche che hanno messo in evidenza l'interesse nei confronti delle produzioni del Trecento e del primo Quattrocento, fenomeno che ha riguardato anche Fabriano per essere stato quel periodo particolarmente fecondo di opere d'arte.

Un approccio innovativo ha inteso ricostruire i cicli pittorici attualmente compromessi tenendo in considerazione il rapporto delle pitture con gli spazi e in relazione con il fedele; su un percorso di ricerca parallelo è l'analisi delle strutture architettoniche con anche la ricostruzione virtuale degli spazi. Insieme con ulteriori interventi sulla produzione del periodo, i saggi trovano ospitalità all'interno del presente numero di *Arte marchigiana* nella consapevolezza che aggiungano un tassello significativo alla conoscenza del territorio, suo fondamentale obiettivo.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Avant-propos

Andrea De Marchi

Amava dire Giuliano Briganti che i cataloghi delle mostre sarebbe meglio pubblicarli a esposizione chiusa, mettendo a frutto quanto una mostra valida permetta di capire di nuovo. Una mostra militante e di ricerca non è mai neutra, consente di mettere alla prova idee e ipotesi maturate nel corso degli anni. Tale credo onestamente sia stata la mostra *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, che ho curato assieme a Matteo Mazzalupi presso la Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, nell'inverno fra 2021 e 2022 (14 ottobre 2021-30 gennaio 2022). Il poderoso catalogo offriva molti materiali, anche regesti, atlanti e repertori territoriali, e una cinquantina di pagine erano interamente dedicate a una ricostruzione virtuale delle cappelle aperte nella tribuna gotica del San Venanzio, collegiata e poi cattedrale della città, e dei resti di pitture al loro interno, con saggi di Giulia Spina, Federica Corsini, Giorgio Verdiani, Alexia Charalambous e Matteo Mazzalupi. Spero che resti uno strumento indispensabile per gli studi dei prossimi decenni, ma l'integrazione che viene offerta con la pubblicazione di questi atti non è marginale, anzi rende conto di ripensamenti e complementi scaturiti dalla mostra stessa.

Sabato 29 gennaio 2022, poco prima della chiusura della mostra, organizzammo un convegno intitolato *Allegretto Nuzi e il suo mondo*, moderato da Cristina Guarnieri. Gli interventi presentati in quell'occasione sono confluiti quasi tutti in questo volume monografico della rivista «Arte marchigiana», che esce a distanza di poco più di due anni, con eccezione della prolusione storica di Francesco Pirani (*Fabriano negli anni di Allegretto Nuzi: profilo storico-sociale e prospettive di ricerca*), della mia relazione (*Spuntature per la pittura a Fabriano nel primo Trecento*, il cui nucleo principale, sul Maestro di Campodonico, è uscito col titolo *Gli affreschi di San Biagio in Caprile ricompresi nel loro contesto originale*, in *Studi storici per Sandro Corradini*, a cura di Giuseppe De Rosa, New Imprinting, Camerino 2022, pp. 61-74) e di quella di Emanuele Zappasodi (*Qualche aggiunta al corpus di Allegretto Nuzi*, pubbli-



fig. 1 Ricomposizione di parte del polittico di Allegretto Nuzi con la *Crocifissione* (Friburgo, CH, Sainte-Ursule) fra *Sant'Agnese* e *Santa martire*, collezione privata (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, settembre 2022).

cata col titolo *Sulla prima maturità di Allegretto Nuzi e qualche aggiunta al suo catalogo*, in «Prospettiva», 188, 2022, pp. 3-23). In quest'ultimo articolo vengono rese note due tavole di collezione privata raffiguranti *Sant'Agnese* e una *Santa martire*, identificate come laterali della *Crocifissione* del monastero di Sainte-Ursule a Friburgo in Svizzera, che grazie all'opportunità del prestito per la mostra è stata di seguito restaurata da Lucia Biondi, rivelando sotto la patina ingrigita una conservazione incredibile, e presentata a Fabriano nel settembre del 2022, a fianco dei suoi laterali, frattanto sequestrati dal Nucleo tutela del patrimonio culturale dei Carabinieri (fig. 1).

A conclusione del convegno ci fu un dibattito animato dalle relazioni di Fabio

Coden e Gianmario Guidarelli, sulla restituzione virtuale della tribuna di San Venanzio. I due studiosi hanno in seguito condotto ulteriori ricerche e in questa sede si pubblica a loro firma quello che a questo punto può considerarsi l'intervento storico-critico più maturo su questa architettura del gotico centro-italiano, rivalutata grazie al rilievo digitale condotto in occasione della mostra. Dall'analisi, esemplare per acribia, è scaturito un ripensamento assai rilevante sulla cronologia stessa dell'organismo architettonico, ricco di correzioni e palinsesti a causa della sua evidente incompiutezza, di cui resta il grandioso paramento esterno emicosagone, argomentando un avvio ancora duecentesco e un cantiere protratto nel tempo, giunto a uno stadio di maturazione fra sesto e settimo decennio del Trecento tale da giustificare i primi interventi pittorici nelle cappelle di San Lorenzo e di San Giovanni evangelista da parte di Allegretto Nuzi. Viene anche prospettato un accesso alla galleria superiore, individuata per la prima volta grazie al rilievo digitale, direttamente a livello dalle case canonicali, ciò che meglio giustifica l'esistenza di una sola scala coclide di accesso dal presbiterio. Non mancano riflessioni metodologiche importanti sulla valenza euristica di un lavoro di *Digital Humanities* come quello avviato in San Venanzio, e in corso di prosecuzione da parte dei Didalabs dell'Università di Firenze, Dipartimento di architettura, diretto da Giorgio Verdiani, in altri monumenti cittadini, Santa Lucia Novella, Sant'Agostino e oratorio dei Beati Becchetti, con funzione propedeutica anche all'auspicato loro reintegro alla fruizione pubblica in una rete museale cittadina.

Vorrei evidenziare la varietà di spettro metodologico degli studi che qui si pubblicano e come la mostra abbia in tanti casi offerto l'opportunità irripetibile per condurli. Mi riferisco in particolare agli approfondimenti sulle tecniche esecutive di Lucia Biondi e di Arianna Latini. Quest'ultima ha condotto una ricerca sistematica sulle punzonature dei nimbi nelle tavole di Allegretto Nuzi, appoggiandosi al fondamentale repertorio di Erling S. SKAUG (*Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 voll., Oslo 1994) e alle sue classificazioni, ma cercando di leggere l'*ars combinatoria* messa in atto dal pittore nella sua organicità e nella sua evoluzione. Alcune forme complesse scaturiscono infatti dalla disposizione coordinata di più punzoni, su esempio specialmente di Pietro e Ambrogio Lorenzetti. In una visione complessiva emerge una precisa evoluzione, con snodo decisivo verso il 1365, che contempla nella prima fase una maggiore varietà combinatoria, nella seconda una relativa semplificazione a privilegio di sequenze simmetriche, in coerenza con quel criterio che Skaug

ha individuato come proprio dei maestri fiorentini, di contro alla *variatio* dei senesi. Ciò torna molto bene con l'evoluzione complessiva del sistema degli ornati di Allegretto, dappprincipio più ibrido e sperimentale, poi più allineato alle soluzioni della Firenze orcagnesca. Su segnalazione di Matteo Mazzalupi l'autrice individua alcuni punzoni usati dal Nuzi nella sua piena maturità, verso il 1370, in due sculture lignee, la *Sant'Anatolia* di Camerino e il *San Giuseppe* di collezione privata, per cui abbiamo finalmente un saldo ancoraggio in me-



fig. 2 Franciscuccio di Cecco, *Santo vescovo*, particolare di polittico. Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.



fig. 3 Scultore fabrianese verso il 1370, policromia di Franciscuccio di Cecco, *San Giuseppe*, particolare. Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

rito alla dibattuta questione posta dall'inquadramento del cosiddetto Maestro dei Magi di Fabriano. La complessità del problema a mio avviso dovrà tenere conto anche dei rapporti, a livello di veste policroma, di alcuni pezzi - fra cui gli eponimi *Magi* di Fabriano - non già con Allegretto, ma col sodale Franciscuccio di Cecco, per cui indicavo in catalogo alcune congruenze nei decori dorati a missione sulle stoffe della *Madonna dell'Umiltà* datata 1359 e firmata da

Francescuccio nella Pinacoteca fabrianese e del *Re Mago Baldassarre* (A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra di Fabriano, a cura di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, p. 40, figg. 46-49). Vorrei aggiungere che la pittura della barba nel *San Giuseppe* del gruppo ligneo, ben leggibile, non corrisponde alla maniera più calligrafica di Allegretto, bensì a quella più pittorica di Francescuccio (figg. 2-4).

I ragionamenti messi in campo da Arianna Latini sulla cronologia di Allegretto, relativamente ricca di date, specie grazie alle precisazioni fondamentali condotte da Matteo Mazzalupi in catalogo, ma nondimeno problematica, possono quindi leggersi in parallelo con un analogo tentativo di individuare un indicatore univoco di seriazione in una variante di scrittura epigrafica, fra U/V angolare o curvilinea, con spartiacque ugualmente individuato nel trittico della Pinacoteca Vaticana del 1365. L'articolo di Mazzalupi è poi una cornucopia di puntualizzazioni che apriranno la strada di sicuro a nuove ricerche.

I saggi di Victor M. Schmidt e di Giulia Spina non sono riconducibili alla mera categoria di studi iconografici, perché affrontano tali questioni con un'attenzione spiccata al contesto e quindi alle sequenze di lettura e alle specificità dei messaggi in rapporto alla funzione delle immagini. L'intera sagrestia della chiesa dei domenicani fabrianesi, Santa Lucia Novella, presenta un programma particolarissimo, tanto che l'autore si chiede se non avesse in origine la funzione doppia pure di capitolo, concluso sulla parete di fondo da un Calvario di cui viene evidenziato il carattere non semplicemente narrativo, dominato dalle singolari ipostasi del Longino convertito dopo aver trafitto il co-



fig. 4 Allegretto Nuzi, *San'Agostino*, particolare di polittico. Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

stato di Cristo e di Giuseppe d'Arimatea che mostra i chiodi, per cui si presuppone, alla luce anche dei testi di Jacopo da Varazze e Domenico Cavalca, lo stimolo visivo per una riflessione esemplare sulle piaghe di Cristo, devozione cara ai domenicani.

Nell'articolo di Giulia Spina si apprezza lo sforzo di visualizzare con grande chiarezza i percorsi di lettura dei rari cicli narrativi trecenteschi superstiti nelle Marche, oltre al cappellone di San Nicola a Tolentino (Sant'Agostino a Fabriano, Santa Croce a Sassoferrato, San Francesco a San Ginesio, San Francesco a Montefiore dell'Aso), offrendo così un contesto per i ragionamenti già svolti in catalogo sulle cappelle di San Lorenzo in San Venanzio e di San Michele (e Sant'Orsola?) in Santa Lucia Novella, affrescate da Allegretto. Nella cappella di San Lorenzo la studiosa aveva già commentato, entro una compagine di lettura discendente, una motivata risalita dal registro basso a quello mediano, per cui trova ora riscontro anche nella precedente cappella di Sant'Agostino del Maestro di Sant'Emiliano/Maestro dell'Incoronazione di Urbino. Si tratta di una casistica che avrebbe interessato Marilyn Aronberg Lavin, la quale era partita da una simile anomalia nel ciclo della Vera Croce di Piero della Francesca ad Arezzo per sviluppare la ricerca da cui scaturì il suo grande libro sulle sequenze narrative nei cicli di pittura murale (M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1990).

Seguono quindi due studi di Alessandro Delpriori, sul *Crocifisso* doloroso nordicizzante di Sant'Onofrio, strettamente connesso ad altri della stessa bottega nella costa dalmata, che potrebbero avere una data ancora nella prima metà del Trecento, e di Caterina Paparello sulla tristissima vicenda di dispersione della collezione di pittura antica fabrianese raccolta a metà Ottocento da Romualdo Fornari.

In conclusione vorrei ringraziare Bonita Cleri e la rivista «Arte marchigiana» da lei diretta per l'ospitalità e segnalare come proprio quella "conoscenza del territorio" da lei invocata come obiettivo primario in questo caso possa iscriversi in percorsi potenzialmente virtuosi. Nel saggio di Mazzalupi, per esempio, si segnala (p. 45, fig. 32) un notevole *Crocifisso* trecentesco, che ancora nel 1961 era ricordato nella chiesetta del Crocifisso del Cimitero, accanto a San Venanzio, ma di cui si sono perse le tracce, e si riproducono tre foto fatte eseguire da Gabriel Millet (pp. 42-44, figg. 29-31), che ritraggono gli affreschi tardo-duecenteschi e di Franceschino di Francesco, ora in Pinacoteca,

prima dello strappo nel 1901 dalla sala capitolare del convento agostiniano, offrendo così un bandolo prezioso per identificare un giorno e magari ricostruire lo spazio che essi decoravano in maniera prestigiosa. In un intreccio vitale fra conoscenza e conservazione, fra ricerca e tutela, che è la frontiera più viva su cui dobbiamo impegnarci.

A margine del catalogo *Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: revisioni e integrazioni*

Matteo Mazzalupi

La mostra *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, che tra mille difficoltà abbiamo aperto a ottobre del 2021, è stata un'occasione di studio forse irripetibile, e al contempo ci auguriamo che costituisca lo stimolo per future investigazioni su tanti aspetti che ancora rimangono da illuminare. La giornata di studio della quale qui si pubblicano gli atti è stata un assaggio di quanto rimanga ancora da approfondire addirittura a mostra ancora in corso e ad appena tre mesi dall'uscita del catalogo. Seguendo la falsariga in parte dell'allestimento, in parte del volume, intendo qui affrontare alcune questioni irrisolte, talvolta lanciando dei semplici flash o indicando piste di ricerca.

1.

Nel suo saggio in catalogo, Giulia Spina segnala un disegno dell'album dell'architetto urbinato Muzio Oddi (1569-1639) nella Royal Collection a Windsor (fig. 1), nel quale ho riconosciuto un progetto per una cappella nella chiesa fabrianese di San Giovanni del Cantone, un tempo esistente all'incrocio tra le strade oggi denominate corso



fig. 1 Muzio Oddi, *Progetto per una cappella nella chiesa di San Giovanni del Cantone a Fabriano*, Londra, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 910048 (© His Majesty King Charles III 2023).



fig. 2 Volte dell'ex chiesa di San Giovanni del Poggio, Fabriano, Ospedale del Buon Gesù.

della Repubblica e via Gioberti¹: la didascalia “S. Giovanni di Fabriano compagnia di battilana” identifica infatti univocamente questo edificio, assegnato nella seconda metà del Cinquecento alla confraternita laicale che radunava i membri dell’Arte dei battilana². Si ignora se risalisse a questo progetto di primo Seicento ovvero ad altra epoca l’impianto ottagonale della chiesa, curiosamente ricordato soltanto da un cronista settecentesco, Francesco Carlo Graziosi (“la di cui forma è ottangolare con tre altari”)³. San Giovanni era già in costruzione nel 1253, quando il vescovo Guglielmo sollecitò i fabrianesi a soccorrere il pievano di Attiggio che aveva principiato a innalzare, per comodità dei parrocchiani abitanti in città, un “oratorium et ecclesiam ad honorem Dei et Beate Marie Virginis et Beati Evangeliste Iohannis”⁴. L’intitolazione all’Evangelista venne in seguito mutata in favore del Battista, ma ancora ai tempi di Graziosi i battilana celebravano, oltre alla festa del Precursore, ben noto patrono delle corporazioni legate alla lavorazione della lana, anche quella dell’omonimo



fig. 3 Ricostruzione del trittico del 1358 di Allegretto Nuzi: *Madonna col Bambino in trono*, collezione privata; *Santi Antonio abate e Giovanni evangelista e Santi Giovanni Battista e Venanzio*, Fabriano, Museo diocesano. Restituzione grafica di Federica Corsini.



fig. 4 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino e santi*, Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli".



fig. 5 Francescuccio di Cecco, *Madonna col Bambino e santi*, Fabriano, Pinacoteca civica “Bruno Molajoli”.

apostolo ed evangelista⁵. Del monumento, demolito nel 1903 per fare spazio al palazzo della Cassa di Risparmio, oggi sede della fondazione Carifac, non rimangono che scarsi lacerti di pitture murali, staccate da punti imprecisati dell'edificio ed esposte nella Pinacoteca civica⁶; né si sa di più intorno a un'“immagine miracolosa del Crocifisso della Compagnia di S. Giovanni del Cantone” condotta in processione al tempo del terremoto del 1733⁷. A questa chiesa sembrano alludere i recenti studi su un lacunoso ciclo di affreschi del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, del quale sopravvivono la *Crocifissione* nel Museum of Fine Arts di Boston, concepita quale scena principale sul fondo di una cappella, l'*Apparizione dell'angelo a Zaccaria* nella Memorial Art Gallery di Rochester (New York) e la *Natività del Battista* nel Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, le ultime due di dimensioni più ridotte e già sovrapposte l'una all'altra su una parete laterale del medesimo ambiente. A Enzo Borsellino si deve il riconoscimento della provenienza dei due frammenti minori



fig. 6 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino tra san Giovanni evangelista e san Venanzio*, Fabriano, San Venanzio, cappella di San Lorenzo.



fig. 7 Allegretto Nuzi, *Imago pietatis*, particolare, Pesaro, Musei civici.



fig. 8 Allegretto Nuzi, *Imago pietatis* (prima del restauro), particolare, Pesaro, Musei civici.

dalla collezione romana del canonico Filippo Pirri, venduta nel 1889⁸, mentre già nel 1947 Antonino Santangelo, informato da Roberto Longhi, aveva riferito che l'affresco maggiore era appartenuto al medico fabrianese Ferruccio Tartuferi (1852-1925), docente a Bologna⁹. A lungo si è creduto che queste pitture venissero da Santa Lucia Novella *alias* San Domenico a Fabriano, che sorge a pochi passi da casa Tartuferi (via Gioberti 98): un errore del quale Borsellino ha fatto giustizia, proponendo in alternativa, con grande cautela, di individuare la sede primitiva in “una chiesa dedicata a San Giovanni Battista, collocata a circa 250 metri dalla chiesa di San Domenico e vicinissima al palazzo della famiglia Tartuferi”¹⁰, dove credo si alluda appunto, sebbene con qualche imprecisione, a San Giovanni del Cantone. Pure inesatta, a quanto mi consta, è l'affermazione che “la chiesa di San Giovanni Battista, già da tempo in rovina, fu demolita completamente alla fine degli anni '60 del Novecento”¹¹. La questione presenta dunque punti ancora oscuri e meriterà un futuro approfondimento. Vorrei invece tornare sul titolo originario della chiesa del Cantone, San Giovanni evangelista. Dopo aver trattato dell'edificio, Graziosi prosegue: “Non ostante questa chiesa, per la somma venerazione che n'avea il popolo di Fabriano di detto

santo evangelista Giovanni, nel 1340 n'eresse un'altra sotto l'invocazione del medesimo santo nel quartiere del Poggio parrocchia di S. Venanzo, mediante la pia generosità de' nobili Pier Giovanni, e Francesco Anselmi fabrianesi, che per la fabrica di detta chiesa donaro casa e sito proprio, e a tal effetto, n'ottennero la dovuta licenza da Francesco di Monaldo da Castello Durante vescovo di Camerino, e con il consenso [*sic*] del capitolo dell'istessa città; il quale vescovo destinò don Andrea di Nuto camerinese suo cappellano a mettere la prima pietra fondamentale, come il tutto costa per publico istromento rogato da Gentile di maestro Gentile da Camerino notaro in data li 24 dicembre dell'istesso anno 1340"¹². E questa seconda è San Giovanni del Poggio, superstite entro il quattrocentesco Ospedale del Buon Gesù con metà dei muri d'ambito e tre ampie crociere (fig. 2)¹³. Nel caso specifico pare più plausibile che la dedizione dipendesse da una devozione personale, ma si può comunque concordare con Graziosi sull'esistenza di una venerazione dei fabrianesi per l'evangelista. A tal proposito ricordo che il quartiere di San Venanzio, che prendeva nome dalla chiesa matrice della città, era noto anche, seppur in via subordinata, come San Giovanni, il che sta forse all'origine di un curioso *hapax*, un testamento del 20 gennaio



fig. 9 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino*, particolare, collezione privata.



fig. 10 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino* (prima del restauro), particolare, collezione privata.



fig. 11 Franceschino di Francesco, *Madonna dell'umiltà* (prima del restauro), già Milano, collezione Carminati (la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti).



fig. 12 Allegretto Nuzi, trittico del 1358 (*Madonna col Bambino in trono*, collezione privata; *Santi Antonio abate e Giovanni evangelista e Santi Giovanni Battista e Venanzio*, Fabriano, Museo diocesano), particolari delle iscrizioni.

1381 in cui la chiesa stessa di San Venanzio è chiamata “alias Sancti Iohannis”¹⁴: a rigore ignoriamo se si alluda al Battista o all’Evangelista, ma io sospetto che qui si celi la spiegazione di una singolarità iconografica che abbiamo segnalato nel catalogo a proposito delle pale d’altare fabrianesi del Trecento, cioè il ricorrere di Giovanni evangelista nella posizione più onorevole, a sinistra del trono della Vergine, in ben tre polittici, due di Allegretto (figg. 3-4) e uno di Francescuccio di Cecco (fig. 5), probabilmente tutti destinati proprio a San Venanzio, nonché nella pala ad affresco della cappella di San Lorenzo dipinta da Allegretto (fig. 6), ancora nella medesima chiesa¹⁵.

2.

Nella prima sala della mostra trionfava riunito il dittico Fornari, capolavoro



fig. 13 Allegretto Nuzi, *Beato Agostino Novello e Sant'Onofrio*, collezione privata, particolari delle iscrizioni.

sublime di Allegretto alla cui storia recente un tassello minimo va aggiunto. Un breve articolo, che non conoscevo prima della mostra, conferma *ad abundantiam* un dettaglio rilevato insieme ad Andrea De Marchi durante l'allestimento e che ha fatto a tempo a entrare nel catalogo. Nel 1943 fu data notizia del restauro, condotto da Carlo Matteucci sotto la supervisione di Pasquale Rotondi, del *Cristo morto* già appartenuto al dittico e allora custodito a Camerino presso la Cassa di Risparmio della provincia di Macerata; nel relativo articolo si legge, tra l'altro: "Rimosso il dipinto dalla cornice barocca, sono stati rintracciati due frammenti di legno triangolari che, opportunamente ricongiunti, hanno permesso di reintegrare la cuspide nelle sue linee originali"¹⁶. Senza avere contezza di queste righe, ci eravamo appunto accorti dell'autenticità della cuspide del *Cristo*, ricomposta colle due metà autentiche (fig. 7) che erano state saggiamente salvate, in un virtuoso *tangram*, negli angoli alti della po-



fig. 14 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino tra sant'Orsola e san Michele arcangelo*, Città del Vaticano, Pinacoteca; *Madonna dell'umiltà*, San Severino Marche, Pinacoteca civica; *Madonna col Bambino in trono*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolari delle iscrizioni.

sticcia cornice riquadrata (fig. 8); altrettanto vale per la tavola compagna, la *Madonna col Bambino* di collezione privata, che ha subito identico trattamento sebbene già dagli inizi del XX secolo avesse lasciato l'Italia (figg. 9-10)¹⁷. E ancora lo stesso procedimento è attestato dal trafiletto del 1943 per un dipinto anch'esso Fornari che stiamo ancora cercando di rintracciare: la *Madonna dell'umiltà* del 1395 firmata da un "Francisshus" (che crediamo essere Franceschino di Francesco), passata in seguito in collezione Carminati al pari del *Cristo*¹⁸. Ricorda infatti l'articolo: "Liberato il dipinto dalla cornice barocca, si sono scoperti, malamente connessi a tergo di quest'ultima, tre frammenti della cuspide, ancora conservanti l'imprimitura originale. La tavola è stata perciò restituita alla sua antica sagoma, ricongiungendo i tre frammenti e stuccando



fig. 15 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino e santi*, Fabriano, Pinacoteca civica “Bruno Molajoli”; *Profeta Geremia*, Matelica, San Francesco, particolari delle iscrizioni.

sia le loro connessure, e sia la lesione verticale che già deturpava la tavola”¹⁹. In quest’ultimo caso va tuttavia precisato che uno dei ritagli triangolari si trovava in verità non sul *verso* ma sulla *fronte*, in un angolo superiore, proprio come nel dittico, secondo quanto assicura la fotografia precedente al restauro (fig. 11)²⁰.

3.

La seconda sala della mostra offriva ai cultori di paleografia l’occasione di esercitarsi nell’inseguire le tracce di una mutazione grafica, mai avvertita in passato e che noi stessi abbiamo scoperto solo a mostra allestita, riuscendo a darne conto *in extremis* nel catalogo: alludo al cambiamento della forma della lettera U/V, che in certe opere di Allegretto assume sempre la forma detta angolare (V), in certe altre quella curvilinea (U), mentre in un solo dipinto, il mi-

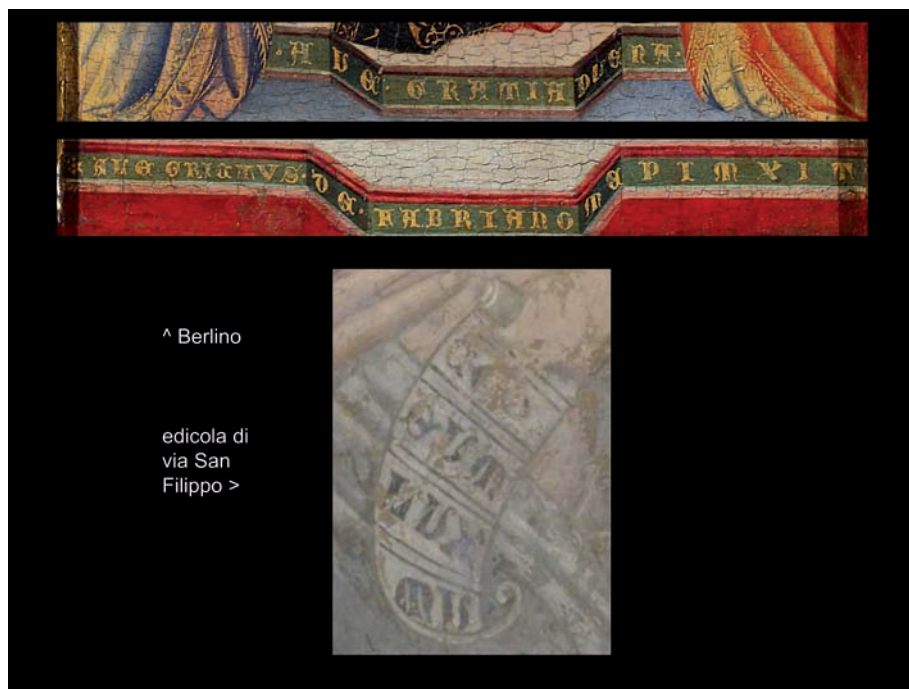


fig. 16 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino tra san Bartolomeo e santa Caterina d'Alessandria*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria e una santa che presenta un donatore genuflesso*, Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli", particolari delle iscrizioni.

rabile dittico dei Musei di Berlino, si constata la compresenza delle due, peraltro in un campione minimo (appena una U/V angolare e una curvilinea; si vedano le tavole di confronto alle figg. 12-16)²¹. Le date sicure di alcune di queste pitture indicano senza dubbio che non di alternanza si trattò, bensì di evoluzione dalla forma angolare verso la curvilinea: la prima si trova infatti nel più antico dipinto datato di Allegretto, il grande trittico del 1358 forse dall'altar maggiore di San Venanzio (scomparto centrale in collezione privata, laterali nel Museo diocesano di Fabriano)²², mentre la seconda compare fin dal 1365 e di seguito in tutte le opere degli anni sessanta e settanta²³. Grazie a questo dettaglio marginale, pare lecito allora collocare nel tempo, a monte o a valle del discrimine pur approssimativo del 1360, qualcuno dei molti lavori senza



fig.17 Allegretto Nuzi (?), *Decorazioni fitomorfe*, Perugia, Palazzo dei Priori, cappella.

data: il pentittico della Pinacoteca civica fabrianese presenta la sola forma angolare della U/V e non dovrebbe pertanto scendere oltre il 1360, e così pure gli affreschi di San Francesco a Matelica²⁴; nei poveri resti dell'edicola di via San Filippo, nel cartiglio del Bambino, la lettera è curvilinea, indizio che induce a scartare precedenti proposte cronologiche in favore degli anni quaranta o cinquanta²⁵; così è anche nel pentittico per Sant'Agostino (scomparto centrale nello Stonyhurst College, tre dei laterali nella Pinacoteca civica, quattro tavole dai pilieri in collezione privata), non successivo al 1362, che ritengo infatti databile giusto sul 1360²⁶. Difficile indovinare se fosse analogo il percorso grafico di Francescuccio di Cecco, giacché di lui mancano lavori datati precedenti alla mutazione: la *Madonna dell'umiltà* da San Domenico (Fabriano, Pinacoteca civica) mostra già, all'altezza del 1359, la forma curvilinea, adottata poi anche nella tavola di medesimo soggetto per Montegiorgio, del 1374²⁷.

4.

Lo stacco ottocentesco di alcuni affreschi di Allegretto dalla cappella Guidalotti



fig. 18 Allegretto Nuzi, *Dottori della Chiesa*, Matelica, San Francesco.



fig. 19 Allegretto Nuzi, *Profeti*, Matelica, San Francesco.

in San Domenico a Perugia ha fatto sì che si potesse esporre nella seconda sala della mostra la figura di *San Matteo* della Galleria Nazionale dell'Umbria, a rappresentare *per exemplum* un'attività di pittura murale assai più ampia, svolta da Allegretto e da Francescuccio nella città umbra probabilmente nel corso del settimo decennio²⁸. Al gruppo di opere già consistente vorrei aggiungere altri frammenti perugini, piccoli per taglia ma prestigiosi per ubicazione: le decorazioni degli strombi di due finestre, murate a metà Quattrocento, nel Palazzo dei Priori, appartenute alla primitiva cappella palatina (fig. 17). Comprensibilmente, questi resti di poco conto non hanno suscitato speciale interesse: se n'è



fig. 20 Allegretto Nuzi, *Imago pietatis*, Fabiano, Santa Lucia Novella.



fig. 21 Allegretto Nuzi, *Cristo benedicente*, Perugia, San Domenico, cappella Guidalotti.

occupata negli anni novanta Maria Rita Silvestrelli, proponendo una cronologia in sostanza nel secondo quarto del secolo²⁹. Nell'economia del discorso sulla penetrazione dei fabrianesi a Perugia essi potrebbero svelare un nuovo, promettente capitolo. I confronti colle cornici di Matelica (figg. 18-19) e di Santa Lucia Novella a Fabiano (fig. 20), di Sant'Agostino e San Domenico (figg. 21-22) nella stessa Perugia, caratterizzati da analoghi girali carnosi un po' rigidi di color bianco argento, con rosette a quattro petali cuoriformi e altri fiori dal pistillo sveltante, contro sfondi rosso-blu, incoraggiano a perseguire questa pista.

5.

La mostra del 2021-2022 si chiudeva con una sala – che sognavamo ancor più affollata – dedicata a un grande intagliatore, il Maestro dei Magi di Fabriano, la cui identità storica rimane oscura³⁰. In catalogo si perora, di conserva con una forte anticipazione di alcuni pezzi del gruppo, l'identificazione dello scultore con Allegretto stesso³¹, azzardata ipotesi lanciata nel 1966 da Giuseppe Marchini³² e alla quale non credo affatto, non tanto per via dell'assoluto silenzio dei documenti e delle fonti su un'attività di Allegretto in quel campo³³, quanto perché qualche indizio documentario mi sembra sospingere almeno un'opera, di attribuzione unanimemente accettata, troppo avanti nel secolo rispetto agli estremi biografici del pittore. Significativo, seppur non decisivo, mi è parso intanto il fatto che gli unici decori punzonati nell'intero gruppo di sculture, che ho rilevato nella *Sant'Anatolia* del Museo arcidiocesano di Camerino (figg. 23-24) e nel *San Giuseppe* di collezione privata (fig. 25), adoperino

motivi esclusivi del tempo ultimo di Allegretto, dalla metà degli anni sessanta in poi: ciò, se da un lato rafforza l'attribuzione della policromia alla bottega del maggior pittore fabrianese in anni prossimi al 1370³⁴, per converso spinge a chiedersi come mai manchi nel corpus del Maestro dei Magi qualsiasi traccia dei punzoni che Allegretto adoperò nei precedenti vent'anni della sua carriera! In un tempo più avanzato si dovrebbe collocare, secondo quanto già suggerito da Fabio Marcelli³⁵, il *San Giacomo maggiore* del Museo diocesano di Fabriano, proveniente dalla chiesetta omonima nell'attuale via Domenico Berti³⁶.



fig. 22 Allegretto Nuzi, *San Bartolomeo*, Perugia, San Domenico, cappella Guidalotti.



fig. 23 Maestro dei Magi di Fabriano, *Sant'Anatolia*, particolare, Camerino, Museo arcidiocesano "Giacomo Boccanera".



fig. 24 Maestro dei Magi di Fabriano, *Sant'Anatolia*, particolare, Camerino, Museo arcidiocesano "Giacomo Boccanera".

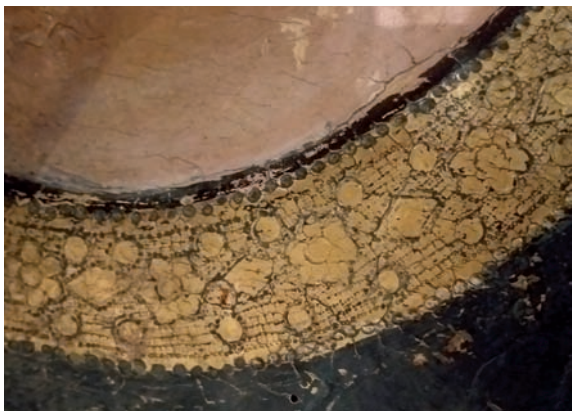


fig. 25 Maestro dei Magi di Fabriano, *San Giuseppe*, particolare, collezione privata.

La data 1359 cui Bruno Molajoli riferisce l'origine di questo edificio³⁷, e che è stata talora sfruttata quale *terminus post quem* prossimo per l'esecuzione della scultura³⁸, è errata poiché deriva, come ora sono in grado di precisare, da un documento concernente un'altra chiesa, la vicina San Giacomo minore, fondata in forza di un testamento del 1273, ora adibita a studio di architettura³⁹. Per San Giacomo maggiore valgono altre notizie, delle quali nessuna anteriore al nono decennio:

- del 1384 è la più antica menzione di un ospedale intitolato all'apostolo⁴⁰;
- nel 1385 compare per la prima volta la confraternita omonima, che non è chiaro dove avesse sede in quell'anno⁴¹;
- nel 1388 il capitolo lateranense (il cui stemma campeggia tuttora al centro della crociera che copre l'unica navata) autorizzò tale confraternita a costruire la chiesa su un terreno donato da un benefattore⁴²;
- nel 1390 Bonifacio IX concesse alla chiesa un'indulgenza⁴³.

Con simili informazioni a disposizione, mi pare assai improbabile che la scultura risalga più indietro del nono decennio, e d'altronde a suggerire una cronologia più tarda è anche la complicazione delle pieghe del panneggio, maggiore che in qualsiasi altra statua dell'intagliatore. Se poi ciò dovesse favorire la candidatura del monaco fabrianese Giovanni di Bartolomeo (doc. dal 1374 – morto nel 1399) all'identificazione col Maestro dei Magi, è presto per dire⁴⁴. Tengo, però, a sottolineare il rilievo storico di questo carismatico personaggio: monaco silvestrino, uscito dall'ordine non più tardi del 1374 colle debite autorizzazioni “per desiderio de milgliore vita et della regolare observantia”, egli si guadagnò tra i nobili fabrianesi, compresi i Chiavelli, una stima tale da riuscire a fondare nel 1382-1383, grazie a elemosine e donazioni, il monastero urbano di Santa Caterina in Castelveccchio, a lungo rimasto autonomo e solo verso la fine della vita di fra Giovanni (1397) unito a un'altra congregazione benedettina, quella di Monte Oliveto⁴⁵. Fino all'auspicabile emersione di nuove carte, e senza voler forzare la mano, preferisco ipotizzare, come altri prima di me, che sia lui, autore nel 1384 di un perduto *Presepe* per Vanni di Mainardo da Monterubbiano⁴⁶, il protagonista della scultura fabrianese del Trecento. Concludo presentando un inedito del Maestro dei Magi, un *Sant'Antonio abate* in Sant'Agostino a Recanati, ora issato su un'armatura metallica presso l'altare del transetto sinistro (fig. 26). Come ha ben visto Alvisi Manni cui ne debbo la conoscenza, la scultura è gemella di un'altra del gruppo, il *Sant'Antonio* di Civitanova Alta⁴⁷, restaurato ma purtroppo tuttora rivestito da tenaci strati di co-



fig. 26 Maestro dei Magi di Fabriano, *Sant'Antonio abate in cattedra*, Recanati, Sant'Agostino (su gentile concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Macerata – Tolentino – Recanati – Cingoli e Treia).



fig. 27 Maestro dei Magi di Fabriano,
Sant'Antonio abate in cattedra,
Civitanova Alta, San Paolo.



fig. 28 Maestro dei Magi di Fabriano,
Sant'Antonio abate in cattedra,
Civitanova Alta, San Paolo.

lore posticci che ci hanno sconsigliato di esporlo (figg. 27-28)⁴⁸: un'opera, quest'ultima, fortemente sminuita nel catalogo della mostra di Fabriano⁴⁹ e che io sono invece convinto rientri con pieno diritto nel *corpus* dell'intagliatore. Le due statue, fatta la tara della sorda ridipintura che riveste quella recanatese e che mi auguro si riveli meno ardua dell'altra da rimuovere, appaiono identiche pressoché in tutto, comprese le misure monumentali (circa cm 200 x 90 x 80 per Recanati, circa cm 210 x 85 x 80 per Civitanova), configurando un caso analogo a quello dei due gruppi di *Adorazione dei Magi* che denominano provvisoriamente l'artista e le cui stringenti somiglianze hanno ispirato a Enrica Neri il titolo 'longhiano' di uno scritto tuttora tra i più validi su questo maestro⁵⁰. La replica di Recanati si conserva in una chiesa eremitana, dato che la accomuna alla scultura di Civitanova⁵¹ e ad altre trecentesche del santo nelle Marche centrali (Arcevia, Sassoferrato, Fabriano stessa⁵²), a svelare forse una devozione particolare degli agostiniani, almeno in questa regione, per l'ana-

coreta egiziano, ancora da indagare⁵³. Ugualmente attende di essere scandagliata la storia del nuovo *Sant'Antonio*, quasi tutta ignota⁵⁴: anche qui gli studi dovranno continuare, e anche qui speriamo che la mostra sia stata capace di dare avvio a fruttuosi percorsi di ricerca.

Abstract

The exhibition on Allegretto Nuzi and Trecento painting in Fabriano (closed January 2022) was partly the result of new research, a work that is largely still ongoing new research in progress. This paper presents some further thoughts on topics related in various degrees to the exhibition: such as the history and decoration of the church of San Giovanni del Cantone (now demolished) in Fabriano; historic restorations of three Fabriano panel paintings of the Fabriano school; a change that occurred in Allegretto Nuzi's handwriting around 1360; a new attribution of a frescoes decoration in Perugia; and the identity and oeuvre of the woodcarver known as the Master of the Fabriano Magi.

NOTE

- 1 Londra, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 910048; un dettaglio della stessa cappella in RCIN 910042. Cfr. G. SPINA, *La tribuna trecentesca di San Venanzio a Fabriano. Per una lettura integrata di spazi e immagini*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 141-155, in part. p. 154 nota 1.
- 2 Secondo F. C. GRAZIOSI, *Memorie storiche della città di Fabriano in sei libri [...] scritte nell'anno del Signore 1733*, ms. (copia del XIX secolo), Fabriano, Archivio Ramelli, I, p. 541, fu "unita poscia a fratelli dell'Arte de' concialane, o battilane alli 3 di giugno 1570" (un intero capitolo, alle pp. 540-542, tratta "Della compagnia e chiesa di S. Giovanni detto del Cantone"); il "MDLXX" figurava anche in un'epigrafe del 1840 che riassumeva le vicende dell'edificio (O. MARCOALDI, *Guida e statistica della città e comune di Fabriano*, Tipografia di G. Crocetti, Fabriano 1873, pp. 292-293 nota 438). R. SASSI, *Le chiese di Fabriano. Brevi cenni storico-artistici*, Arti Grafiche "Gentile", Fabriano 1961, p. 30, riporta invece 1580.
- 3 GRAZIOSI, *op. cit.*, I, p. 541; a tre altari accenna anche SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 30.
- 4 Archivio storico diocesano di Fabriano, Archivio capitolare di San Venanzio, *Pergamene*, 82, 1° set-

- tembre 1253. Il documento fu emanato nell'XI anno del pontificato di Innocenzo IV, eletto il 25 giugno 1243: la data, a partire verosimilmente da un'annotazione apposta sulla pergamena stessa, fu allora male interpretata, come 1254 (GRAZIOSI, *op. cit.*, I, p. 540; MARCOALDI, *op. cit.*, pp. 164, 292-293 nota 438); non però da SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 30.
- 5 “Celebrano la festa di S. Giovanni Evangelista, come è verisimile, per essere stato primo titolare della chiesa; e quella di S. Giovanni Battista loro avvocato, protettore, con gran sontuosità” (GRAZIOSI, *op. cit.*, I, p. 541).
 - 6 Per gli affreschi di Allegretto Nuzi cfr. ora F. MANNUCCI, *Fabriano, affreschi strappati conservati in Pinacoteca civica*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 282-292, in part. pp. 284-285; vi è poi una mutila *Madonna di Loreto* di Bernardino di Mariotto (F. MARCELLI, *Pinacoteca Civica “Bruno Molajoli”*, Editrice Fortuna, Fano 1997, p. 80; A. DE MARCHI, *Camerino minore*, in *I da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P. L. Falaschi, Maroni, Ripatransone 2003, I, pp. 369-406, in part. p. 376 nota 18; A. DELPRIORI, *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (Sanseverino Marche, 25 marzo - 31 agosto 2006), a cura di V. Sgarbi, Federico Motta Editore, Milano 2006, pp. 43-75, in part. pp. 44-45). Secondo testimonianze manoscritte sette-ottocentesche (Fabriano, Archivio Benigni-Olivieri, *Memoire lapidarie*, cc.n.n.), in San Giovanni esisteva anche, “nello stanzino [...] la porta del quale [...] corrisponde in detta chiesa, ed è quella, che [...] resta a mano sinistra”, un *Lignum vitae* affrescato “nel piano bianco del muro, che resta in faccia di chi subito entrato in detto stanzino, voltasi a mano destra”: pittura ricca d'iscrizioni in maiuscola gotica che potrebbero evocare il nome ancora di Allegretto.
 - 7 A. TEOLI, *Storia della vita, e del culto di S. Vincenzo Ferrerio dell'Ordine de' Predicatori*, Battista de Caporali, Roma 1735, p. 559.
 - 8 E. BORSELLINO, *Mercato dell'arte e tutela dopo l'Unità: il caso degli affreschi del Maestro dell'Incoronazione di Urbino*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Luciano Editore, Napoli 2012, II, pp. 513-524.
 - 9 *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo*, a cura di A. Santangelo, I, *Dipinti*, Casa editrice Carlo Colombo, Roma 1947, p. 6.
 - 10 BORSELLINO, *op. cit.*, pp. 519-521.
 - 11 IVI, p. 524 nota 39 (notizia riferita all'autore da Fabio Marcelli); cfr. IDEM, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio - 30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, Mandragora, Firenze 2014, p. 144 cat. 17. Più confuso ancora è un successivo accenno alla “chiesa di San Giovanni Battista collocata vicino a quella di Santa Lucia distrutta negli anni sessanta” (B. CLERI, *Dispersione dei dipinti trecenteschi marchigiani*, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno internazionale (Urbino, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Minardi, Editoriale Umbra, Foligno 2017, pp. 55-78, in part. p. 65).
 - 12 GRAZIOSI, *op. cit.*, I, pp. 541-542; cfr. SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 31.
 - 13 M. MAZZALUPI, *Allegretto e il Trecento fabrianese: un nuovo sguardo*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 49-81, in part. p. 77 nota 30.
 - 14 Archivio storico comunale di Fabriano (d'ora in poi ASCF), Brefotrofiro, Pergamene, scatola VI, 1185 (testamento di Marcuccio di Vagnolo da Serradica).
 - 15 MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, p. 60.



fig. 29 Maestro di Sant'Agostino, *San Guglielmo di Malavalle e Crocifissione*, Fabriano, Pinacoteca civica, foto di Gabriel Millet precedente lo strappo del 1901 dal convento di Sant'Agostino.

- 16 *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», V, 1942-1943, pp. 225-236, in part. p. 233. Per le vicende della raccolta Fornari, compresi la sosta camerte e il restauro del 1942-1943, rinvio al contributo di Caterina Paparello in questi atti.
- 17 A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 19-47, in part. p. 46 nota 18. Il dettaglio in fig. 10 è tratto dalla fotografia n. 132274 in Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.
- 18 Cfr. MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, pp. 65, 76. Su questo maestro minore cfr. A. LATINI, *Fabriano, miscelanea*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 270-281. Riguardo all'affresco degli *Ordini religiosi che seguono la regola di sant'Agostino*, pervenuto alla Pinacoteca civica dal convento agostiniano di Fabriano, un'importante novità si ricava da tre inedite fotografie di Gabriel Millet (C 826-828; figg. 29-31) nella Frick Art Reference Library, scattate prima dello strappo del 1901: esse testimoniano che la teoria di figure genuflesse, un tempo più numerosa, nasceva come appendice, sul lato destro, dell'affresco duecentesco con *Sant'Agostino che consegna la regola agli eremiti*; anche l'*incipit* della regola, vergato sulle pagine del libro nella mano sinistra del santo, fu allora ampliato in uno smisurato cartiglio contenente in maiuscole gotiche le parole successive (“[principalite]R NOBIS DATA. [He]C IGITUR

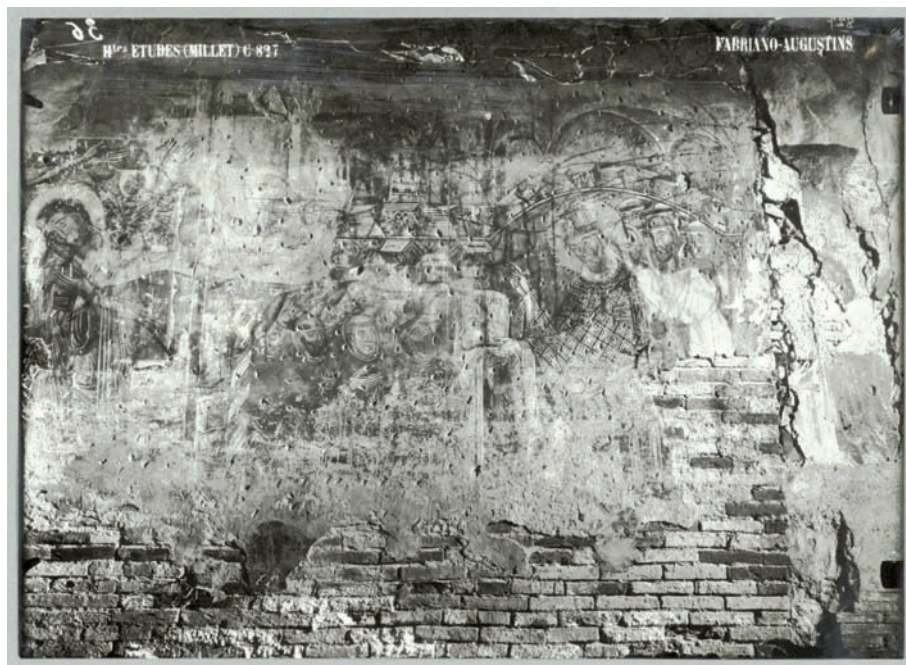


fig. 30 Maestro di Sant'Agostino, *Crocifissione e Sant'Agostino consegna la regola agli eremiti*, Fabriano, Pinacoteca civica, foto di Gabriel Millet precedente lo strappo del 1901 dal convento di Sant'Agostino.

SUNT UT QUE OBS(er)VET[is]”), svolto sopra le teste degli oranti e del quale rimane un’estremità sul margine destro. Le foto confermano inoltre la successione degli altri due affreschi duecenteschi (all’estrema sinistra il probabile *San Guglielmo di Malavalle*, seguito a destra dalla *Crocifissione*), e vi si scorge, tra i due, una porta o finestra nel muro laterizio: particolari che potrebbero aiutare a individuare, se ancora sussiste, la stanza dalla quale le pitture furono staccate. A Franceschino credo infine che spetti un misero frammento di affresco col braccio destro di un *Crocifisso* già nella distrutta San Mariano di Albacina, recentemente riportato da Urbino al paese d’origine, in una cappella della parrocchiale di San Venanzo, insieme ad altre pitture di uguale provenienza, tra le quali merita segnalare una *Madonna col Bambino* del Maestro di San Verecondo, un *San Michele arcangelo* e un *San Mariano* di Antonio da Fabriano, una *Santa Margherita* di Orlando Merlini. Nel lacerto Franceschino si riconosce ormai solo grazie alla cornice, dal motivo a reticolo gradonato che ricorre negli affreschi del pittore (abbazia di Valdicastro, *Annunciazione* nel campanile di San Domenico a Fabriano) e che nella stessa Albacina rivela, come mi suggerisce il parroco mons. Pierleopoldo Paloni, un’altra sua opera sulla parete sinistra dell’ex chiesa del Gonfalone, della quale non resta che l’incorniciatura superiore.

19 Cronaca, op. cit., pp. 234-235.

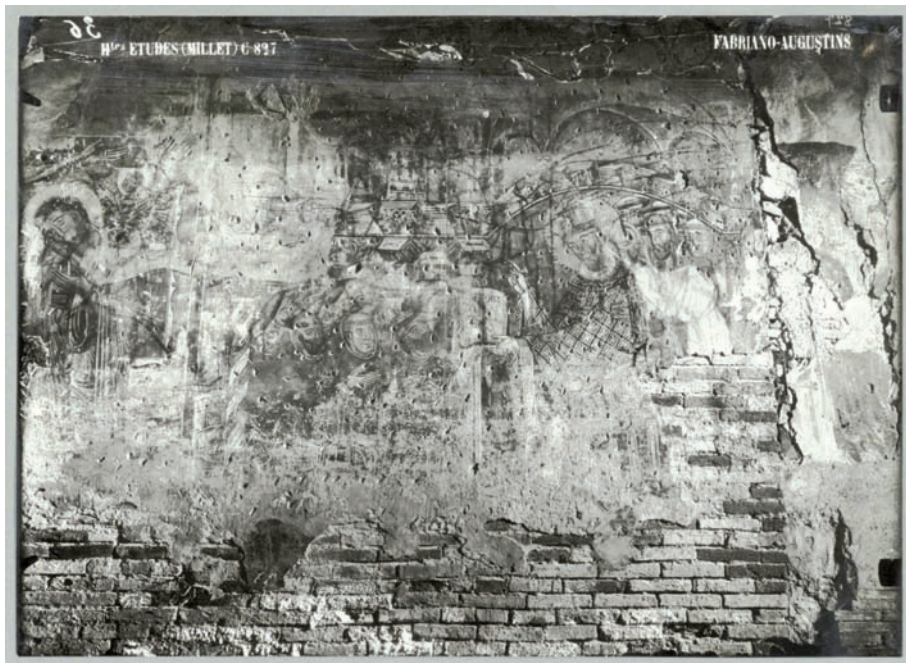


fig. 31 Franceschino di Francesco, *Ordini religiosi che seguono la regola di sant'Agostino*, Fabriano, Pinacoteca civica, foto di Gabriel Millet precedente lo strappo del 1901 dal convento di Sant'Agostino.

- 20 Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, inv. 29902; .
- 21 MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, pp. 53-54, 79 nota 84.
- 22 Ancor prima, il *Sant'Antonio abate* di Allegretto entro il trittico eseguito nel 1354 in compagnia col fiorentino Puccio di Simone per Sant'Antonio fuori le mura di Fabriano (Washington, National Gallery) mostra anch'esso la U/V angolare, ma siamo nell'ambito dell'iscrizione esegetica del nimbo, dove non è garantito che sia intervenuto proprio il pittore in persona.
- 23 Coerentemente col trittico del 1365 nella Pinacoteca Vaticana, proveniente dalla cappella di San Michele in San Domenico, anche un'iscrizione frammentaria col nome di Sant'Orsola ("UR[sula]") sull'intradosso destro dell'arco d'ingresso della cappella stessa – unica scrittura che ho trovato in tutto questo ciclo pittorico – fa uso della U/V curvilinea.
- 24 Si vedano in proposito, sul sottarco, i versetti nel cartiglio del *Profeta Geremia* e nel libro di *San Girolamo*. A. DELPRIORI, *Matelica*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 292-297, in part. p. 295, che ritiene tali affreschi *grosso modo* coevi al pentittico, colloca gli uni e l'altro "verso il 1365 o poco prima".
- 25 La forma angolare della U/V si trova anche nel grande politico dell'*Incoronazione* diviso tra Southampton e Houston (nel cartiglio del Battista), forse per l'altar maggiore di San Francesco a Fabriano,

che dovrebbe infatti risalire alla fine del quinto decennio (cfr. ora MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, p. 50).

- 26 Per la ricostruzione e la cronologia di quest'ultimo complesso cfr. MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, pp. 61-63. Meglio che nelle didascalie dei tre *Santi* della Pinacoteca civica, nascoste in varia misura sotto la cornice moderna, la grafia si apprezza in quelle del *Beato Agostino Novello* e del *Sant'Onofrio* di collezione privata, già sui pilieri dello stesso polittico.

- 27 Nelle iscrizioni dipinte, tra cui quelle fabrianesi (*Sant'Antonio abate* della Pinacoteca civica, del 1353; iscrizione con data e nome del committente in calce alla tavola centrale del trittico antoniano di Washington), Puccio di Simone sembra adottare unicamente la forma angolare, mentre nei nimbi (tra cui quello del San Venanzio nel citato trittico) prevale in modo netto la curvilinea, penserei per l'intervento di un doratore fiorentino di fiducia con abitudini grafiche diverse. Peraltro a Firenze non mi pare si possa stabilire uno spartiacque chiaro come quello fabrianese: se Andrea Bonaiuti usa soltanto la U/V curvilinea, la situazione appare assai più fluida in Andrea Orcagna e nei suoi fratelli. Uno studio sistematico potrebbe un giorno coinvolgere altri pittori, fiorentini e non, e delineare meglio il quadro di questa evoluzione: basti per ora averla additata, anche e soprattutto come strumento di datazione, specialmente utile in un *corpus* dalla cronologia problematica quale quello di Allegretto.

- 28 Cfr. MAZZALUPI, *Perugia*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 298-311.

- 29 Cfr. soprattutto M. R. SILVESTRELLI, in *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Arnaud, Firenze 1994, pp. 183-184 cat. 42; e ora, in sintesi, V. GARIBALDI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo generale*, I, Quattroemme, Perugia 2015, pp. 218-219 cat. 43.

- 30 Nel Trecento furono attivi per Fabriano altri intagliatori: il Maestro del Crocifisso del duomo, l'autore del *Crocifisso* dei silvestrini e forse della *Madonna col Bambino* già nell'abbazia di San Biagio in Caprile (A. DELPRIORI, *Per la scultura gotica a Fabriano: una linea fino ad Allegretto e oltre*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 93-115, in part. pp. 95-99), l'intagliatore responsabile del disperso *Crocifisso* nell'ex chiesetta del Crocifisso del Cimitero, accanto a San Venanzio. Quest'ultimo mi è noto dalla fotografia (qui riprodotta: fig. 32) pubblicata nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII, *Province di Ancona e Ascoli Piceno*, La Libreria dello Stato, Roma 1936, p. 89, dove lo si dice di proprietà del



fig. 32 Intagliatore fabrianese (?), *Crocifisso*, già Fabriano, chiesa del Crocifisso del Cimitero.



fig. 33 Intagliatore fabrianese (?), *Cristo deposto*, Fabriano, San Filippo Neri.

comune, alto 164 cm e databile al Quattro-Cinquecento; una menzione fugace, con datazione al tardo Quattrocento, è in SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 22, mentre GRAZIOSI, *op. cit.*, I, p. 564, lo ricorda come “un devoto Crocifisso, quale vien portato processionalmente la sera del Venerdì Santo da i nobili confrati della confraternita del Suffragio”. Sulla chiesa cfr. anche R. S[ASSI], *Chiesette antiche di Fabriano. Il Crocifisso del Cimitero*, in «L'azione», XI, 7, 12 febbraio 1955, p.n.n.; IDEM, *Ancora su la chiesetta del Crocifisso*, in «L'azione», XI, 8, 19 febbraio 1955, p.n.n. Trecentesco mi sembra anche l'inedito *Cristo deposto* (fig. 33), apparentemente polimaterico, ligneo solo in minima parte, a fatica visibile al di là di un vetro sulla parete destra di San Filippo, chiesa rifatta *a fundamentis* dopo il terremoto del 1741 e anticamente sede della confraternita dei disciplinati di San Francesco che fu committente di Gentile e di Antonio da Fabriano (IDEM, *op. cit.*, 1961, pp. 23-24).

31 DELPRIORI, *op. cit.*, 2021, pp. 100-109.

32 G. MARCHINI, in *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Urbino, 1966), Stabilimento Tipografico Editoriale Urbinato, Urbino 1966, pp. 11-14 cat. 2. È opportuno rammentare che in quell'occasione allo studioso sembrò di riscontrare “una certa omogeneità” tra il gruppo eponimo, l'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca civica proveniente da Santa Maria della Misericordia, e tre opere che oggi consideriamo di altrettanti mani distinte: la *Madonna col Bambino* stante dall'abbazia di San Biagio in Caprile presso Campodonico (ora in collezione privata), il *Presepe* nel Museo del santuario di

San Nicola a Tolentino e la *Madonna defunta* dall'oratorio dei Beati Becchetti (ora nella Pinacoteca civica)! L'ipotesi per Allegretto fu presto messa in dubbio dal suo stesso autore (cfr. la scheda di G. MARCHINI sulla *Sant'Anatolia* di Camerino in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, 1973), Arti Grafiche Editoriali, Urbino 1973, pp. 752-753 cat. 187: "e se anche non si tratterà, come ipotizzammo, del Nuzzi in persona [...]") ed è stata accolta, ora con scetticismo, ora con favore; i due opposti atteggiamenti si susseguono, in rapida successione, in due interventi recenti di Alessandro Delpriori, del 2016 (A. DELPRIORI, *Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi*, in «Arte marchigiana», 4, 2016, pp. 11-33, in part. pp. 28-29) e del 2017 (IDEM, *Allegretto Nuzi e la scultura. Il Maestro dei Magi di Fabriano*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 101-116).

- 33 L'argomento ha peraltro un suo peso, rimarcato di recente da M. COBUZZI, *Intaglio e policromia nella scultura lignea del Medioevo 'umbro': dalle aperture di Previtali al "sistema pittori-sculptori"*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 43, 2019, pp. 7-23, in part. p. 9.

- 34 Si veda in proposito il contributo di Arianna Latini in questi atti. La *Sant'Anatolia* è riferita alla fine del settimo decennio da DELPRIORI, *op. cit.*,

2021, p. 106. Una corona assai simile a quella di questa martire orna la testa di una bella *Madonna col Bambino in trono* (cm 133 x 46 x 47) esposta nel 2022 da Romigioli Antichità (Legnano) alla XXXII Biennale internazionale dell'antiquariato di Firenze, come opera aretina, ma da restituire a un interessante intagliatore umbro-marchigiano vicino al Maestro dei Magi (fig. 34). Una preziosa iscrizione in maiuscole gotiche sulla base ne attesta la commissione da parte di una Francesca del fu Marinello in suffragio di Pietro e Lorenzo di ser Marchello: ricerche bibliografiche e archivistiche che ho soltanto avviato, e delle quali non è qui il caso di dar conto in dettaglio, dimostrano che si tratta dei membri di una famiglia eugubina del secondo Trecento, rispettivamente Francesca (o Franceschina), figlia del notaio Marchello di Cennolo e moglie dello speziale Marinello d'Andrucciolo di Pace, e i suoi fratelli



fig. 34 Cerchia del Maestro dei Magi di Fabriano, *Madonna col Bambino in trono*, collezione privata.

Pietro e Lorenzo.

- 35 MARCELLI, *op. cit.*, p. 108.
- 36 Rare fotografie della statua prima della rimozione dalla nicchia sul fondo dell'edificio sono pubblicate in D. PILATI, *Fabiano. Itinerari storico – turistici*, Gramma, Perugia 1994, p. 124, e A. BOLZONETTI, *Memorie dell'Ospedale e Chiesa di S. Giacomo Maggiore in Fabriano*, a cura di B. Beltrame, Archeoclub d'Italia – Sede di Fabriano, Fabriano 2005, p. 30.
- 37 B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Edizioni "Gentile", Fabriano 1936, p. 127; II ed., Rotary Club di Fabriano, Fabriano 1968, p. 135.
- 38 G. DONNINI, *Una bottega lignea fabrianese del secondo '300*, in *I legni devoti*, catalogo della mostra (Fabriano, 18 dicembre 1993 – 25 settembre 1994), a cura di G. Donnini, Tipolitografia Fabrianese, Fabriano 1994, pp. 38-45, in part. p. 44; DELPRIORI, *op. cit.*, 2017, pp. 105, 108.
- 39 Si tratta di un atto di procura rogato "in domo ecclesie Sancti Iacopi iuxta dictam ecclesiam" e riguardante due canonici di San Venanzio, membri cioè di quel capitolo che aveva fondato e governava San Giacomo Minore (Archivio storico diocesano di Fabriano, Archivio capitolare di San Venanzio, *Pergamene*, 557, 28 agosto 1359). Poiché, come si dirà (cfr. *infra* nel testo), la vicina San Giacomo Maggiore fu fondata soltanto nel 1388, i documenti antecedenti che menzionino una chiesa di San Giacomo vanno riferiti a San Giacomo Minore: ricordo, tra gli altri, un testamento dell'8 agosto 1348 con un lascito ai "presbiteris" di varie chiese, tra cui "Sancti Iacopi" (ASCF, EL 1293, notaio Benvenuto di Corraduccio, aa. 1322-1351, cc. 48v-49r); un atto del 13 gennaio 1350 con cui don Vivano cappellano di San Venanzio riceve un legato "pro ecclesia Sancti Iacopi" (*ibidem*, c. 183v); la compravendita di una casa "in quarterio Podii iuxta ecclesiam Sancti Iacobi" in data 10 ottobre 1355 (Fabriano, Archivio Bargagnati, *Pergamene*, 26; cfr. *Le pergamene*, *op. cit.*, p. 80, doc. 40); un atto del 14 novembre 1360 rogato in "domo ecclesie Sancti Iacopi" (ASCF, Brefotrofo, Notai, EL 1302, c. 137v); una lista delle chiese esistenti in città nel 1372, che comprende "ecclesiam S. Jacobi" (O. TURCHI, *De Ecclesiae Camerinensis pontificibus libri VI*, Typis de Rubeis apud Pantheon in via Seminarii Romani, Romae 1762, p. CXXXIII); un lascito testamentario di 15 lire di denari, il 19 settembre 1383, per porre "ante figuram Beate Virginis et aliorum sanctorum depictorum ante ecclesiam Sancti Iacopi de Fabriano supra portam unam cortinam pan[n]i lini tinti" (Fabriano, Archivio Bargagnati, *Pergamene*, 65; cfr. *Le pergamene*, *op. cit.*, p. 91, doc. 90, ma si noti che nel relativo indice Sassi la identifica sempre come San Giacomo Maggiore; dall'interpretazione errata di quest'ultimo documento credo derivi l'isolata affermazione di R. SASSI, *Gentile nella vita fabrianese del suo tempo*, in «Gentile da Fabriano. Bollettino mensile per la celebrazione centenaria», I, 1928, pp. 7-13, 33-38, in part. p. 12, che San Giacomo Maggiore fosse "adornata di pitture nel 1383"). Su San Giacomo Minore, poi Santa Maria di Costantinopoli, di fronte alla porta del Piano, cfr. MOLAJOLI, *op. cit.*, 1936, p. 127; R. S[ASSI], *La fine di una chiesa*, in «L'azione», IX, 12, 21 marzo 1953, p.n.n.; IDEM, *op. cit.*, 1961, p. 44; MOLAJOLI, *op. cit.*, 1968, p. 135; PILATI, *op. cit.*, p. 125. L'edificio di struttura medievale, con portale e monofora su via Domenico Berti, fu affrescato intorno al 1703 con *Storie della Vergine* entro lunette, disposte secondo uno schema simmetrico che prevede su ciascuna delle quattro pareti una lunetta maggiore tra due minori, spia di un perduto sistema di volte: tra gli episodi si riconoscono, oltre all'*Annunciazione* divisa come d'uso tra i due lati della parete dov'era allora l'altare, quella opposta alla strada principale, l'*Immacolata Concezione*, la *Presentazione di Maria al tempio*, lo *Sposalizio*, la *Visitazione*, la *Fuga in Egitto*. Le lunette mediane delle pareti d'ingresso (via Berti) e di sinistra (piazza dei Partigiani) non ospitano scene poiché sono bucate da finestre rettangolari, ciascuna affiancata da una coppia di figure

- femminili allegoriche; non si vedono attualmente gli “stemmi araldici” cui accenna SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 44. Un *Crocifisso* ad affresco, già dietro l'altare (cfr. Archivio storico della Curia arcivescovile di Camerino, Visite pastorali, 5-bis, vescovo De Buoi, a. 1581, c.n.n., 10 giugno 1581: “unicum erat altare cum pulchra in muro imagine Sanctissimi Crucifixi”), è passato in collezione privata. L'attribuzione di esso a Francesco d'Ottaviano (F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. CLERI, *Antonio da Fabriano, eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1997, pp. 13-47, 181-186, in part. pp. 28, 185 nota 52) si può confermare a patto che con tale etichetta s'intenda non Francesco di Gentile, bensì il Maestro di Collamato, artista cui intendo dedicare un nuovo studio con qualche inedito e una compiuta giustificazione della mia ipotesi anagrafica; cfr. intanto M. MAZZALUPI, *Un fabrianese nascosto in Fototeca Zeri: 'Bernardino Nardini' alias Maestro di Collamato*, www.fondazionezeri.unibo.it, Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, 30 aprile 2014, e IDEM, *Un antico stendardo dipinto per Albacina*, in «L'azione», CXI, 1, 8 gennaio 2022, p. 23, colla citazione di una tela e un affresco nel monastero femminile di San Luca a Fabriano, dei quali avevo già comunicato con e-mail del 3 giugno 2020 all'abbadessa la corretta paternità, in seguito divulgata a stampa da L. PANETTI [e A. DELPRIORI], *Rinascimento a Sassoferrato. Appunti per la pittura sentinate tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e Raffaello*, catalogo della mostra (Sassoferrato, 24 luglio – 7 novembre 2021), a cura di A. Delpriori e L. Panetti, Tipografia Garofoli, Sassoferrato 2021, pp. 45-66, in part. pp. 48-49 (contributi originali del volume appena citato alla ricostruzione del pittore resterebbero dunque le attribuzioni - *ibidem*, pp. 47-48, 50; L. PANETTI, in *Il Rinascimento, op. cit.*, pp. 188-189 cat. 28 - di un affresco con *San Sebastiano* nella Pinacoteca civica di Fabriano e di due tavole in collezione privata con *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova*, se non fosse che il primo è cosa estranea, più antica nonché assai debole, e le seconde, come precisato in M. MAZZALUPI, *Opere di pittura e di scultura*, in R. CICONI, M. MAZZALUPI, *Gioielli dei Sibillini. Cesapalombo Montalto Col di Pietra Monastero tra storia e arte*, II ed. riveduta e corretta, Giacomoni Editore, Recanati [2021], pp. 195-253, in part. p. 209 nota 33, toccano a Nobile di Francesco da Lucca).
- 40 Il 29 giugno Pietro di Vagnolo di Giacomuccio lascia per testamento 10 soldi “hospitali Sancti Iacobi” (Archivio diocesano, Archivio capitolare di San Venanzio, *Pergamene*, 630; cfr. U. PAOLI, *Centri di assistenza nel contado fabrianese*, in *Assistenza e ospitalità nella Marca medievale*, atti del XXVI convegno di Studi maceratesi (San Ginesio, 17-18 novembre 1990), Centro di Studi Storici Maceratesi, Macerata 1992, pp. 601-628, in part. p. 619 nota 104).
- 41 Il 13 dicembre Jacopa del fu Bartoluccio di Villano, vedova di Vanni di Vitaruccio, lascia 20 soldi “fraternitati Sancti Iacobi de Fabriano pro opere ipsius” (Fabriano, Archivio Bargagnati, *Pergamene*, 67; cfr. *Le pergamene dell'archivio domenicano di S. Lucia di Fabriano*, a cura di R. Sassi, R. Deputazione di storia patria per le Marche, Ancona 1939, p. 28, doc. 93). Tanto per l'ospedale quanto per il sodalizio si può argomentare *e silentio* che essi fossero allora di recente istituzione dal fatto che non ve ne sia traccia nei numerosi testamenti fabrianesi precedenti agli anni ottanta del XIV secolo.
- 42 Seppur noto agli storici locali (MARCOALDI, *op. cit.*, pp. 164, 292 nota 436; SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 28), il documento del 22 marzo 1388 resta inedito. Ne fornisce una trascrizione GRAZIOSI, *op. cit.*, I, pp. 554-555: indirizzato “priori, et universitati, et horum [così Graziosi, ma sarà hominibus] fraternitatis S. Iacobi de Galitia de Fabriano”, esso autorizza la costruzione dell'edificio sacro “in quadam domo terranea posita in dicto castro Fabriani in quarterio Podii inter hos fines, ab uno latere tenet Nicolaus Cecchamera, a duobus lateribus sunt viae publicae etc.”, casa donata al capitolo lateranense “per Ioannem Bar-

- tolomei Paulini de Fabriano pro aedificatione ipsius ecclesiae S. Iacobi". Poiché, delle due chiese vicine e omonime, risulta che solo questa più recente sia stata gestita da una confraternita, sospetto che le pitture di Cesare Pacetti da Matelica, saldategli il 26 agosto 1522 da Michele di Francesco di Ludovico in rappresentanza "omnium illorum existentium in fraternitate Sancti Iacobi de Fabriano" (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio notarile di Matelica, 70, notaio Cristoforo Tassini, aa. 1513-1522, cc. 2059v-2060r; reso noto da A. BUFALI, *Fatti del '400 e oltre a Matelica. Quasi una cronaca dagli atti dei notai*, ed. a cura di R. Cicconi e M. Mazzalupi, Consiglio Regionale delle Marche, Ancona 2015, pp. 210, 213-214), fossero in San Giacomo Maggiore e non, come si è creduto, in San Giacomo Minore: sola testimonianza sopravvissuta di quei lavori, di entità sconosciuta, potrebbe allora essere l'affresco colla *Madonna e quattro santi* entro un riquadro rettangolare al di sopra della nicchia dell'altare, ampiamente ridipinto ma che almeno nella Vergine richiama i modi del matelicese Lorenzo de Carris; comunque stiano le cose, sarebbe arduo ravvisare invece in quella scena gli inizi del fabrianese Domiziano Domiziani, com'è stato proposto (G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte tra Fabriano e Cupramontana*, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1994, p. 48) sulla scorta di generiche note d'archivio (MARCOALDI, *op. cit.*, p. 292 nota 435: "Gli affreschi di questa chiesa sono del Domiziani, che vi operò nell'anno 1559, ricevendo la tenue somma di Sc. rom. 40 o L. 212,80"; cfr. R. SASSI, *Documenti di pittori fabrianesi. Secolo XVI*, in «Rassegna marchigiana», III, 1924-1925, pp. 87-96, in part. p. 94, n. 12).
- 43 Nella copia a noi pervenuta (Archivio storico comunale di Fabriano, Brefotrofio, *Pergamene*, scatola VIII, 1465), il privilegio pontificio per la "cappella Sancti Iacobi de Fabriano, fraternitas nuncupata, Camerinensis dioecesis, in qua et hospitalitas servatur" reca la data 7 gennaio 1389, accettata da SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 28; tuttavia Bonifacio IX fu eletto solo nel novembre 1389, sicché è d'obbligo scendere almeno al 1390: ciò era chiaro già a BOLZONETTI, *op. cit.*, che più di una volta (pp. 33-34, 41) riferisce a quest'ultimo anno la concessione dell'indulgenza.
- 44 A formulare per primo l'idea fu Romualdo SASSI (*Un monaco olivetano scultore*, in «Rivista storica benedettina», XXIV, 1955, pp. 43-46, in part. p. 45; *op. cit.*, 1961, p. 51), peraltro in anni nei quali la messa a fuoco di un *corpus* del Maestro di Magi era di là da venire.
- 45 Per la sua biografia cfr. S. LANCELOTTI, *Historiae olivetanae libri duo*, ex Typographia Gueriliana, [Venetiis] 1623, pp. 175-177; G. B. MITTARELLI, A. COSTADONI, *Annales camaldulenses ordinis Sancti Benedicti*, VI, apud Jo. Baptistam Pasquali, Venetiis 1761, pp. 143-144, 190; P. LUGANO, *Gentile da Fabriano e l'ordine di Monte Oliveto*, in «Rivista storica benedettina», XVI, 1925, pp. 305-321, in part. pp. 316-318 (dove peraltro, in modo fuorviante, lo si chiama silvestrino anche in tempi nei quali non lo era più); R. SASSI, *Le origini e il primo incremento del monastero di S. Caterina in Fabriano*, in «Rivista storica benedettina», XVII, 1926, pp. 168-203; IDEM, *op. cit.*, 1955; U. PAOLI, *La Congregazione Silvestrina nei secoli XIV-XV*, in *Aspetti e problemi del monachesimo nelle Marche*, atti del convegno (Fabriano, 4-7 giugno 1981), Editiones Montisfani, Fabriano 1982, pp. 575-741, in part. pp. 619-638. Don Ugo Paoli, che ringrazio, mi ha fatto notare che nel 1374, anno della prima notizia giuntaci di lui, fra Giovanni aveva già lasciato i silvestrini; i rapporti cogli antichi confratelli rimasero tuttavia stretti, tanto che nel 1383 si ventilò perfino l'aggregazione all'ordine silvestrino delle chiese da lui rette (*Le carte dell'Archivio di San Silvestro in Montefano*, II, *Congregazione*, a cura di G. Avarucci, U. Paoli, Editiones Montisfani, Fabriano 1991, pp. 206-209 doc. 113) e nel 1391 fra Giovanni cedette due di esse ai monaci di Montefano (SASSI, *op. cit.*, 1926, p. 179): pertanto credo ancora valide le mie osservazioni su alcune suggestive coincidenze topografiche tra i luoghi del Maestro dei Magi e gli in-

- sedimenti dei monaci di San Silvestro (M. MAZZALUPI, *Una proposta per il Maestro dei Magi di Fabriano: il Sant'Antonio di Civitanova Alta*, in «Civitanova. Immagini e storie», n.s. 4 (17), 2020, pp. 11-14, in part. pp. 12-13, brano parzialmente frinteso da DELPRIORI, *op. cit.*, 2021, p. 109). Quanto all'anno 1365 cui talvolta si fa risalire la testimonianza più antica su Giovanni di Bartolomeo, esso deriva dalla cronologia stabilita, non so su quali fondamenti, da SASSI, *op. cit.*, 1926, p. 172, e IDEM, *op. cit.*, 1955, p. 43.
- 46 Il relativo contratto, rinvenuto da Adamo ROSSI (*Una visita all'archivio notarile di Fabriano*, in «Giornale di erudizione artistica», II, 1873, pp. 80-82), è stato più volte pubblicato; una rara riproduzione si vede in B. PULCINELLI, *Giovanni di Bartolomeo fabrianese scultore di presepi*, in «Il Presepe. Rivista dell'Associazione italiana degli amici del presepe», XVI, 1968, pp. 18-20, in part. p. 20 (sono grato a Francesca Bartolacci per avermi procurato questo articolo). Seguendo Sassi, mi è capitato di datarlo all'11 febbraio 1384 anziché al 15, il giorno vero che era già in Rossi e in A. ANSELMi, *Allogazione di un presepio intagliato e dipinto ad un maestro del sec. XIV*, in «Nuova rivista misena», II, 1888-1889, pp. 108-109. Mancando altre notizie su Vanni di Mainardo, sarebbe imprudente affermare, come talvolta si è fatto, che il *Presepe* fosse destinato a Monterubbiano; certo è che il committente non risiedeva a Fabriano, poiché fu necessario che un testimone, fra Cataldo di Nicola, dichiarasse al notaio di conoscerlo personalmente (lo sottolinea SASSI, *op. cit.*, 1955, p. 44).
- 47 MAZZALUPI, *op. cit.*, 2020.
- 48 Il restauro, finanziato dalla Fondazione Carima, è stato condotto nel suo laboratorio di Osimo da Maria Laura Passarini, che mi ha cortesemente comunicato alcuni dati sullo stato di conservazione alla vigilia dell'intervento e sulle modalità costruttive. L'opera si presentava ricoperta da molti strati di ridipinture, fino a undici, tutti realizzati a tempera con colori simili a quelli sottostanti; sugli occhi e dalle ginocchia in giù, al di sotto di alcune ridipinture, era stato applicato uno strato di cera; gli occhi, in particolare, erano stati interamente ricostruiti colla cera, forse nel Settecento, così da dare spessore alle palpebre. Per quanto riguarda la struttura, la scultura risulta composta in sostanza da due parti, la prima delle quali comprende il corpo fino alle ginocchia e poggia sulla seconda, dalle ginocchia ai piedi, il tutto costituito da elementi imperniati, parti intagliate e assi poste a formare la struttura principale: nella parte superiore del corpo, un blocco di legno pieno è stato impiegato per la testa, il tronco e gli avambracci sono tre sezioni di fusto scavate sul retro, le braccia sono in legno pieno e innestate tramite perni lignei e chiodi metallici, le cosce sono ricavate da un'altra sezione di fusto innestata in orizzontale alla base del tronco per mezzo di perni in legno; la parte inferiore è invece una base cava composta da un frontale e due laterali, ricavati da un unico fusto, e da assi inchiodate sul retro (rimosse nel restauro e sostituite con un'armatura metallica di sostegno) e sul piano d'appoggio. Il materiale, creduto per tradizione legno di fico, sembra essere invece il più comune pioppo.
- 49 DELPRIORI, *op. cit.*, 2017, pp. 109-110.
- 50 E. NERI LUSANNA, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il 'Maestro dei Magi di Fabriano'*, in «Studi di storia dell'arte», 3, 1992, pp. 45-66. Del Maestro dei Magi la Fondazione Carifac ha da poco acquistato presso Callisto Fine Arts (Londra), e meritoriamente depositato presso la Pinacoteca civica, una *Madonna col Bambino* che era in mostra a Fabriano (cat. 4.4), già ricondotta da Enrica Neri all'*Adorazione* cui appartenevano i due *Magi* del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.
- 51 Eseguita per la chiesa di Sant'Agostino *alias* Sant'Antonio abate, la scultura è ora di proprietà del comune di Civitanova Marche e si trova in deposito presso la poco distante collegiata di San Paolo.
- 52 Cfr. DELPRIORI, *op. cit.*, 2021, pp. 106-107, per Arcevia e Sassoferrato; DONNINI, PARISI PRESICCE, *op.*

cit., p. 90, per Fabriano. Le tre sculture raffigurano il santo abate in piedi. L'iconografia in cattedra, al di là dei due esemplari del Maestro dei Magi, sembra essere stata meno comune nelle Marche del Trecento; in pittura un caso tra i più antichi è in una lunetta della cappella *a cornu Epistolae* in San Francesco a Tolentino (*Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a cura di G. Semmoloni, II ed., Tipografia S. Giuseppe, Pollenza 2000, pp. 100, 102; *La cappella degli affreschi nella chiesa di San Francesco a Tolentino. Guida breve*, a cura di G. Semmoloni, Tipografia S. Giuseppe, Pollenza 2010, pp. 10, 14); cfr. inoltre la nota seguente. In Umbria occorrenze trecentesche dell'eremita seduto si hanno almeno nella cattedrale di Narni e nella Madonna della Villa a Sant'Egidio, presso Perugia (F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi & C., Milano 1989, I, pp. 130, 174; II, pp. 199 fig. 420, 237 fig. 523), mentre dal novero va escluso un finto trittico di collezione privata che mostra al centro *Sant'Antonio abate in cattedra* ed è stato creduto del 1343 (Ivi, I, p. 99, tav. XVII; L. FENNELLI, *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Editori Laterza, Bari 2011, p. 145 e fig. 28; Pandolfini, Firenze, 3 novembre 2020, lotto 1): esso infatti non solo va ricondotto a un pittore toscano, ma reca, insieme al nome del committente, il notaio "S(er) LORENZO DI GIOVANNI", e al suo stemma ancora da studiare, una data che ho interpretato come "MCCCCXVIII", lettura accolta nella didascalia che accompagna il dipinto ora in esposizione nella Galleria Nazionale dell'Umbria.

- 53 In questa casistica rientra un inedito, enorme *Sant'Antonio in cattedra* affrescato su una parete interna del campanile di Sant'Agostino (ora cattedrale) a San Severino Marche, mostratomi da Barbara Mastrocola e da attribuire al Maestro di Esanatoglia, il probabile Diotallevi d'Angeluccio. Sulla fortuna dei cicli pittorici antoniani presso gli agostiniani cfr. L. MEIFFRET, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540). Programmes picturaux et dévotion*, École française de Rome, Rome 2004, pp. 64-69, 286.
- 54 La bibliografia che ho reperito è limitata a D. CALCAGNI, *Memorie storiche della città di Recanati nella Marca d'Ancona*, Vittorino Maffei, Messina 1711, p. 315 ("Il 7 altare [a destra, contando dal coro] è dedicato a S. Antonio abate. Si vede la statua grande del Santo fatta con molt'arte di legno. In piedi d'essa è scritto. *Io. Franciscus Confalonarius ex devotione*"), e V. SPEZIOLI, *Guida di Recanati*, Tipografia di R. Simboli, Recanati 1898, p. 93 ("A destra della porta principale vedesi una statua grande di S. Antonio Abate, fatta (scrive il Calcagni) con molt'arte, di legno. Nella base di essa era scritto: *Io. Franciscus Confalonarius ex devotione*. Ma verniciata rozzamente ed impiccolita, ha perduto dell'antico pregio. La sepoltura di questo Giovanni Francesco Confalonieri, chiusa da una lapide con iscrizione in bronzo, e che aveva pure in bronzo lo stemma di questa famiglia, è dinanzi al presbiterio"). Sul retro si scorge con difficoltà la scritta "R(estaurato) 1861" tracciata a pennello in nero, in memoria probabilmente del ritocco cui allude Spezioli. Se la statua vista dai citati scrittori è, come mi sembra, quella trecentesca esistente, la perduta iscrizione di Giovan Francesco Confalonieri, nobile recanatese, doveva riferirsi a un restauro: a commissionarlo sarà stato forse il personaggio di tal nome attestato in un processo di nobiltà del 1630 (CALCAGNI, *op. cit.*, pp. 262, 281), sebbene non manchino omonimi in altre epoche. Per un primo orientamento cronologico, segnalo che la chiesa di Sant'Agostino fu consacrata nel 1383: C. BENEDETTUCCI, *San Flaviano protettore di Recanati e il suo culto*, in "Il casanostra. Strenna recanatese", XC, 1939, pp. 9-63, in part. p. 55.

Approfondimenti su tecniche e materiali nelle tavole dipinte da Allegretto, con qualche nota sullo stato di conservazione delle opere in mostra

Lucia Biondi



fig. 1 Allegretto Nuzi, Polittico, part. della *Madonna in trono col Bambino*, Apiro, Municipio (le frecce evidenziano i fori di alleggiamento dei perni).



fig. 1-a Allegretto Nuzi, *Polittico*, part. della *Madonna in trono col Bambino*, Apiro, Municipio (dettaglio del foro di destra).

Il saggio sul *modus operandi* di Allegretto, che ho pubblicato nel catalogo della mostra fabrianese del 2021-2022, grazie all'opportunità di confronto tra le opere riunite per l'occasione, anche quelle non indagate in precedenza, necessita di essere sottoposto a una revisione, in alcuni casi correggendo delle ipo-



fig. 2 Allegretto Nuzi, *Polittico*, tracce della scritta sotto il San Francesco, Apiro, Municipio.



fig. 3 Allegretto Nuzi, *San Bartolomeo*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

tesi, in altri aggiungendo nuove osservazioni. La stessa cronologia della produzione di Allegretto, argomento già molto complesso e dibattuto, ha subito dei cambiamenti da parte dei curatori, maturati nel corso dell'esposizione.

Alla luce di questo aggiornamento non è più possibile affermare che intorno alla metà del settimo decennio del Trecento l'artista abbia realizzato un nucleo formato da almeno tre opere dalla carpenteria scarna e lineare, arcaizzante rispetto a quelle in voga al momento, comprendente il pentittico della Pinacoteca Civica di Fabriano, il trittico della Pinacoteca dei Musei Vaticani e il polittico del municipio di Apiro¹. Infatti il pentittico, da me restaurato nel 2014, è stato retrodatato agli anni cinquanta, collegandolo quindi all'esperienza toscana dell'artista.

L'esame diretto del polittico di Apiro d'altro canto ha permesso di confermare quanto ipotizzato in precedenza, cioè che ai lati dello scomparto centrale con la Vergine siano andati perduti degli elementi decorativi, probabilmente dei pinnacoli, di cui rimane traccia nei fori di alloggiamento dei perni (figg. 1, 1-a)². Un ulteriore particolare degno di nota, nella medesima opera, sono i frammenti di una scritta di colore nero rimasti sulla doratura della cornice nella zona inferiore, sotto *San Francesco*, con ogni probabilità il nome del santo. Una

scritta identica doveva essere presente anche sotto gli altri compagni, purtroppo andata perduta a causa delle ampie lacune che impoveriscono la cornice (fig. 2). Infine la morfologia della carpenteria del polittico non mi era mai sembrata del tutto compatibile con un'eventuale predella, di cui la tavoletta con *San Bartolomeo* dal Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto (fig. 3) poteva, secondo Matteo Mazzalupi, rappresentare uno scomparto. L'esame di quest'ultimo dipinto esposto in mostra, basato sull'analisi della preparazione, del colore del bolo e della foglia d'oro, oltre che sulla tipologia dei punzoni³, l'ha accostato piuttosto alla *Madonna in trono con il Bambino* del 1370, conservata nella Pinacoteca Civica di Fabriano (fig. 4), che per la presenza delle sedi di cavicchi lungo gli spessori laterali costituisce sicuramente il pannello centrale di un polittico, eventualmente dotato di predella⁴.

Prima della mostra solo alcune opere erano state indagate con infrarosso fotografico allo scopo di stabilire la presenza e la tipologia di disegno preparatorio utilizzato da Allegretto⁵. Le tracce trovate tuttavia erano piuttosto labili, rendendo quasi impossibile affermare con certezza se la tecnica si basasse su inchiostro o carboncino, quindi la ricerca è stata allargata ad altri dipinti, cioè al polittico di Apiro e ai due scomparti con coppie di *Santi* del Museo Diocesano di



fig. 4 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono*, Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli".



fig. 5 Allegretto Nuzi, *Sant'Antonio abate e san Giovanni evangelista*, part. in luce visibile, Fabriano, Museo Diocesano.

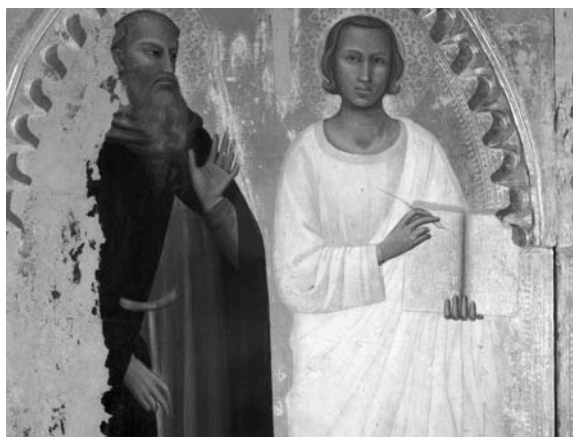


fig. 6 Allegretto Nuzi, *Sant'Antonio abate e san Giovanni evangelista*, part. a infrarosso riflesso (850-1000 nm), Fabriano, Museo Diocesano.

Fabriano (figg. 5-6)⁶.

Alla luce dei risultati ho concluso che, come per gli artisti coevi, il disegno di Allegretto è piuttosto semplice, basato su tratti leggeri, essenzialmente a pennello sottile, non troppo carico di inchiostro. A titolo esemplificativo riporto anche alcuni confronti con opere di Andrea Orcagna (figg. 7-8) e Lippo Memmi (figg. 9-10), la cui attività, a Firenze e Siena, si sovrappone grossomodo a quella di Allegretto, di cui come sappiamo è documentato almeno un soggiorno toscano.

Un altro approfondimento ha riguardato la tavolozza impiegata dall'artista, in particolare i pigmenti verdi e i gialli, molto spesso composti da ocre piuttosto che da gialli artificiali. Questa esigenza era nata dal fatto che a fronte di verdi a base di rame (malachite, verde di rame) presenti nel 'trittico' di Sant'Agostino e nella *Madonna dell'Umiltà* di Sanseverino Marche, nella *Madonna in trono col Bambino* di Ostra Vetere il verde del trono risultava ottenuto con un miscuglio di lapis (o indaco) addizionato a giallo di piombo e di stagno⁷. Anche le indagini condotte sul trittico della Pinacoteca Vaticana prima che arrivasse in mostra hanno evidenziato che tutte le campiture azzurre e verdi presenti nell'opera sono composte principalmente di lapis-

slazzuli, probabilmente giustificato da una committenza molto ricca⁸.

Né questo deve sorprenderci, se si tiene conto che nel grandioso polittico dell'*Annunciazione Cavalcanti* (cm 406x377) di Giovanni del Biondo conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze tutti gli azzurri sono campiti con il medesimo prezioso pigmento, come pure i verdi, mescolati a giallo di piombo e di stagno (fig. 11)⁹. Come confermato da Cennino Cennini¹⁰, tuttavia, nel Trecento era molto comune anche un verde realizzato con la combinazione di indaco e orpimento. L'insieme di queste considerazioni mi ha spinto a intraprendere altre indagini, con una sessione di misurazioni con XRF dedicate al polittico di Apiro e alle due tavole del Museo Diocesano¹¹. I risultati hanno rivelato che nella prima opera i verdi contengono del rame e i gialli piombo e stagno, mentre negli scomparti fabrianesi oltre agli azzurri sono a base di lapis anche i verdi, addizionati di giallo di piombo e stagno (figg. 12-13). Emerge quindi con evidenza che Allegretto si avvaleva di entrambe le tecniche, probabilmente scelte in base ai materiali a disposizione e alla ricchezza della committenza¹².

Riguardo alle incisioni a compasso talvolta utilizzate dall'artista in corrispondenza delle aureole è d'obbligo correggere quanto affermato nel catalogo¹³. L'incisione mediana utilizzata come linea guida per i punzoni è di



fig. 7 Andrea Orcagna, *Trittico della Pentecoste*, part. dello scomparto sinistro, Firenze, Galleria dell'Accademia.



fig. 8 Andrea Orcagna, *Trittico della Pentecoste*, part. della veste di San Giacomo a infrarosso riflesso (1000-1700 nm), Firenze, Galleria dell'Accademia.



fig. 9 Lippo Memmi, *San Paolo*, collezione privata.



fig. 10 Lippo Memmi, *San Paolo*, part. a infrarosso riflesso (850-1000 nm), collezione privata.

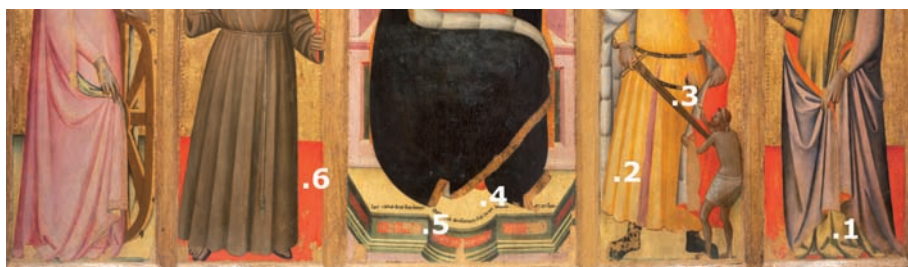
fatto presente in tutte le opere in mostra in cui i nimbi abbiano una dimensione che ne richieda l'uso, apparentemente con l'unica eccezione costituita dal 'trattico' proveniente da Sant'Agostino. Inoltre dopo aver allargato il campo di ricerca posso affermare che questo espediente, utilizzato per disporre correttamente i punzoni all'interno della circonferenza del nimbo, in realtà viene adottato da vari artisti, per primi dai senesi, poiché è a Siena che si diffonde prima l'uso sistematico delle decorazioni punzonate, poi anche dai fiorentini, a partire da Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi¹⁴. In seguito se ne ritrova l'uso anche in Lorenzo Monaco, ad esempio nel *Vir dolorum* della Galleria dell'Accademia di Firenze¹⁵, e in Masolino, nella *Madonna dell'Umiltà* agli Uffizi (figg. 14-15).

Il confluire a Fabriano di tante opere di un medesimo artista ha offerto infine un'occasione privilegiata per riflettere su come più spesso di quanto si noti le



fig. 11 Giovanni del Biondo, *Polittico dell'Annunciazione Cavalcanti*, Firenze, Galleria dell'Accademia.

vicende conservative abbiano un'influenza profonda sulle opere, talvolta trasformandone completamente l'aspetto. Un caso esemplificativo è quello della *Madonna in trono con il Bambino* del 1370, in uno stato di conservazione molto compromesso, che analizzato da vicino e con attenzione si rivela collegato agli effetti di un calore molto intenso cui è stata esposta la superficie pit-



PUNTO	Ca	Fe	Cu	Hg	Pb	Sr	Ag	Sn
1 - VERDE	70	35	610	20	585	25	-	-
2 - GIALLO	65	15	25	25	950	15	-	10
3 - GRIGIO	45	30	20	35	610	15	15	-
4 - GIALLO	55	15	85	25	905	10	-	10
5 - VERDE	70	30	1552	-	670	15	-	-
6 - ROSSO	45	15	-	720	30	-	-	-

fig. 12 Misurazioni di punti con fluorescenza di raggi X sul polittico di Allegretto Nuzi nel municipio di Apiro.

torica in un momento del passato. È impossibile stabilire se il danno, che ha completamente alterato la pittura levigata dell'artista, sia collegato a un incidente accaduto nell'ambiente in cui si trovava il dipinto, cioè a un incendio, oppure a un incauto intervento di pulitura, che nei tempi passati in casi estremi era realizzato dando fuoco a dell'alcool distribuito sulla superficie pittorica, con lo scopo di rimuovere strati di materiali estranei particolarmente tenaci (fig. 16)¹⁶.

Un esempio di vero cambio di connotati è invece quello che vede protagonista la *Sant'Orsola* del trittico della Pinacoteca Vaticana. Già Matteo Mazzalupi aveva riportato in catalogo come i colleghi dei Musei Vaticani si fossero accorti che l'attributo della martire, il vessillo crociato, sembrava frutto di una ridipintura antica, coprendo forse una piccola croce, simbolo di *Santa Margherita*, ipotesi non pienamente convincente per l'assenza del drago che tradizionalmente la accompagna¹⁷.

Nell'ambito della mostra, con il dipinto a disposizione e maggior agio, oltre alla possibilità di scambiare opinioni con tutti i colleghi coinvolti nel gruppo di lavoro, Alessandro Delpriori ha infine capito che la martire in realtà è *Santa*



PUNTO	Ca	Fe	Cu	Zn	Hg	Pb	Sr	Sn
1 - BLU	30	15	10	20	25	700	20	-
2 - BLU	40	30	10	-	75	385	20	-
3 - VERDE	55	20	10	-	30	710	15	10
4 - VIOLA	40	10	10	-	15	295	30	-
5 - BLU	45	10	10	-	15	235	25	-
6 - VIOLETTO	30	10	-	-	25	905	15	-

fig. 13 Misurazioni di punti con fluorescenza di raggi X sulla tavola di Allegretto Nuzi con *San Giovanni Battista e san Venanzio* nel Museo diocesano di Fabriano.

Lucia, raffigurata a pieno titolo nel trittico poiché la chiesa di provenienza era anticamente intitolata a Santa Lucia Novella. L'attributo che la santa tiene delicatamente tra due dita per la punta è lo stiletto strumento del martirio, in modo del tutto analogo a quanto raffigurato nell'affresco di Diotallevi di Angeluccio nell'edicola di Fonte Bianca, oggi incorporata nella chiesa del cimitero di Esanatoglia (figg. 17-18)¹⁸.

Vorrei concludere il mio scritto con alcune riflessioni a margine del restauro della *Crocifissione* di Allegretto proveniente dalla chiesa di Sant'Orsola a Friburgo (fig. 19). Quando ho esaminato il dipinto nell'ottobre del 2021, durante



fig. 14 Masolino, *Madonna dell'Umiltà*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



fig. 15 Masolino, *Madonna dell'Umiltà*, part. del nimbo con l'incisione mediana, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

l'allestimento della mostra di Fabriano, sono rimasta immediatamente colpita dalla qualità e dallo stato di conservazione della pittura, nonostante fossero mortificati da uno spesso strato di materiali scuri ed opachi, sicuramente legati alle vicende conservative. Nel corso del restauro che in seguito mi è stato affidato dalle suore orsoline di Friburgo¹⁹, proprietarie dell'opera, questa prima impressione è stata ampiamente confermata. Al di sotto del deposito di nero fumo e vernice ingiallita è stato infatti possibile recuperare, con un laborioso intervento di pulitura, la pittura tipica di Allegretto, con i suoi squisiti accordi cromatici e le pennellate sottili, che sfumano dolcemente le une nelle altre (figg. 20-21). Anche l'oro zecchino del fondo, se si escludono alcune inevita-

bili abrasioni, si è rivelato straordinariamente integro, come se le foglie metalliche e i colori fossero stati piuttosto protetti che danneggiati dalla pellicola di sostanze scurite (fig. 22). Soprattutto è da rimarcare la presenza, pressoché intatta, della patina antica su tutta la superficie, anch'essa tipica dei dipinti di Allegretto e probabilmente legata alla sua tecnica, troppo spesso maldestramente asportata, tutta o in parte, da puliture aggressive (fig. 23)²⁰. Disgraziatamente non è possibile affermare lo stesso riguardo alla struttura, che invece è stata barbaramente manomessa, come in tante altre opere dell'artista. Il supporto, assottigliato e raddrizzato a forza tramite un telaio rigido sul retro, mostrava numerose fenditure, risanate durante il recente restauro (figg. 24-25). Inoltre la *Crocifissione* di fatto costituiva la parte centrale di un polittico smembrato²¹, in

sovrappiù privata della cuspidè²². Nel corso della giornata di studi del gennaio 2022, i cui atti sono pubblicati nel presente volume, Emanuele Zappasodi ha comunicato inaspettatamente di aver identificato in due tavole inedite raffiguranti *Sant'Agnese* e una *Santa martire*, passate sul mercato antiquario, i laterali della *Crocifissione*, sulla base di elementi stilistici ed evidenze tecniche²³. A riprova di ciò le due tavole con le sante martiri sono state esposte a Fabriano nel settembre 2022 ai lati della *Crocifissione* restaurata, mentre lo studio del polittico ricostruito con le due *Sante* è il tema di una recentissima pubblicazione di Emanuele Zappasodi²⁴. Anche la cornice ogivale che vediamo oggi è frutto di un intervento posteriore, verosimilmente dell'inizio del secolo scorso. I capitelli e i pilastri laterali, nel corso dei rimaneggiamenti, sono stati rimossi e oggi possiamo intuirne la presenza solo dalle impronte rimaste nello strato di preparazione ai due lati del pannello. Sulla base di questi elementi è stato pos-



fig. 16 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono*, part. dei tessuti decorati, Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli".



fig. 17 Diotallevi di Angeluccio, *Madonna col Bambino e due sante*, particolare della Santa Lucia, Esanatoglia, Cimitero.



fig. 18 Allegretto Nuzi, *Trittico*, particolare della Santa Lucia (ora Sant'Orsola), Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

sibile formulare un'ipotesi ricostruttiva della morfologia che poteva avere l'opera (fig. 26).

Tuttavia, per ovvi motivi non potendo ripristinare l'assetto originale, ho deciso di lasciare al dipinto la cornice e la forma rettangolare con cui è arrivato ai nostri giorni, utilizzando un colore di tonalità neutra ai lati dell'ogiva, al posto delle precedenti grossolane ridipinture che rimpiazzavano l'ornato della cuspide. Posso quindi concludere dichiarando che la mia esperienza a contatto con Allegretto ha avuto un epilogo felice e del tutto inaspettato: il restauro di un'opera che già a prima vista mi aveva colpito per qualità e conservazione e il privilegio dello studio delle due tavole sconosciute, compagne antiche della *Crocifissione*²⁵.



fig. 19 Allegretto Nuzi, *Crocifissione* (prima del restauro), Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola.



fig. 20 Allegretto Nuzi, *Crocifissione*, immagine in infrarosso falso colore, Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola. Dalla restituzione in scuro è possibile confermare che il colore blu del manto della Vergine e della veste di san Giovanni è a base di azzurrite.

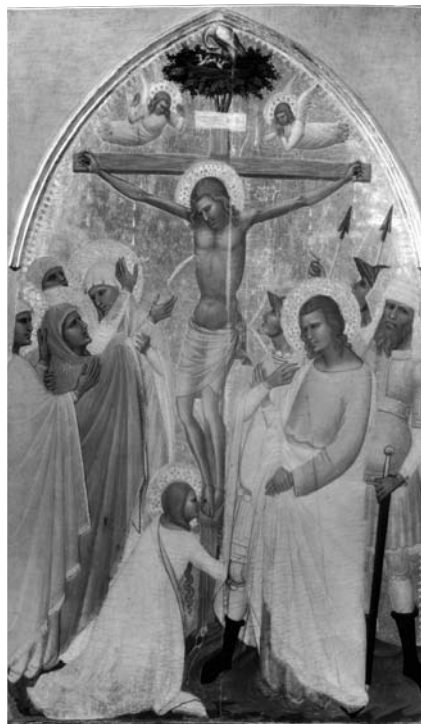


fig. 21 Allegretto Nuzi, *Crocifissione*, immagine a infrarosso riflesso (1050 nm), Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola. Si legge particolarmente il disegno tipico di Allegretto in corrispondenza del manto a lacca rosa di san Giovanni evangelista.



fig. 22 Allegretto Nuzi, *Crocifissione* (dopo il restauro), Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola.



fig. 23 Allegretto Nuzi, *Crocifissione*, part. dei volti femminili, Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola. Si percepisce la presenza della patina antica pressoché intatta.



figg. 24-25 Allegretto Nuzi, *Crocifissione*, retro prima e dopo il restauro, Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola.



fig. 26 Ipotesi ricostruttiva del pannello centrale del polittico della *Crocifissione* di Friburgo di Allegretto Nuzi (restituzione grafica a cura di Federica Corsini).

Abstract

The present paper is an update of the author's essay on Allegretto Nuzi's technique, published in Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano, the catalogue for the exhibition held in Fabriano (2021-2022). The updating is the result of comparing paintings brought together for the exhibition, including some previously unexamined works. Some theories have been corrected and new observations made, considering both the changes in Nuzi's chronology proposed by the exhibition curators and the results of further scientific analyses.

NOTE

- 1 L. BIONDI, *Le tecniche esecutive su tavola di Allegretto Nuzi*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021, pp. 117-137, in part. p. 125.
- 2 *Ibidem*, p. 136, nota 31.
- 3 Si veda in questo volume il contributo di Arianna Latini.
- 4 Per il dipinto cfr. M. MAZZALUPI, *Allegretto e il Trecento fabrianese: un nuovo sguardo*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 49-91, in part. pp. 68-69.
- 5 BIONDI, *op. cit.*, p. 136, nota 37.
- 6 Le indagini sono state condotte da A:R:T: & Co., Spin-off dell'Università di Camerino, diretta da Giuseppe Di Girolami, che ringraziamo per aver messo a disposizione i risultati.
- 7 BIONDI, *op. cit.*, p. 137, nota 51.
- 8 *Ibidem*, p. 137, nota 50.
- 9 L. BIONDI, S. BRACCI, C. GIANNINI, D. PARENTI, D. TAPETE, *La tecnica della tempera nel tardo Trecento fiorentino. Indagini su un polittico di Giovanni del Biondo*, in *Lo Stato dell'Arte 12*, atti del XII Congresso Nazionale IGIC (Milano 23-25 ottobre 2014), Nardini, Firenze, 2014, pp. 455-462, in part. p. 459.
- 10 CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, ed. a cura di F. Brunello, Pozza, Vicenza, 1971, pp. 56, 57.
- 11 Cfr. nota 6.
- 12 Questo modo di procedere non doveva essere così infrequente tra gli artisti del passato. Ad esempio Beato Angelico nel *Giudizio Universale* e nella pala di Bosco ai Frati del Museo di San Marco a Firenze, da me restaurati, utilizza verdi a base di rame, sia pur in opere molto distanti tra loro per cronologia, mentre nella predella proveniente dal polittico di San Domenico a Fiesole oggi alla National Gallery di Londra, opera giovanile, i verdi sono ottenuti mescolando azzurrette e giallo di piombo e stagno. Per il *Giudizio di Angelico* cfr. S. BRACCI, G. BARTOLOZZI, *Il contributo delle indagini scientifiche al restauro del Giudizio Universale*, in *Il Giudizio Universale restaurato*, a cura di M. Tamas-

- sia, Sillabe, Livorno, 2023, pp. 145,146. Per la predella del polittico di San Domenico cfr. D. GORDON, M. WYLD, A. ROY, *Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole*, in «National Gallery Technical Bulletin», 23, 2002, pp. 5-20, in part. p. 17.
- 13 BIONDI, *op. cit.*, p. 128, p. 136, nota 38.
- 14 Per la cronologia della diffusione dei punzoni cfr. E. S. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Beato Angelico*, IIC-Nordic Group, Oslo, 1994, I, pp. 75-80. Curiosamente lo studioso, nonostante parli diffusamente delle incisioni e faccia sottili distinzioni tra quelle che precedono e seguono la doratura, non menziona direttamente questa tipologia di linee. Molte delle immagini pubblicate a titolo esemplificativo nel volume II tuttavia costituiscono dettagli da cui si vedono chiaramente.
- 15 E. S. SKAUG, *Note sulla decorazione a punzone nei dipinti su tavola di Lorenzo Monaco*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 9 maggio – 24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Giunti, Firenze, 2006, pp. 53-58, in part. p. 56, fig. 5.
- 16 Il procedimento, assai diffuso nell'Ottocento, viene descritto con dovizia di dettagli da G. SECCO-SUARDO, *Il restauratore dei dipinti* (1866), Cisalpino-Goliardica, Milano, 1983, pp. 377-379.
- 17 MAZZALUPI, *op. cit.*, pp. 64, 65.
- 18 Ringrazio Alessandro Delpriori che ha insistito perché fossi io a riportare la sua intuizione.
- 19 Il restauro si è svolto dalla fine della mostra, nel febbraio 2022, al settembre dello stesso anno, quando l'opera restaurata è stata esposta nuovamente nella Pinacoteca Civica di Fabriano prima di rientrare in Svizzera, il 16 ottobre 2022. Durante l'intervento mi hanno affiancato Alberto Dimuccio per il lavoro sul legno, Andrea Montuori per il risarcimento della doratura e Ottaviano Caruso per la documentazione fotografica e le indagini ottiche.
- 20 Già nel catalogo della mostra avevo accennato a questa sottile patina opaca, di tonalità tra il grigio e il marrone, a contatto con il colore riconoscibile pressoché in tutte le opere del Nuzi, più o meno omogenea in base alle condizioni della pittura, che interpreto come una verniciatura a base di bianco d'uovo utilizzata dall'artista in funzione di protettivo finale (cfr. BIONDI, *op. cit.*, p. 135, ill. 37-39).
- 21 Con l'eliminazione del telaio troppo rigido incollato sul retro sono emerse le tracce dei cavicchi che collegavano la *Crocifissione* a due scomparti laterali, come riprova che l'intuizione era corretta.
- 22 Per la ricostruzione della cuspidi in cui doveva essere collocato il tondo con *Cristo benedicente* di Brunswick (Maine) cfr. MAZZALUPI, *op. cit.*, p. 69, ill. 23.
- 23 Matteo Mazzalupi ha intuito per primo che le due sante inedite, attribuite ad Allegretto da Zappasodi, costituissero i laterali della *Crocifissione*.
- 24 E. ZAPPASODI, *Sulla prima maturità di Allegretto Nuzi e qualche aggiunta al suo catalogo*, in «Prospettiva», 188, 2022, pp. 3-23.
- 25 Ringrazio Alberto Dimuccio, Matteo Mazzalupi ed Emanuele Zappasodi per aver condiviso lo studio dei pannelli laterali e della *Crocifissione* stessa.

Un'indagine sull'impiego delle decorazioni punzonate nelle opere su tavola di Allegretto Nuzi

Arianna Latini

Lo studio della decorazione punzonata delle tavole a fondo oro nasce all'inizio del secolo scorso ad opera di studiosi americani, come George L. Stout¹, Millard Meiss² e Daniel V. Thompson³, per poi proseguire nella seconda metà del Novecento con gli europei Mojmir S. Frinta⁴ ed Erling Skaug⁵. In Italia, l'attenzione per le tecniche decorative dei fondi oro fatica a trovare il giusto spazio nei contributi specialistici di storia dell'arte e spesso viene relegata in ricerche dedicate esclusivamente alle tecniche artistiche, come se questo linguaggio formale non avesse un ruolo fondamentale nella comprensione dell'operato di molti artisti attivi tra il XIV secolo e la prima metà del successivo. Per punzone si intende una punta metallica alla cui estremità è inciso a rilievo un disegno che, battuto sulla tavola già dorata e brunita, lascia impressa sulla superficie la forma desiderata⁶. La finalità di queste capillari decorazioni era quella di far riflettere la luce naturale o delle candele in maniera non omogenea sulla foglia d'oro, creando degli effetti di mistico preziosismo volti a trasfigurare la materia affatto concreta dei polittici. Ogni bottega possedeva un nucleo di punzoni limitato, messo a disposizione degli artisti che gravitavano intorno al maestro a capo dell'attività.

La caratteristica più distintiva del *corpus* di Allegretto Nuzi è certamente la presenza generosa di decorazioni sulle vesti ricercate dei santi, sulle loro aureole o lungo i bordi delle tavole stesse, realizzati con la tecnica dello sgraffito⁷ o tramite i punzoni. In questa sede si intende indagare l'uso che il pittore fabrianese fa delle decorazioni punzonate, specialmente di quelle complesse o combinate, ovvero formate da punzoni autonomi abilmente orchestrati in figure originali, e contestualmente individuare quali sono i singoli punzoni più significativi nelle varie fasi della carriera del Nuzi. Il punto di partenza obbligato per questa ricerca è stata la pionieristica opera di Erling Skaug: due volumi dedicati allo studio e alla catalogazione dei punzoni utilizzati dai pittori attivi in Toscana dall'introduzione di questi strumenti, intorno al 1330, fino alla prima



fig. 1 Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco, *Incoronazione della Vergine e santi*, particolare della tavola destra, Houston (Texas), The Museum of Fine Arts, The Edith A. and Percy S. Straus Collection.

meta del XV secolo, con l'inizio del declino del polittico gotico e dell'utilizzo del fondo oro⁸. La catalogazione tassonomica del restauratore norvegese riguarda i punzoni utilizzati nell'arco di tempo che va da Giotto a Beato Angelico, principalmente fra Siena e Firenze, includendo anche pittori forestieri, come Allegretto Nuzi, che si formarono e operarono in queste due città. Da quest'opera sono ricavate le riproduzioni grafiche numerate dei punzoni a cui qui si fa riferimento, riprodotte da Vanja Macovaz nell'ambito del suo progetto di dottorato di ricerca presso l'Università di Firenze e rese gentilmente disponibili per questo studio⁹. Un altro lavoro preso in considerazione, uno dei pochi redatti da studiosi italiani¹⁰, è l'ordinamento dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche, pubblicato da Laura Baldelli nel 1991, nel quale vengono esaminate anche le creazioni complesse¹¹.

La produzione su tavola di Allegretto, come si evince anche dalla selezione di opere esposte alla mostra *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*¹², include sia polittici di grande formato sia tavolette

dalla forma eterogenea, destinate alla devozione individuale¹³. In questo saggio si è deciso di considerare principalmente le tavole di grande formato, poiché grazie alle loro dimensioni davano la possibilità al pittore di sperimentare composizioni ardite ed estrose. Al contrario, nelle tavole di devozione privata, si è riscontrata una maggiore monotonia nell'utilizzo dei punzoni, prevalentemente fiorellini, archetti e bolli, circostanza che ha imposto, nell'ottica di questo approfondimento, un'analisi superficiale di questa classe di opere. Oggetto

6.2. Allegretto Nuzi

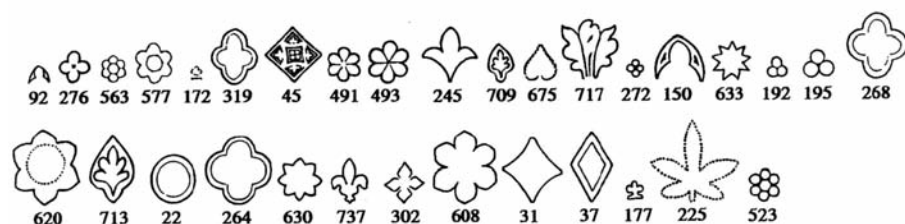


fig. 2 Mappatura dei punzoni di Allegretto Nuzi, da E. S. SKAUG, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting c. 1330-1340*, IIC Nordic Group, Oslo 1994, mappatura 6.2.

di questa indagine sono state anche due sculture lignee esposte a Fabriano, sulle quali è stato possibile rintracciare l'uso di decorazioni punzonate¹⁴. Confronti mirati sono stati avanzati anche con opere di pittori molto vicini ad Allegretto, come Francescuccio di Cecco¹⁵ e Puccio di Simone¹⁶, entrambi documentabili a fianco del Nuzi.

Ciò che si è tentato di mettere a punto è stata quindi una proposta di lettura cronologica del *corpus*, basandoci sull'uso che il pittore fa dei punzoni e delle composizioni punzonate complesse, con l'intento principale di fornire uno strumento che, insieme ad altre considerazioni di tipo stilistico e documentario, potesse essere utile per delineare con maggiore precisione la carriera artistica del pittore fabrianese e in alcune circostanze dissipare anche dubbi attributivi. Il contributo che ne è scaturito è solo l'abbozzo di un nuovo approccio allo studio di Allegretto Nuzi, con l'obiettivo di iniziare a mettere a punto una metodologia che possa essere declinata anche per altri artisti e altri contesti, ancora in divenire e da perfezionare.

La prima opera presa in considerazione si pone agli albori della carriera del pittore, intorno al 1348, poco dopo il ritorno dello stesso dalla Toscana nel 1347¹⁷. Si tratta del pentittico realizzato in collaborazione col collega Francescuccio di Cecco, smembrato oggi tra il Museum of Fine Arts di Houston e la Southampton City Art Gallery, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e santi* (fig.1), ricomposto da Federico Zeri¹⁸ e candidato favorito ad occupare l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Fabriano¹⁹. Per quest'opera

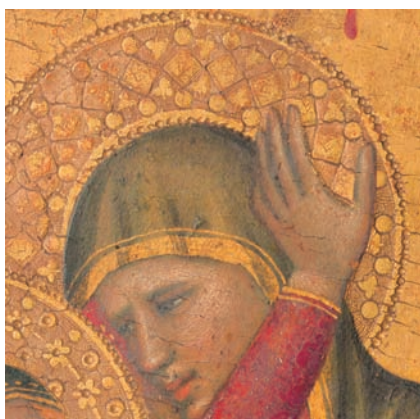


fig. 3 Allegretto Nuzi, *Crocifissione*, part., Friburgo (Svizzera), Sant'Orsola.

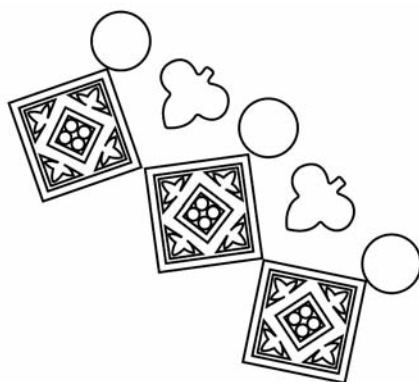


fig. 4 Restituzione grafica dei punzoni, tra cui il trifoglio inedito, utilizzati da Allegretto Nuzi nel nimbo della pia donna con l'abito verde nella *Crocifissione* di Friburgo (O. Mosca).

è stato possibile condurre solo un'analisi tramite riproduzioni fotografiche. Ciò che attira la nostra attenzione è l'eterogeneità dei punzoni utilizzati, almeno cinque per ciascuna tavola, selezionati e disposti senza ripetere quasi mai il medesimo *pattern*. Stando all'indiscussa omogeneità di queste decorazioni con quelle del *corpus* di Allegretto, possiamo supporre che fu proprio lui ad occuparsi della decorazione del fondo oro, mentre a Francescuccio sono da ricondurre molti dei volti, caratterizzati da occhi allungati, palpebre pesanti e nasi affilati, tipizzazioni che contraddistinguono le opere dell'artista lungo tutta la sua carriera²⁰. Qui Allegretto, pur utilizzando principalmente i medesimi punzoni, 245, 577, 675, 717 della catalogazione di Skaug (fig. 2), crea in ogni

nimbo uno schema compositivo diverso, senza ripetere mai lo stesso identico disegno e precludendo già a quella complessità ideativa che caratterizzerà le opere seguenti²¹.

Il medesimo proposito di *variatio* si ravvisa nella tavola proveniente dalla chiesa di Sant'Orsola di Friburgo raffigurante la *Crocifissione*²², opera straordinaria della giovinezza affine al dittico firmato della Gemäldegalerie di Berlino²³. Questo capolavoro, databile alla metà degli anni '50 del Trecento, risulta ancor più interessante poiché non fu preso in considerazione da Erling Skaug e quindi non fa parte del nucleo di opere passate in rassegna dallo studioso. Ciò che si nota analizzando i sei nimbi è l'assenza di ripetizioni nelle decorazioni, che variano puntualmente per ogni personaggio. Va segnalata la presenza di un punzone inedito nell'aureola della pia donna vestita di verde: un trifoglio che non ha riscontri al momento in altre opere note di Allegretto (fig. 3), ma che sembra derivare da una tipologia ricorrente a Siena sin dal polittico smembrato di Ugolino di Nerio per l'altare maggiore di Santa Croce a Firenze²⁴ (fig. 4). Il numero 717, una sorta di carnosa foglia d'acanto posta nel nimbo della donna all'estrema sinistra, è molto simile al punzone 716 impiegato da Pietro Lorenzetti e come vedremo sarà tra i più utilizzati da Allegretto nella prima fase della sua carriera²⁵. Il pittore si avvale spesso anche del quadratino con decorazioni interne, il numero 45, individuato per la prima volta nella tavola di Friburgo, nell'aureola di Cristo e della pia donna vestita di verde, e nel coevo dittico di Berlino sopra citato. Come il punzone 717, anche questo sembra di esplicita derivazione lorenzettiana, una variante del numero 46 utilizzato dal pittore senese²⁶ (fig. 5).

Se la datazione delle due opere fin qui trattate è possibile solo su base stilistica, quella del trittico ricostruito da Matteo Mazzalupi, importante scoperta dell'esposizione fabrianese, è possibile grazie all'iscrizione posta nel margine inferiore della tavola centrale, in cui oltre alla firma del pittore, si riesce a leggere la data 1358, circostanza che fa di questo trittico la prima opera nota firmata e datata di Allegretto²⁷. Le due tavole laterali, conservate nel Museo



fig. 5 Restituzioni grafiche dei punzoni 46 e 716 di Pietro Lorenzetti (V. Macovaz).

Se la datazione delle due opere fin qui trattate è possibile solo su base stilistica, quella del trittico ricostruito da Matteo Mazzalupi, importante scoperta dell'esposizione fabrianese, è possibile grazie all'iscrizione posta nel margine inferiore della tavola centrale, in cui oltre alla firma del pittore, si riesce a leggere la data 1358, circostanza che fa di questo trittico la prima opera nota firmata e datata di Allegretto²⁷. Le due tavole laterali, conservate nel Museo

Diocesano di Fabriano, raffigurano a sinistra *Sant'Antonio abate e san Giovanni evangelista*, a destra *San Giovanni Battista e san Venanzio*, mentre la tavola centrale con la *Madonna col Bambino* è in collezione privata. Non potendoci soffermare sull'importanza che la corretta lettura di questo insieme ha avuto per la comprensione dell'intera carriera del Nuzi, ci limiteremo a considerare l'incredibile apparato decorativo messo in piedi da Allegretto, mai così abile nel coniugare monumentalità delle figure e sontuosità degli ornati.



fig. 6 Allegretto Nuzi, *Sant'Antonio abate e san Giovanni evangelista*, particolare del nimbo di San Giovanni evangelista, Fabriano, Museo Diocesano.



fig. 7 Allegretto Nuzi, *San Giovanni Battista e san Venanzio*, particolare del nimbo di San Venanzio, Fabriano, Museo Diocesano.

In quest'opera fanno la loro comparsa quattro punzoni fino ad ora non individuati in Allegretto: le due stelle 630²⁸ e 633, il fiore dai petali dilatati 620²⁹ e la foglia lorenzettiana 713. A tal proposito va fatta una precisazione, in quanto il punzone 630 e la versione ridimensionata del 713, catalogato da Skaug come 709³⁰, compaiono già nel superbo trittichetto del Kunstmuseum di Berna, opera da collocare entro la fine degli anni quaranta del Trecento assieme al pentittico francescano, nel momento in cui Allegretto tornò a Fabriano da Firenze³¹. Il punzone 709 inoltre non è stato rintracciato per il momento in altre opere oltre

l'altare di Berna, mentre è molto diffuso il suo simile 713. Anche il 620, un fiore grossolano, sembra utilizzato solo nel trittico fabrianese ma, come sempre quando si tenta di generalizzare parlando di opere del XIV secolo, si deve tener conto della grandissima quantità di materiale andato perduto e di come queste asserzioni si fondano sull'analisi di un numero esiguo di oggetti rispetto alla produzione reale del pittore. Questo punzone con sei petali e la parte centrale rotonda appena tracciata è utilizzato nel nimbo di San Giovanni evangelista (fig. 6) e di San Venanzio (fig. 7) per contenere il punzone 633, la stella a nove punte, mentre in quello del Battista (fig. 8) vi è inserito un ulteriore cerchietto.

Altro elemento significativo è la scelta del nostro pittore di elaborare per ogni personaggio una differente combinazione complessa di punzoni, realizzando un apparato decorativo dei nimbi che non ha eguali per ricchezza e varietà nel resto del *corpus*. Queste composizioni sono ottenute grazie alla giustapposizione di vari punzoni singoli che, assemblati, danno vita ad una figura grafica nuova ed originale. L'Evangelista (fig. 9) e il Battista (fig. 10) presentano due combinazioni formate principalmente dai punzoni 245 e 268, arricchite con un paio di punzoni a bollo di diverse dimensioni³². Il



fig. 8 Allegretto Nuzi, *San Giovanni Battista e san Venanzio*, particolare del nimbo di San Giovanni Battista, Fabriano, Museo Diocesano.

punzone complesso nell'aureola della Vergine (fig. 11), pur partendo dai principali punzoni elencati appena sopra, assume una forma ancora più articolata grazie all'aggiunta di una circonferenza di archetti (punzone 150) a formare quasi il profilo di un fiore (fig. 12). Il nimbo del Sant'Antonio abate ripropone invece una combinazione con il punzone 717 (fig. 13), simile a quelle già presenti nel più antico pentittico francescano diviso tra Houston e Southampton, con la differenza che nella tavola di Fabriano il punzone centrale è un fiore (fig. 14), mentre nelle tavole oggi all'estero al centro non vi è un punzone, ma

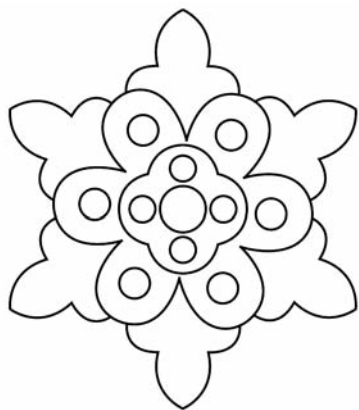


fig. 9 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del San Giovanni evangelista di Allegretto Nuzi nel Museo Diocesano di Fabriano (O. Mosca).

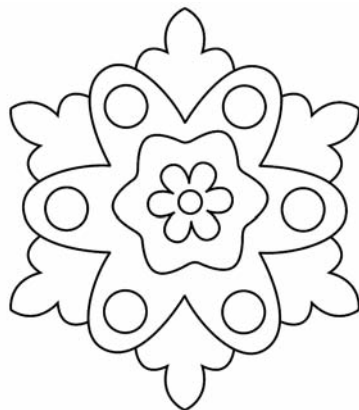


fig. 10 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del San Giovanni Battista di Allegretto Nuzi nel Museo Diocesano di Fabriano (O. Mosca).



fig. 11 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono*, particolare dei nimbi della Madonna e di Gesù Bambino, collezione privata.

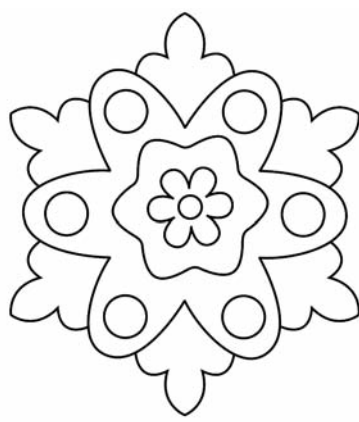


fig. 12 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo della *Madonna col Bambino in trono* in collezione privata (O. Mosca).



fig. 13 Allegretto Nuzi, *Sant'Antonio Abate e san Giovanni Evangelista*, particolare del nimbo di Sant'Antonio abate, Fabriano, Museo Diocesano.

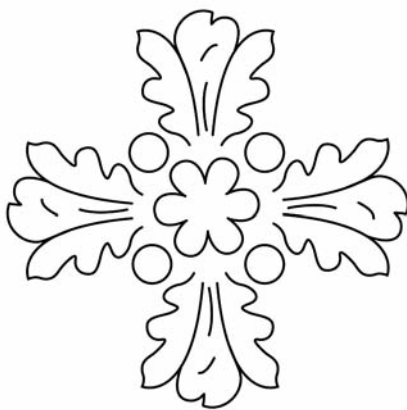


fig. 14 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del Sant'Antonio abate di Allegretto Nuzi nel Museo Diocesano di Fabriano (O. Mosca).

uno spazio rettangolare lasciato vuoto. Il San Venanzio e Gesù Bambino hanno i nimbi decorati dal medesimo punzone complesso, formato dalla disposizione a raggiera del numero 713 con un fiorellino al centro (fig. 15). La spiccata sensibilità decorativa di Allegretto, quasi da orafo, si evince da questi fantasiosi abbinamenti, in cui dà sfoggio della sua creatività anche accostando ai punzoni delle sagome realizzate con la granitura a risparmio, come nel bordo della veste del San Venanzio (figg. 16-17) e nella tiara della Vergine, quest'ultima mal giudicabile a causa dello stato di conservazione precario. Di grande impatto è anche la decora-

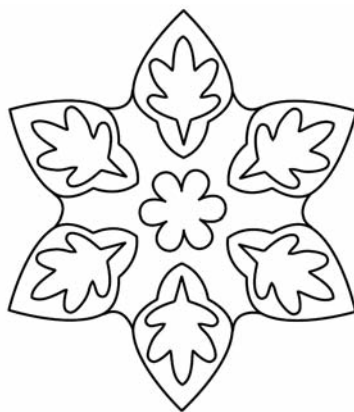


fig. 15 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del San Venanzio e del Gesù Bambino di Allegretto Nuzi, rispettivamente nel Museo Diocesano di Fabriano e in collezione privata (O. Mosca).

zione dei profili delle tavole, dove all'interno degli archetti della cornice compaiono delle grandi foglie d'acero realizzate a risparmio sulla granitura. La mirabile sfarzosità di questo trittico si potrebbe giustificare con l'ipotetica provenienza dall'altare maggiore di San Venanzio a Fabriano, chiesa di rilievo già nel XIV secolo e che proprio in quegli stessi anni aveva avviato una imponente opera di rinnovamento architettonico³³.

Una simile eterogeneità decorativa doveva caratterizzare anche un altro polit-



fig. 16 Allegretto Nuzi, *San Giovanni Battista e san Venanzio*, particolare del bordo della veste di San Venanzio, Fabriano, Museo Diocesano.



ig. 17 Restituzione grafica della decorazione del bordo della veste del San Venanzio di Allegretto Nuzi nel Museo Diocesano di Fabriano realizzata con i punzoni e con la tecnica dello sgraffito (O. Mosca).

tico, eseguito appena qualche anno dopo, intorno al 1360, per la chiesa fabrianese di Sant'Agostino³⁴. Grazie ad un'intuizione di Matteo Mazzalupi sappiamo che queste tavole con *San Nicola da Tolentino*, *Sant'Agostino* e *Santo Stefano* in origine non erano assemblate con l'odierna conformazione a trittico, ma facevano parte di un complesso più ampio, di cui lo stesso Mazzalupi ha individuato la tavola centrale nella *Madonna col Bambino*, già datata e firmata, oggi nello Stonyhurst College a Clitheroe, nel Lancashire³⁵. Le quattro tavole così riunite virtualmente mostrano un vasto assortimento di punzoni combinati, tale da far ipotizzare che il santo della tavola mancante avesse una

decorazione del nimbo diversa da quella delle aureole degli altri personaggi, andando a imitare, seppur ad un minore livello di ricchezza, l'impostazione decorativa del trittico del 1358. Nel San Nicola sette punzoni a bollo sono uniti a formare dei fiori, densamente disposti su un'unica fascia³⁶ (fig. 18). Nel Sant'Agostino il punzone 245 viene ripetuto e combinato a formare anche qui la stessa figura floreale già ravvisata in precedenza, alternata in questo caso al punzone a stella 633³⁷ (fig. 19). Nel Santo Stefano un'elegante forma quadrilobata è realizzata grazie al punzone ad archetto 150, ravvivata al centro dalla stella 633 (fig. 20). Le decorazioni impresse nel nimbo di Gesù Bambino, analizzate solo tramite foto, non sono distinguibili anche a causa dello stato conservativo mediocre, mentre nell'aureola della Vergine sembra di poter riconoscere l'ornamento seneseggiante numero 713 e negli angeli che la incoronano il numero 45. Le fasce punzonate che accompagnano il profilo delle tavole sono decorate da ornamenti impressi combinati, formati da fiori a quattro petali (punzone 675) scanditi da rosette (punzone 491) sul fondo lavorato a granitura.

Un altro fondamentale merito della mostra di Fabriano è quello di aver riunito due valve di dittico raffiguranti la *Madonna col Bambino* e l'*Imago Pietatis*, un tempo nella raccolta fabrianese di Romualdo Fornari e oggi divise tra una collezione privata statunitense e i Musei Civici di Pesaro³⁸. La forza delle due tavole si giova anche della raffinata decorazione del fondo oro, analoga al trittico del 1358: nei nimbi Allegretto sceglie due composizioni simili, entrambe di stampo naturalistico, date dalla ripetizione della foglia numero 713, il cui centro nella *Madonna* è evidenziato dalla rosetta a sei petali 491³⁹ e nell'*Imago Pietatis* dal quadratino 45⁴⁰. L'ordinata ripetizione di quest'ultimo punzone e della rosetta 491 decora l'aureola di Gesù Bambino, nella quale il pittore sceglie quindi di affidarsi a una sequenza di soli punzoni singoli, contrariamente a quanto fa nei nimbi delle altre due figure. Il Nuzi in questo dittico avrebbe potuto optare per una decorazione simmetrica nei due sportelli, essendo l'opera destinata ad un contesto più intimo di devozione individuale ed essendo solo tre i personaggi effigiati, invece anche qui segue la via già imboccata dell'eterogeneità delle decorazioni, realizzando un'opera di sconcertante fascino.

Allo stesso periodo delle opere fin qui trattate deve essere ricondotta anche un'*Imago Pietatis* oggi a Ginevra, dove i tre punzoni più volte rilevati, la stella numero 633, il quadrilobo 264 e il quadrato 45 sono tutti presenti⁴¹.

Un punto di svolta nel percorso fin qui delineato sembra essere rappresentato

dal pentittico raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* che si conserva nella Pinacoteca di Fabriano. Nelle decorazioni vegetali delle cuspidi, realizzate a sgraffito su foglia d'argento⁴², Allegretto manifesta la propria sensibilità verso le arti sontuarie ma al contempo, attenua nei nimbi quella volontà riscontrata fino a questo momento di variare strenuamente le combinazioni di punzoni. Nei due santi interni, Bartolomeo e Giovanni evangelista, adotta il medesimo sistema combinatorio realizzato con i petali lanceolati numero 675 a formare la corolla di un fiore e all'interno il quadratino 45 (fig. 21). Una studiata asimmetria è invece mantenuta tra la Maddalena e il San Venanzio delle tavole esterne. Questi due nimbi a prima vista sembrerebbero uguali, decorati dalla già commentata figura complessa realizzata con il punzone 245, tranne che per la mancanza dei bolli in quello di sinistra. Data la lieve discrepanza, potrebbe sorgere il dubbio che Allegretto si sia "dimenticato" di ultimare la decorazione con il punzone circolare e che la difformità quindi non sia programmatica. A un'analisi comparativa generale delle due aureole, risulta però evidente come quella della Maddalena sia basata su una diversa disposizione, con meno punzoni combinati e una trama più rarefatta, mentre quella di San Venanzio è dominata da un sentore di *horror vacui*, espresso dalla collocazione piuttosto fitta dei punzoni. Il nimbo della Vergine è coincidente con quello del Sant'Antonio abate nel trittico del 1358, mentre quello di Gesù Bambino è risolto con il punzone singolo 264 intervallato dal 45.

Databile allo stesso periodo del dittico ex Fornari e del pentittico fabrianese è la *Madonna col Bambino e sei angeli* che si conserva al Musée du Petit Palais di Avignone⁴³. Nell'aureola della Vergine notiamo la stessa combinazione realizzata con i punzoni 713 e 45 che abbiamo già evidenziato nell'*Imago Pietatis* ex Fornari (fig. 22), mentre gli angeli e Gesù Bambino sono tutti contraddistinti dallo stesso punzone complessivo, già visto nel cosiddetto 'trittico' agostiniano, dato dal solo punzone 245⁴⁴. Il risultato finale è di grande eleganza ed armonia, grazie al perfetto equilibrio scaturito tra l'esuberante punzone combinato della Vergine e quello più controllato e delicato ripetuto negli angeli che l'attorniano.

Quest'ultimo punzone combinato lo si ritrova nel nimbo della Vergine del trittico firmato e datato 1365, conservato presso la Pinacoteca Vaticana e proveniente dalla cappella *a cornu Evangelii* nella chiesa di Santa Lucia Novella a Fabriano⁴⁵. I due santi laterali, Michele Arcangelo e Orsola⁴⁶, presentano la medesima decorazione delle aureole, realizzata dalla ripetizione del punzone

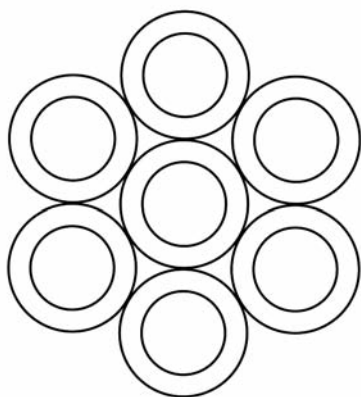


fig. 18 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del San Nicola da Tolentino di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano (O. Mosca).

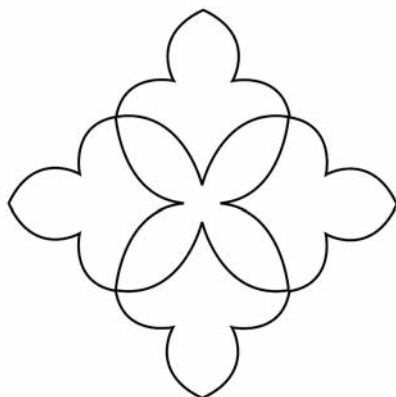


fig. 19 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del Sant'Agostino di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano (O. Mosca).

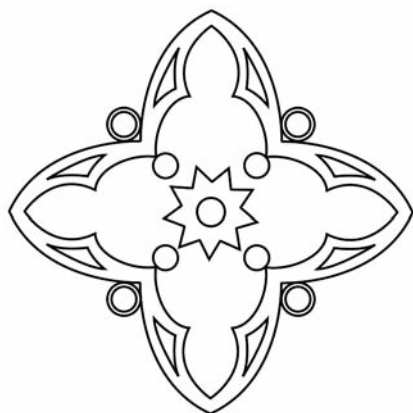


fig. 20 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo del Santo Stefano di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano (O. Mosca).

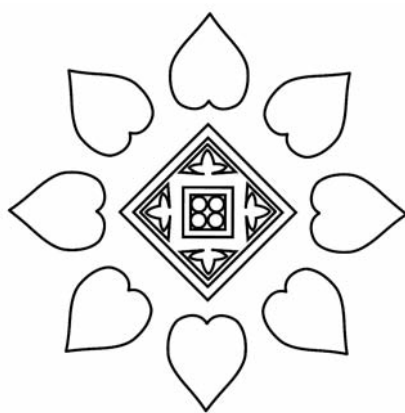


fig. 21 Restituzione grafica del punzone complesso nei nimbi del San Giovanni evangelista e del San Bartolomeo di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano (O. Mosca).

singolo 245 accompagnato solo da un bollo, mentre il nimbo di Gesù Bambino è impreziosito da una teoria di sobri quadrilobi con fiorellini iscritti, intervallati dall'onnipresente punzone 45. Il trittico sembra incarnare un momento di passaggio: sono ancora presenti i punzoni utilizzatissimi fino ad ora, il 45, il 245 e il punzone complesso realizzato con quest'ultimo strumento, ma parallelamente notiamo una netta semplificazione nella scelta e nella distribuzione dei punzoni nei nimbi, specie nei santi laterali.

1366 è datato il polittico per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco ad Apiro⁴⁷. L'opera sembra conformarsi alle scelte fatte l'anno prima nel trittico domenicano fabrianese: i nimbi delle sante laterali Caterina e Lucia ripropongono il medesimo punzone combinato evidenziato nella Vergine della Vaticana, mentre nei nimbi di San Francesco e San Martino si trova una semplice decorazione data dalla ripetizione di due punzoni autonomi, il 491 e il 245. L'aureola della Madonna è troppo rovinata per poter rilevare come fosse decorata, mentre in quella di Gesù Bambino fanno la loro comparsa due punzoni fino ad ora inediti, uno romboidale e uno floreale, che saranno molto utilizzati nelle opere degli ultimi anni, il 31 e il 608. Parrebbe che il polittico di Apiro, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sia l'occasione in cui debuttano alcuni dei punzoni più utilizzati da Allegretto nella parte finale della sua carriera, mentre scompaiono i punzoni maggiormente impiegati e di derivazione senese, come il quadrato decorato numero 45, fino a questo momento presente praticamente in tutte le opere del maestro.

Un caso rilevante è la *Madonna dell'Umiltà* proveniente dalla chiesa di San Domenico a Sanseverino Marche e oggi nella Pinacoteca comunale "Tacchi-Venturi"⁴⁸. L'opera si data al 1365 o al 1366, in base a come si interpreta la scritta posta nel margine inferiore della tavola, ad ogni modo è vicinissima sia al trittico vaticano sia al polittico di Apiro. Nel bordo del mantello e dell'abito della Vergine fa la sua comparsa la losanga bordata numero 37, punzone caratteristico di molte delle opere della maturità di Allegretto e come il 608, individuato ad Apiro, ha il suo modello in un punzone usato da Pietro Lorenzetti⁴⁹ (fig. 23). Nel nimbo di Gesù, molto deteriorato, ritroviamo sia il rombo numero 31, comparso nel polittico di Apiro dello stesso periodo, sia la più "antica" stella a nove punte 633. Parimenti interessante è la decorazione che insiste sul nimbo della Vergine: qui si nota una nuova figura, una foglia a cinque punte mai riscontrata prima, che Skaug cataloga come numero 225. Grazie alla profonda conoscenza di queste tecniche da parte di Lucia Biondi è stato possibile

appurare che non si tratta di un punzone, bensì di una sorta di formina o maschera di cui il pittore ripassava i bordi a mano libera, generando degli 'stampini' non perfettamente uguali. Difatti ad un'attenta disamina si nota come ogni foglia sia diversa dalle altre, risultato impossibile da ottenere con decorazioni realizzate tramite punzoni. Allegretto utilizza questa foglia palmata per realizzare un sistema combinatorio unico, non ripetuto in nessun'altra opera, mantenendo anche in questo caso quella sobrietà degli ornati caratteristica della parte finale della sua carriera (fig. 24). È utile constatare come questa foglia a cinque punte dovette ottenere un discreto successo nella bottega di Allegretto, arrivando addirittura ad essere ancora utilizzata nel 1395 nella tavola firmata e datata da un allievo del maestro fabrianese, Franceschino di Francesco, già in collezione Carminati a Milano e oggi di ubicazione ignota⁵⁰.

Questo "stampino" a foglia lo ritroviamo nei nimbi di due angeli in un'altra *Madonna dell'Umiltà*, dall'incerta attribuzione tra Allegretto e Francescuccio di Cecco, conservata nella chiesa di Sant'Agostino ad Ascoli Piceno⁵¹. L'esame dello stile dei punzoni sembra far dirottare decisamente la paternità dell'opera verso Allegretto o in alternativa verso una collaborazione fra i due, specie se si confronta quanto visto fino ad ora con la decorazione punzonata della *Madonna dell'Umiltà* nella chiesa di Sant'Andrea a Montegiorgio, firmata da Francescuccio nel 1374⁵². Questa tavola, simile nella composizione a quella ascolana, presenta una decorazione delle aureole affatto diversa da quella caratteristica di Allegretto: oltre che una minore raffinatezza, vediamo qui l'uso dei nimbi iscritti, mai individuati nelle opere certe di Allegretto, mentre sono utilizzati da Francescuccio anche nella *Madonna dell'Umiltà* di Fermo⁵³.

Un pittore con cui Allegretto lavorò a stretto contatto e che fa largo uso di questa tipologia di nimbi vergati è Puccio di Simone, che già nel 1353 adotta questo tipo di decoro nella tavola con *Sant'Antonio abate venerato da due gruppi di devoti* per la chiesa degli antoniti di Fabriano⁵⁴ e nel 1354 lo utilizza ancora largamente nel trittico in collaborazione con Allegretto, oggi a Washington⁵⁵. Il Nuzi sembra rimanere consapevolmente indifferente a quanto stava mettendo in atto Puccio in campo decorativo negli anni della loro collaborazione, mentre Francescuccio a suo modo ne è più influenzato, riproponendone le tipologie in varie opere. Nell'uso dei punzoni, la distanza tra Allegretto e il collega Francescuccio si percepisce distintamente anche nel pentittico con la *Madonna col Bambino e Santi* della Pinacoteca civica di Fabriano⁵⁶. Nel polittico, attribuito a Francescuccio e bottega, tutti i santi presentano un'identica



fig. 22 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo della *Madonna col Bambino in trono e sei angeli* di Allegretto Nuzi nel Musée du Petit Palais di Avignone (O. Mosca).

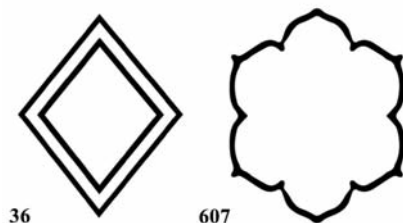


fig. 23 Restituzioni grafiche dei punzoni 36 e 607 di Pietro Lorenzetti (V. Macovaz).

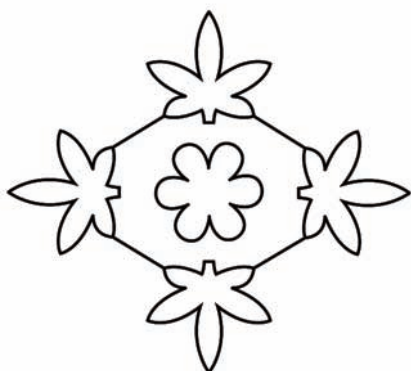


fig. 24 Restituzione grafica della decorazione del nimbo della *Madonna dell'umiltà* di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca comunale "Tacchi-Venturi" di Sanseverino Marche (O. Mosca).

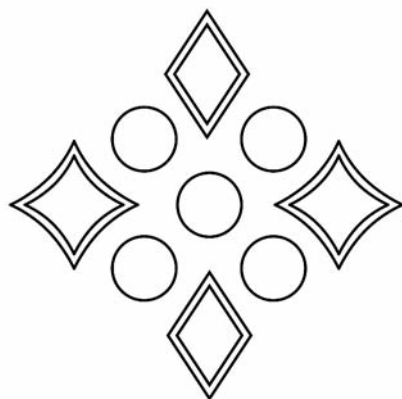


fig. 25 Restituzione grafica del punzone complesso nel nimbo della *Madonna in trono col Bambino* di Allegretto Nuzi nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano (O. Mosca).

decorazione punzonata delle aureole, costituita da un semplice fiorellino a petali circolari, indolente ripetitività mai ravvisata in Allegretto.

Al 1369 risale il trittico di Macerata, miracolosamente integro nella sua cornice originale, ma purtroppo gelosamente custodito nella curia vescovile della città marchigiana e giudicabile solo tramite foto in occasione di questo studio. L'opera sembra ripetere il medesimo schema del trittico vaticano: i nimbi dei due santi laterali sono identici tra loro, realizzati con il punzone complesso usato già nel Sant'Agostino del polittico agostiniano fabrianese e negli angeli di Avignone, mentre quello della Vergine è decorato da una alternanza del punzone a losanga 37 e del fiore dai petali segmentati 608, apparsi solo pochi anni prima a Sanseverino ed Apiro⁵⁷. L'opera si inserisce quindi sulla scia di una maggiore semplificazione delle decorazioni punzonate e di una contestuale accentuazione della simmetria dei nimbi dei santi posti nelle tavole laterali.

All'anno successivo è databile la *Madonna col Bambino* conservata nella Pinacoteca "Bruno Molajoli", parte di un più ampio complesso andato perduto. Potendo quindi giudicare la sola tavola centrale, vediamo come anche qui l'impostazione dei punzoni nel nimbo della Vergine sia piuttosto essenziale, formata dalla disposizione affrontata di due losanghe numero 37 e di due rombi numero 31, con cinque bolli negli spazi di risulta (fig. 25). Nell'aureola crociata di Gesù Bambino compare il punzone 608, a riprova del costante utilizzo di questa serie di punzoni tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta del Trecento. A quest'opera va associata anche una porzione di predella ricomposta da Matteo Mazzalupi: due tavolette raffiguranti *San Bartolomeo*, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, e un altro *Apostolo*, già nella collezione van Marle a Solomeo di Corciano, vicino Perugia, e disperso in seguito alle ruberie naziste⁵⁸. Nelle foto dell'*Apostolo* scomparso che si conservano presso la Fototeca della Fondazione Zeri a Bologna⁵⁹ si può notare come il nimbo sia decorato dal punzone a losanga 37, in linea quindi con la successione cronologica dei punzoni fin qui scandita⁶⁰.

L'ultima opera datata e firmata dall'artista risale al 1372 ed è la *Madonna col Bambino* che si conserva nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, anche questa mancante degli altri elementi laterali che dovevano accompagnarla⁶¹. Nell'opera sono rintracciabili tutti i punzoni tipici della fase tarda della carriera di Allegretto: nel nimbo della Vergine troviamo la ripetizione della mascherina a foglia palmata 225 e nel diadema la losanga 37; in quello di Gesù Bambino il rombo 31 e il fiore 608 (fig. 26). La tavola, la cui cornice



fig. 26 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono*, particolare dei nimbi, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

e il fondo oro sono frutto di un rifacimento, è stata associata da Matteo Mazzalupi a una predella divisa in due parti raffigurante *Dieci apostoli*, che si conserva tra il Musée des Beaux-Arts di Strasburgo e la Kunsthhaus di Zurigo⁶². La decorazione dei nimbi degli apostoli presenta una caratteristica interessante: si sviluppa in maniera speculare, con un ritmo A-B-C-D-E-E-D-C-B-A, scelta formale che sembra perseguire la volontà di simmetria e corrispondenza caratterizzante gli ultimi anni di Allegretto⁶³.

A questo stesso periodo è databile un frammento raffigurante *Cristo che inco-*

rona la Vergine, riconosciuto ad Allegretto da Federico Zeri, già nella collezione Sherman a New York e oggi di ubicazione ignota⁶⁴. Dalla foto in bianco e nero si vede nitidamente la decorazione dell'aureola di Cristo realizzata con un'alternanza di fiori, bolli e della losanga 37, fatto che, corroborato dai dati stilistici percepibili dall'immagine, fa propendere per una datazione tra il 1366 e il 1372 anche per questo frammento.

Concludiamo questa indagine con due casi atipici rispetto a quanto visto fino a ora: due sculture attribuite al Maestro dei Magi di Fabriano, la *Sant'Anatolia* del Museo Arcidiocesano di Camerino, proveniente dalla chiesa di San Sebastiano a Esanatoglia, e il *San Giuseppe* di collezione privata⁶⁵. In entrambe le sculture la policromia è attribuibile ad Allegretto, probabilmente fra settimo ed ottavo decennio del XIV secolo: le stoffe dipinte infatti sono identiche a quelle nelle opere della maturità, quali il trittico di Macerata del 1369, l'affresco staccato in collezione privata a Fabriano⁶⁶ e la piccola *Madonna col Bambino* presso Kollenburg Antiquairs⁶⁷. Nella *Sant'Anatolia* e nel *San Giuseppe* si ritrovano anche due dei punzoni più in auge alla fine della sua carriera, la losanga 37 e il fiore 608⁶⁸, combinazione che ci spinge a datare queste opere lignee dopo il 1366, confermando la datazione proposta sulla base dei confronti con le opere sopra citate⁶⁹.

La derivazione di un numero consistente di punzoni del Nuzi da strumenti individuati in opere di Pietro Lorenzetti sostanzia la notizia che vede Allegretto nel 1346 citato fra gli iscritti dell'Arte dei medici e speciali di Firenze come "Allegrettus Nucii de Senis", in ricordo di un precedente passaggio nella città di Siena⁷⁰. Allegretto non riprende da Pietro solo la forma dei singoli punzoni, ma anche il modo di distribuire e organizzare i decori all'interno dei nimbi. Confronti decisivi si possono proporre con opere di Pietro come la *Madonna col Bambino e angeli* degli Uffizi, dell'inizio degli anni quaranta del Trecento, o con il polittico di San Giusto di poco posteriore: la tipologia dei punzoni combinati messa a punto dal pittore e la distribuzione di questi nell'aureola sono un modello e un precedente diretto degli apparati decorativi realizzati da Allegretto, soprattutto di quelli riferibili alla prima fase⁷¹.

Questa analisi sfragiologica condotta sulle opere del Nuzi di medio e grande formato ci permette di trarre alcune conclusioni. Allegretto nella prima fase della sua produzione, circoscrivibile nel periodo che va dalla fine del quinto decennio del Trecento alla prima metà del settimo, adotta un tipo di decorazione punzonata molto varia ed estrosa: a prevalere è l'eterogeneità dei punzoni, in particolare di

quelli complessi, tanto che tra le tavole di uno stesso polittico non si riscontrano ripetizioni nella decorazione dei nimbi. I punzoni più utilizzati sono quelli di aspetto naturalistico, modulati sulle tipologie in uso presso Pietro e Ambrogio Lorenzetti: il 45, il 675, il 713, il 717 e il 245, l'unico quest'ultimo che sembra affacciarsi oltre la metà degli anni sessanta⁷². I punzoni combinati ideati nel periodo che va indicativamente dal 1347 al 1365 si contraddistinguono per schemi liberi, vivaci e fantasiosi che hanno il loro apice nel trittico con *Madonna col Bambino, sant'Antonio abate, san Giovanni Evangelista, san Giovanni Battista e san Venanzio* del 1358. Il punto di svolta sembra coincidere con il trittico della Pinacoteca Vaticana del 1365, dove per la prima volta le due tavole laterali presentano una decorazione identica tra loro e in questo caso semplificata anche dall'utilizzo di un punzone singolo, il 245. Da qui in poi si assiste al progressivo affermarsi della decorazione simmetrica delle tavole laterali e alla concomitante comparsa di nuovi punzoni sempre d'ispirazione lorenzettiana, sia di foggia geometrica, come il 31 e il 37, che vegetale come il fiore 608 o lo stampino a foglia 225, questo di probabile invenzione nuziana⁷³.

Per concludere, vorrei segnalare alcune opere meritevoli di una riflessione più approfondita impossibile da affrontare in questa occasione. Nel Philadelphia Museum of Art si trova un polittico attribuito ad Allegretto, proveniente dalla John G. Johnson Collection, con una proposta di datazione al 1346, ipoteticamente l'unica opera fiorentina che si conserva del maestro⁷⁴. Dal punto di vista formale è difficilmente sostenibile la totale autografia di Allegretto, specie nei santi a destra della tavola centrale, Stefano e un vescovo. Più vicine invece al pittore fabrianese le figure della Madonna col Bambino⁷⁵, della Maddalena e di San Giacomo, con cui si possono trovare pregnanti confronti nei volti dei santi del pentittico diviso tra Houston e Southampton. Fortemente affine al *modus operandi* del Nuzi è la decorazione punzonata dei nimbi, in cui ritroviamo i punzoni ormai noti 45, 245, 264, 630, 717, 713 e il fino ad ora inedito giglio 737. Per le argomentazioni esposte, l'utilizzo di questo nucleo di punzoni singoli e combinati dovrebbe presupporre una datazione del polittico *ante* 1365, cronologia che la critica ha proposto anche su base stilistica⁷⁶. L'appartenenza di quest'opera alla fase iniziale del Nuzi, seguendo il ragionamento fin qui avanzato, è però messa in dubbio dalla disposizione perfettamente simmetrica dei punzoni combinati nei nimbi, A-B-C-B-A, tipica come si è visto della produzione tarda del pittore. Se fossimo davvero davanti alla prima opera nota del Nuzi realizzata a Firenze negli anni della formazione, magari accanto

ad un pittore della cerchia di Bernardo Daddi o Jacopo del Casentino, si potrebbe così giustificare l'aspetto non coerente del polittico e un uso dei punzoni ancor non collaudato e non inquadrabile perfettamente nello schema che risulta dall'analisi del *corpus* successivo. Un caso simile è rappresentato dal pannello con *Santa Caterina e san Bartolomeo* della National Gallery di Londra, alternativamente attribuito ad Allegretto, a Francescuccio di Cecco o a una collaborazione tra i due⁷⁷. Anche per questa tavola risulta problematico sostenere la totale paternità del Nuzi ed è forte la somiglianza con le tavole fiorentine vicine a Bernardo Daddi, eppure, analizzando i nimbi, questi sembrano proprio realizzati da Allegretto con quei punzoni che abbiamo già commentato come giovanili, il 245 e il 717⁷⁸.

Tornando nel Philadelphia Museum of Art, vi troviamo un'altra opera del Nuzi che impone un ragionamento più articolato: si tratta di una piccola tavola rettangolare destinata alla devozione individuale raffigurante la *Madonna col Bambino*⁷⁹. I nimbi dei due personaggi sono decorati con uno stile che rimanda al *modus operandi* tipico dei pittori fiorentini piuttosto che senesi, privilegiando la disposizione concentrica di teorie molto semplici di punzoni e decorazioni lineari realizzate con il compasso. Come si è cercato fin qui di dimostrare, Allegretto nel corso della sua carriera restò fedele a quanto aveva appreso a Siena studiando le tecniche riconducibili *in primis* ai Lorenzetti, rimanendo invece piuttosto indifferente alle tipologie ornative della bottega del Daddi e degli altri fiorentini che operarono nel quinto decennio del XIV secolo, periodo in cui la presenza in toscana del fabrianese è certamente documentata⁸⁰. La stoffa lavorata con elementi vegetali a sgraffito dell'abito della Vergine è identica a quella realizzata nella *Madonna Stonyhurst* del 1360 circa e nel *San Bartolomeo* della predella oggi nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, che in base alla ricostruzione avanzata da Matteo Mazzalupi sarebbe da datare al 1372. La peculiarità della decorazione del fondo oro non sembra in questo caso imputabile alla realizzazione della piccola anconetta nella fase giovanile del Nuzi, poiché l'utilizzo dello sgraffito che vi si riscontra è confrontabile solo con opere della fase matura, dal 1360 in poi. Neanche le dimensioni ridotte, in linea con l'utilizzo per la devozione personale, possono bastare a giustificare questo cambiamento poiché, in un'opera del tutto simile, trafugata nel 1956 dal Lindenau-Museum di Altenburg⁸¹, si vede nell'aureola della Vergine l'uso consueto che Allegretto fa dei punzoni, disponendo dei bolli a formare la foggia di un fiore, come già aveva fatto nel 'trittico' agostiniano

o in altre sempre di piccole dimensioni come il *San Giovanni Battista* del Museo Diocesano di Firenze⁸².

Uno studio più circostanziato di queste tavole potrà aggiungere elementi significativi alla ricerca fin qui condotta circa l'utilizzo da parte di Allegretto Nuzi della tecnica decorativa a punzoni del fondo oro, appresa con ogni probabilità dal fabrianese a Siena negli anni della formazione e poi portata a livelli qualitativi ed esecutivi che hanno pochi confronti tra i pittori attivi nella seconda metà del Trecento.

	92	276	563	577	45	491	493	245	675	717	150	633	268	620	713	22	264	630	382	608	31	37	225	523						
<i>Incoronazione della Vergine e santi</i> , Southampton, Civic Art Center; <i>Otto santi e due angeli</i> , Houston, The Museum of Fine Arts, 1348 ca		●	●					●	●	●															●					
<i>Crocifissione</i> , Friburgo, Sainte-Ursule					●	●	●		●	●																				
<i>Madonna col Bambino in trono</i> , collezione privata; <i>San'Antonio abate, san Giovanni evangelista, san Giovanni Battista, san Venanzio</i> , Fabriano, Museo diocesano, 1358					●	●		●		●	●	●	●	●	●			●												
<i>Madonna col Bambino e otto angeli</i> , Clitheroe, Stonyhurst College; <i>San Nicola da Tolentino, sant'Agostino e santo Stefano</i> , Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, 1360-1362	●	●			●			●	●		●	●			●	●														
<i>Madonna col Bambino</i> , Pesaro, Musei Civici; <i>Imago Pietatis</i> , Collezione privata	●				●	●	●	●				●			●		●	●												
<i>Imago Pietatis</i> , Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire					●		●				●						●													
<i>Madonna col Bambino tra santa Maria Maddalena, san Giovanni evangelista, san Bartolomeo e san Venanzio</i> , Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli					●	●	●	●	●	●			●			●														
<i>Madonna col Bambino in trono e sei angeli</i> , Avignone, Musée du Petit Palais					●	●		●																						
<i>Madonna col Bambino</i> , <i>Imago Pietatis</i> , Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca		●			●	●	●																							
<i>Madonna col Bambino in trono e donatori, san Michele Arcangelo e santa Lucia (?)</i> , Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, 1365			●		●	●	●	●	●	●		●					●													
<i>Madonna col Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Francesco, Martino e Lucia</i> , nelle cuspidi; <i>Santi e Cristo crocifisso</i> , Apino, Municipio, sala consiliare, 1366						●		●		●		●						●	●	●										
<i>Madonna dell'umiltà</i> , Sansaverino, Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, 1365 o 1366						●	●		●	●		●	●								●	●	●							
<i>Madonna dell'umiltà</i> , Ascoli Piceno, Sant'Agostino			●			●	●				●		●												●					
<i>Madonna col Bambino tra san'Antonio abate e san Giuliano</i> , Macerata, Curia vescovile, 1369					●	●	●																●							
<i>Cristo che incorona la Vergine</i> , già New York, Frederic Fairchild Sherman							●																●							
<i>Madonna col Bambino in trono</i> , Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli; <i>Apostolo</i> , già Sallustiana di Corciano, collezione Raimond van Marle; <i>San Bartolomeo</i> , Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, 1370						●	●				●									●	●	●								
<i>Madonna in trono col Bambino</i> , Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; <i>Cinque apostoli</i> , Zurigo, Kunsthhaus; <i>Cinque apostoli</i> , Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, 1372						●	●	●													●	●	●	●	●					
<i>San Giuseppe</i> , Collezione privata (Sculptura lignea, policromia riconducibile ad Allegretto Nuzi)																					●		●							
<i>Sant'Anatolio</i> , Camerino, Museo Arcidiocesano (Sculptura lignea, policromia riconducibile ad Allegretto Nuzi)																					●		●							

Tabella sinottica dei punzoni più rilevanti riscontrati nelle opere su tavola di Allegretto Nuzi.

Abstract

This paper explores Allegretto Nuzi's use of punched decoration in gold ground panels. In the mid-fourteenth century, Nuzi stood out for his remarkable skill and mastery in conceiving and making decorations on gold grounds. Here the focus is mainly on combined punches, or patterns made up of several individual punches to form a new and original design, devised by the painter. The identification of such decorative elements is a means to reviewing the painter's chronology, based on the presence or absence of certain, particularly significant punches. The principal result of this work has been the development of a method for studying fourteenth-century panels that takes into consideration style and iconography as well as the material features of punched decoration.

NOTE

Le restituzioni grafiche dei punzoni delle figure. 4, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25 sono state realizzate da Ottavia Mosca, che ringrazio.

- 1 G. L. STOUT, *A puzzling piece of gold leaf tooling*, in «Fogg Art Museum Notes», II, 4, 1929, pp. 140-152.
- 2 M. MEISS, «Ugolino Lorenzetti», in «The Art Bulletin», XIII, 13, 1931, pp. 376-397; IDEM, *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, in «Rivista d'arte», XXX, 1955, pp. 107-145.
- 3 D. V. THOMPSON, *The practice of tempera painting. Materials and methods*, Yale University Press, New Haven 1936; IDEM, *The materials and techniques of medieval painting*, Allen & Unwin, London 1956.
- 4 I contributi di Frinta a questo argomento sono innumerevoli, si rimanda in questa circostanza al suo catalogo ragionato: M. S. FRINTA, *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting. Part I. Catalogue Raisonné of All Punch Shapes*, Maxdorf, Prague 1998.
- 5 Della puntuale catalogazione dei punzoni nella pittura toscana realizzata da Skaug si parlerà in seguito, tra i contributi precedenti va menzionato E. SKAUG, *Punch-marks what are they worth? Problems of Tuscan Workshop interrelationships in the mid-fourteenth century. The Ovale Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo*, Atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di H. W. van Os e J. R. J. van Asperen de Boer, Clueb Editrice, Bologna 1983, pp. 253-282.
- 6 I punzoni non sono strumenti nati appositamente nella Toscana del XIV secolo per la decorazione delle tavole a fondo oro ma si possono considerare una «tecnica universale», rintracciabile in manufatti ben più antichi come ceramiche, oreficerie e oggetti in cuoio. Già il monaco Teofilo nel suo ricettario del

- XII secolo, parla di strumenti simili ai punzoni nell'ambito della lavorazione dei metalli. TEOFILO, *Le varie arti (De diversis artibus). Manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di A. Caffaro, Palladio, Salerno 2000, pp. 201, 331-333; E. S. SKAUG, *Tecniche ed estetica nella pittura del Trecento italiano: l'"impronta digitale" nei dipinti di Altenburg come supporto nella ricerca storico-artistica*, in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra di Firenze (22 marzo - 4 giugno 2005), a cura di M. Boskovits, Giunti, Firenze 2005, pp. 17-37. Le prime istruzioni circa la tecnica di "granare" le tavole con "istampe minute che brillino come panico" ci sono tramandate da Cennino Cennini nel capitolo CXL del suo celeberrimo *Libro dell'Arte*. C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, Vicenza 2020, pp. 161-162, 297.
- 7 IVI, p. 164.
 - 8 E. S. SKAUG, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting c. 1330-1340*, 2 voll., Oslo, IIC Nordic Group, 1994.
 - 9 Figg. 2, 5, 23. Progetto di ricerca: *L'edizione digitale di E. S. Skaug "Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 voll. Oslo, 1994". Un database semantico con OmekaS per lo studio dei punzoni nella pittura medievale, Università degli Studi di Firenze, XXXV ciclo, tutor Prof.ssa Sonia Chiodo. I risultati del progetto di dottorato confluiscono in un database online consultabile al sito <http://corpuspitturafiorentina.bmlonline.it/s/punch/page/home>.
 - 10 Questa tipologia di studi ha trovato scarso seguito in Italia, tra i pochi contributi si vedano L. LODI, *Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento*, in «Musei Ferraresi», XII, 1981, 72, pp. 9-208 e M. MESSINA, *La decorazione dei fondi oro nella pittura riminese del Trecento*, in «Studi romagnoli», XLIX, 1998, pp. 391-401.
 - 11 L. BALDELLI, *Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche*, in «Storia dell'arte», LXXII, 1991, pp. 145-182.
 - 12 La mostra si è tenuta nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" di Fabriano dal 14 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, curata da Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi.
 - 13 Per un quadro completo sull'operato di Allegretto Nuzi si veda il catalogo edito in occasione della mostra. *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra di Fabriano (14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.
 - 14 Si fa riferimento alla *Sant'Anatolia* del Museo Arcidiocesano di Camerino e al *San Giuseppe* in collezione privata. *Oro e colore*, op. cit., pp. 367-368, catt. 4.5, 4.6.
 - 15 M. MAZZALUPI, *Regesto documentario sui pittori fabrianesi del Trecento*, in *Oro e colore*, op. cit., pp. 373-381, *speciatim* p. 374, doc. 4; IDEM, *Allegretto e il Trecento Fabrianese: un nuovo sguardo*, ibidem, pp. 49-81.
 - 16 La collaborazione con il pittore toscano sembra già in atto nel 1354, data vergata nella parte inferiore della tavola centrale del trittico oggi nella National Gallery di Washington, frutto della cooperazione fra i due. A. DE MARCHI, *La poesia discreta di Allegretto Nuzi*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 21-49, *speciatim* p. 24; M. BOSKOVITS, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, ed. postuma, National Gallery of Art, Washington 2016, pp. 334-348.
 - 17 MAZZALUPI, *Regesto*, op. cit., p. 374, doc. 3.
 - 18 F. ZERI, *Un'ipotesi sui rapporti tra Allegretto Nuzi e Francescuccio Ghissi*, in "Antichità viva", XIV,

- 1975, pp. 3-7. Per la corretta ricostruzione della pala d'altare si veda MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, p. 51, fig. 2. I modelli echeggiati in questo pentittico sono il Polittico Baroncelli di Giotto e quello realizzato da Bernardo Daddi, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria Novella.
- 19 Ci sono almeno due testimonianze dei rapporti che in quegli anni intercorrevano tra Allegretto, Francescuccio e la comunità francescana fabrianese. MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, p. 374, doc. 4, p. 380, doc. 65. La chiesa di San Francesco, la cui struttura architettonica in parte ancora si conserva, è divenuta sede della Biblioteca multimediale Romualdo Sassi.
- 20 Come si vedrà nel corso di questo intervento, la tipologia di decorazione dei nimbi impiegata da Francescuccio di Cecco si discosterà nettamente da quella del collega, tanto da potersi considerare un discrimine attributivo per quelle opere ritenute di dubbia paternità dalla critica.
- 21 SKAUG, *op. cit.*, 1994, II, mappatura 6.2.
- 22 L'attribuzione dell'opera ad Allegretto si deve a Gaudenz Freuler in "*Manifestatori delle cose miracolose*". *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra di Lugano (7 aprile-30 giugno 1991), a cura di G. Freuler, Eidolon, Einsiedeln 1991, pp. 192-194, cat. 71.
- 23 In seguito alla conclusione della mostra la tavola è stata restaurata da Lucia Biondi ed esposta temporaneamente nella Pinacoteca di Fabriano, accanto ai due pannelli inediti raffiguranti *sant'Agnese* e una *santa martire*, associati alla tavola svizzera da Emanuele Zappasodi in occasione di questo convegno. *Allegretto Nuzi e la Crocifissione di Friburgo. Oro e Colore ritrovati*, Fabriano (3 settembre - 16 ottobre 2022), Pinacoteca civica "Bruno Molajoli".
- 24 Il punzone a cui qui si fa riferimento è il 213 di Ugolino di Nerio nella catalogazione di Skaug. Una derivazione di questa forma è anche il numero 208 di Ambrogio e Pietro Lorenzetti. A monte di questa tipologia potrebbe esserci il numero 207 di Simone Martini, dalle foglie però più gracili e minute. SKAUG, *op. cit.*, 1994, II, mappatura 7.2, 7.3, 7.4 e 7.5.
- 25 *Ibidem*, mappatura 7.4 e 7.5.
- 26 *Ibidem*, mappatura 7.4 e 7.5. Sui rapporti tra le decorazioni utilizzate da Pietro Lorenzetti e Allegretto Nuzi si veda SKAUG, *op. cit.*, 1994, I, pp. 142-146.
- 27 MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, pp. 57-61. Nella tavola centrale con la *Madonna col Bambino* si può leggere ancora "ALEGRITUS NUTII DE FABRIANO ME PINXIT ANNO D(omi)NI, MCCCLVIII".
- 28 Il punzone 630 è una stella ad otto punte mentre nel punzone 633 se ne contano nove e di forma più acuta.
- 29 Un punzone molto simile, il 615, è in uso dalla fine degli anni cinquanta e fino alla prima metà degli anni settanta del Trecento, prima tra pittori senesi come Bartolomeo Bulgarini e Luca di Tommè, poi a Firenze tra quei pittori che Skaug include nella "Collaborazione post 1363" come Giovanni da Milano, l'Orcagna, Niccolò di Tommaso. Sulla migrazione di punzoni tra Firenze e Siena nella seconda metà del XIV secolo e sul ruolo cardine di Giovanni da Milano si veda E.S. SKAUG, *Siena, e non la Lombardia: Giovanni da Milano tra il 1346 e il 1363*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra di Firenze (10 giugno - 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Giunti, Firenze - Milano 2008, pp. 103-113.
- 30 La similitudine dei punzoni 709 e 713 e la loro differenza dimensionale farebbero pensare che siano stati concepiti nello stesso momento ma destinati ad un utilizzo diverso. Il punzone 709 nel trittico di Berna è stato inserito come decoro apicale nello spazio di risulta tra le due fasce punzonate che cor-

- rono lungo il perimetro della tavola centrale con la *Crocifissione*. L'utilizzo del 709 riscontrato al momento solo nel trittico di Berna, quindi agli albori dell'attività di Allegretto, potrebbe far supporre che lo strumento ad un certo punto non fosse più in uso al nostro pittore, per avvenimenti difficili oggi da ipotizzare. In un'altra opera della giovinezza, il dittico firmato della Gemäldegalerie di Berlino, non è possibile stabilire se la decorazione dei due apici comprendesse il punzone 709 poiché queste due parti sono dei risarcimenti moderni, in quanto le tavole furono manomesse già nell'Ottocento. Lo stato delle due tavole quando approdarono ai musei di Berlino si può osservare dalle foto conservate nell'Archivio fotografico digitale della Frick Art Reference Library (Nuzi, Allegretto 707-9f).
- 31 Sul trittico di Berna si vedano le osservazioni di A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 19-47.
 - 32 Il punzone quadrilobo 268 si trova nel nimbo di San Giovanni evangelista, usato come centro del punzone complesso. Pur non essendo una forma particolarmente innovativa sembra ripetersi solo in un'altra opera, il pentittico conservato nella Pinacoteca civica fabrianese, opera coeva e di cui si parlerà in seguito.
 - 33 Sulla probabile collocazione originaria di questo trittico si veda MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, pp. 57-61. Per il rinnovamento architettonico di San Venanzio nella seconda metà del Trecento si veda G. SPINA, *La tribuna trecentesca di San Venanzio a Fabriano. Per una lettura integrata di spazi e immagini*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 141-155.
 - 34 Per la ricomposizione e la datazione di quest'opera si rimanda a MAZZALUPI, *Allegretto e gli altri (veri e finti): ricerche sul Trecento a Fabriano*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 70-99; IDEM, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 61-63.
 - 35 La tavola proviene dalla collezione londinese del Visconte d'Abernon con un'errata datazione al 1345, causata dalla lettura inesatta dell'iscrizione frammentaria alla base del trono. B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, Phaidon, New York 1968, I, p. 304, II, tav. 206; M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Edam, Firenze 1973, p. 39 nota 97.
 - 36 Una composizione pressoché identica la si ritrova nel nimbo della *Vergine* nella lunetta attribuita a Giovanni da Milano con la *Madonna col Bambino e due donatori*, databile al 1360-1365, in anni quindi prossimi al pentittico agostiniano di Allegretto.
 - 37 Il medesimo utilizzo del punzone 245 si era evidenziato nel pentittico giovanile con l'*Incoronazione della Vergine* e nella *Crocifissione* di Friburgo.
 - 38 Il dittico probabilmente era destinato alla devozione individuale, ma le sue dimensioni considerevoli lo rendono un oggetto interessante anche al fine del nostro studio. L'*Imago Pietatis* è giunta recentemente nei Musei Civici di Pesaro in seguito a un lascito testamentario. G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, IV, *I pittori contemporanei ai fiorentini e ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre province d'Italia*, II ed., Successori Le Monnier, Firenze, 1900, p. 26; DE MARCHI, *op. cit.*, 2017, p. 48, nota 23; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 72-73.
 - 39 Per questa combinazione si veda la fig. 16 relativa alla decorazione dell'aureola di San Venanzio e di Gesù Bambino nel trittico del 1358.
 - 40 Nel nimbo della Vergine è presente anche il punzone quadrilobo 264, in funzione riempitiva e non co-

- struttiva, stesso ruolo è affidato nel nimbo di *Gesù* alla stella 633.
- 41 F. ELSIG, M. NATALE, *Peintures italiennes et espagnoles XIVe-XVIIIe siècle*, catalogo della mostra di Ginevra (26 giugno - 31 dicembre 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 50-51, cat. 4; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, p. 73, fig. 32, pp. 80-81 nota 149.
- 42 Sulle tecniche utilizzate da Allegretto si rimanda a L. BIONDI, *Indagine sulle tecniche artistiche di Allegretto Nuzi, a partire dal restauro del polittico della Pinacoteca "Bruno Molajoli" di Fabriano*, in *Elogio, op. cit.*, pp. 51-69; EADEM, *Le tecniche esecutive su tavola di Allegretto Nuzi*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 117-137.
- 43 M. LACLOTTE, E. MOENCH, *Peinture Italienne. Musée du Petit Palais. Avignon*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005, p. 106, cat. 94; DE MARCHI, *op. cit.*, 2017, p. 48, nota 23.
- 44 Si veda la fig. 20.
- 45 A. MARABOTTINI MARABOTTI, *Allegretto Nuzi*, in «Rivista d'arte», XXVII, 1951-1952, pp. 23-55.
- 46 È ormai certo, grazie alle recenti indagini dei restauratori dei Musei Vaticani, che questa santa in origine non era Orsola poiché il vessillo che la contraddistingue è in realtà un'aggiunta posteriore. L'iconografia è stata correttamente identificata da Alessandro Delpriori (comunicazione orale) come santa Lucia che stringe tra l'indice e il pollice con grande delicatezza la punta del coltello, un esplicito richiamo quindi alla santa titolare della chiesa domenicana in cui l'opera si trovava. A riprova della circolazione di questa tipologia iconografica di Santa Lucia si veda quella affrescata dal Maestro di Esanatoglia nell'edicola di Fontebianca nel cimitero di Esanatoglia, la cui posa è ripresa palesemente da quella del Nuzi di cui probabilmente il pittore fu allievo. M. MINARDI, *Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia. Un problema della pittura marchigiana del secondo Trecento*, Tipolitografia Fabrianese, Fabriano 2014, pp. 20-23; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 63-65.
- 47 M. MINARDI, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra di Fabriano (26 luglio 2014 - 18 gennaio 2015), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, Mandragora, Firenze 2014, pp. 188-189 cat. 37.
- 48 Ivi, pp. 190-191 cat. 38; M. BRÜGGEN ISRAËLS, *Madonne dell'umiltà monumentali nelle Marche tardo-medievali: committenze confraternali*, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno internazionale (Urbino, 26-27 ottobre 2016) a cura di B. Cleri, M. Minardi, Editoriale Umbra, Foligno 2017, pp. 297-328.
- 49 I punzoni di Pietro a cui si fa riferimento sono il 36 e il 607. SKAUG, *op. cit.*, 1994, II, mappatura 7.5.
- 50 MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, p. 65, fig. 19. Per la figura di Franceschino di Francesco si veda *ibidem*, pp. 74-76; IDEM, *Regesto, op. cit.*, p. 381; A. LATINI, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 270-281.
- 51 Per un'attribuzione al Nuzi, in virtù dell'elevata qualità esecutiva dell'opera, si pronunciava ZERI, *op. cit.*, p. 5; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 65-66.
- 52 *Ibidem*; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2017, p. 73, fig. 3.
- 53 BRÜGGEN ISRAËLS, *op. cit.*, pp. 311-312; *Oro e colore, op. cit.*, pp. 349, cat. 3.4.
- 54 Prima che venisse identificato come Puccio di Simone da Roberto Longhi nel 1959, l'autore di questa tavola era noto come *Master of the Fabriano altarpiece*, così battezzato da Richard Offner. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section III. The Fourteenth Century. V. Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano Altarpiece*, New York 1947, pp. 141-240; R. LONGHI, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi ed altri -II*, in «Paragone», IX, 1959, 109, pp. 3-12; *Oro e colore, op. cit.*, pp. 328-329, cat. 2.1.
- 55 DE MARCHI, *op. cit.*, 2017, p. 24, 27 fig. 10, MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 55-57.

- 56 *Oro e colore, op. cit.*, pp. 328-329, cat. 2.11.
- 57 La riproduzione migliore per l'analisi della decorazione punzonata si conserva presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna (Inv. 29795).
- 58 Nel catalogo della mostra i due scomparti di predella sono associati da Matteo Mazzalupi al polittico francescano di Apiro del 1366 ma, proprio in occasione della visita alla mostra conclusiva del convegno in cui è stato presentato questo intervento, Lucia Biondi si è resa conto che il *San Bartolomeo* presenta il bolo di una tonalità diversa rispetto al polittico di Apiro e più simile a quello della *Madonna col Bambino* del 1370 della Pinacoteca civica. Anche la decorazione punzonata dei profili avvicina la tavola di Orvieto alla pala fabrianese, osservazioni che fanno escludere quindi la sua pertinenza al polittico apirano. MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 67-68.
- 59 Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, inv. 29710.
- 60 MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, p. 67, fig. 22.
- 61 *Oro e colore, op. cit.*, p. 353, cat. 3.8.
- 62 *Oro e colore, op. cit.*, pp. 354-355, cat. 3.9; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2017, pp. 84-87; IDEM, *Allegretto, op. cit.*, 2021, pp. 69-72.
- 63 La simmetria dei nimbi fu notata da Matteo Mazzalupi e riportata da E. MOENCH, in *De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, a cura di D. Jacquot, M. Lavallée, C. Marcle, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 2017, pp. 30-31, cat. 5. Sarebbe interessante poter confrontare la decorazione dei nimbi di questi apostoli con quella dei cinque santi a mezzo busto effigiati in un'altra predella, oggi di ubicazione ignota, la cui foto si conserva presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, opera attribuita al Nuzi da Miklós Boskovits stando alla nota autografa di Zeri sul retro della riproduzione (inv. 29728).
- 64 ZERI, *op. cit.*, p. 6; MAZZALUPI, *Allegretto, op. cit.*, 2021, p. 80, nota 145.
- 65 A. DELPRIORI, *Allegretto Nuzi e la scultura. Il Maestro dei Magi di Fabriano*, in *Elogio, op. cit.*, pp. 101-116.
- 66 A. LATINI, in *Oro e colore, op. cit.*, p. 271; *Oro e colore, op. cit.*, pp. 360-361, cat. 3.13; E. NERI LUSANNA, in *Gubbio al tempo di Giotto. Tesori d'arte nella terra di Oderisi*, catalogo della mostra di Gubbio (7 luglio – 4 novembre 2018), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, Fabrizio Fabbri editore, Perugia 2018, pp. 280-281 cat. 53.
- 67 *Oro e colore, op. cit.*, pp. 326-327, cat. 1.7; DE MARCHI, *Allegretto Nuzi*, cit. (nota 31), pp. 43, 41 figg. 41-45.
- 68 Il primo a notare la presenza di questi due punzoni è stato Matteo Mazzalupi; si veda il contributo dello stesso Mazzalupi in questi atti, in part. p. 36, figg. 23-25.
- 69 DE MARCHI, *op. cit.*, 2021, pp. 43, 41 figg. 41-45, A. DELPRIORI, *Per la scultura gotica a Fabriano: una linea fino ad Allegretto ed oltre*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 93-115.
- 70 MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, p. 374, doc. 1.
- 71 Un altro esempio pregnante per discutere il rapporto tra i punzoni combinati di Pietro e quelli di Allegretto è il polittico lorenzettiano di San Giusto, databile agli anni 1340-1345, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Siena. Sui rapporti tra Allegretto e Pietro si veda SKAUG, *op. cit.*, 1994, I, pp. 142-146, mentre sulla definizione di "Sienese halo style" in contrapposizione al "Florentine halo style" si rimanda a *ibidem*, II, appendice I, pp. 494-503. Per il polittico di San Giusto si rimanda anche al database citato alla nota 9: <http://corpuspitturafirentina.bmlonline.it/s/punch/item/3114>.
- 72 Si fa riferimento alla presenza di questo punzone nel trittico di Macerata del 1369.

- 73 Alcune considerazioni sull'utilizzo che Allegretto fa dei punzoni combinati si trova in BIONDI, *op. cit.*, 2021, p. 137, nota 48. Sull'importanza della simmetria nelle opere d'arte medievali si veda SKAUG, *op. cit.*, 1994, II, appendice II, pp. 505-526.
- 74 Il dipinto fu attribuito ad Allegretto Nuzi da Angelo Tartuferi in una lettera al museo del 1983. C. B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004, pp. 22-28. Andrea De Marchi, pur riconoscendo legami con il Nuzi, rifiuta l'attribuzione ad Allegretto in favore di un anonimo fabrianese del XIV, qualitativamente meno impegnato rispetto al nostro pittore e probabilmente uno dei suoi collaboratori. DE MARCHI, *op. cit.*, 2017, pp. 36-37, 44. Il polittico Johnson è riprodotto e discusso, come di un pittore fabrianese coevo a Nuzi, da GIULIA MANCINI, *Tracce di un epigono di Allegretto Nuzi a Perugia*, in *L'altra Galleria. Studi nella Galleria Nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Marzia Sagini, Aguaplano, Perugia 2022, pp. 144-153, in part. pp. 147-148, fig. 2.
- 75 Si noti in questa tavola centrale come un lembo del tessuto che copre Gesù si insinua tra i piedini facendo delle morbide pieghe, esattamente come si vede in altre opere del Nuzi e di Francescuccio di Cecco: nella piccola *Madonna dell'Umiltà* della Pinacoteca Vaticana, nell'affresco staccato con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* oggi nella Pinacoteca Molajoli di Fabriano, nella *Maestà* di Avignone, nella *Madonna dell'Umiltà* di Sanseverino, in quella di Fabriano di Francescuccio di Cecco e in quella di Fermo attribuita sempre a quest'ultimo.
- 76 STREHLKE, *op. cit.*, pp. 22-28.
- 77 Londra, National Gallery, inv. NG5930. D. GORDON, *National Gallery Catalogues. The Italian Paintings before 1400*, National Gallery Company, London 2011, pp. 2-7. "Un dipinto sicuramente fiorentino e di stretto ambito daddesco [...] senza relazioni con il pittore marchigiano" lo definisce DE MARCHI, *op. cit.*, 2021, pp. 46 nota 35.
- 78 I punzoni combinati sono gli stessi che si ritrovano sin dal pentittico francescano smembrato tra Houston e Southampton.
- 79 STREHLKE, *op. cit.*, pp. 30-32. Sul retro è incollato un cartiglio in cui si legge: "chi visiterà divotamente questa sagra immagine detta del Nome Santissimo di Maria e le reciterà qualunque orazione, acquisterà 100 giorni d'indulgenza e recitandosi le litanie ne acquisterà 50 giorni per concessione della s(anta) m(emoria) di papa Pio VI". Come mi fa notare Matteo Mazzalupi, a cui devo anche la corretta trascrizione di questo piccolo brano, il redattore fa riferimento a Pio VI come già defunto, fatto che colloca l'apposizione sul retro della tavola di queste righe a dopo il 1799. Pio VI a Fabriano nel 1784 fondò il Conservatorio delle orfanelle, dove bambine di "padre sconosciuto" venivano istruite alla lavorazione della lana e del lino, come ancora ricorda la lapide commemorativa murata in via Cavour 104.
- 80 A scopo esemplificativo, si veda la decorazione dell'aureola della *Santa Cecilia* di Bernardo Daddi conservata nel Museo Diocesano "Carlo Maria Martini" di Milano, proveniente dalla collezione Alberto Crespi (inv. MD 2000.018.022).
- 81 S. WEPPELMANN, *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra di Siena (15 marzo - 6 luglio 2008), a cura di M. Boskovits con la collaborazione di J. Tripps, Protagon, Siena 2008, pp. 218-221, cat. 42.
- 82 *Oro e colore*, *op. cit.*, p. 324, cat. 1.4.

L'affresco della *Crocifissione* nella sacrestia di Santa Lucia Novella a Fabriano: una lettura iconografica

Victor M. Schmidt

L'affresco della *Crocifissione* (fig. 1) che è oggetto di questa relazione si trova in uno spazio del convento domenicano di Fabriano. Non c'è ancora un consenso sulla funzione originaria del luogo: c'è chi lo considera l'antico capitolo, mentre secondo altri sarebbe stato la sacrestia¹. Non escluderei che lo spazio all'inizio avesse la doppia funzione di sagrestia e locale di riunione, finché fu costruito un capitolo apposito, come per esempio nei conventi francescani di Firenze e Pistoia. Il programma iconografico della decorazione pittorica, eseguita da Allegretto Nuzi intorno alla metà del settimo decennio del Trecento, sembra in effetti alquanto grandioso per una semplice sacrestia. Senza dubbio un'indagine approfondita della struttura riuscirà a fornirci una risposta². La decorazione, che in origine copriva tutti e quattro i lati e le due volte a crociera, ora risulta assai lacunosa. Questa circostanza è la ragione principale per cui rinuncio a una lettura dell'intera decorazione e desidero affrontare solo la parete di fondo.

La grande *Crocifissione* era in origine affiancata da due altre storie della Passione, probabilmente l'*Andata al Calvario* a sinistra e la *Resurrezione* a destra (fig. 2). Di quest'ultima rimane solo, nella parte superiore, un lacerto con una grotta e il nimbo di Gesù³. Al di sotto di questo 'trittico' è rappresentato l'*Incontro di Gesù con la Samaritana al pozzo*, soggetto probabilmente scelto a causa della presenza di un lavabo⁴.

Descrizione

L'affresco della *Crocifissione* è assai insolito, come si può desumere da una breve descrizione iconografica. Nel centro vediamo Cristo in croce, con la Vergine e san Giovanni Evangelista seduti in terra, secondo una formula che risale alla fine del Duecento⁵. I due personaggi in piedi a destra e sinistra sono contraddistinti da nimbi poligonali, talvolta utilizzati nella pittura trecentesca tra

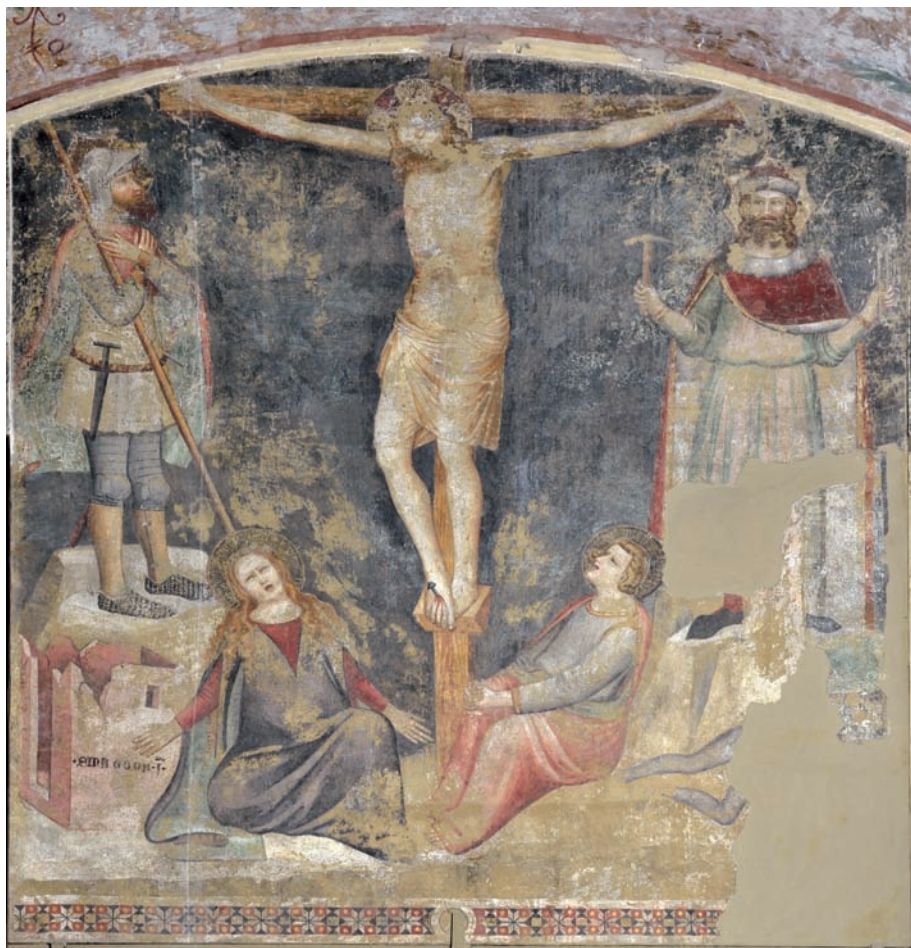


fig. 1 Allegretto Nuzi, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista*, Longino e Giuseppe d'Arimatea, Fabriano, Santa Lucia Novella, sagrestia.

l'altro per indicare figure nate prima del periodo *sub gratia* ma tuttavia considerate sante⁶. Il soldato con la lancia a sinistra è facilmente riconoscibile come Longino. La figura a destra, con martello e tenaglie, è stata dapprima considerata un Nicodemo, e in seguito, in occasione della mostra del 2021-2022, identificata come Giuseppe d'Arimatea⁷. Quest'ultima identificazione è senza dubbio quella giusta, ma merita qualche commento. Secondo il Vangelo di

Matteo, Giuseppe, un uomo ricco, ‘preso il corpo di Gesù, lo avvolse in un candido lenzuolo e lo depose nella sua tomba nuova, che si era fatta scavare nella roccia’ (Mt 27, 57-60). I Vangeli di Marco e Luca aggiungono esplicitamente che Giuseppe calò il corpo di Gesù dalla croce (Mc 15,46; Lc 23, 53). Nella tradizione iconografica della Deposizione dalla croce, Giuseppe sostiene il corpo senza vita, mentre Nicodemo rimuove il chiodo dai piedi: spetterebbero dunque al secondo gli attributi di chiodi e tenaglie⁸. Qui e in altre scene quali il Compianto sul corpo morto e la Deposizione nel sepolcro, Giuseppe è raffigurato come un uomo anziano (probabilmente sulla base del fatto che aveva il suo sepolcro già pronto), mentre Nicodemo è alquanto più giovane, indossa vestiti meno ricchi e porta talvolta un vaso come attributo (cfr. Gv 19, 39), come nella predella di un polittico di Ambrogio Lorenzetti (fig. 3)⁹, o un martello da carpentiere coi chiodi, come nella tavola del Maestro di Figline a Harvard (fig. 4)¹⁰. Si ha l'impressione che durante la seconda metà del Trecento nella pittura italiana l'età, gli abiti e gli attributi di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo diventino meno fissi e talvolta quasi intercambiabili. L'affresco fabrianese rappresenta un primo passo in tal senso, perché i tre chiodi e le tenaglie sono diventati attributi di Giuseppe. Un esempio posteriore è un affresco di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e bottega a Pistoia (fig. 5): qui Nicodemo tiene il vaso, e i tre chiodi sono gli attributi di Giuseppe, mentre le differenze tra questi e Nicodemo sono diminuite (i due sembrano avere la stessa età)¹¹. Veramente insolito è l'edificio in rovina, con l'iscrizione “SINAGOGA I[u]deorum” alla base delle rocce accanto alla Vergine. Come immagine l'edificio rovinoso sembra essere un *hapax*, per il quale non ho trovato confronti. A causa dell'iscrizione si potrebbe pensare a una rappresentazione della religione ebraica, in analogia con la *Sinagoga* nella cappella dei Santi Michele arcangelo e Orsola affrescata da Allegretto nella stessa chiesa, come mi ha gentilmente suggerito Matteo Maz-



fig. 2 Allegretto Nuzi, affreschi della parete di fondo, Fabriano, Santa Lucia Novella, sagrestia.

zalupi. Capisco il ragionamento, ma si possono presentare due obiezioni: un edificio non è una personificazione; e nella tradizione iconografica la Sinagoga quale rappresentante della religione ebraica si trova sempre *in combinazione* con l'*Ecclesia*, come nella cappella suddetta (fig. 6)¹². Da parte sua, Andrea De Marchi considera la raffigurazione un'allusione a quel tempio che Gesù, nella polemica coi Giudei, aveva annunciato avrebbe distrutto e ricostruito in tre giorni (Gv 2, 19-21; Mt 26, 61 e 27, 40)¹³. Non escluderei questa



fig. 3 Ambrogio Lorenzetti, *Compianto su Cristo morto*, Siena, Pinacoteca Nazionale. (foto: Wikimedia Commons)

possibilità, ma vorrei tuttavia proporre un'interpretazione diversa, partendo dall'osservazione che il tempio in rovina è collocato accanto alla *Mater dolorosa*, in tal modo partecipando al dolore di lei. Il tempio, quale edificio emblematico di Gerusalemme, può considerarsi *pars pro toto* per la città e, in quanto tale, un riferimento al lamento pronunciato da Gesù dopo la sua entrata in città nella Domenica delle Palme:

Quando fu vicino, alla vista della città, pianse su di essa, dicendo: “Se avessi compreso anche tu, in questo giorno, la via della pace. Ma ormai è stata nascosta ai tuoi occhi. Giorni verranno per te in cui i tuoi nemici ti cingeranno di trincee, ti circonderanno e ti stringeranno da ogni parte; abatteranno te e i tuoi figli dentro di te e non lasceranno in te pietra su pietra, perché non hai riconosciuto il tempo in cui sei stata visitata” (Lc 19, 41-44).

La distruzione di Gerusalemme è poi menzionata da Gesù ben due volte, più avanti: durante il suo insegnamento nel tempio stesso (Lc 21, 5-6 e 20-24)¹⁴ e durante l'andata al Calvario (Lc 23, 28-31)¹⁵. L'annuncio della futura distruzione evoca anche quella già passata e lamentata dai profeti, particolarmente da Geremia nelle sue *Lamentazioni*. Ben tre *lectiones* dalle *Lamentazioni* sono inserite sia nel breviario romano sia nel breviario domenicano per il Giovedì e il Venerdì Santo, collegando così la distruzione della città col suo tempio alla morte di Gesù¹⁶. Insolita è anche, almeno in questo contesto, la figura in posizione supina a destra.

Non è troppo difficile identificarla, pur in questo stato logoro: è senza dubbio il diavolo sconfitto, come lo conosciamo dalle rappresentazioni della Discesa al limbo. In una vecchia foto Sansoni il diavolo aveva ancora la sua faccia e una coda¹⁷. (fig. 7)

La Crocifissione: un'analisi

L'affresco di Fabriano non è una scena narrativa che riunisce tutti gli eventi su Golgota, ma sembra piuttosto intesa per offrire vari spunti per considerazioni sistematiche sul significato della Crocifissione. In questo senso può essere messo in rapporto con testi quali la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze

e lo *Specchio di croce* di Domenico Cavalca († 1342), autori ambedue domenicani. La *Legenda aurea* ci interessa in questo contesto perché il capitolo sulla Passione è proprio una considerazione sistematica e molto densa del suo significato, partendo da tre premesse: la passione di Cristo fu amara per il dolore, orribile per la derisione, fruttuosa per i molteplici vantaggi che portò¹⁸. Lo *Specchio di croce* è un trattato in cinquanta capitoli, organizzato in sette parti, con divisioni e suddivisioni, catene di ragionamenti scritturali e citazioni da padri quali Agostino, Gregorio Magno e Bernardo di Chiaravalle, concluse da



fig. 4 Maestro di Figline (*alias* Maestro della Pietà Fogg), *Compianto su Cristo morto*, Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Meta and Paul J. Sachs in memory of Grace Norton.

sintesi finali¹⁹. Interessanti sono i capitoli nella parte prima, che, dopo considerazioni generali, continuano con discussioni più mirate, che parzialmente coincidono con quelle di Jacopo da Varazze. Così, nel XXIII capitolo (‘Come la pena di Christo fu grave, considerando il modo, che fu irremediabile, ed universale’), Cavalca scrive:

E poichè fu morto, per grande strazio sì gli apersono il lato con la lancia. Ancora questa pena fu più universale; perocchè dentro all’anima fu tribolato per compassione della madre, la quale vedeva così afflitta piangere. E per compassione degli peccatori, i quali vedeva che si dannavano, e non avevano parte della sua redenzione per la loro malizia, e sì per la grave distruzione, e morte delle figliuole di Sion²⁰.



fig. 5 Giovanni di Bartolomeo Cristiani e bottega, *Compianto su Cristo morto*, Pistoia, San Francesco, sagrestia.

La ‘grave distruzione, e morte delle figliuole di Sion’ si riferisce al compianto su Gerusalemme, alla quale, come ho appena proposto, allude l’immagine del tempio distrutto nell’affresco²¹. Altra cosa degna di nota è la compassione della Vergine, cui Cavalca dedica un capitolo separato, intitolato ‘Come le predette pene ci debbono muovere a compassione di Cristo, e della sua Madre Vergine Maria’ (XXV). Questo aspetto è anche da collegare alla Vergine nell’affresco,

che con gesto altamente retorico si rivolge agli spettatori.

Nel XXVI capitolo Cavalca spiega ‘Come per la virtude, e per le molte utilitati della Croce abbiamo materia di vera allegrezza’, perché grazie alla Crocifissione fu sconfitto il diavolo e resa possibile l’entrata in paradiso²². Più sintetica la *Legenda aurea*, con la quarta considerazione della terza premessa della Passione: ‘Quello che Gesù fece per la nostra redenzione fu sapientemente scelto per vincere il demonio’²³. Senza dubbio tali considerazioni ci spie-

gano perché questa figura è stata inclusa nell'affresco.

Sia Jacopo da Varazze sia Cavalca ricordano Giuseppe d'Arimatea solo brevemente come colui che aveva dato sepoltura a Gesù. In questo caso sono gli attributi di Giuseppe nell'affresco a indicare la lettura: i chiodi e le tenaglie alludono alle piaghe dei piedi e delle mani. A modo suo Longino con la lancia ha un ovvio rapporto con la quinta piaga di Gesù.

La storia di Longino ha vari aspetti e Cavalca dedica una certa attenzione al



fig. 6 Allegretto Nuzi, *Imago pietatis tra l'Ecclesia e la Sinagoga*, Fabriano, Santa Lucia Novella, cappella di San Michele Arcangelo.

personaggio. Nel capitolo XXVIII ('Come la Croce ordina, e cresce la nostra speranza') lo scrittore domenicano ricorda una serie di persone che, nonostante i loro grandi peccati, sono state perdonate da Gesù durante la sua Passione: san Pietro, il buon ladrone, i crocifissori, la Maddalena e Longino. Su quest'ultimo scrive: 'Longino, che lo ferì colla lancia, il quale era cieco, secondo i detti d'alcuno Santo, venendo il sangue giù per l'asta della lancia toccogli la mano, come piacque a Dio, ponendolasi a gli occhi, fu illuminato non solamente del corpo, ma eziandio dell'anima, sicchè convertito fece penitenza, ed all'ultimo fu dicollato per la fede di Cristo'. Informazioni simili sono fornite dalla *Legenda aurea*²⁴. Nella pittura del Trecento si trova talvolta un chiaro riferimento alla cecità di Longino e alla sua guarigione provocata dal sangue di Gesù²⁵. Nell'affresco di Fabriano la guarigione è sottintesa nell'atteggiamento di Longino: con le sue mani incrociate davanti al petto, egli alza lo sguardo grato verso Gesù e contempla l'atto salvifico che si compie sulla croce²⁶.

La piaga nel costato è diversa dalle altre: è la quinta e ultima, e grazie al colpo

di lancia inferto da Longino è possibile ‘entrare’ nel petto di Gesù e avvicinarsi al suo cuore, con tutte le implacazioni di questo atto mentale. Cavalca, nel V capitolo intitolato ‘Come lo amore di Cristo a noi fu forte, alto, profondo, lungo, e lato’, discute le piaghe a proposito del quarto aspetto: ‘Ed in segno di grande larghezza d’amore volle avere il lato aperto’. E prosegue: ‘Ebbe ancora le mani forate in segno di larghezza; onde dice santo Bernardo: Il chiavello m’è stato chiave ad aprire²⁷, e vedere la larghezza della carità di Dio, il quale

con tutto sé tutto me ha ricomperato’. Più avanti, nel XXVIII capitolo (‘Come la Croce ordina, e cresce la nostra speranza’) sposta la prospettiva da Gesù ai lettori, citando di nuovo san Bernardo: ‘Gridano i chiodi, gridano le ferite, e per le piaghe del corpo mi si mostra il segreto del cuore, ed i chiodi mi sono fatti chiave, acciocché io apra, ed entri, e veggia la misericordia di colui che ci visitò, venendo da alto alla nostra bassezza’²⁸.

Questi brani aiutano a capire ancora meglio la figura di Longino nell’affresco: la sua posizione con le mani crociate serve a indicare non solo la contemplazione dell’atto salvifico di Gesù in generale, ma anche quella del fianco trafitto in particolare, e, per estensione, del cuore di Gesù.

D’altronde, i confronti che ho presentato tra lo *Specchio di croce* e la *Legenda Aurea* e l’affresco ci danno solo un’idea delle possibili considerazioni e meditazioni sopra l’immagine. Quanto ho indicato è ancora da approfondire, così come sicuramente l’avranno fatto in passato gli spettatori

dell’affresco, cioè in primo luogo i frati. In proposito si può di nuovo citare Ca-



fig. 7 Allegretto Nuzi, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista, Longino e Giuseppe d'Arimatea*, Fabriano, Santa Lucia Novella, sagrestia (fotografia Sansoni precedente allo stacco).

valca, che, riferendosi agli eventi accaduti al momento della morte di Gesù descritti nel Vangelo di Matteo (Mt 27, 51-53), conclude il XXV capitolo così: 'Ancora ci debbe muovere a compassione il mutamento delle creature, il Sole scurato, le pietre spezzate, il velo del tempio diviso in due parti, i monumenti aperti, e molte altre cose, le quali ogni fedele anima per sé medesima può pensare, e non fa bisogno di scriverle tutte; perocchè chi ama, può sapere, e ciò pensare senza altro maestro'²⁹.

È importante infine osservare che questa citazione (come le altre che ho presentato) indica che Cavalca lascia ampio spazio alla *affective devotion*. L'osservazione è coerente col suggerimento di Robert W. Gaston di tener conto di questo aspetto nello studio della spiritualità e dell'arte dei domenicani tra la fine del medioevo e la prima età moderna. Citando molti esempi, Gaston sostiene in modo convincente che la *affective devotion* fosse importante non solo per i francescani, come abitualmente s'intende, ma anche per i domenicani³⁰. Nell'affresco di Allegretto questo aspetto è ampiamente sottinteso, come apparisce dai quattro personaggi: Giuseppe, con la sua posizione frontale, stabilisce un rapporto con gli spettatori, al pari della Vergine Maria seduta e con le braccia distese e spalancate; gli altri due, Giovanni e Longino, offrono modelli da imitare nel loro devoto orientarsi verso Cristo.

Una tradizione domenicana?

Ricordiamo che la *Crocifissione* di Fabriano è solo una parte di un ciclo più ampio, purtroppo molto compromesso nel corso del tempo. Ciononostante è



fig. 8 Andrea di Bonaiuto, *Crocifissione, particolare*, Firenze, Convento di Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli.

possibile in certa misura definirne la peculiarità.

Come abbiamo visto, non è una scena narrativa che unisce tutti gli eventi sul Golgota, come si vede per esempio nel grandioso affresco di Andrea di Bonaiuto nel cosiddetto Cappellone degli Spagnoli (fig. 8), l'antica sala capitolare del convento domenicano di San Maria Novella a Firenze³¹. L'affresco non è comparabile neppure al *Lignum vitae*, che sovrappone l'immagine di Cristo sulla croce alla metafora dell'Albero della Vita, per creare una struttura visiva



fig. 9 Jean Le Noir e bottega, *Crocifissione con Bona di Lussemburgo e Giovanni II di Francia*, prima del 1349, miniatura nel *Libro di preghiere di Bona di Lussemburgo*, c. 328r, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1969.



fig. 10 Jean Le Noir e bottega, *La piaga di Gesù tra gli strumenti della Passione*, prima del 1349, miniatura nel *Libro di preghiere di Bona di Lussemburgo*, c. 331r, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1969.

che segue, ordina e scandisce il trattato sulla nascita, Passione e glorificazione di Gesù composto da Bonaventura da Bagnoregio³². L'affresco fabrianese offre invece una versione ridotta della *Crocifissione*, dove mancano tra l'altro le due

croci coi ladroni e altri personaggi spesso raffigurati, come le pie donne. D'altra parte non è la versione ridotta 'standard', cioè concentrata solo su Gesù crocifisso e i due dolenti, perché vi sono inclusi il tempio, il diavolo e Giuseppe d'Arimatea. Quest'ultimo non è normalmente rappresentato nella Crocifissione, bensì solo nella Deposizione dalla croce, nel Compianto e nella Deposizione nel sepolcro.

Longino con la lancia e Giuseppe d'Arimatea coi chiodi accanto a Gesù in

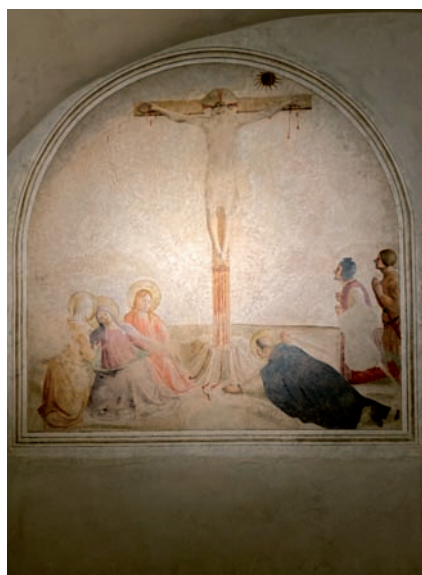


fig. 11 Beato Angelico, *Crocifissione con san Marco, Longino, la Vergine e i santi Domenico e Marta* (Sesta Parola), Firenze, Convento di San Marco, cella 42.

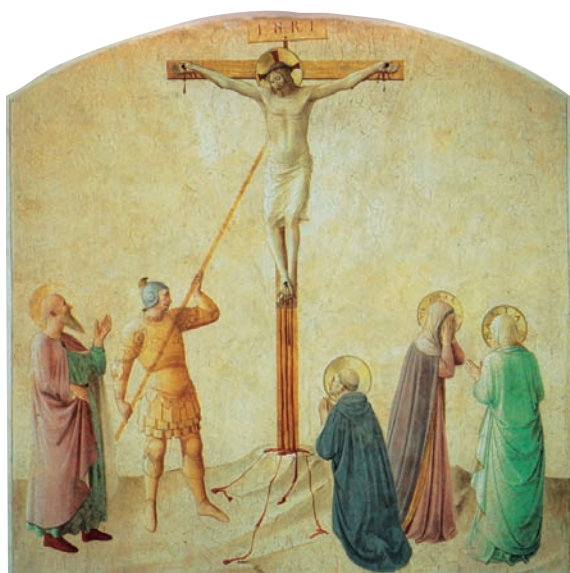


fig. 12 Beato Angelico, *Crocifissione con le Marie dolenti, il centurione e Longino, e san Domenico prostrato* (Settima Parola), Firenze, Convento di San Marco, cella 40.

croce alludono in modo velato alle cinque piaghe. Dico velato, perché esiste un altro modo di accentuare le piaghe che fa uso di una retorica visiva completamente diversa e che non a caso si trova nei manoscritti, dove il rapporto tra immagine e lettore è molto più intimo rispetto a un affresco. Begli esempi se ne trovano in due miniature successive nel cosiddetto libro di preghiere di Bona

di Lussemburgo: la prima raffigura la committente col marito Giovanni II di Francia davanti a Gesù sulla croce, che, con un gesto improbabile, indica il suo costato; la miniatura successiva ingrandisce la piaga, mostrandola insieme agli strumenti della Passione (figg. 9-10)³³. Le caratteristiche principali della *Crocifissione* di Allegretto - composizione ridotta ma centrata su Gesù, rapporti tra figure e spettatori - si rivedono più tardi negli affreschi del Beato Angelico nelle celle del convento fiorentino di San Marco, in specie quelle del corridoio orientale (36-38, 40-43, secondo la numerazione convenzionale). Qui troviamo anche *Crocifissioni* ridotte, con varie composizioni di personaggi, tra i quali Giuseppe d'Arimatea, insieme a Nicodemo e al centurione ricordato dai Sinottici (Mt 27, 54; Mc 15, 39; Lc 23, 47) nella cella 37, e Longino, inginocchiato insieme al centurione nella cella 40 e in atto di trafiggere il costato di Gesù nella cella 42 (figg. 11-12). Tuttavia anche le differenze sono nette: mancano a Fabriano i santi domenicani come modelli da imitare (ma san Domenico è comunque presente in grande formato in un altro punto della sagrestia), e diversa è l'enfasi degli affreschi angelichiani: come ha autorevolmente dimostrato Gerardo de Simone, nelle sette celle ricordate sono raffigurate le ultime sette parole di Cristo in croce³⁴. Del resto è lecito chiedersi se l'Angelico avrebbe mai raffigurato elementi non integrati nella composizione, come il tempio in rovina o un diavolo, fuori dai consueti contesti narrativi quali la Discesa al limbo (rappresentata nella cella 31).

Nonostante le differenze, la serie angelichiana delle 'sette parole' di Cristo in croce è importante per la *Crocifissione* di Allegretto, perché indica come gli affreschi stessi vadano 'letti': ogni 'parola' trascina quasi automaticamente con sé le altre sei, e di seguito tutti gli avvenimenti sul Golgota e il loro significato teologico. Ciascun affresco offre così una proposta, un ingresso verso ulteriori riflessioni e meditazioni. Non mi sembra troppo azzardato trasferire questo tipo di letteratura all'affresco di Allegretto.

A prima vista la *Crocifissione* di Fabriano può sembrare una rarità iconografica³⁵, ma i rapporti con gli affreschi posteriori dell'Angelico aprono una nuova prospettiva. Potrebbe trattarsi di una testimonianza precoce di una tradizione domenicana, di cui l'Angelico si sarebbe avvalso? C'è ancora molto da approfondire sull'iconografia delle celle di San Marco, e in particolare la questione dei possibili modelli è stata raramente posta. In quest'ottica l'affresco fabrianese può acquistare un'importanza sovraregionale³⁶.

Abstract

*The present paper discusses the iconography of Allegretto Nuzi's unusual Crucifixion in the sacristy of the Dominican church of Santa Lucia Novella, Fabriano. The fresco depicts Joseph of Arimathea to the right of Christ and Longinus to his left, while the ruined building to the left of the Virgin Mary is interpreted as a reference to the destruction of Jerusalem which, according to the Gospel of Luke, was mentioned by Christ several times during his Passion. At the bottom right, a prostrate devil alludes to his own defeat through Christ's salvific death on the cross. The fresco, then, does not provide an overall image of the events at Golgotha but emphasises certain details, thus offering various ideas for a systematic exploration of the significance of the Crucifixion. Moreover, the fresco is seen in the light of two Dominican texts that furnish narratives on the subject: Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea* and the *Specchio di Croce* by Domenico Cavalca (d. 1342). The paper concludes with remarks about generic similarities with some of Fra Angelico's frescoes in the convent of San Marco, Florence. Might the fresco in Fabriano be early evidence of a Dominican tradition that also influenced Fra Angelico?*

NOTE

Desidero sinceramente ringraziare Matteo Mazzalupi per la revisione del testo italiano.

- 1 A. LATINI, *Fabriano, Santa Lucia Novella (alias San Domenico)*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 240-265, in part. pp. 244-247. Della bibliografia precedente ricordo F. MARCELLI, *La sagrestia di San Domenico*, in *Il Maestro di Campodónico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 1998, pp. 195-208; G. DONNINI, in *Le cappelle gotiche in Sant'Agostino e in San Domenico di Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donnini, Fabriano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, 2006, pp. 107-145; E. CECCONELLI, *Gli affreschi di Allegretto Nuzi nella chiesa di San Domenico a Fabriano*, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio - 30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, Firenze, Mandragora, 2014, pp. 281-291.
- 2 Importante un'osservazione di LATINI, *op. cit.*, p. 244, che segnala accanto all'attuale sagrestia "una

- grande apertura tamponata ad arco ogivale con ai lati tracce di due archi simmetrici posti alla stessa altezza". Resta comunque da vedere come questi elementi s'inseriscano nella cronologia della costruzione degli spazi conventuali. Per le sagrestie-capitoli dei francescani di Firenze e Pistoia: E. ZAPPASODI, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce*, in «Ricerche di storia dell'arte», 102, 2010, pp. 49-64; A. ANDREINI, C. CERRATO, G. FEOLA, *I cicli costruttivi della chiesa e del convento di S. Francesco dal XIII al XV secolo: analisi storico-architettonica*, in *S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, a cura di L. Gai, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 1993, pp. 47-80, in part. 70-71.
- 3 LATINI, *op. cit.*, pp. 244, 249, nota 44.
 - 4 A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della Tartaruga*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 19-47, in part. 35; LATINI, *op. cit.*, p. 249, nota 42.
 - 5 Per l'iconografia dei dolenti seduti si veda S. COLUCCI, *L'iconografia del Crocifisso con i Dolenti in umiltà: una questione aperta*, in *Il Crocifisso con i Dolenti in umiltà di Paolo di Giovanni Fei*, a cura di A. Bagnoli, S. Colucci, V. Randon, Siena, Nuova immagine, 2005, pp. 35-48, con ampia bibliografia; V. M. Schmidt, *Una tavoletta di Bartolo di Fredi nella Galleria Nazionale dell'Umbria*, in «Prospettiva», 188, 2022, pp. 54-63, in part. 57-58.
 - 6 M. J. ZUCKER, *The polygonal halo in Italian and Spanish art*, in «Studies in iconography», IV, 1978, pp. 61-77.
 - 7 MARCELLI, *op. cit.*, p. 194; DE MARCHI, *op. cit.*, p. 36; LATINI, *op. cit.*, p. 245.
 - 8 E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, Casa editrice Apollo, 1929, pp. 286-296; G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh, Mohn, 1968, pp. 177-181 e figg. 544-562.
 - 9 Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 77a. I nomi dei personaggi più importanti sono iscritti nei nimbi. Per la tavola (e il polittico) si veda da ultimo M. M. MASCOLO, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel, Ciniello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 322-333, cat. 26f.
 - 10 Cambridge, Mass., Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv. 1927.306. Cfr. M. G. VACCARI, in *Il Maestro di Figline. Un pittore del Trecento*, presentazione e catalogo delle opere in occasione della mostra didattica (Figline Valdarno), S.P.E.S., Firenze, 1980, pp. 35-36, cat. 9.
 - 11 Per l'affresco si veda E. NERI LUSANNA, *La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento in S. Francesco, op. cit.*, pp. 81-170, in part. 155; G. GUAZZINI, *La pittura a Pistoia tra Gotico e Tardogotico e la committenza artistica vescovile*, in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti tra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, 27 novembre 2021 - 8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze, Mandragora, 2022, pp. 75-91, in part. 84-85. Per Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo nella pittura rinascimentale: W. STECHOW, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, a cura di W. Lotz, L. L. Möller, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 289-302; J. COX-REARICK, *From Bandinelli to Bronzino: the genesis of the Lamentation for the chapel of Eleonora di Toledo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII, 1989, pp. 37-84, in part. pp. 57-71.
 - 12 LATINI, *op. cit.*, pp. 241-244. Per l'identificazione corretta delle due figure si veda M. MAZZALUPI, *Allegretto e gli altri (veri e finti): ricerche sul Trecento a Fabriano*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Firenze, Mandragora, 2017, pp. 71-99, in part. p. 97, nota 22.

- 13 DE MARCHI, *op. cit.*, p. 37; LATINI, *op. cit.*, pp. 245, 248, nota 48.
- 14 “Mentre alcuni parlavano del tempio e delle belle pietre e dei doni votivi che lo adornavano, disse: “Verranno giorni in cui, di tutto quello che ammirate, non resterà pietra su pietra che non venga distrutta”. “(...) Ma quando vedrete Gerusalemme circondata da eserciti, sappiate allora che la sua devastazione è vicina. Allora coloro che si trovano nella Giudea fuggano ai monti, coloro che sono dentro la città se ne allontanino, e quelli in campagna non tornino in città; saranno infatti giorni di vendetta, perché tutto ciò che è stato scritto si compia. Guai alle donne che sono incinte e allattano in quei giorni, perché vi sarà grande calamità nel paese e ira contro questo popolo. Cadranno a fil di spada e saranno condotti prigionieri tra tutti i popoli; Gerusalemme sarà calpestata dai pagani finché i tempi dei pagani siano compiuti”.
- 15 “Ma Gesù, voltandosi verso le donne, disse: “Figlie di Gerusalemme, non piangete su di me, ma piangete su voi stesse e sui vostri figli. Ecco, verranno giorni nei quali si dirà: Beate le sterili e i grembi che non hanno generato e le mammelle che non hanno allattato. Allora cominceranno a dire ai monti: Cadete su di noi! e ai colli: Copriteci! Perché se trattano così il legno verde, che avverrà del legno secco?””.
- 16 *Breviarium iuxta ritum ordinis Praedicatorum, apostolica auctoritate approbatum*, a cura di M. Browne, Romae, ad S. Sabinae, I, 1952, pp. 355-356 (Feria V in Cena Domini, Ad Matutinum, In I Nocturno, Lectio i, Lam. 1, 1-3; Lectio ii, Lam. 1, 4-6; Lectio iii, Lam. 1, 7-9); pp. 377-378 (Feria VI in Passione et Morte Domini, In I Nocturno, Lectio i, Lam. 2, 1-3; Lectio ii, Lam. 2, 4-6; Lectio iii, Lam. 2, 7-9).
- 17 Sansoni, foto 6107. Ringrazio Matteo Mazzalupi per il riferimento.
- 18 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, edizione critica a cura di G. P. Maggioni, II ed., Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 336-353. Per la traduzione italiana cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1995, pp. 279-292.
- 19 Per un'introduzione autorevole sull'autore e l'opera: C. DELCORNO, s.v. *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, pp. 577-586.
- 20 DOMENICO CAVALCA, *Specchio di Croce*, Roma, Stamperia di Antonio de' Rossi, 1738, pp. 105-106.
- 21 Nello *Specchio di croce*, Cavalca fa due altri riferimenti allo stesso compianto, IBIDEM, pp. 126 (cap. XXVII) e 142 (cap. XXX).
- 22 IBIDEM, pp. 116-121.
- 23 IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, 1998, p. 346: “Quarto fuit prudentissimus ad expugnandum humani generis inimicum”; IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, 1995, p. 287.
- 24 CAVALCA, *op. cit.*, pp. 128-129; IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, 1998, pp. 307-308 (cap. XLVII); IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, 1995, p. 252 (cap. XLVII).
- 25 Forse la più antica occorrenza del motivo nella pittura italiana si vede in una croce dipinta del secolo XII proveniente dalla chiesa del Santo Sepolcro a Pisa (ora del Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1578): SANDBERG-VAVALÀ, *op. cit.*, pp. 42, fig. 19, 155. Ben noti esempi del Trecento sono le *Crocifissioni* del Maestro di Città di Castello a Manchester (City Art Gallery), di Simone Martini ad Anversa (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) e di Lippo Memmi al Louvre (inv. RF 1984-31).
- 26 La figura di Longino è ben comparabile con l'affresco della *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi e con la grandiosa *Crocifissione* di Andrea di Bonaiuto nel cosiddetto Cappellone degli Spagnoli, l'antica sala capitolare del convento domenicano di San Maria Novella a Firenze (fig. 7).

- 27 CAVALCA, *op. cit.*, p. 21. La fonte della citazione è il *Sermo 61 super Cantica Canticorum*, par. 4: “At clavis reserans clavus penetrans factus est mihi, ut videam voluntatem Domini”. *S. Bernardi opera vol. II: Sermones super Cantica Canticorum*, 36-86, a cura di J. Leclercq, C. H. Talbot, H. M. Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1958, p. 150.
- 28 CAVALCA, *op. cit.*, p. 131. La fonte della citazione è lo stesso sermone citato sopra: “Clamat clavus, clamat vulnus, quod vere Deus sit in Christo mundum reconcilians sibi. “Ferrum pertransiit animam eius” [Ps 104, 18], “et appropinquavit cor illius” [Ps 52, 22], ut non iam non sciat compati infirmitatibus meis. Patet arcanum cordis per foramina corporis, patet magnum illud pietatis sacramentum, patent “viscera misericordiae Dei nostri, in quibus visitavit nos oriens ex alto” [Lc 1, 78]”. *S. Bernardi opera, op. cit.*, pp. 150-151.
- 29 CAVALCA, *op. cit.*, p. 116.
- 30 R. W. GASTON, *Affective devotion and the early Dominicans: the case of Fra Angelico*, in *Rituals, images, and words: varieties of cultural expression in late medieval and early modern Europe*, a cura di F. W. Kent e C. Zika, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 87-117.
- 31 Cfr. R. OFFNER, K. STEINWEG, *A critical and historical corpus of Florentine painting, Section IV. The fourteenth century*, vol. 6, *Andrea Bonaiuti*, Florence, Giunti, 1979, pp. 46-49; G. RAVALLI, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento, I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze, Mandragora, 2015, pp. 156-245, in part. pp. 208-213.
- 32 A. C. ESMEIJER, *L'albero della vita di Taddeo Gaddi. L'esegesi 'geometrica' di un'immagine didattica*, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, EDAM, 1985; R. PREISINGER, *Die Bilder des Lebens Christi im Orden des Heiligen Franziskus*, in *Bild und Körper im Mittelalter*, a cura di K. Marek, R. Preisinger, M. Rimmel, K. Kärcher, II ed., München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, pp. 315-342; A. SIMBENI, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum vitae in Catalogna*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia, Gli Ori, 2011, pp. 113-141; P. SALONIUS, *Arbor Jesse – Lignum vitae: The Tree of Jesse, the Tree of Life, and the mendicants in Late Medieval Orvieto*, in *The tree: symbol, allegory, and mnemonic device in Medieval art and thought*, a cura di P. Saloni, A. Worm, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 213-241.
- 33 New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 69.86. Il testo della c. 128r corrisponde a quello pubblicato da P. MEYER, *Prières et poésies religieuses tirées d'un manuscrit lorrain (Arsenal 570)*, in «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», XXVII, 1901, pp. 42-81, in part. p. 71, n. 27. Il testo sotto la miniatura della c. 331r (“Nous monstre tres dous Diex vo(st)re tresgrant largesce. / Quant vous istes pour nous souffrir [sic] tant de destresce”) corrisponde al n. 9, IBIDEM, p. 52. Per le miniature della quinta piaga in generale: S. TAMMEN, *Blick und Wunde - Blick und Form: zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in *Bild und Körper im Mittelalter*, cit., pp. 85-114 (pp. 96-98 per il manoscritto di New York). Per le piaghe e le loro raffigurazioni nel tardo Medioevo si veda T. LENTES, *Der Blick auf den Durchbohrten. Die Wunden Christi im späten Mittelalter*, in *Deine Wunden. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne*, a cura di R. Hoeps, R. Hoppe-Sailer, Bielefeld-Berlin, Kerber Art, 2014, pp. 43-61.
- 34 G. DE SIMONE, *Le “Sette Parole di Cristo in croce” nel ciclo di San Marco del Beato Angelico*, in «Pre-della», 47, 2020, pp. 95-132, XLVII-LXXVIII. Il libro fondamentale sugli affreschi dell'Angelico ri-

mane W. HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven – London, Yale University Press, 1993, ma per una bibliografia aggiornata rimando al saggio di de Simone.

35 DE MARCHI, *op. cit.*, pp. 35-36 dimostra giustamente che Allegretto “fu finissimo iconografo”.

36 In margine vorrei solo accennare che l'esistenza di una 'rete' domenicana è accertata un secolo dopo: l'affresco di Antonio da Fabriano nella nuova sala capitolare del convento fabrianese evidenzia numerose corrispondenze con gli affreschi dell'Angelico nelle celle del convento di San Marco. Si veda MARCELLI, *op. cit.*, pp. 194, 200.

Presenze esogene a Fabriano nel Trecento. Il Crocifisso gotico doloroso di Sant'Onofrio

Alessandro Delpriori

A Fabriano, issato sul presbiterio del Duomo di San Venanzio, c'è un *Crocifisso* dal gusto tragico e un po' dimesso che è stato messo in relazione ad una corrente fortemente espressiva della scultura in Italia centrale della prima metà del Trecento. Si lega, infatti, ad una costola umbra del gruppo cosiddetto Maestro del Crocifisso di Camaiore, che ha rivoli anche in aree diverse dalla Toscana settentrionale¹. I caratteri di quella scultura a Fabriano potevano essere stati suggeriti e in qualche modo favoriti dalla presenza in città di un manufatto di matrice nordica, uno stupendo *Cristo* gotico doloroso conservato nella chiesa di Sant'Onofrio (fig. 1). Un pezzo di qualità davvero altissima che però non è stato studiato come avrebbe dovuto e che è entrato poco nella trattazione pure cospicua sulla scultura lignea nelle Marche². Pubblicato da Serra nel 1929³, fu giudicato dallo studioso di derivazione tedesca. Molajoli nel 1936, invece, lo accostava al *Cristo* di Sulmona e a quello di Andria, e pensava a una produzione di origine spagnola⁴. La chiesa di Sant'Onofrio, a quanto riporta Romualdo Sassi, esisteva già nel



fig. 1 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Fabriano, chiesa di Sant'Onofrio.

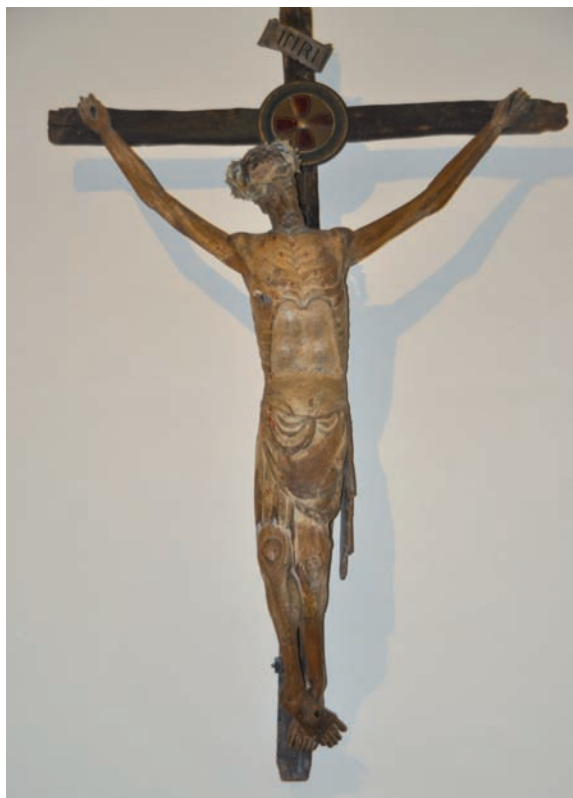


fig. 2 Scultore tedesco, *Crocifisso*, Sulmona, Duomo.

1309 e doveva essere stata costruita nel secolo precedente. Bruno Molajoli, invece, nella sua guida di Fabriano riporta la notizia forse più giusta, che la chiesa venne costruita nel 1407⁵. Una tradizione locale, che rimonta fino a Luigi Serra, dice che la Croce, invece, provenga dalla chiesa di San Francesco a Fabriano e che fosse di proprietà del Beato Francesco Venimbeni⁶.

Non sono riuscito a trovare la fonte di questa notizia, che pure non è citata dallo studioso, ma in tutti gli scritti sul San Francesco fabrianese non viene riportata la presenza di un *Crocifisso* ligneo⁷. Non solo, ma anche il rapporto col beato Francesco non è affatto scontato. Questi morì nel 1322 e porrebbe un problema anche di datazione, ma la sensazione è che si tratti di un *topos* che vuole i mistici di quel periodo in relazione ad un'immagine della Croce, scolpita o dipinta che sia. Questione su cui si tornerà. Visto che la data della fondazione della chiesa non è chiara, è possibile, comunque, che la Croce

fosse in effetti in San Francesco, anche se non abbiamo traccia certa. È in effetti un oggetto completamente fuori contesto, che giustamente si fa risalire a uno scultore di cultura nordica che si indica come tedesco.

La questione dell'origine di questi *Crocifissi*, categorizzati come “gotici dolorosi” è molto dibattuta⁸ e la bibliografia li definisce di volta in volta tedeschi, spagnoli, scandinavi, inglesi e anche italiani con sentori nordici. Anzi è interessante proprio sottolineare che fino allo studio fondamentale di Géza de Francovich⁹ su questo genere di sculture, la trattazione sassone considerava i *Crocifissi* “gotici dolorosi” come italiani. Finora non sono noti documenti che riguardino direttamente gli autori di queste Croci, ma è pur vero che in Italia

scendevano artisti itineranti dalla Germania, come è ben noto grazie ai tantissimi *Vesperbilder* in *Steinguß* che si trovano in gran quantità anche nell'Appennino. Nelle Marche ad esempio, almeno nel Quattrocento, sono documentati più intagliatori tedeschi acclimatati in zona che potevano ben seguire strade tracciate anche nel secolo precedente¹⁰. Che tutti i *Crocifissi* di questo genere siano stati scolpiti effettivamente da artisti tedeschi è quindi possibile, ma è anche verosimile che tale moda contagiassero pure intagliatori locali¹¹. È comunque chiara la discendenza da modelli che in effetti hanno origine nella valle del Reno.

È proprio de Francovich che presenta come matrice il *Cristo* di Santa Maria in Campidoglio di Colonia, che un'iscrizione perduta ci dice venisse da un altare consacrato nel 1304 e quindi doveva essere stato scolpito prima di quella data¹². Le famiglie di questo tipo di sculture sono varie e ormai si conta qualche decina di esemplari diffusi in un'area molto ampia ed

è giusto usare l'etichetta "tedesco" per definire un sentore culturale se non la precisa provenienza geografica dell'autore. Bruno Molajoli, come già detto, nella sua *Guida artistica di Fabriano* del 1936 accostava questo manufatto al *Cristo* della Cattedrale di Sulmona e a quello di Andria, in Puglia, pensando a un gruppo di sculture che secondo lo studioso "sembrerebbero derivare da una tradizione popolare di origine spagnola".

Il confronto tra il *Cristo* di Sant'Onofrio e quello di Sulmona (fig. 2) mostra uno scarto di qualità in favore dell'esemplare marchigiano che non permette, a mio modo di vedere, di unire in un unico gruppo le opere, ma certamente si



fig. 3 Scultore tedesco, *Crocifisso*, Tolentino, Cattedrale di San Catervo.



fig. 4 Scultore tedesco, *Crocifisso*, Split/Spalato, Duomo.

può accomunare la tipologia e pensare alla Croce abruzzese come una derivazione un po' meno alta dall'opera di Fabriano¹³.

La scultura di Andria tradizionalmente si dice che arrivi dalla Spagna e che sia stata portata in Puglia da un vescovo, Martino De Soto Major nel 1477¹⁴. Anche in questo caso si leggono legami superficiali che non permettono di considerare una dipendenza diretta dal *Cristo* di Fabriano, ma solo di annoverare anche il pezzo pugliese tra i moltissimi esemplari gotici dolorosi presenti in Italia.

La nostra scultura è entrata anche nella trattazione di Géza de Francovich che la confronta con altri due *Crocifissi* analoghi, in particolare quello di San Catervo a Tolentino (fig. 3), che lui vedeva ancora nella Basilica di San Nicola, e quello del Duomo di Split/Spalato (fig. 4), fino a spingersi ad attribuirli tutti a un medesimo artista: “La stretta rassomiglianza tra i due *Crocifissi* di Spalato e Tolentino fanno pensare ad uno stesso scultore o comunque ad una stessa maestranza di intagliatori, ai quali è pure dovuto un altro analogo *Crocifisso*, anch'esso

nelle Marche, a Fabriano, nella chiesa di Sant'Onofrio”¹⁵.

In effetti alcuni caratteri tra i due tragici Gesù marchigiani sono comuni, come ad esempio il busto inciso di larghe costole con l'addome incassato. Simili sono anche le braccia tirate all'indietro con il segno crudele dei nervi che premono sotto la pelle. È completamente diverso il perizoma, più regolare quello a Fabriano e invece pervaso da un pannello ricco di ricaschi quello di To-

lentino. Anche le proporzioni sono differenti, visto che la scultura ora a San Cattervo ha le gambe più corte e una costruzione generale meno slanciata. Raffaele Casciaro aveva proposto una datazione per quest'ultima scultura all'inizio del Quattrocento¹⁶ e Francesca Coltrinari, seguendo lo studioso, aveva pensato di identificare l'autore con un Enrigo di Enrigo da Basilea¹⁷, maestro del legno documentato a Tolentino dagli anni trenta del XV secolo. Mi pare una soluzione troppo estrema e devo dire che non riesco a capire il sentore tardogotico che



fig. 5 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Fabriano, chiesa di Sant'Onofrio (particolare).



fig. 6 Scultore tedesco, *Crocifisso*, Split/Spalato, Duomo (particolare).

gli studiosi avevano visto, mentre mi pare sensata una datazione ben dentro il Trecento. Tra l'altro i documenti che riguardano Enrigo non sono mai riferiti a sculture a tutto tondo, ma a lavori di mobilio e al coro della chiesa di Santa Maria della Pieve, ormai alla metà del XV secolo.

Ancora una volta, come già accaduto per Sulmona, la differenza di qualità tra l'esemplare di Tolentino e l'opera analoga in Sant'Onofrio costringe a pensare



fig. 7 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Piran/Pirano, Battistero di San Giovanni Battista.

a quest'ultimo come il modello da cui derivi il *Cristo* di San Catervo.

La scultura di Fabriano, in effetti, è più bella, non solo per la conservazione, ma anche per l'intaglio più marcato e inciso e per quella tragicità voluta che ne fa un capolavoro del genere. Il confronto con il *Cristo* di Split/Spalato è in effetti illuminante, anche se forse non così puntuale da pensare a un medesimo artista. Si trovano idee simili per la costruzione del busto, con la forcella delle costole che chiude a M, gli addominali alti regolari e quadrati, i fianchi sbalzati in avanti. Le braccia hanno i deltoidi scavati, le gambe sono lunghe e spingono la tibia in fuori e il perizoma è costruito seguendo lo stesso schema. La stoffa scende sotto la vita lasciando il pube leggermente scoperto e poi va a creare delle pieghe triangolari con le creste taglienti che girano delicate verso sinistra continuando fino in fondo alla coscia, fin che il panno copra anche metà dello stinco. Sulla gamba destra, invece, le pieghe sono verticali, a piombo, ed è presente uno spacco proprio poco sopra il ginocchio (figg. 5-6). La somiglianza tra le due sculture, di Fabriano e Spalato, è sorprendente in

questo dettaglio, anche se l'esemplare in Dalmazia ha gli sbuffi più pronunciati che cadono verso il basso. Ci sono però delle varianti significative, soprattutto nei volti che sono oggettivamente diversi e nei dettagli più esasperati, come le enormi cascate di sangue reso con la ceralacca che si vedono in tutte le ferite della Croce di Sant'Onofrio. Nella stessa scultura il chiodo dei piedi alza la

pelle in maniera crudelissima, cosa che invece è meno marcata nell'altra statua. Sono particolari che fanno pensare ad un rapporto tipologico e culturale stretto, ma che mi sembra non permetta di unire la coppia come frutto della stessa bottega o, almeno, bisognerebbe pensare ad un forte scarto cronologico.

A Piran/Pirano, in Slovenia, a pochi chilometri da Koper/Capodistria, in cima ad un promontorio che guarda all'Italia, nel Battistero di San Giovanni Battista, è conservata una *Croce* stilisticamente molto vicina a quella di Fabriano¹⁸



fig. 8 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Piran/Pirano, Battistero di San Giovanni Battista (particolare).



fig. 9 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Fabriano, chiesa di Sant'Onofrio (particolare).

(fig. 7) che, come è stato notato, fornisce una soluzione percorribile¹⁹. Il confronto tra le teste dei due è impressionante (figg. 8-9), e anche se quella a Fabriano è meglio conservata, si vede benissimo come siano identiche le fisionomie, gli occhi che si abbassano e la smorfia della bocca. Busto, addome e perizoma sono uguali e solo la solita carica di crudeltà esasperata già prima notata nella scultura marchigiana differisce da quella slovena, leggermente più posata. La questione è già nota, anche se non è mai stata recepita dalla letteratura locale a Fabriano. De Francovich aveva, appunto, istituito il legame tra il *Crocifisso* di Split/Spalato e quello di Fabriano considerando quello dalmata il



fig. 10 Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Kotor/Cattaro, chiesa di Santa Maria.

modello da cui discendeva una famiglia di manufatti che comprendeva anche Brindisi, Sulmona e Tolentino. Joško Belamarić nel 1995, invece, commentando la disomogeneità di quel gruppo, aveva creato un corpus diverso. Al *Cristo* di Pirano aveva aggiunto quello di Kotor/Cattaro (fig. 10), in Montenegro e quello di Krk/Veglia in Croazia. Mi pare che tale gruppo sia coerente e che includa anche la bella *Croce* gotica di Fabriano, citata dallo studioso croato solo come confronto culturale²⁰.

La serie si può catalogare come di un medesimo artista che potremmo chiamare Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano, considerando come questa scultura sia la più alta per qualità.

È interessante il fatto che Belamarić non attribuisse il gruppo di *Crocifissi* sulla sponda orientale dell'Adriatico, a uno scultore tedesco itinerante, come tradizionalmente si fa per questo tipo di manufatti, ma a un veneziano che scendeva verso sud²¹. Non ci sono a Venezia opere che possano giustificare questa idea, anche se si potrebbe pensare che siano andate perdute. Una soluzione simile, comunque, sarebbe plausibile anche per il *Cristo* di Fabriano, data la

consuetudine degli artisti veneti a viaggi nelle Marche e viceversa. Ma è forse più verosimile pensare a uno scultore di cultura decisamente nordica che, anche senza passare da Venezia, poteva attraversare il Mare Adriatico.

Più difficile trovare una giusta collocazione cronologica per questi manufatti, che la critica spesso fa oscillare dalla fine del Duecento all'inizio del Quattro-

cento. La *Croce* di Sant'Onofrio porta con sé una tradizione che vuole sia appartenuta al beato Francesco Venimbeni, morto nel 1322, segnando così un rigido *ante quem*²². Un topos, questo, che è simile per altri *Crocifissi* della stessa tipologia, a partire da quello stupendo di Cortona nella chiesa di Santa Margherita, che si pensava fosse quello a cui parlava la mistica. Giacomo da Bevagna, domenicano, vide sgorgare del sangue da un *Cristo* ligneo di fronte al quale era solito pregare. Anche nella chiesa di San Domenico ad Orvieto c'è un *Crocifisso* del tipo gotico doloroso che Elvio Lunghi ci dice fosse quello di fronte al quale si inginocchiava la beata Vanna e la lista può continuare²³. Proprio a partire dalla *Croce* di Santa Margherita a Cortona, si è potuto dimostrare che la relazione tra l'oggetto e la mistica era solo una tradizione e che la data del manufatto seguiva di qualche tempo la morte di Margherita²⁴.

Francesco Venimbeni fu personaggio molto importante per il francescanesimo di Fabriano e abbiamo più di una cronaca della sua vita. Tutto si basa su una sorta di autobiografia che il frate scrisse e che venne ricopiata e aggiornata da Domenico di Mariano Cresci nel 1547 e poi nuovamente in un codice scritto dopo il 1607 da Giovanni Antonio Caldori, conservato nell'Archivio Comunale di Fabriano²⁵.

In questi scritti, che si basano sia su quella perduta autobiografia, sia su alcune testimonianze raccolte dopo la morte di Francesco dal nipote di questi, Domenico di Bonaventura Festi, anch'egli frate francescano, sono riportate con enfasi le fasi dell'inurbamento della comunità francescana e della costruzione della chiesa, che fu voluta proprio dal beato Venimbeni²⁶. Molta importanza, ovviamente, è data anche ai tanti prodigi che egli fece in vita e in morte, che poi furono copiati nuovamente negli atti del processo di canonizzazione, iniziato nel 1774 e mai portato a termine.

Dalla lettura di quei fogli non emerge mai la relazione con un *Crocifisso*, come invece accade spesso per i beati umbri, se non in un episodio riportato da frate Domenico²⁷:

“Un altro cittadino, di cui non si sa il nome, aveva un figliuolo chiamato Tomassuccio, impedito parimenti dal male della Rottura. Lo mandò al Beato Francesco per l'istessa sua Madre, acciò lo benedisse et invocasse l'aiuto del Medico Celeste sopra di lui. Il B. Padre considerando la fede di quelli, pregò humilmente Dio e benedisse il putto segnandolo con una immagine del *Crocifisso*, che era in Chiesa [...] et subito lo restituì sano alla madre.”

Si tratta evidentemente di un *Crocifisso* maneggevole, come ve ne erano in San Francesco, citati nell'inventario del 1631 riportato da Romualdo Sassi nel suo articolo sulla chiesa²⁸.

A partire dagli studi di Géza de Francovich, si è considerato il *Cristo* della chiesa di Santa Maria in Campidoglio a Colonia, databile prima del 1304, come la matrice da cui dipendono tutti questi esemplari. Non sappiamo se proprio quello sia il più antico in assoluto o se dipendesse da un altro, ma è certo che quello fa da modello per più di una serie²⁹. Proprio per questo si pensa che le maestranze responsabili di simili opere siano di solito tedesche, anche se la diffusione dei soggetti dolorosi è ampia e coinvolge pure la Spagna, la Scandinavia, l'Europa Centrale e pure i Balcani. Se il *Cristo* di Cortona parlava alla Santa Margherita, morta alla fine del Duecento, quello di Fabriano era del beato Francesco Venimbeni, e quindi era già esistente al secondo decennio del Trecento e così via per gli altri esemplari, la data del modello di Colonia all'inizio del Trecento o alla fine del secolo precedente diventa davvero troppo stretta o addirittura fuorviante. Si dovrà pensare allora a soluzioni diverse senza scendere in pericolose generalizzazioni e mi pare anche che il legame con i santi andrebbe rivisto caso per caso, come per la scultura di Fabriano, per cui andrà lasciato cadere.

Va poi citato il *Crocifisso* della Pura di Santa Maria Novella a Firenze che è ancora appeso alla sua croce lignea che ha i lobi decorati da un pittore inglese della fine del Duecento, data che attrae anche la scultura³⁰. Le origini di questa formulazione dolorosa, in chiave più elegante, affondano del resto nello stile luigiano di metà Duecento, ben esemplificato dalla miniatura della *Crocifissione* di un messale nel Tesoro del Sacro Convento di Assisi, che rappresenta un Cristo con le ginocchia piegate, le gambe incrociate, il busto allungato e gonfio sul ventre e le lunghe braccia inarcate, esattamente come in alcuni dei Cristi lignei dolorosi³¹.

Non abbiamo dati a sufficienza per capire la data del *Cristo* di Fabriano dal punto di vista storico o documentario e ci si dovrà attenere, quindi, ad analisi stilistiche. Il naturalismo del volto, con l'intaglio esasperato che però è sbalzato senza cedere a grafismi duecenteschi, spingono la produzione di questo Cristo un po' avanti nel XIV secolo e pure il perizoma lungo, che copre tutto il ginocchio sinistro e cade pieno di pieghe insistenti, porta alla stessa conclusione. Questa soluzione è suggerita anche da un'importante ritrovamento "archeologico" durante il restauro del *Crocifisso* di Kotor/Cattaro, nel quale,

dentro la ferita sul costato, sono state trovate delle monete angioine che risalgono al governo di Ludovico d'Angiò (1371-1385)³². Le monete erano state inserite per devozione e chiaramente costituiscono un *ante quem* per l'opera. Una datazione ai decenni centrali del Trecento, per la Croce in Montenegro, che è un po' più sciolta nell'intaglio rispetto a quella di Fabriano, giustificerebbe la precedenza di quest'ultima.

A dar manforte a una datazione prima della metà del secolo, entro il secondo quarto, è pure una coppia di sculture analoghe che condivide alcuni caratteri tipologici con il *Cristo* di Fabriano. Si tratta della scultura in Santa Margherita a Cortona e della sua sorella a Genova conservata nel Museo di Sant'Agostino. Clario Di Fabio e Aldo Galli avevano legato i due pezzi a una medesima bottega e avevano recuperato una data possibile per la Croce di Genova al 1340, appunto³³.

Il busto allungato, le braccia tese dai nervi che premono sotto pelle, il perizoma che scende a fasciare tutte le gambe ben sotto il ginocchio, la testa reclinata in avanti sono tutte caratteristiche che accomunano queste due Croci con quella di Fabriano, per cui si può dunque avanzare una datazione nel secondo quarto del Trecento.

In coda, vorrei presentare altre sculture marchigiane comparabili poco note. La prima è un altro *Cristo* gotico doloroso più piccolo rispetto alla scultura monumentale di Fabriano, ma che da quella senz'altro discende per stile e tipologia. È conservato nel Museo Diocesano di Ripatransone (fig. 11) e, seppur inferiore di dimensioni e anche di qualità e un po' più tardo, ha caratteristiche apparentabili alla scultura di Sant'Onofrio.

È un Cristo in uno stato di conservazione molto sofferto cui ha rimediato un restauro del 1982, anche se gran parte del perizoma, sul fronte, è andato perduto e ora compare una brutta stuccatura un po' straniante. La scarsa bibliografia indica giustamente la matrice culturale tedesca e riporta la notizia della provenienza dalla chiesa domenicana di Santa Caterina, anche se pure di questa non sono riuscito a trovare conferma³⁴. Sappiamo però certamente che l'opera, prima di essere ritirata nel Museo era conservata nei locali annessi al Duomo di Ripatransone.

La possibilità di studiare la scultura da vicino ha permesso di vedere come il cranio, al solito un po' più grande di quanto concedano le proporzioni, sia scolpito in due parti e all'interno sia completamente cavo. Lo stesso può dirsi per l'ampio torace, scavato all'interno, che ha la ferita così ampia da poterci infilare le



fig. 11 Scultore tedesco (?) dell'ambito del Maestro di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, Ripatransone, Museo Diocesano.

dita di un adulto quasi per intero. Molto è stato scritto sulla funzione di questi Crocifissi e il loro utilizzo patetico e coinvolgente per i devoti; mi chiedo se la bocca ampia e la grandissima ferita del costato di questa scultura non avessero una funzione specifica, simile a quella ipotizzata per il *Cristo* di Pirano, oppure fossero solo frutto naturale dell'espressività grafante di questi manufatti.

Credo del tutto inedito, invece, un *Crocifisso* doloroso ora ricoverato, dopo il sisma del 2016, nel MAREC di San Severino Marche, ma proveniente dalla chiesa di San Francesco a San Ginesio (fig. 12). Lo stato di conservazione non permette uno studio approfondito e bisognerà aspettare un provvido restauro che possa far luce su alcuni aspetti. Intanto si dovrà capire lo stato della policromia, perché quella che vediamo oggi, offuscata dalla polvere e dal nerofumo, non pare originale. In più si dovrà studiare il motivo per cui le spalle sono coperte da uno strato di pergamena a vista che probabilmente cela il meccanismo per far scendere le braccia durante le celebrazioni del Venerdì santo e che rendeva il Cristo un deposito³⁵.

Un dettaglio che aumentava la verosimiglianza del simulacro e che si legge nella stessa direzione della parrucca di capelli veri che è ancora sulla testa di Gesù, così come doveva esserci nel *Cristo* di Ripatransone. Anche l'esemplare di San Ginesio, più debole e più tardo, discende idealmente dal modello di Sant'Onofrio di Fabriano. L'addome ripartito con i muscoli sporgenti, la M di-

segnata al centro dello sterno, il costato che spinge la carne e la linea arcuata sotto gli addominali a sottolineare la pancia gonfia, sono dettagli caratteristici del gruppo del Maestro del Crocifisso di Sant'Onofrio a Fabriano e che in questo *Cristo* di San Ginesio sono ripetuti in maniera meno alta. Lo stesso si può dire per il taglio del perizoma che copre il ginocchio sinistro e che sbuffa sul fianco con una cascata di pieghe eleganti, mentre la coscia destra ha la stoffa che cade a piombo in maniera più naturale. Anche in questo caso il rapporto con la Croce di Fabriano è di derivazione diretta, più avanti nel tempo, dopo la metà del secolo.

Mi pare che questa scultura sia assai simile, tanto da pensare a una medesima bottega, o comunque alla stessa cultura, del *Crocifisso* nel terzo altare a destra nella chiesa di Santa Maria della Carità ad Ascoli Piceno³⁶, pochissimo studiato, che oggi sostituisce la pala della *Natività* di Simone De Magistris nella collezione di Federico Zeri³⁷ e che testimonia quanto questi manufatti siano stati diffusi nelle Marche e coinvolgano probabilmente botteghe locali che si confrontavano con un'espressività al limite del caricaturale, ma che era ben nelle corde della cultura figurativa di questa parte d'Italia alla metà del Trecento.



fig. 12 Scultore tedesco (?) dell'ambito del Maestro di Sant'Onofrio a Fabriano, *Crocifisso*, San Severino Marche, MAREc (da San Francesco a San Ginesio).

Abstract

This paper deals with a wooden crucifix in the church of Sant'Onofrio in, Fabriano. It is, a sculpture of the type that has been called Gotico doloroso since Géza De Francovich's ground-breaking essay on the subject in 1938. The Fabriano Christ is stylistically related to a group of works widely found on the eastern coast of the Adriatic sea, but the best-preserved and highest-quality work is this crucifix from Fabriano. The artist can thus be considered as named the Master of the Crucifix of Sant'Onofrio in Fabriano. Probably an itinerant German sculptor active around 1325-1350, he may have influenced other sculptors working in the Marche, who spread the type of the Gotico doloroso Christ elsewhere in the region. The paper therefore also presents some other previously unpublished or little-known sculptures found at Ripatransone, San Ginesio and Ascoli Piceno.

NOTE

- 1 Mi permetto di indicare A. DELPRIORI, *Scultura gotica a Fabriano: una linea fino ad Allegretto e oltre, in Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 93-115, in part. pp. 95-96. Il legame col Maestro del Crocifisso di Camaiore era già stato notato da L. MOR, *Il crocifisso ligneo della collezione Longari. Argomenti e note tecniche per un'inedita scultura gotica*, in IDEM, G. TIGLER, *Un Crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Allemandi, Torino 2010, pp. 9-36, in part. p. 32.
- 2 Assente nelle trattazioni più organiche, è stato studiato da G. DONNINI, *Di altri due crocifissi lignei in area fabrianese, in I Legni Devoti. Sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese*, a cura di G. Donnini, Tipolitografia Fabrianese, Fabriano 1994, pp. 64-68, in part. pp. 64-66; G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte tra Fabriano e Cupramontana*, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1994, pp. 82-83; F. MARCELLI, *Sul dialogo fra pittori e scultori nel Trecento Marchigiano*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G. B. Fidanza, Quattroemme, Perugia 1999, pp. 149-154, in part. pp. 151-153; citato da G. M. FACHECHI, *De lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Quattroventi, Urbino 2001, p. 13, e menzionato come di cultura tedesca da R. CASCIARO, *Ipotesi sul Maestro dei Beati Becchetti e spunti sulla questione dei Crocifissi gotici dolorosi tra Umbria e Marche*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, atti del convegno (Mantova, 20 novembre 1999), a cura di M. Giannatiempo López, A. Iacobini, Grafica Vadese, Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 31-56, in part. p. 41.

- 3 L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Dalle origini alla fine del gotico*, Federici, Pesaro 1929, p. 259.
- 4 B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano 1936, ed. riveduta e ampliata da G. Castagnari, G. Donnini, Rotary Club, Fabriano 1990, p. 151.
- 5 Secondo R. SASSI, *Le chiese di Fabriano. Brevi cenni storico artistici*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 1961, pp. 61-62, la chiesa, retta dalle francescane dette "le povere", esisteva già nel 1309 e forse era stata fondata nel secolo precedente. Lo stesso è riportato da D. PILATI, *Memorie storiche della Chiesa di S. Onofrio (Scala Santa)*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 1990, p. 12, che pubblica anche la foto di un'epigrafe ancora esistente al secondo piano dell'ex convento in cui si legge che la costruzione della chiesa risale al 1260. Quell'iscrizione è però moderna e risale forse alla fine del XIX secolo e non so quanto possa essere fededegna. Mi corre l'obbligo infatti di segnalare come Matteo Mazzalupi abbia approfondito la questione ricercando fonti diverse e abbia chiarito che la data più alta (1260 o 1309) sia ad oggi priva di fondamenta storiche e invece è più plausibile quella del 1407, riportata da Molajoli e prima di lui raccolta da V. BENIGNI, *Compendioso ragguaglio delle cose più notabili di Fabriano*, Tipografia F. Filelfo, Tolentino 1924, p. 38.
- 6 L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Libreria dello Stato, Roma 1936, p. 96. La cosa è riportata praticamente da tutti quelli che si sono occupati della croce, ma pare che la notizia non abbia fondamento. Già MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 151, specifica che a provenire da San Francesco sia la scultura quattrocentesca del Cristo, oggi frammentaria, che veniva denominata Cristo della Colonna (PILATI, *op. cit.*, pp. 25, 132 doc. C). È possibile, quindi, e anche qui sono obbligato a dire che dell'errore dello studioso si è accorto Matteo Mazzalupi, che Serra avesse confuso le notizie e immaginava che il Cristo da San Francesco fosse quello sull'altar maggiore, cosa che sembrava verosimile anche per la tradizione che parlasse al beato Francesco. Da ultimo anche G. DONNINI, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano tra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio – 30 novembre 2014), a cura di G. Donnini, S. Papetti, V. Sgarbi, Marsilio, Venezia 2014, p. 234, cat. 60, che, tra l'altro, indica l'autore come un anonimo scultore tedesco.
- 7 SASSI, *op. cit.*, 1961, pp. 24-26; IDEM, *Arte e storia fra le rovine d'un antico tempio francescano*, in «Rassegna marchigiana», V, 1926-1927, pp. 331-351, 419-429; MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 44; F. CAMPANA, *Itinerari francescani nel territorio fabrianese*, in *Da Giotto*, *op. cit.*, pp. 35-55, in part. pp. 38-39.
- 8 La *querelle* è riportata da A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo*, a cura di A. Galli, P. Refice, Edifir, Firenze 2005, pp. 113-137, in part. pp. 122-124. Uno degli esemplari più antichi in Italia dovrebbe essere il Cristo di San Giorgio dei Tedeschi a Pisa, databile al 1315, studiato da M. TOMASI, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), a cura di M. Burrelli, Motta, Milano 2000, pp. 57-76, che ha un gemello a Genova, il *Crocifisso della Maddalena*, per cui si veda A. GALLI, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova, 27 novembre 2004 – 25 febbraio 2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Skira, Milano 2004, pp. 120-122, cat. 7). Le due sculture ovviamente vanno insieme e da quei modelli, come ha indicato Michele Tomasi, può essere nata la fortuna dei Cristi del Maestro di Camaione.
- 9 G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», II, 1938, pp. 143-261.
- 10 Un Corrado Teutonico che abitava a Cingoli è l'autore del coro e della cornice del polittico poi dipinto da Signorelli per San Medardo ad Arcevia, cfr. A. ANSELMi, *Corrado Teutonico ignoto architetto e*

- maestro di legname autore del Coro di S. Medardo*, in «Nuova rivista misena», II, 1889, pp. 152-155; Pietro Tedesco è un intagliatore di Ascoli che nel 1494 mandò due angeli scolpiti a Norcia che furono poi indorati da Bartolomeo di Giovanni Scarpetta, come ha scoperto R. CORDELLA, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia*, atti del convegno (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Ediert, Todi 1990, pp. 207-247, in part. pp. 222-224; Francesca Coltrinari ha potuto recuperare anche l'esistenza di Enrigo di Enrigo da Basilea a Tolentino che nel 1453 era stato pagato per il coro della chiesa di Santa Maria, F. COLTRINARI, *Tolentino Crocevia di artisti alla metà del Quattrocento*, La Musa, Ascoli Piceno 2004, p. 120, doc. 1, che ha provato ad attribuirgli il *Cristo* gotico doloroso di San Catervo.
- 11 Così è successo, per esempio, alla fine del Quattrocento tra Umbria e Marche per Giovanni Teutonico. Alla serie delle sue straordinarie sculture, in primis il disgraziato *Cristo* di Santa Maria Argentea a Norcia, si affiancano decine di pezzi simili scolpiti a imitazione di quei modelli probabilmente da artisti locali che rispondevano alla moda inaugurata dal collega tedesco. Su questi temi, fondamentali A. GALLI, M. MAZZALUPI, *Sulle tracce di don Paolo Moerich, chierico e scultore*, in *Quattrocento bolognese. Religiosità, stampa, arte, cultura*, in «Analecta Pomposiana», XXXIX, Ferrara 2014, pp. 23-60; S. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico, scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Aguaplano, Perugia 2019.
 - 12 DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 145. Il *Cristo* di Colonia è stato restaurato e ristudiato da G. HOFFMANN, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Werner, Worms 2006, che però non aggiunge molto alla questione dei termini cronologici.
 - 13 La scultura di Sulmona, dopo DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 177, ha pochissima storiografia, relegata più che altro a guide locali, da ultimo E. MATTIOCCO, *Sulmona, guida storico artistica della città e dintorni*, Carsa Edizioni, Pescara 1997, p. 21, descrive la scultura come “di grande suggestione riconducibile nell'ambito del filone italo-tedesco dei crocifissi diffusi nel Mezzogiorno attraverso le Marche”. Il legame con Fabriano è stato sottolineato anche da MARCELLI, *op. cit.*, pp. 151-153. Mi pare invece molto più congruente il rapporto con il *Cristo* di Penne, sul quale cfr. L. CICCHITTI, *Penne, Museo Civico Diocesano, Crocifisso*, in «Studi medievali e moderni. Arte, letteratura, storia», XV, 1-2, 2011, *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, a cura di G. Curzi, A. Tomei, Casoria 2011, pp. 475-478.
 - 14 G. LANAVE, *Ho raccolto per voi fratelli di Andria, Carosa e Minervino. Quadri, statue, intarsi e intagli*, Guglielmi, Andria 1994, p. 2; M. S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di P. Belli D'Elia, V. Pace, Electa, Milano 1980, pp. 254-316, in part. pp. 308-310.
 - 15 DE FRANCOVICH, *op. cit.*, p. 176.
 - 16 CASCIARO, *op. cit.*, pp. 41-42.
 - 17 COLTRINARI, *op. cit.*, pp. 9-10.
 - 18 Pubblicata da V. EKL, *Gotičko Raspelo u Piranu*, in «Bulletin Instituta za Likovne Umjetnosti Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti», 6, 1958, pp. 187-190.
 - 19 J. BELAMARIČ, *Un intagliatore gotico ignoto sulla sponda orientale dell'Adriatico*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, atti del convegno internazionale (Lubiana, 20-22 ottobre 1994), Narodna Galerija, Ljubljana 1995, pp. 147-157, in part. pp. 148-149; M. WALCHER, *Venezia e l'Istria*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 30, 2006, pp. 135-162, in part. pp. 139-140. La stessa linea è ripresa anche da L. BELLINGERI, *Cremona e il gotico "perduto"*. 2. *La scultura gotica*, in «Prospettiva», 95/96, 1999, pp. 75-91, in part. p. 75, in relazione ad un

- Crocifisso* della seria gotica dolorosa di Santa Maria Maggiore a Bergamo che però differisce dal gruppo qui preso in discussione per più di un dettaglio di stile.
- 20 BELAMARIĆ, *op. cit.*, p. 147, ma prima di lui, seguendo anche de Francovich, E. CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15.stoletja*, Slovenska Matica, Ljubljana 1963, pp. 85-86.
- 21 BELAMARIĆ, *op. cit.*, p. 152.
- 22 MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 151 e poi in tutta la bibliografia successiva.
- 23 Su questo tema Elvio Lunghi ha dedicato degli studi approfonditi, E. LUNGHI, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno tra Medioevo e Rinascimento*, Orfini Numeister, Foligno 2000, ripubblicati in forma riveduta e ampliata, Foligno 2021. Crocifissi parlavano a quasi tutti i mistici che lo studioso prende in esame e in particolare quelli gotici dolorosi erano legati a Giacomo da Bevagna, Vanna da Orvieto e Margherita da Cortona. Pitture e sculture parlavano anche ad Angela da Foligno, Agnese da Montepulciano, Chiara da Montefalco e Mattia da Matelica (in part. p. 89).
- 24 GALLI, *op. cit.*, p. 123, che lo data intorno al 1340; G. TIGLER, *Sculture Gotiche a Cortona*, in *Arte in terra*, *op. cit.*, pp. 191-208, in part. pp. 201-202. Lo stesso riporta anche G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti nella Toscana francescana*, Mandragora, Firenze 2018, p. 89. Una lettura in controtendenza, invece, è quella di LUNGHI, *op. cit.*, pp. 115-143, e ancora IDEM, *Il Crocifisso di Santa Margherita a Cortona*, in «Torrita. Storia, arte, paesaggio», 12, 2022, pp. 9-17, in cui ripercorre anche tutta la bibliografia sull'opera. Giulia Spina mi fa notare che esiste una via che potrebbe anticipare di qualche tempo la realizzazione della Croce, anche se non chiarirebbe del tutto il rapporto con la santa Margherita. È infatti documentato, nel 1332, il fatto che nella cappella ricavata dalla cella della santa che oggi non esiste più ma che prima della ricostruzione dell'attuale santuario era sul fianco sinistro della chiesa, era un *Jesu Christi figura lignea opere relevato*, evidentemente un Cristo ligneo. Ora, non sappiamo se fosse proprio quello ora esposto in chiesa, perché la scultura fino all'inizio del Seicento (ma non sappiamo da quando), era conservato in San Francesco, ma se lo si volesse riconoscere in quello documentato nel 1332, si dovrebbe alzare la datazione almeno di un decennio (G. SPINA, *Santità per immagini. Iconografia e funzione della tavola della beata Margherita del Museo Diocesano di Cortona*, in «Iconographica», 22, 2023, pp. 56-68, in part. p. 63 e p. 68, nota 90).
- 25 G. PAGNANI, *Frammenti della Cronaca del B. Francesco Venimbeni da Fabriano*, in «Archivum franciscanum historicum», LII, 1959, pp. 153-177; R. BRENTANO, *The Chronicle of Francesco Venimbeni da Fabriano*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XLVIII, 2003, pp. 159-170. Il manoscritto fu ritrovato da frate Stefano Rinaldi nel 1796 e fu visto per l'ultima volta nell'archivio in parte disperso di San Francesco a Fabriano nel 1856 da Stanislao Melchiorri. Il codice è ora il ms. 117 dell'Archivio Comunale di Fabriano: *Vita e miracoli del Beato Francesco da Fabriano Dell'Ordine de' Frati Minori Conventuali di S. Francesco con le fondazioni de' Conventi e Monasteri principali e altre memorie de' Santi e Beati che hanno illustrato detta terra. Raccolti da diversi autori et scritture antiche*.
- 26 Storia riportata anche da SASSI, *op. cit.*, 1926-1927, pp. 331-337.
- 27 Archivio storico comunale di Fabriano, ms. 117, c. 72v.
- 28 SASSI, *op. cit.*, 1926-1927, p. 350.
- 29 DE FRANCOVICH, *op. cit.*, pp. 145-147; TIGLER, *op. cit.*, p. 202.
- 30 A. GIUSTI, *Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze*, in «Bollettino d'arte», ser. VI, 69, 1984, pp. 65-78; L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 199, nota 73; IDEM, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Mar-*

- tini*, atti del convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Centro Di, Firenze 1988, pp. 39-47, in part. p. 39; S. COLUCCI, “*Ymages sculptas*”, *nonostante tutto: capitelli, arredi, tombe*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il convento, I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Mandragora, Firenze 2015, pp. 87-123, in part. pp. 113-117, anche per la bibliografia precedente. Per inciso va segnalato che anche questo Cristo ha una beata che gli era legata, la fiorentina Beata Villana de’ Botti.
- 31 A. TOMEI, in *Assisi non più Assisi. Il tesoro della Basilica di San Francesco*, catalogo della mostra (Milano, 3 dicembre 1999 – 5 marzo 2000), a cura di G. Morello, Electa, Milano 2000, pp. 114-115, cat. 28.
- 32 BELAMARIĆ, *op. cit.*, p. 153.
- 33 C. DI FABIO, in *La Sacra Selva*, *op. cit.*, pp. 124-125, cat. 8, che segnala come la cappella da cui proviene l’opera fu costruita nel 1340; GALLI, *op. cit.*, p. 123 estende quella datazione anche al Crocifisso di Cortona.
- 34 P. DI GIROLAMI, in *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, catalogo della mostra (Montalto Marche, 22 aprile – 17 settembre 2006), a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montevercchi, M. Papetti, Nardini, Firenze 2006, pp. 87-90, cat. 9.
- 35 La scultura non è annoverata nemmeno nella catalogazione dell’ICCD, anche se era esposta in chiesa e non è nemmeno nell’inventario di beweb.
- 36 A. RODILOSSI, *Guida per Ascoli Piceno*, Grafica Futura, Teramo 1975, p. 110, che lo descrive come “scultura in legno policromo, arte marchigiana del XV secolo”.
- 37 A. VIOZZI, in *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, 5 aprile – 30 settembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Marsilio, Venezia 2007, pp. 242-243, cat. 64. Lo studioso ci informa che la Cappella, con stucchi e affreschi dello stesso De Magistris, era giu-spatronato della famiglia Trasi e che già dall’Ottocento la tela era stata sostituita da questo *Crocifisso* che però lui, come tutta la tradizione locale, considera del XVI secolo. La chiesa è sempre aperta, ma destinata al culto del Santissimo Sacramento con l’Adorazione 24 ore su 24 ed è perciò molto difficile poter fotografare la scultura, che tra l’altro è difesa da un vetro che riflette moltissimo, in maniera age-vole, senza disturbare le celebrazioni.

La collezione di Romualdo Fornari: la dispersione delle opere, la fortuna negli studi

Caterina Paparello

1. *Il collezionismo a Fabriano: note intorno al modello di tutela di fine Ottocento*

Il collezionismo a Fabriano è collocabile fra gli echi di una spinta classificatoria che, a partire dall'Illuminismo, ha visto maturare esiti locali fino al tardo Positivismo, allorquando raccolte di carattere naturalistico, scientifico e storico-artistico venivano a costituirsi per innalzare la gloria della piccola patria. Talvolta annesse a mo' di gabinetti in istituti di formazione, tali forme di collezionismo trovarono differenti modelli di musealizzazione o, di sovente, canali di dispersione che ne hanno minato unitarietà e forma¹. In tale contesto, il gusto per l'età d'oro della scuola pittorica fabrianese e la preferenza del mercato verso i primitivi², rimanda a quanto noto sui beni delle famiglie Agabiti-Rosei, Benigni, Bufera, Castrica, Possenti, dei canonici Faustini e Parri e del pittore Vincenzo Liberati, oltre alle maggiormente note quadriere Morichi e Fornari³. Il *corpus* di dipinti messo insieme da Romualdo Fornari (Fabriano, 1798-1868) coniugava a punte di assoluto rilievo artistico dipinti più tardi e di matrice locale. Una nota critica sulla raccolta Fornari e sulla scuola pittorica fabrianese, segnalata da Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi, è riferita nei *travel diaries* di Otto Mündler (1811-1870), che visitò Fabriano nel 1858:

“In the afternoon of the same day, June 4th, arrived in Fabriano, where I was, through the kindness of S^r L. Bonfatti, di Gubbio, adressed to Sig^r Romualdo Fornari, who has constantly kept in view the formation of a collection of paintings by native artists. The early fabrianese, such as Francesco Bocco (a crucifix); Francesco di Cecco, etc., are poor artists. A Virgin & Child with 2 angels, by the latter, is signed & dated 1395. A Virgin & Child, signed by Alegretto Nuzi, 1375, is far superior and, altho' of primitive stile, shows beauty in the forms & a tender expression with mild & pleasing characters. Two thirds of the life-size. In good state.



fig. 1 Anonimo, *Ritratto di San Francesco*, olio e oro su rame, già in collezione Fornari, Gabinetto Fotografico nazionale, negativo, gelatina ai sali d'argento, datazione fototipo 1908-1909, datazione opera XVII sec., su gentile concessione dell'ICCD.

The only true Gentile da Fabriano is a S. Francis receiving the wound-marks. On the r., smaller, another friar. Near him the hermitage with a turret. The head of the saint is remarkable. - An Annunciation on both sides. - In excellent state. [...] A S^t Jerome, seated at a desk, with books, writing. The cardinal's hat, the Lion; an hour-glass etc., around him. A vaulted window of masonry, red; view on a landscape. All these details, as well as the execution even of the head, beard, etc., are quite fleemish, or german. A very large picture. "Onofrio di Fabriano" are called: a Virgin & Child, and: an Ecce homo, in the stile of Gaddo Gaddi & older than the preceding picture. An Annunciation which reminds me of Lorenzo Monaco, is attributed to "francesco di Gentile." The school of Fabriano has had a rapid decline"⁴.

La qualità scremata dei beni, fra cui i dipinti di Francesco Agostini, Domiziano Domiziani, Giovanni Loreti, della figlia Rosalba e del nipote Michelangelo Miliani, di Luigi Lanci e Ulisse Lucci, ci è riferita da Oreste Marcoaldi in questo sintetico passo:

"[Romualdo Fornari] giungeva in breve spazio di anni a formare una collezione di dipinti di Fabrianesi dall'antichissimo Bocco, dal maestro del Gentile, Allegretto Nuzio con la progressione de' suoi scolari agli ultimi concittadini, che trattarono con qualche lode il pennello nel termine dello scorso secolo"⁵.

La descrizione richiama i medesimi caratteri del museo civico, eletto a tempio della cultura figurativa, altresì devozionale, e di quella identità che Romualdo

Fornari intese conservare anche attraverso la raccolta di manoscritti sulla storia e sulle *arme* della città, identificabili grazie al censimento del 1872 promosso con tenacia da Carisio Ciavarini⁶.

Nel panorama della tutela impartita dal modello di Lorenzo Valerio per le Marche, il riesame degli atti della *Commissione conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d'arte nelle Marche*, nota anche come Commissione Ciavarini, i cui documenti sono conservati nel cosiddetto "Archivio Vecchio Brizio", ha offerto primi elementi di novità circa la dicotomia fra collezionismo privato e applicazione post-unitaria dell'Editto Pacca⁷.

Una prima stima dei quadri posseduti dalle famiglie Fornari e Morichi è attestata dalla presenza a Fabriano nell'estate del 1869 dell'accademico Roberto Bompiani, al tempo assessore per la pittura presso il Ministero delle Arti e del Commercio di Roma⁸. Nell'occasione l'*Incoronazione della Vergine* di Antonio da Fabriano oggi alla Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste di Vienna, come noto al tempo erroneamente attribuita a Gentile⁹, fu dapprima periziata da Ferdinando Cicconi, copista, allievo di Francesco Podesti e collaboratore di Carlo de Paris, al tempo insegnante di disegno nella scuola tecnica di Fa-



fig. 2 a/b Ambito di Jacopo Amigoni, *Allegoria di Eros*, olio su rame, già in collezione Fornari, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, copia del Gabinetto Fotografico nazionale dalla Fototeca Berenson, negativo, gelatina ai sali d'argento, datazione fototipo 1908-1909, datazione opera XVII sec., courtesy of Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.



fig. 3 Atto di notifica a Carlo Fornari della tavola rappresentante l'Annunciazione, Lorenzo Monaco e bottega, data atto 9 maggio 1910, ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, Fornari. *Quadri diffidati nella collezione*, copia in atti.



fig. 4 Allegretto Nuzi, *Madonna in trono con il Bambino*, tempera su tavola, 167 × 96 cm, firmata e datata 1372, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, immagine prima del restauro del 1914. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri, su gentile concessione della Direzione regionale Musei delle Marche.

briano¹⁰. Per interessamento di Oreste Marcoaldi e Aurelio Zonghi veniva avviata una trattativa indirizzata a far confluire il dipinto nelle raccolte civiche. L'azione, basata sulla cifra offerta da Charles Eastlake nel 1858 pari a venticinquemila lire, non ebbe fortuna per l'indisponibilità delle casse comunali alla spesa¹¹. Stante la necessità della famiglia Morichi di alienare il dipinto per "togliere gli urgenti debiti che ne gravano il patrimonio" il Ministero inviava a Fabbriano Roberto Bompiani; si stabiliva la stima di quattordicimila lire, somma definita reperibile, poi rivista in "10mila lire pagabili anche a rate e senza de-

correnza di interessi”¹². Nel 1870 è inoltre documentato l’interesse del mercato romano sullo stesso dipinto, già Bufera, documentato in collezione Vincenzo Rotondo e quindi sul mercato internazionale dove è stato acquistato dal principe Johann II del Liechtenstein, che ne ha perfezionato la donazione all’Accademia viennese nel 1882¹³.

Nel contesto di questo studio la vicenda documenta la necessità di acquisire conoscenze sulla raccolta alla morte di Romualdo, quando i beni pervennero in possesso della cosiddetta eredità dei Fratelli Fornari, progressivamente affidati a Carlo (1841-1918), figlio maggiore di Romualdo, cui furono demandati gli affari di famiglia anche in campo industriale¹⁴. L’attività della Commissione conservatrice cessava intorno al 1890: il modello impartito da Lorenzo Valerio cedeva il passo a una diversa organizzazione della tutela sul territorio, condotta da Giuseppe Sacconi con criteri più rigorosi rispetto ai canoni dell’erudizione¹⁵. Non appare individuabile un’iniziale volontà di alienare la collezione da parte di Carlo, che anzi la incrementò con alcuni pezzi pervenuti per via ereditaria e patrimoniale, più che per sua iniziativa personale (figg. 1, 2 a e b)¹⁶.

2. La collezione di Romualdo fra alienazioni e prelazioni

Nel 1902, data segnata dal matrimonio di Gustavo Fornari (1874/1876-1954) - figlio di Carlo e nipote di Romualdo - con Letizia Montani, per i tipi di Garagnani di Bologna, Giuseppe Cosentino pubblicava *La famiglia Fornari nell’industria e nell’arte fabrianese*, fornendo uno scritto celebrativo, dal ricercato taglio editoriale, non scevro dall’analisi delle fonti¹⁷. L’autore, diplomatosi al



fig. 5 Allegretto Nuzi, *Madonna in trono con il Bambino*, tempera su tavola, 167 × 96 cm, firmata e datata 1372, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare dopo il restauro di Gualtiero e Riccardo de Bacci Venuti. La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri, su gentile concessione della Direzione regionale Musei delle Marche.



fig. 6 Lorenzo Monaco e bottega, *Annunciazione*, tempera su tavola, 136 × 98 cm, 1420-1424, collezione Alana, Newark (Delaware), immagine in collezione Fornari, misure della tavola in collezione Fornari 140 x 95 cm, gelatina ai sali d'argento, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907-1908, per gentile concessione dell'ICCD.



fig. 7 Lorenzo Monaco e bottega, *Annunciazione*, tempera su tavola, 136 × 98 cm, 1420-1424, collezione Alana, Newark (Delaware), gelatina ai sali d'argento su carta baritata, allestimento in stile in collezione Stoclet a Bruxelles, courtesy of the Frick Art Reference Library, data fototipo 1927.

liceo Galvani di Bologna in anni prossimi al conseguimento della licenza da parte di Gustavo Fornari - di cui si dichiara amico - è stato paleografo e archivistato di stato siciliano; ne conosciamo l'importante *Manuale storico-archivistico*, alcuni viaggi fra Marche e Umbria e un'attività bolognese da chiarire¹⁸. Quantomeno in termini di aggiornamento sugli studi di erudizione, il testo rivela taluni contatti con Aurelio Zonghi¹⁹, la frequentazione dei musei civici locali e l'osservazione diretta della collezione Fornari, alla cui minuziosa

descrizione è anteposta una trattazione sulla scuola pittorica umbra, in larga parte ispirata agli scritti dell'abate Broussolle²⁰. Sotto il profilo storico-artistico, il testo aderiva all'immagine della scuola umbra vulgata prima delle Mostre di Arte Antica di Macerata e Perugia²¹. La descrizione della collezione, coerente con il medesimo taglio, reca elementi aggiuntivi rispetto alle precedenti note, sia in ordine alla totalità dei beni, sia circa le tecniche artistiche e l'uso del colore²².

Il 12 giugno dello stesso anno giungeva al varo definitivo la legge Nasi sulla *Conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte*: una norma debole, ancorata agli interessi del libero mercato, solo in parte rafforzata dalle ragioni di pubblica utilità imposte dalla precedente legge n. 2359 del 1865 e dal successivo provvedimento n. 242 del 1903²³. Il noto *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l'arte*, apparso il 31 dicembre 1903, veniva stilato sulla base della bibliografia dell'ultimo quarto del XIX secolo, presentando un fitto, per quanto non esaustivo, elenco delle sole "opere di pittura e scultura del Rinascimento", formulato "senza [...] incomodarsi a fare dei viaggi"²⁴. La più stringente legge Rosadi del 1909 fornì strumenti giuridici più adeguati: smarcandosi dai vincoli imposti da elenchi predefiniti, essa introduceva nell'ordinamento i regimi giuridici della notifica, del vincolo di interesse con conseguente diniego all'esportazione, dell'esercizio del diritto di prelazione, attingendo ad appositi capitoli di pubblico bilancio²⁵. Tali tratti furono l'espressione normativa del riconoscimento della matrice storica del patrimonio promossa dell'Italia giolittiana liberal-costituzionale, "indeclinabile sotto il profilo strettamente mercantile"²⁶.

Le prime notizie sulla volontà di alienare la collezione di famiglia sono attestate da una lettera di Carlo Fornari a Icilio Bocci del 19 aprile del 1910, qualora l'applicazione delle legge Rosadi si confrontava con la costruzione della tutela sul territorio, di pochi anni precedente e di faticosa articolazione²⁷.

"Pochi giorni addietro detti denuncia al Ministero della Pubblica Istruzione per la vendita all'estero di alcuni dipinti che io posseggo e che dal Ministero istesso vennero annotati [...] non feci denuncia per la tavola di Gentile da Fabriano la quale tengo per me ed ho rifiutato di vendere. Dei dipinti da alienare tre sono del pennello di Allegretto Nucci del quale pittore qui ne esistono diversi anche nella Pinacoteca comunale; un quarto di Francesco di Cecco, ed anche di questo nella municipale Pinacoteca se ne osserva uno, ed altro si trova nella chiesa di S. Do-



fig. 8 Allegretto Nuzi, *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, 92x47 cm, collezione privata, immagine in collezione Fornari, misure della tavola decussata in collezione Fornari 70 x 45 cm, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907-1908, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

menico; il quinto di Antonio da Fabriano [...]; il sesto di scuola senese; così il settimo della scuola di Lorenzo Monaco [...]; tutte notizie a lei ben note anche per la di Lei competenza ed altresì per l'interessamento che prende sopra gli oggetti e i monumenti di arte antica”²⁸.

Il documento attesta l'aggiornamento critico del figlio di Romualdo, la conoscenza degli scritti di erudizione e dei più aggiornati orientamenti. Il carteggio integrale riferisce della circolazione di riproduzioni fotografiche ma lascia tuttavia trasparire una certa volontà di minimizzare alcune recenti attribuzioni per favorire l'ottenimento dei permessi²⁹.

La richiesta di alienazione veniva dunque motivata sulla base della necessità di rendere monetizzabile un patrimonio che avrebbe causato problemi di divisione ereditaria alla sua morte. Fra il 3 e il 10 maggio 1910, dopo un anno di resistenze ministeriali all'alienazione, i dipinti Fornari vengono notificati a Carlo (fig. 3)³⁰. Gli atti delle dichiarazioni di interesse e la pubblicazione del catalogo datata 1907, attestano che la collezione di Romualdo si conservava pressoché integra; d'altro canto, le ragioni di divisione ereditaria

enunciate da Carlo Fornari dovettero sottacere talune esigenze debitorie, via via sempre più stringenti³¹.

La prima istanza di alienazione all'estero, datata 1913, fu promossa da Siegfried Drey relativamente alla *Madonna con il Bambino* di Allegretto del 1372,



fig. 9 Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, tempera su tavola, 96 × 60 cm, 1451, The Walters Art Museum, Baltimore (Maryland), immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta bari-tata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907-1908, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.



fig. 10 Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, tempera su tavola, 96 × 60 cm, 1451, The Walters Art Museum, Baltimore (Maryland), immagine in collezione Walters dopo il restauro, data fototipo 1909, autore dell'immagine sconosciuto, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

già in collezione Castrica nel 1834³², e all'*Annunciazione* attribuita a Lorenzo Monaco da Giuseppe Cosentino nel 1902³³, così riconfermata da Berenson nel 1909³⁴. Dopo una prima rinuncia al diritto di prelazione pronunciata per indisponibilità di fondi, le opere, presentate all'Ufficio Esportazioni di Roma ve-

nivano ivi trattenute. La prelazione alla tavola di Allegretto (fig. 4), esercitata per la somma dichiarata di sedicimila lire, condusse all'assegnazione del dipinto alla Galleria di Urbino, diretta dal 1913 al 1915 da Lionello Venturi, che la inserì nella campagna conservativa affidata a Gualtiero De Bacci Venuti, il quale così diede conto del restauro integrativo:

“L'opera si trovava in cattivo stato [...], perché le figure erano barbaramente

segate e distaccate dal fondo, e perché i colori erano ricoperti di sudiciume, come è possibile ancora di vedere nella fotografia eseguita anni sono dal Gabinetto fotografico [...] (fig. 4). La forma del fondo è stata ricostruita sul modello offertoci da Allegretto Nuzi in persona nel trittico di Macerata e nei quattro Santi della Pinacoteca di Fabriano. Lo spazio della centina è stato aumentato di rapporto per compensare la mancanza della cuspidi sovrapposta alla centina, cuspidi che nelle opere di Allegretto ha l'ufficio di riprendere il motivo della verticalità delle figure, attutito dalla curva della centina”³⁵.



fig. 11 Maestro dei crocifissi francescani, *Croce dipinta*, tempera su tavola, 236x175 cm, Macerata, Fondazione Carima, Palazzo Ricci, inv. 717, immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907-1908, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

L'esportazione dell'*Annunciazione* veniva autorizzata per la sostanziale impossibilità di reperire per la prelazione la somma di quarantamila lire offerta da Siegfried Drey, da cui i passò in collezione Stoclet a Bruxelles, dove è segnalata nel 1946, quindi sul mercato antiquario parigino nel 1997, a un'asta della galleria Köller di Zurigo nel 2004, lotto n. 3008, presso l'antiquario Bob Haboldt a New York, nel 2006

e in collezione Alana a Newark, Delaware, negli Stati Uniti³⁶. Due foto (figg. 6 e 7) documentano lo stato di conservazione in collezione Fornari, con forti cadute di colore e cedimenti del fondo oro, e il dipinto in collezione Stoclet con aggiunta di cornice a centina, allestito secondo i canoni del museo di ambientazione su fondo istoriato in araldica, all'interno del Palais Stoclet, o Stoclet-paleis, progettato dall'architetto Josef Hoffmann³⁷.

Nello stesso 1913 le *Stimmate* di Gentile venivano presentate presso il medesimo Ufficio Esportazione di Roma con la stima di centoventimila lire. Gli atti non chiariscono il compratore; è invece nota la diffida ministeriale all'esportazione, pronunciata in forza dell'art. 8 della legge 20 giugno 1909 n. 364³⁸.

Negli stessi anni (1913-1915), su autorizzazione ministeriale, veniva alienata la *Madonna con il Bambino* di Allegretto Nuzi (fig. 8): i pochi atti rinvenuti sembrano indirizzare verso una sostanziale indisponibilità a mettere in atto altre prelazioni per opere dello stesso autore, dopo l'acquisto della *Madonna in trono con il Bambino* per Urbino³⁹.

3. *Durante le due guerre mondiali. Gustavo Fornari fra pegni giudiziari, alienazioni indebite e diplomazia artistica*

L'alienazione illecita del *San Girolamo* di Antonio di Agostino è riconducibile agli anni fra il 1909 e il 1912 e a comprarlo fu Sigfried Drey, che lo rivendette, a Monaco di Baviera, ad Arnold Seligmann, della Rey and Co., con doppia sede a Monaco e a New



fig. 12 Giuseppe Malatesta, *San Romualdo con un angelo*, particolare, olio su tela, 133,5x97,5 cm (senza cornice), ultima collocazione nota: Christie's International, filiale italiana, asta di dipinti antichi n. 2416 del 4 dicembre 2002, lotto n. 446.

York, fintanto che non venne acquistato dal magnate e collezionista di Baltimora Henry Walters fra il 1911 e il 1912 (figg. 9 e 10)⁴⁰. Le immagini a corredo documentano un primo restauro risalente al 1909: probabilmente un'integrazione delle lacune e delle fenditure apprezzabili in fig. 9, condotto in occasione dell'immissione della tavola sul mercato⁴¹. Complici diversi fattori, fra cui la movimentazione dei beni da Fabriano a Roma, la vendita, condotta in violazione delle norme sull'esportazione, sfuggì alle autorità competenti per lunghi anni, quantomeno fino al contributo di Bernard Berenson, che nel 1932 ne rese nota la collocazione a Baltimora⁴².

Ulteriori notizie risalgono allo scoppio della prima guerra mondiale. Nel 1915 il patrimonio Fornari veniva conferito in custodia giudiziaria, dapprima assegnato all'avvocato Cornelio Frau e poi al collega Guido Ascoli, a cui, per interessamento di Corrado Ricci e Icilio Bocci, furono nuovamente notificati tutti i rimanenti dipinti, nel contempo in parte trasferiti a Roma nell'intento di sollecitare gli appetiti del mercato⁴³.

A fronte della sostanziale reticenza di Gustavo Fornari, più volte sollecitato ad esibire prove sulla consistenza della collezione, nel corso degli anni Venti Luigi Serra tentò a più riprese di ispezionare la raccolta⁴⁴. Il 14 maggio del 1928 Federico Hermanin, Soprintendente alle Gallerie di Roma, effettuava l'ispezione ministeriale, secondo cui risultarono mancanti e di seguito rinvenuti a Fabriano: la *Croce dipinta* duecentesca del Maestro dei Crocefissi francescani (fig. 11)⁴⁵ e il *San Romualdo* attribuito a Giuseppe Malatesta (fig. 12)⁴⁶, già citato da Marcoaldi e Cosentino⁴⁷.

Nel 1928 fu accertata l'alienazione indebita condotta sul mercato romano del *San Girolamo* di Antonio da Fabriano e della tela rappresentante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Domiziano Domiziani⁴⁸. Circa l'alienazione di quest'ultima, opera di un autore già giudicato trascurabile da Luigi Serra⁴⁹, il Ministero decise di non avviare i procedimenti giudiziari altresì eletti presso il Tribunale circondariale di Ancona per l'alienazione della tavola Walters⁵⁰. In tale occasione l'integrale fascicolo del dipinto veniva trasferito agli atti dell'amministrazione giudiziaria; quest'ultimi, per ora rinvenuti solo parzialmente, documentano che l'azione verso Gustavo si concluse nel corso degli anni Trenta per intercorsa amnistia in forza del regio decreto n. 1 del 1.01.1930, previa perizia sul valore patrimoniale del *San Girolamo*, indicato in centomila lire, affidata dall'Avvocatura dello Stato nel 1932 a Roberto De Bacci Venuti⁵¹. La copia della tavola con le *Stimmi* di san Francesco di Gentile da Fabriano,



fig. 13 Pittore marchigiano della metà del sec. XV, *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, tempera su tavola, misure sconosciute, immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri, ultima collocazione nota: Assisi, dono del Senato del Regno in occasione delle nozze di Giovanna di Savoia e Boris di Bulgaria.



fig. 14 Gentile da Fabriano, *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, tempera su tavola, 87 × 64 cm, 1420, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907-1908, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

già documentata nell'Ottocento in casa Fornari, fu venduta alla Presidenza del Senato del Regno nel 1930, in occasione delle nozze di Giovanna di Savoia con Boris III di Bulgaria⁵². L'opera, attribuita in quegli anni a Benvenuto di Giovanni, ceduta per venticinquemila lire e per l'occasione restaurata da Vito Ma-

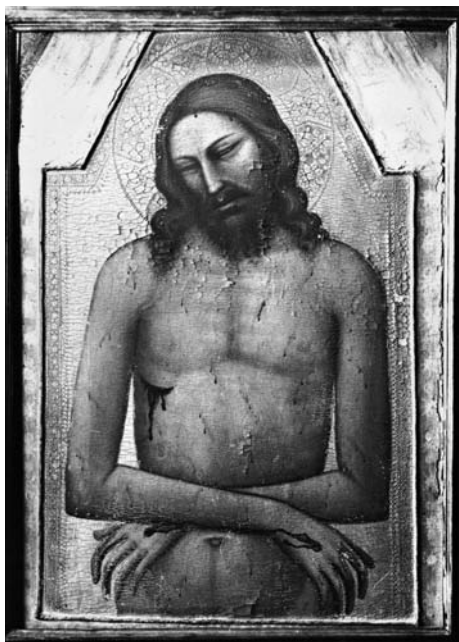


fig. 15 Allegretto Nuzi, *Cristo in pietà*, tempera su tavola, 114 × 56 cm, 1360-1370, Musei civici di Palazzo Toschi Mosca, Pesaro, immagine in collezione Fornari, misure della tavola decussata in collezione Fornari 106 x 45 cm, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

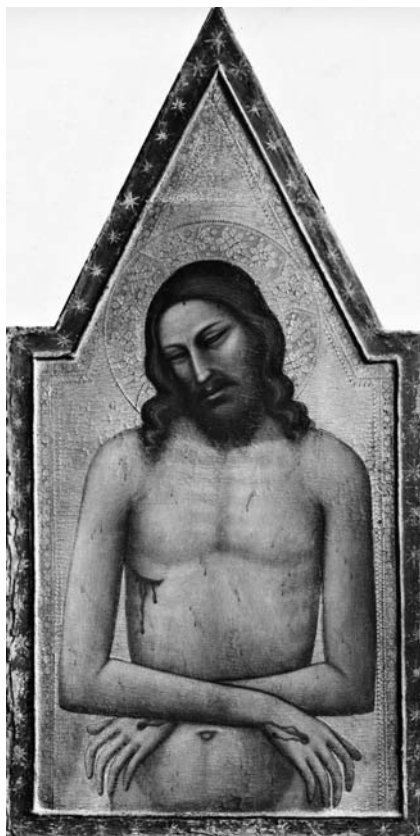


fig. 16 Allegretto Nuzi, *Cristo in pietà*, tempera su tavola, 114 x 56 cm, 1360-1370, Musei civici di Palazzo Toschi Mosca, Pesaro, immagine in collezione Fornari dopo il restauro di Carlo Matteucci, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Gianni Mari, data fototipo 1945 circa, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

meli, fu scelta in omaggio al voto della principessa a San Francesco, da cui la cerimonia nuziale celebrata ad Assisi (fig. 13)⁵³. La vicenda, di grande interesse, ricade nell'uso diplomatico e di propaganda dell'opera d'arte, più volte documentato negli anni fra le due guerre e attualmente al centro di numerosi progetti di ricerca transnazionali⁵⁴.

Per tornare al tema, il 2 novembre 1929 Bruno Molajoli riferiva al Ministero che Alfredo Tempestini, mediatore di oggetti d'arte di Matelica dimorante a Firenze, era stato incaricato della vendita dei restanti dipinti della collezione Fornari⁵⁵. Si susseguirono convocazioni urgenti a Gustavo, mai evase dal deputato del Regno⁵⁶. Il 7 novembre 1929 entrò fra gli attori la Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata per aver avviato una prima azione contro Gustavo Fornari, gravato da un'importante posizione debitoria⁵⁷. Prese così avvio una lunga vicenda che vedrà i dipinti in parte sottoposti a sequestro giudiziario e per altra parte depositati in pegno⁵⁸.

Per seguire il destino della collezione è necessario ripartirla in due nuclei: un primo gruppo composto dalla *Croce dipinta*, dall'*Estasi di Santa Teresa*, stendardo su corame, dalla tela di Luigi Lanci fu sottoposto a pignoramento esecutivo, per tentarne l'immediata vendita all'incanto, poi interdetta per azione di Guglielmo Pacchioni in riferimento alla sola tavola duecentesca⁵⁹.

Autorizzata l'alienazione delle opere minori, la *Croce dipinta*, aggiudicata a Elio Bianchini per diecimila lire, da questi rivenduta alla stessa Cassa di Risparmio che aveva promosso il recupero del debito, fu ceduta per il costo di ventimila lire a Salvatore Romano di Firenze, notissimo mercante e collezionista di cui oggi apprezziamo la Fondazione a Santo Spirito⁶⁰. La tavola, trattenuta in deposito giudiziario per circa un anno presso la Pinacoteca civica di Fabriano, fu più volte ispezionata da Pasquale Rotondi, al tempo ispettore presso la soprintendenza marchigiana⁶¹. La vendita, illecita per via della natura giuridica di ente morale della Cassa di Risparmio, venne annullata per via transattiva⁶². L'opera, dopo essere stata trattenuta sul territorio, venne regolarmente notificata alla banca di Macerata e depositata presso la sede dell'ente a Camerino, sotto la cura di Pasquale Rotondi il quale, provvedendo a un allestimento temporaneo e disponendo i primi accorgimenti relativi a umidità e illuminazione, avviò l'istruttoria per il restauro, eseguito, come già documentato, da Leonetto Tintori nel dopoguerra⁶³.

Nel 1938, per rogito del notaio Antonio Ventura di Roma venivano conferiti in pegno alla stessa Cassa i restanti dipinti di Romualdo: la tavola di Gentile



fig. 17 Franceschino di Francesco, già attr. a Francescuccio di Cecco, *Madonna del latte*, tempera su tavola, 124 × 56 cm, 1395, collezione privata, Milano, immagine in collezione Fornari prima del restauro di Carlo Matteucci, misure della tavola decussata in collezione Fornari 90 x 60 cm, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.



fig. 18 Benvenuto di Giovanni, *Madonna con Bambino tra san Girolamo e san Bernardino da Siena*, nella cimasa, *Cristo in pietà*, post 1450, ultima collocazione nota: Galleria del Lauro, Milano, immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907, per gentile concessione della Fototeca della Fondazione Zeri.

(fig. 14), il *Cristo in pietà* di Allegretto (figg. 15, 16), la *Madonna del latte* datata 1395 e firmata “FRANCISSHUS” (fig. 17), la *Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Bernardino* di Benvenuto di Giovanni (fig. 18), allora attri-



fig. 19 Ambito marchigiano (derivazione da Claudio Ridolfi, attr.), *San Cristoforo che traghetta il Bambino*, olio su tavola, post 1550, immagine in collezione Fornari, gelatina ai sali d'argento su carta baritata, autore della fotografia Giovanni Gargioli, Gabinetto fotografico nazionale, data fototipo 1907, ultima collocazione nota: Galleria del Lauro, Milano, Galleria del Lauro, per gentile concessione dell'ICCD.



fig. 20 Claudio Ridolfi, attr., *San Cristoforo che traghetta il Bambino*, olio su tela, 211 x 115.5 cm, XVI secolo, The Walters Art Museum, Baltimore (Maryland), reproduction license Creative Commons CC0 1.0 Universal.

buita a Giannicola di Paolo, e la tavola rappresentante *San Cristoforo* (fig. 19), tarda derivazione lottesca, ascritta nell'Ottocento a Giovanni Bellini e segnalata per l'uso del colore e per la matrice veneta, riconducibile all'analogo soggetto conservato presso il Walters Art Museum di Baltimora (fig. 20), ivi pervenuto per acquisto dalla collezione romana di don Marcello Massarenti⁶⁴. Questi dipinti, dagli anni Venti documentabili a Roma, nel 1939 furono oggetto di almeno altri due tentativi di vendita, in occasione dei quali si pubblicò un catalogo aggiornato sugli studi del tempo⁶⁵. L'iniziativa, interdetta per seconda diffida di Guglielmo Pacchioni, avrebbe dovuto nuovamente includere anche la *Croce dipinta* sulla base delle eccezioni legislative concesse alla Banca d'Italia in relazione alla collezione Gualino, vicenda che Pacchioni ben conosceva⁶⁶.

In dipendenza di pegno, i dipinti furono trasferiti da Roma a Camerino per essere messi in protezione antiaerea sotto la sorveglianza di Pasquale Rotondi, dal 1939 nominato Soprintendente alle Gallerie delle Marche⁶⁷. Furono questi gli anni delle lettere, anche appassionate, di Rotondi sulla necessità di riunire la collezione, di offrirla, a conflitto ultimato, agli studi e al pubblico godimento in un museo civico. È noto il restauro del 1942 alle tavole di Allegretto e di Franceschino di Francesco (allora attribuita a Francescuccio di Cecco), riquadrate in collezione Fornari e nell'occasione ricondotte a cuspidi da Carlo Matteucci, che vi intervenne sotto la guida scientifica di Rotondi⁶⁸.

Nel primissimo dopoguerra la Soprintendenza alle Gallerie avviava una fitta trattativa volta al mantenimento dei beni a Camerino. Nelle more, Carlo Fornari, figlio di Gustavo al tempo residente a Milano⁶⁹, procurò al padre la vendita dei beni⁷⁰. Grazie al ricavato, il pegno veniva estinto e le opere, riconsegnate a Gustavo senza autorizzazione ministeriale, passavano nell'immediata disponibilità degli acquirenti Massimo Cassani e Gianna Panizzuti della Galleria del Lauro di Milano⁷¹. Regolarmente notificati nello stesso anno dalla Soprintendenza lombarda, i dipinti entrarono in collezione Carminati a Crenna di Gallarate⁷². Non sono state rinvenute notizie sulla tavola rappresentante *San Cristoforo che traghetta il Bambino*, salvo un laconico appunto ("per non aver salvato neanche la pittura veneta") nei carteggi fra Pasquale Rotondi e Pietro Zampetti, succedutogli a Urbino⁷³.

Abstract

The paper reconstructs how Romualdo Fornari's art collection in Fabriano was built up in the nineteenth century and dismembered in the twentieth century. This also involves considering Fornari's positivist spirit and the relationship between collecting and museums for the purpose of glorifying local communities and their history. Starting from notes on collecting in Fabriano, protection acts promoted as a result of the 1909 Rosadi law are examined, as well as changes in ownership of pieces from the collection, such as the well-known Saint Jerome by Antonio da Fabriano, now in the Walters Art Museum, Baltimore. The gradual dismemberment of the collection is seen in the context of superintendent Pasquale Rotondi's work in the Marche, and the collection's post-war developments are documented, including the judicial seizure of assets due to a complex intermeshing of banking and personal interests. The paper ends by commenting on the sale of the last group of items paintings in the collection and the recent vicissitudes of worksthose in the Carminati legacy.

NOTE

Ringrazio i curatori per l'invito ad affrontare un tema di rilevante interesse per la restituzione della storia della tutela nelle Marche fra Ottocento e Novecento; per i tanti momenti di confronto in preparazione di questo contributo, nutro un particolare debito nei confronti di Andrea De Marchi, Fabio Marcelli e Matteo Mazzalupi. Nell'intento di tracciare le dinamiche di costituzione della collezione di Romualdo sono stati rintracciati gli eredi Fornari, i quali tuttavia non consentono l'accesso degli studiosi agli ambienti privati di famiglia.

- 1 Lo spazio offerto a questo studio non consente di fornire un quadro esaustivo sul tema; ci si limita pertanto a segnalare gli elementi di maggiore interesse. La raccolta Possenti, poi Pettoni-Possenti, più volte citata dalle fonti come "Museo eburneo", è riferibile a un gusto collezionistico-enciclopedico, cui si sommano i pertinenti caratteri di apertura a un pubblico di amatori, curiosi o viaggiatori. Per la vendita della collezione si rinvia al noto catalogo dell'impresa di vendita Raffaele Dura e al pregevole tentativo di ricostruzione offerto da Ranieri Varese; i limiti imposti dall'integrale fedecommissario rogato da Idelfonso Liberati il 13 aprile 1840 per volontà di Girolamo Possenti meriterebbero tuttavia una puntuale rilettura; cfr. C. RAMELLI, *Visita al Museo di avorj in Fabriano*, Tipografia Crocetti, Fabriano 1841; *Catalogue d'objets d'art et de curiosité formant la collection de feu M.^r le Comte Girolamo Possenti de Fabriano: superbe collection d'ivoires antiques, byzantins, Moyen-Age, XV. XVI. et XVII. siècles [...]*, [Impresa di Vendite Raffaele Dura], Rome 1880; R. VARESE, *Prime indicazioni per la*

- ricostruzione del Museo Possenti in Fabriano: una collezione neoclassica, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno (Ferrara, 20-22 marzo 2003), a cura di F. Cazzola, R. Varese (Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara, 1, 2003), Le Lettere, Firenze 2005, pp. 743-788; O. MARCOALDI, *Guida e statistica della città e comune di Fabriano*, Tipografia Crocetti, Fabriano 1873, pp. 73-81, 234 nota 153; cfr. inoltre IVI, pp. 74-77 per la raccolta cittadina di scienze naturali; circa il trittico di Giovanni Antonio da Pesaro, oggi a Palazzo Venezia, vedi P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Nuova Alfa, Bologna 1988, pp. 142-144; per gli studi aggiornati sulla provenienza cfr. V. VILLANI, *Le chiese di Serra de' Conti. Arte, storia e devozione religiosa*, Archeoclub d'Italia - Comune di Serra de' Conti, Serra de' Conti 2007, pp. 127-128, 147-150; IVI, scheda 4 di A. BOMPRESZI, pp. 168-169; M. MINARDI, *Tre questioni interferenti l'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato, da Giovanni Antonio da Pesaro a Pietro Paolo Agabiti*, in «Arte marchigiana», 7, 2019, pp. 11-43, in part. pp. 21-23. Per quanto noto sulla musealizzazione dei gabinetti scientifici e paleontologici cfr. da ultimo e con bibliografia precedente C. PAPARELLO, M. VITULLO, *Dal Gabinetto scientifico al Museo. Luigi Paolucci costruttore di memorie*, in *Generazioni: di padre in figlio. Luigi e Carlo Paolucci*, a cura di P. Galeazzi, Andrea Livi editore, Fermo 2022, pp. 29-36.
- 2 Per il tema, compiutamente affrontato in molteplici sedi, si rimanda alla bibliografia di inquadramento: L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926, pp. 129-182; G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964; C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995, pp. 125-133; B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Jaca Book, Milano 1996; K. POMIAN, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, trad. di A. Serra, Il Saggiatore, Milano 2004.
 - 3 MARCOALDI, *op. cit.*, pp. 87-103.
 - 4 *The travel diaries of Otto Mündler, 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd (The Volume of the Walpole Society, 51), W. S. Maney & Son Ltd, Leeds 1985, p. 248 (f. 92 del taccuino). Il passo documenta i rapporti fra Romualdo Fornari e Luigi Bonfatti (1809-1884), studioso eugubino particolarmente impegnato nella ricostruzione delle vicende storico-biografiche di Ottaviano Nelli.
 - 5 MARCOALDI, *op. cit.*, p. 78; si veda inoltre IDEM, *Sui quadri di pittori fabrianesi raccolti e posseduti dal Sig. Romualdo Fornari. Cenni descrittivi*, Tipografia Crocetti, Fabriano 1868.
 - 6 *Collezione di documenti storici antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane eseguita da una Società di studiosi ed eruditi, coadiuvata e sussidiata dalla Commissione conservatrice dei monumenti nelle Marche per cura di C. Ciavarini, II, Carte diplomatiche fabrianesi raccolte ed ordinate a cura di Aurelio Zonghi*, Tipografia del Commercio, Ancona 1872, pp. XII-XVI.
 - 7 Sui temi, con bibliografia precedente, cfr. C. PAPARELLO, *La memoria della periferia. Note sulle dinamiche di dispersione del patrimonio storico artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca*, in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Il Formichiere, Foligno 2016, pp. 7-49. Sul cosiddetto "Archivio Vecchio Brizio", conservato presso l'Archivio di Stato di Ancona cui è pervenuto dall'ex Soprintendenza archeologica delle Marche, si rinvia a C. GIACOMINI, *La Commissione conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d'arte nelle Marche. Il primo Ufficio postunitario per la tutela dei beni culturali della regione*, in *Storia di una trasformazione. Ancona e il suo territorio tra Risorgimento e Unità*, a cura di G. Giubbini, M. Tosti Croce, Il lavoro editoriale, Ancona 2011, pp. 307-340.

- 8 Cfr. Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), *Commissione Conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d'arte nelle Marche*, cassetta 5, fasc. *Quadro di Gentile da Fabriano*. L'unità archivistica conserva in minute e originali il carteggio tra la Commissione Conservatrice e il Ministero della Pubblica Istruzione in merito alla tavola di proprietà dell'asse ereditario Morichi; estremi cronologici 19 maggio -12 settembre 1870; per il riferimento alla perizia della collezione Fornari cfr. IVI, *Lettera di Oreste Marcoaldi a Carisio Ciavarini* del 12 settembre 1870. Su Roberto Bompiani, commissario pontificio per la *Great London Exposition* del 1862, cfr. L. CAPACCI ZARLATTI, *Roberto Bompiani e l'Accademia "Raffaello Sanzio"*, in «La vita italiana», II, 7, 1896, pp. 27-31; l'attività di perito d'arte e i rapporti con la *connoisseurship* e Giovanni Battista Cavalcaselle andrebbero meglio indagati; talune notizie possono essere ricavate da *La Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, a cura di I. Faldi, Libreria dello Stato, Roma 1956.
- 9 L'adesione di Antonio al modello di Gentile è stata oggetto di numerosi studi; circa la storia critica delle due tavole opistografe, entrambe separate e dunque alterate nella loro funzione originaria, si rinvia ad A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Motta, Milano 1992, p. 129 nota 5; B. CLERI, *Antonio da Fabriano, eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, con contributi di F. Marcelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1997, pp. 118-119. Si rimanda inoltre, con bibliografia precedente, ad A. DE MARCHI, *Il ritorno a Fabriano: le Stimate di San Francesco*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile – 23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Electa, Milano 2006, pp. 180-181, e le schede di Emanuela Daffra e Ilaria Fiumi nello stesso volume, pp. 182-184, cat. IV.1, e p. 228, cat. V.4.
- 10 Cfr. R. GABRIELLI, *All'ombra del colle di S. Marco. Memorie storiche degli ascolani illustri e benemeriti dal 1830 ai giorni nostri*, Tipografia Fiori, Ascoli Piceno 1948.
- 11 Cfr. National Gallery Libraries and Archive, Taccuino NG 22/18, c. 20r, per cui si rimanda all'edizione di S. AVERY-QUASH, *The travel notebooks of sir Charles Eastlake* (The Volume of the Walpole Society, 73), The Charlesworth Group, Huddersfield 2011, I, p. 437. Il passo del taccuino di Eastlake è lo stesso cui ci si riferisce per documentare la datazione «A.D. 1452 die 25 de Marzio», annotata in relazione alla tavola rappresentante le *Stimate di san Francesco*, antico verso dello stendardo. Il passo riporta tecniche esecutive e particolari iconografici; non vi si riscontra invece la stima citata dalle fonti documentarie locali.
- 12 ASAN, *Commissione Conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d'arte nelle Marche*, cassetta 5, fasc. *Quadro di Gentile da Fabriano*, cc. nn., *Perizia di Roberto Bompiani* del 22 ottobre 1869, in copia conforme autenticata dal Comune di Fabriano in data 27 ottobre 1869.
- 13 Cfr., con bibliografia precedente, S. CAPORALETTI, «A concorrenza o per farne esperimento quanto potesse avvicinarsi al suo maestro eccellente»: la copia di Antonio da Fabriano da uno stendardo processionale di Gentile, in *Arte tra vero e falso*, atti delle giornate di studio (Padova, 7-8 giugno 2010), a cura di C. Costa, V. Valente, M. Vinco, CLEUP, Padova 2014, pp. 67-74. Per informazioni aggiornate sulla data di donazione del dipinto all'Accademia viennese cfr. M. FLEISCHER, *Italianische, französische und spanische Gemälde. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien*, in corso di stampa.
- 14 Cfr. G. COSENTINO, *La famiglia Fornari nell'industria e nell'arte fabrianese*, Garagnani, Bologna 1902.

- 15 Le Commissioni regionali per le antichità e belle arti, ridotte nel numero, furono trasformate nel 1891 in Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti. La costituzione di moderne Soprintendenze, impartite quali organi periferici di tutela sul territorio, fu varata nel 1904; l'effettivo insediamento in tutte le regioni avvenne solo a partire dal 1907. Dal 1891 al 1902, Giuseppe Sacconi, coadiuvato da differenti figure, fu il direttore dell'Ufficio per le Marche, l'Umbria e la provincia di Teramo; cfr. la voce di I. ZACCHILLI, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea, Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bononia University Press, Bologna 2011, pp. 530-533.
- 16 Il riferimento è al matrimonio contratto in seconde nozze da Carlo Fornari con Rosa Beri Donceccchi, cui si ritengono riferibili una serie di dipinti, fra devozione e decorazione, caratterizzanti l'ambiente domestico, fra i quali è compiutamente documentabile un '*Ritratto*' di *San Francesco*, nell'immagine codificata come "*vera S(ancti) Francisci effigies*", identificabile grazie a un negativo ai sali d'argento (fig. 1). La diffusione iconica dell'immagine di san Francesco, nota in differenti varianti, tutte similmente connotate da immediata riconoscibilità, è legata a criteri storiografici di circolazione di più archetipi duecenteschi, aggiornati formalmente; per un testo di inquadramento cfr. A. MONCIATTI, «*Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino pictore sui aevi celeberrimo*». *Origine e moltiplicazione di un'immagine duecentesca 'firmata'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, Quaderni, numero monografico, *L'artista medievale*, a cura di M. M. Donato, 16, 2008, pp. 299-320. Il dipinto in questione è una replica sei-settecentesca di natura devozionale e di valore documentario più che storico-artistico; dal punto di vista compositivo l'opera presenta l'unione di elementi tratti dalla tradizione agiografica dei dossali di area pisana a varianti introdotte dalle incisioni pubblicate a corredo del testo di Zaccaria Boverio, come ad esempio il chiodo di carne nella mano che regge il Vangelo e l'aureola istoriata a girali, già riscontrata in area bresciana e quivi riferita al primo quarto del XVII secolo. Come in questo, nel caso bresciano è presente il cosiddetto "cappuccio rotondo"; tale elemento non consente dunque di assimilare integralmente le due realizzazioni ai modelli diffusi a partire dagli scritti di Boverio, incentrati sull'ordine dei Cappuccini e sulla fedele interpretazione della *Regola* anche in ordine a precisi precetti sulla vera forma dell'abito di san Francesco, dunque con cappuccio a punta. Sui temi cfr. Z. BOVERIO, *Vera Sancti Francisci Effigies, Capucinatorum aliorumque Minorum Patris & Institutoris*, in IDEM, *Primera parte de las Chronicas de los frailes menores capuchinos de N.P.S. Fra(n)cisco*, por Carlos Sanchez, Madrid 1644, p. 26; IDEM, *Della vera forma dell'abito di S. Francesco*, in *Annali dell'ordine dei Frati Minori Cappuccini*, I, parte seconda, Giunta, Venezia 1643, p. 643; L. BAROZZI, *Vera effigies Francisci. Un ritratto del Serafico nella chiesa di San Francesco a Brescia*, in «Civiltà bresciana», n. s., I, 2018, pp. 64-83, con bibliografia precedente. L'immagine del San Francesco Fornari è pubblicata, come mi fa notare Matteo Mazzalupi, al n. di catalogo 244 in W.R. COOK, *Images of St Francis of Assisi in painting, stone and glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A catalogue*, L. S. Olschki, Firenze 1999, p. 276. La scheda è relativa a un dipinto, anch'esso tardo-seicentesco, conservato presso il Museo francescano dell'Istituto storico dei Cappuccini di Roma, rubricato al n. di inventario 0064, ascrivito a un anonimo madonnaro veneto e identificato come *San Francesco con la mano destra alzata*, olio su rame e fondo oro. Le due immagini differiscono per minimi particolari nella posa delle mani e per la forma del cappuccio, a punta nell'esemplare romano e tondo in quello già in collezione Fornari. Appare dunque plausibile che, viste le minime differenze, lo studioso abbia individuato i due dipinti come un unico soggetto, pub-

blicandone la fotografia Fornari, cui ha ricondotto la provenienza dell'opera. La notizia è utile per segnalare la diffusione del modello, riconducibile a botteghe attive nella produzione seriale di immagini di devozione. L'altro dipinto (fig. 2 a e b) è un pannello decorativo, documentabile grazie alla relativa fotografia conservata presso la Fototeca Berenson. L'annotazione sul verso «School of Tintoretto [...] Pinacoteca Fornari» non è autografa di Bernard Berenson (comunicazione di Andrea De Marchi); il dipinto può essere meglio contestualizzato, secondo un suggerimento di Andrea De Marchi, nell'ambito della maniera decorativa di Jacopo Amigoni, cui rimanda il gioco allegro e scherzoso fra gli amorini. La scena rappresentata include una serie di elementi simbolici (il cane al guinzaglio come riferimento alla fedeltà, la colomba riferita a Venere dall'epoca rinascimentale, e l'uccellino in gabbia come inganno dell'amore) che permettono di identificare l'opera come un'*Allegoria di Eros*. Per uno studio di riferimento cfr. M. MANFREDI, *Jacopo Amigoni (1682 - 1752) e l'iconografia dei 'putti giocosi': il dipinto con l'Allegoria della Musica e il suo pendant ritrovato*, in «Arte documento», 20, 2004, pp. 178-185. Che le due opere siano su rame si desume da Fabriano - La collezione Fornari, in «Arte e storia», XXVI, 1907, pp. 174-175. Lo scritto di Cosentino cita inoltre un paesaggio di Antonio Ungarini (1696-1771), pittore fabrianese, attivo nella decorazione del chiostro del locale monastero dei Silvestrini e ricordato da Bruno Molajoli per i lavori di modesta entità che condusse localmente insieme al figlio Rinaldo; cfr. COSENTINO, *op. cit.*, p. 67; B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, II ed., Rotary Club, Fabriano 1968, p. 40.

- 17 Cfr. COSENTINO, *op. cit.* Il volume, inseribile fra i *nuptialia*, ovvero opere letterarie scritte per omaggiare gli sposi, fu edito in bianco e nero con dovizia di ex libris, capilettera in monocromia di colore rosso, pagine in carta forte con barbe, legatura in piena pergamena con titolo al dorso, fregio in monocromia di colore rosso al piatto anteriore, laccetti di chiusura in stoffa.
- 18 Per una nota biografica e informazioni sull'attività di Giuseppe Cosentino a Palermo cfr. C. TORRISI, *Per una storia del "Grande Archivio" di Palermo*, Luxograph, Palermo 2009, pp. 27-28, in part. p. 27 nota 35.
- 19 COSENTINO, *op. cit.*, p. 23.
- 20 Cfr. J. C. BROUSSOLLE, *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'École Ombrienne*, H. Oudin, Paris 1901; si rinvia inoltre all'edizione in traduzione di Ilaria Andreoli: ABATE BROUSSOLLE, *La giovinezza del Perugino e le origini della scuola umbra*, prefazione di J. K. Huysmans, edizione a cura di F. Du-four, EFFE, Perugia 2004.
- 21 Sui temi cfr. C. PRETE, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; *Tutta l'Umbria una mostra. La mostra del 1907 e l'arte umbra tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 10 marzo - 10 giugno 2018), a cura di C. Galassi, M. Pierini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018; C. PRETE, E. PENSERINI, *L'Italia delle mostre: 1861-1945*, vol. 1, 2.1, 2.2, Accademia Raffaello, Urbino 2020.
- 22 Ci si riferisce all'attenta descrizione dell'incamottatura ("I colori sono distesi sopra un leggero strato di stucco del quale è intonacata la tela fissata sul legno") della *Croce dipinta* attribuita al Maestro dei crocifissi francescani e alla descrizione dello stendardo in corame rappresentante *Santa Teresa*; cfr. COSENTINO, *op. cit.*, pp. 53 e 65.
- 23 Più volte definita "legge inutile", la norma, pur formulata dopo un'articolata silloge degli ordinamenti pre-unitari e sulla base di un attento esame della letteratura internazionale, lasciava ampio spazio all'alienazione dei beni di proprietà privata, lasciando allo Stato l'unico diritto di prelazione, esercita-

- bile sulla base delle disponibilità della finanza pubblica, in gran parte condizionate dai fiacchi introiti delle tariffe doganali sull'esportazione. Il dibattito parlamentare successivo fu incentrato sull'applicazione dell'articolo 35, in cui si disponeva la non semplice formulazione di cataloghi restrittivi di beni non alienabili. Sui temi cfr. R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 39-45, 47-59. Cfr. anche *Per l'Arte e pel Diritto. Pubblicato per cura della Società Italiana fra i commercianti di oggetti di antichità e di belle arti*, Tipografia Industria e Lavoro Roma 1903.
- 24 Cfr. MINISTERO DELLA ISTRUZIONE PUBBLICA, *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l'arte, appartenenti a privati, pubblicato a termini dell'art. 1 della legge 27 giugno 1903, n. 242*, in «Gazzetta ufficiale», 307, 31 dicembre 1903, pp. 5678-5686. Le collezioni private delle Marche, e più generalmente di quell'Italia di mezzo data dalla dorsale appenninica fra Marche, Umbria e Abruzzi, risultarono integralmente assenti sia da tale catalogo ufficiale, sia da altre liste manoscritte; cfr. ad esempio Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, AABBA, Il versamento, III parte, b. 237, *Liste ministeriali contenenti collezioni d'arte di privati dell'Italia del Nord elencate in ordine alfabetico per città all'interno delle regioni*. Sul tema si rinvia anche a: E. BORSELLINO, F. PAPI, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei 'beni culturali' privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di critica d'arte», 9, 2013, pp. 43-72. Citazione da ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, AABBA, Il versamento, III parte, b. 93, fascicolo Venezia, [Minuta] *Risposta del Ministro a Giulio Cantalamessa* s.d.n.
- 25 Cfr. BALZANI, *op. cit.*, pp. 61-70, in part. pp. 63-64.
- 26 Ivi, p. 63.
- 27 Icilio Bocci, marchigiano laureatosi in ingegneria civile e architettura alla Scuola di Applicazione di Roma, fu introdotto nei ranghi ministeriali per interessamento di Giuseppe Sacconi, con cui condivise la frequentazione del circolo romano di via Margutta. Dapprima architetto per l'arte antica presso l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, egli ricoprì la medesima carica in differenti divisioni territoriali; fra le attività di maggiore interesse si ricorda la stretta collaborazione con Corrado Ricci per il restauro dei monumenti ravennati. Si segnala inoltre l'attività pubblicistica contro la prima formulazione della ripartizione territoriale degli organi di tutela: cfr. I. BOCCI, *Per la tutela del nostro patrimonio artistico*, Tipografia G. Carnesecchi e Figli, Firenze 1905, pubblicato apparso anche in «L'Italia moderna», VI, 1908, pp. 473-482. Per un integrale profilo biografico vedi la voce di I. ZACCHILLI, in *Dizionario, op. cit.*, pp. 114-117.
- 28 Gli atti di tutela sui beni Fornari e i relativi carteggi amministrativi sono conservati in Archivio storico dell'ex Soprintendenza ai beni storici artistici e demoetnoantropologici di Urbino (d'ora in poi ASSU), nelle denominazioni storicamente assunte dall'ente ed ove sono confluite anche le unità archivistiche prodotte dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria (1891-1901 circa) e dalla Soprintendenza unica ai Monumenti per i diversi periodi di reggenza. Il complesso documentario, prevalentemente organizzato secondo il criterio topografico e privo di partizioni, è attualmente conservato dalla Sabap Marche Nord: cfr. Ivi, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione*; cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*; cartella 110/AN, *Palazzo Fornari. Proprietà eredi Fornari. Dipinto su tela raffigurante San Romualdo con angelo di G. Malatesta da Fabriano*. Per la citazione, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione, Lettere di Carlo Fornari a Icilio Bocci* del 19 aprile 1910.

- 29 L'attestazione è data dall'immagine pubblicata a corredo di B. BERENSON, *Un nuovo Lorenzo Monaco*, in «Rivista d'arte», VI, 1909, pp. 3-6.
- 30 Gli atti di notifica sono conservati in originale in ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri affidati della collezione* e in numerose copie fotostatiche in Ivi, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*; cartella 110/AN, *Palazzo Fornari. Proprietà eredi Fornari. Dipinto su tela raffigurante San Romualdo con angelo di G. Malatesta da Fabriano*. Gli atti di notifica, su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione, tuttavia non numerati, sono rispettivamente datati: 3 maggio 1910: Allegretto Nuzi, *Madonna in trono con il Bambino*, tempera su tavola, cm 167 x 96, firmata e datata 1372; Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, tempera su tavola, cm 96 x 60, 1451; Mastro dei crocifissi francescani, *Croce dipinta*, tempera su tavola, cm 236 x 175; Benvenuto di Giovanni, *Madonna col Bambino tra san Girolamo e san Bernardino da Siena*, nella cimasa *Cristo in pietà*, post 1450; Gentile da Fabriano, *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*, tempera su tavola, cm 87 x 64 cm, circa 1420; Franceschino di Francesco (già attr. a Francescuccio di Cecco), *Madonna del latte*, tempera su tavola, cm 124 x 56, 1395; Allegretto Nuzi, *Cristo in pietà*, tempera su tavola, cm 114 x 56, circa 1360-1370; Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino*, tempera su tavola, cm 92 x 47; Domiziano Domiziani, *Crocifissione tra le sante Cecilia e Maria Maddalena*, cm 277 x 191, 1545; Giuseppe Malatesta, *San Romualdo con un angelo*, olio su tela, cm 133,5 x 97,5, sec. XVII; 9 maggio 1910, Lorenzo Monaco, *Annunciazione*, tempera su tavola, cm 136 x 98, circa 1420-1424.
- 31 Cfr. *Galleria dei quadri del comm. Carlo Fornari in Fabriano. Pittori fabrianesi*, Premiata tipografia economica, Fabriano 1907. La pubblicazione fu data alle stampe a mo' di elenco in sole due pagine non illustrate.
- 32 Con bibliografia precedente, si rimanda ad A. MARCHI, "Così facile così felice in quella facilità". *La fortuna di Allegretto nella letteratura, nell'erudizione e nel collezionismo fra Otto e Novecento*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 83-91, in part. p. 84 con relative note.
- 33 Come osservato da Andrea De Marchi in fase di revisione di questo lavoro, è improbabile che l'attribuzione a Lorenzo Monaco possa essere stata avanzata in maniera autonoma da Giuseppe Cosentino; appare più plausibile che egli abbia raccolto la memoria della visita di Otto Mündler o per tradizione orale o grazie a note sparse nell'archivio di famiglia; cfr. anche *supra*, nota 6.
- 34 Cfr. COSENTINO, *op. cit.*, p. 63: "l'espressione veramente angelica dei volti, la finezza del colorire e la sottile arte del disegno si appalesano qui in modo da farci inclinare sempre più a crederlo opera di Lorenzo Monaco, il quale fu uno dei più forti e squisiti artefici sacri per quanto ignorato quasi dal nostro secolo, che pure si vanta il secolo delle rivendicazioni". Per l'attribuzione di Berenson cfr. BERENSON, *op. cit.*, 1909, pp. 3-6.
- 35 L. VENTURI, *Nella Galleria nazionale delle Marche*, in «Bollettino d'arte», VIII, 1914, pp. 305-327, in part. p. 305. Sull'attività artistica di Gualtiero De Bacci Venuti cfr. S. PINI, s.v. *De Bacci Venuti Pietro Gualtiero* (Lucca, 21 nov. 1857 - Arezzo, 8 genn. 1938). *Pittore e restauratore*, in *Dizionario Biografico degli Aretini 1900-1950*, a cura di A. Garofoli, consultabile al link <https://www.societastoricairetina.org/biografie/SEPDeBacci250603.pdf>; sull'attività di restauratore nelle Marche si rinvia a B. DONATI, *Pietro Gualtiero De Bacci Venuti*, in *Restauratori e restauro nelle Marche dal 1900 al 1924. Gualtiero De Bacci Venuti, Guglielmo Filippini, Domenico Brizi*, a cura di B. Donati, C. Z. Laskaris, Eum, Macerata 2007, pp. 11-172, in part. p. 27.

- 36 Per una sintesi delle vicende cfr. S. CHIODO, in *The Alana Collection. Italian Paintings from the 14th to the 16th century*, III, a cura di S. Chiodo, S. Padovani, Mandragora, Firenze 2014, pp. 220-225, cat. 31; sui criteri che hanno animato la costituzione della collezione Alana si rinvia a C. FALCIANI, «*Un peu de repos et de paix à l'âme*», in *La collection Alana. Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne*, catalogo della mostra (Parigi, 13 settembre 2019 - 20 gennaio 2020), Fonds Mercator, Bruxelles 2019, pp. 14-27. Aaron Schmaya Drey fondò l'omonima ditta AS Drey a Monaco intorno al 1864. L'attività si espanse nel 1881 per includere suo figlio, Siegfried, morto nel 1935, e suo genero Adolf Stern (1840-1931). Il commercio antiquario fu poi portato avanti dai rispettivi figli, Friedrich e Ludwig Stern, e Paul e Francis Drey. Nel 1913 l'azienda si trasferì in Maximilianstrasse a Monaco di Baviera, in un edificio progettato da Gabriel von Seidl; fu poi aperta una filiale a Londra, gestita da Francis Drey, mentre suo fratello Paul (1885-1953) si stabilì a New York nel 1920. Nel 1936 i rami della famiglia rimasti in Germania furono costretti a liquidare l'asse di beni presso la casa d'aste Paul Graupe di Berlino. I locali commerciali furono rilevati da Walter Bornheim, commerciante d'arte di Hermann Goering, che gestì l'attività sotto il nome di *Galerie für Alte Kunst*. Sui temi cfr. A. HAGEDORN, *Islamische Kunst im Besitz deutsch-jüdischer Privatsammler in München vor 1939*, in «*Münchner Beiträge zur Jüdischen Geschichte und Kultur*», numero monografico *Kunststadt München? Unterbrochene Lebenswege*, 2, 2012, pp. 80-94.
- 37 Sul tema si rinvia ad A. MUNTONI, *Il Palazzo Stoclet di Josef Hoffmann, 1905-1911*, Multigrafica, Roma 1989; E.F. SEKLER, *The Aura of Authentic*, in *Yearning for beauty the Wiener Werkstätte and the Stoclet House*, on occasion of the Exhibition (Centre for Fine Arts Brussels, February 17 - May 28, 2006), eds. by P. Noever, with contributions by V. Dufour, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006, pp. 356-359, 360-374. Sul museo di ambientazione e le tangenze con il collezionismo prima della Conferenza di Madrid si rinvia a N. BARRELLA, *I cocci in Rolls Royce: Carlo Giovane di Girasole e i musei d'ambientazione nella Napoli degli Anni Venti*, Napoli, Luciano editore, 2015, *passim* e p. 64.
- 38 Circa l'interdizione all'esportazione cfr. ASSU, ex cassetta 5, 110/AN, fasc. *Fornari. Quadri diffidati della collezione*, Ministero dell'Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, *Lettera alla Soprintendenza ai Monumenti delle Marche e degli Abruzzi* dell'11 luglio 1913, oggetto: *Galleria Fornari in Fabriano*.
- 39 IBIDEM. La storia collezionistica della tavola è correttamente riportata in *Oro e colore*, op. cit., p. 320.
- 40 Non potendo esaurire la bibliografia sul tema, si rinvia ai soli testi che hanno chiarito dinamiche conservative e di contesto: cfr. F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Walters Art Gallery, Baltimore 1976, I, pp. 189-191; CLERI, op. cit., pp. 112-115; si rinvia inoltre ad A. DE MARCHI, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio - 1 maggio 2005), a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, Olivares, Milano 2004, pp. 230-232, cat. 36.
- 41 L'elemento è attestato dalla nota a tergo al fototipo al n. 11 delle immagini che corredano questo contributo; cfr. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, scheda n. 51833.
- 42 B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Clarendon Press, Oxford 1932, p. 29.
- 43 ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione*, *Telegramma di Corrado Ricci* del 7 maggio 2015 e segg.
- 44 Le richieste di sollecito in atti sono innumerevoli e non è dunque possibile indicare ogni segnatura in

- questo contributo, in cui ci si limita a riportare, oltre all'unità di conservazione delle carte, il primo sollecito con carattere di urgenza: cfr. ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione*, Ministero dell'Educazione nazionale, *Biglietto urgente di servizio* del 15 marzo 1930, da cui “[...] Poiché non risulta dagli atti a questo centrale ufficio di avere autorizzato il padre dell'on. Fornari ad alienare il dipinto su tavola attribuito ad Antonio da Fabriano, prego invitare l'On. Fornari a fornire ulteriori spiegazioni. f.to per ordine del Ministro”.
- 45 Dopo anni di permanenza presso la Pinacoteca civica di Camerino, l'opera è stata ricondotta a Macerata in seguito alle movimentazioni poste in essere a causa del sisma del 2016; si rinvia alla scheda 4.1 di Emanuele ZAPPASODI, in *Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 10 marzo - 9 giugno 2024), a cura di A. De Marchi, V. Picchiarelli, E. Zappasodi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2024, pp. 284-287.
 - 46 Per un testo aggiornato su Malatesta (circa 1648 - 1719), fra la non ricca bibliografia, cfr. G. DONNINI, *Per Giuseppe Malatesta, pittore fabrianese di “glorie barocche”*, in *La chiesa di Santa Lucia a Serra San Quirico*, a cura di G. Donnini, U. Paoli, Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 2016, pp. 101-115.
 - 47 Si inserisce un breve inciso sulla tela ascritta a Giuseppe Malatesta che, rimasta nella disponibilità della famiglia fin in anni recenti, è passata in asta per conto dei venditori Emilio, Guido e Giorgio Fornari, quindi aggiudicata in collezione privata a Roma (Christie's, Roma, 4 dicembre 2002, lotto 446); sul tema si rinvia all'integrale pratica in ASSU, cartella 110/AN, *Palazzo Fornari. Proprietà eredi Fornari*.
 - 48 Amico Ricci riferisce la notizia della commissione dell'opera per il convento fabrianese di San Romualdo. Egli, sostenendo di vedere il dipinto ancora *in loco*, ne riporta la firma come “DDP” (*Domitianus Domitiani pinxit*); cfr. A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Tip. Alessandro Mancini, Macerata 1834, II, pp. 176, 183. Il dato non converge con le informazioni più dettagliate su datazione e firma (“DOMITIANUS DOMITIANIS PINGEBAT MDXCV”) ricavabili in parte dall'atto di notifica datato 3 maggio 1910, in altra parte dalla schedatura condotta dagli organi di tutela sul patrimonio illecitamente alienato. Si riferisce che tali atti documentano anche le misure della tela di 277 x 191 cm; cfr. ASSU, 110/AN, *Palazzo Fornari. Proprietà eredi Fornari. Dipinto su tela raffigurante San Romualdo con angelo di G. Malatesta da Fabriano*.
 - 49 “Domiziano Domiziani [...] nacque a Fabriano. Operò nella seconda metà del secolo XVI. Nel 1580 lavorò nell'Ospedale di Fabriano; del 1587 è un suo quadro firmato e datato esistente nella Galleria di Urbino; nel 1595 dipinse una *Madonna col Bambino tra S. Francesco e S. Domenico*, firmata e datata nella chiesa di S. Lucia a Fabriano. Non mi sembra il caso di partecipare il rammarico di Amico Ricci che delle sue opere poche siano rimaste”; cfr. L. SERRA, *Le Gallerie comunali delle Marche*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1924, p. 27. Per notizie raccolte da Amico Ricci e una bibliografia esauritiva sull'artista cfr. ‘*Dotti amici*’. *Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. M. Ambrosini Massari, Il lavoro editoriale, Ancona 2007, pp. 137-138, 292-293 n. 99,
 - 50 ASSU, ex cassetta 5, 110/AN, fasc. *Fornari. Quadri diffidati della collezione*; per ulteriori documenti relativi al processo e ivi conservati in copie anastatiche si rinvia anche a IVI, cartella 110/AN, *Palazzo Fornari. Proprietà eredi Fornari. Dipinto su tela raffigurante San Romualdo con angelo di G. Malatesta da Fabriano*.
 - 51 IBIDEM. Dagli atti trattenuti in copia dagli organi di tutela si evince l'annotazione giudiziaria della vendita della collezione da Carlo Fornari al figlio Gustavo, registrata in data 13 aprile 1911. Il dato an-

- rebbe accertato consultando, in ASAN, il fondo Tribunale civile e penale di Ancona (1921 - 1941), attualmente in riordino.
- 52 ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione, Lettera del Ministero dell'Educazione nazionale al Regio Soprintendente all'Arte medievale e moderna di Ancona* del 18 marzo 1932, oggetto: *Collezione comm. Gustavo Fornari*, da cui: “[...] Richiesto da S.E. il Presidente del Senato con grande premura d’indicare un’opera d’arte adatta ad essere donata dal Senato stesso a S.A.R. la Principessa Giovanna di Savoia per le sue nozze con S.M. Boris I Re di Bulgaria, ricordai di aver visto in casa del Comm. Fornari, durante le visite fatte alle sue collezioni qui a Roma, una copia di Benvenuto di Giovanni della stigmatizzazione di S. Francesco dipinta da Gentile da Fabriano della stessa collezione Fornari. Mentre la tavola di Gentile risultava compresa nell’elenco dei quadri diffidati, nessuna notifica riguardava la piccola opera di Benvenuto di Giovanni. Poiché S.E. il Presidente del Senato mi aveva raccomandato, trovare per il dono un’opera d’arte che avesse caratteri francescani, proposi questa per l’acquisto ed assistetti personalmente alla trattativa d’acquisto che fu concluso se ricordo bene per lire venticinquemila, somma mitissima. S.E. il Presidente del Senato, consegnatogli il dipinto lo fece restaurare dal Sig. Vito Mameli [...] f.to per il Ministro Balbino”. Sull’attività di Vito Mameli, dal 1934 al 1942 in carica come Conservatore del patrimonio artistico del Senato, si rimanda alla nota biografica formulata dall’Associazione Secco Suardo, consultabile al link <https://www.associazionegiovaniseccosuardo.it/archivio-vito-mameli/>. Circa la copia di Antonio da Fabriano, verso dell’Incoronazione trattata in apertura di questa trattazione, si rinvia alla precedenti note 9 e 11.
- 53 “Nella stessa collezione Fornari si conserva della tavoletta delle *Stigmati di S. Francesco* una replica in deplorabile stato di conservazione, in cui l’ingenua idealità del pittore marchigiano apparisce trasfigurata dalla grettezza del copista”; questo brevissimo passo è estratto dalla compiuta descrizione del dipinto fornita da Arduino Colasanti, con proposta di attribuzione a “quello strano Giovanni di Paolo, che negli ultimi tempi della sua vita ridusse l’arte a ghiribizzi calligrafici e grotteschi”: cfr. A. COLASANTI, *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano*, in «Bollettino d’arte», I, XI, 1907, pp. 19-22.
- 54 Limitando lo spazio di questo contributo alla bibliografia essenziale, si rinvia ai risultati del progetto HERA, apparsi sul numero monografico di «Memofonte», 2, 2019, consultabile integralmente al link <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-22-2019/>; per un testo di recente compendio sulle vicende maggiormente indagate dalla critica cfr. *Arte liberata. capolavori salvati dalla guerra, 1937-1947*, catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 2022 – 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Electa, Milano 2022. L’uso, quantomeno diplomatico, della collezione è documentabile anche da un trafiletto apparso in pubblicistica, secondo cui Gustavo Fornari mostrò la collezione di Romualdo a Vittorio Emanuele III durante una visita ufficiale; cfr. *Attraverso le arti sorelle*, in «Ars et labor», 62, vol. I, 15 febbraio 1907, p. 170: “Il signor Gustavo Fornari di Fabriano è stato ricevuto dal re Vittorio Emanuele III, al quale ha presentato una collezione di pitture dell’antica scuola fabrianese”.
- 55 ASSU, ex cassetta 5, cartella IX, *Fornari. Quadri diffidati nella collezione, Lettera dell’Ispettore onorario di Fabriano a Guglielmo Pacchioni* del 2 novembre 1929.
- 56 L’attività politica di Gustavo Fornari è documentata dalla scheda consultabile al link http://dati.camera.it/ocd/deputato.rdf/dr2519_24; si segnala inoltre la nota parlamentare G. Fornari, *Il tesoro della vita sociale*: <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/direzione-del-giornale-d-italia-lettere-ad-alberto-bergamini-e-alessandro-bacchiani/IT-SEN-018-000098/fornari-gustavo#lg=1&slide=0>.
- 57 Per non appesantire la trattazione, si riporta in estratto la sola comunicazione di avvio del procedi-

mento: “Il Ministero dell’Agricoltura e delle Foreste ha comunicato a questo ufficio quanto appreso. La Cassa di Risparmio di Camerino è creditrice dell’On. Fornari per una somma molto ingente. L’intera proprietà del Fornari, valutata a circa 2 milioni, è già gravata da ipoteca [...] ma questa garanzia è sufficiente a coprire metà dell’apposizione. Vi sono state perciò trattative per la cessione in pegno dei quadri artistici che il Fornari possiede, quadri già sottoposti a perizia eseguita dal Sen. Prof. Adolfo Venturi di Roma”; *Lettera del Ministero dell’Educazione nazionale al Soprintendente all’arte medioevale e moderna di Ancona* del 7 novembre 1929. Per ogni approfondimento, si riferisce che l’integrale vicenda è consultabile con dovizia di copie, minute e atti giuridici in ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*.

- 58 IBIDEM. Un elemento di interesse è dato dall’assegnazione ad Adolfo Venturi di una perizia estimativa.
- 59 Gli atti sui dipinti minori descritti sia da Marcoaldi sia da Cosentino non offrono molti elementi alla trattazione; sembra tuttavia desumibile che essi, espunti fin dalle notifiche di primi Novecento, siano effettivamente stati venduti all’incanto per sanare la minima parte dell’esposizione debitoria; cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*, passim.
- 60 IVI, *Denuncia di trapasso della Croce duecentesca già appartenente al Comm. Gustavo Fornari dalla Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata al Sig. Salvatore Romano*, [Copia] del 29 maggio 1935. Sulla figura di antiquario e donatore cfr. *Fondazione Salvatore Romano. Guida alla visita del museo*, a cura di S. Pini, Firenze, Polistampa, 2011.
- 61 IVI, *Riservata urgente al Podestà di Fabriano*, [minuta] del 23 luglio 1935; risposta mezzo telegramma del 24 seguente. Si rimanda inoltre alle note a verbale scritte da Pasquale Rotondi in data 24: “[...] l’opera presenta notevoli abrasioni, particolarmente nell’angolo di destra in alto, dietro l’aureola del Cristo, lungo il margine superiore tarlato del braccio orizzontale, in basso, presso e sotto i piedi”.
- 62 Cfr. IVI, carteggio fra Guglielmo Pacchioni e l’Avvocatura di Stato distrettuale all’intervallo di date 5 dicembre 1934 - 4 luglio 1935, da cui a quest’ultima data, una sintesi dei dati di giurisprudenza: “[...] basterebbe pertanto la semplice azione civile allo scopo di far dichiarare dal competente magistrato la nullità della vendita espressamente sancita dall’articolo 29. [...] Prima di iniziare la detta azione sarebbe consigliabile, a parere di questa Avvocatura, che codesta Soprintendenza interpellasse la Cassa stessa se non fosse disposta, in virtù della precisa statuizione del richiamato articolo 29, ad annullare di comune accordo con l’acquirente entro un termine perentorio la vendita di cui sopra, ed a notificare all’amministrazione il conseguente atto di retrocessione”.
- 63 Cfr. anche *supra*, nota 53. Si segnala la pervicacia con cui Guglielmo Pacchioni seguì la vicenda dopo che venne emessa la rinuncia ministeriale al diritto di prelazione sulla croce dipinta; cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari, Lettera del Ministero dell’Educazione nazionale alla Soprintendenza all’arte medioevale e moderna di Ancona* del 2 maggio 1935, oggetto: *Croce attribuita a Giunta Pisano*.
- 64 *Quadri della collezione Fornari, Macerata*, Società italiana Arti Grafiche, Roma 1939. Il testo, privo di autore, riporta in chiaro alcuni passi tratti dall’*expertise* di Adolfo Venturi; cfr. IVI, p. 20. Si precisa che gli atti consultati recano spesso identificazioni dei santi non corrette, di sovente barrate a matita e corrette; lo stesso dicasi per l’iconografia del *Cristo in pietà*, spesso citato come *Ecce homo*. Circa l’attribuzione a Giannicola di Paolo della *Madonna con il Bambino fra i Santi Girolamo e Bernardino*, tutti gli atti rintracciati non documentano la ricezione dell’attribuzione a Benvenuto di Giovanni dovuta a F. MASON PERKINS, *Ancora dei dipinti sconosciuti della Scuola Senese*, in «Rassegna d’arte senese», III, 3-4, 1907, pp. 73-84, in part. p. 76; cfr. anche J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A history*

of painting in Italy, V, *Umbrian and Sienese masters of the fifteenth century*, ed. a cura di T. Borenius, Murray, London 1914, p. 164; inoltre un'assegnazione alla scuola senese era già stata proposta in COSENTINO, *op. cit.*, pp. 63-64. La derivazione del *San Cristoforo* Fornari dalla tela Walters (inv. 37.590) è stata segnalata alla scrivente da Matteo Mazzalupi. Per l'assegnazione a Tiziano cfr. il catalogo di vendita della raccolta Massarenti del 1894: *Catalogue of pictures, marbles, bronzes, antiquities, &c., &c., Rome - Vatican - Piazza Rusticucci, 18, Palazzo Accoramboni*, Forzani and Co. printing office, Rome 1894, p. 21, lotto 150. Modernamente l'opera è stata studiata da Federico Zeri, che l'ha avvicinata alla maniera di Claudio Ridolfi, ciò che può essere ora confermato grazie all'individuazione di questa copia in ambito marchigiano. Questa l'analisi di ZERI, *op. cit.*, pp. 413-414, cat. 285: "The group of St. Christopher and the infant Christ is apparently based (although with a number of major and minor changes) upon a famous fresco of the same subject in the Palazzo Ducale in Venice, which was executed in 1523 by Titian. [...] While analogies with the style of Ippolito Scarsella may be seen in St. Christopher's face, they do not exclude an attribution to the early period of Claudio Ridolfi [...]. A tentative association of the painting with Ridolfi is supported by the coloring which is reminiscent of the artist's early works executed in the region of the Marches. The large size and shape of the painting indicate that it was intended for an altarpiece". Sulla collezione Massarenti, ampiamente arricchita da dispersioni e alienazioni illecite marchigiane, si rinvia a: C. BORELLI, *La vendita della collezione Massarenti a Henry Walters*, in *Arte venduta: mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Il lavoro editoriale, Ancona 2016, pp. 97-113; C. PAPARELLO, «Un qualche piccolo lustro alla Patria comune». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, Edifir, Firenze 2020, pp. 36-37, 47-48; M. S. RUGA, *Da Roma a Baltimore: la collezione Massarenti*, in *Capitale e crocevia: il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, atti della giornata di studi (Bologna, 15 novembre 2017), a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna – Silvana, Cinisello Balsamo 2020, pp. 117-145.

65 Cfr. *Quadri, op. cit.*

66 ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*, minute alla data 18 settembre 1935. Sulla vicenda Gualino si rinvia a G. CASTAGNOLI, *La liquidazione del patrimonio Gualino: le vicende ricostruite attraverso documenti della Banca d'Italia*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, dicembre 1982 – marzo 1983), a cura di G. Castagnoli, Electa, Milano 1982, pp. 44-69, *in part.* 44-45; L. DONATO, *Riccardo Gualino e la Banca d'Italia*, e A. R. RIGANO, Il y en a des flèches à son arc. *Le fonti dell'Archivio Storico della Banca d'Italia su Riccardo Gualino dialogano con altri archivi*, in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, 7 giugno – 3 novembre 2019), a cura di A. Bava, G. Bertolino, Allemandi, Torino 2019, rispettivamente pp. 271-282 e pp. 283-300.

67 "[...] questo Consiglio di amministrazione avendo il dovere di realizzare, appena possibile, quanto in suo possesso non rappresenta capitale liquido, da tempo [...] ha deciso di vendere la collezione Fornari. In essa oltre il San Francesco e altri quadri è compreso il Cristo attribuito al Giunta, oggi si presenta la possibilità di acquisto da parte di un privato serio e facoltoso che, a quanto pare, arriverebbe a una cifra notevole forse oltre il milione. I quadri rimarranno in Italia e francamente anche da parte mia appoggierei la vendita, a titolo di informazione posso assicurarVi che dal lato giuridico essi non hanno il vincolo della vendita da Ente ad Ente giacché questa Cassa li ha in deposito in contro crediti, non quale proprietaria"; con queste parole, in data 11 marzo 1941, Aristide Gentiloni Silverj, ispettore onorario territoriale e altresì Presidente della Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, annun-

ciava a Pasquale Rotondi una nuova possibilità di vendita. Il passo risulta nei fatti errato circa il titolo proprietario della Croce dipinta, acquistata da Fedele Bianchini a titolo proprietario e per cui era intercorsa la retrocessione di vendita a Salvatore Romano; cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari, Lettera al Soprintendente alle Gallerie delle Marche* dell'11 marzo 1941. Si riferisce che prime segnalazioni sulla vicenda sono apparse in C. PAPARELLO, «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». *Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Edifir, Firenze 2015, pp. 53-179, in part. pp. 65-66.

- 68 Per l'incarico a Carlo Matteucci cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*, [Minuta] di Pasquale Rotondi del 6 aprile 1942: "ho potuto rilevare che le due tavole di Allegretto Nuzi e Francesco Ghissi presentano screpolature di colore che, specialmente nella prima opera, danno qualche preoccupazione. Vi prego dunque di prendere in seria considerazione l'opportunità di un restauro da affidare a esertissimo artista, di fiducia di quest'Ufficio, che potrebbe essere ben identificato nella persona del restauratore Carlo Matteucci di Roma". Il preventivo dei lavori, datato 27 luglio 1942 è consultabile all'interno della stessa unità archivistica, ove è documentata anche la direzione dei lavori di Pasquale Rotondi. Si riferisce infine che la tavola di Francescuccio di Cecco, alterata da una fenditura longitudinale apprezzabile anche nell'immagine a corredo di questo contributo, fu innestata a coda di rodine sul verso. Gli atti comprovando che entrambe le tavole furono ricondotte a cuspide secondo disegni inviati dallo stesso Rotondi e fatti eseguire da Carlo Matteucci con la collaborazione di un falegname artigiano di Camerino. Per la comunicazione dei restauri si rimanda a *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», V, 1942-1943, pp. 225-236, in part. pp. 233-235.
- 69 Nel rispetto e ai sensi delle *General Data Protection Regulations* n. 2016/679 (GDPR) in materia di trattamento dei dati personali e di privacy, si omettono ulteriori dati anagrafici.
- 70 I fatti furono favoriti dall'inefficace azione di Amedeo Ricci, ispettore onorario per la Provincia di Macerata, per molti anni direttore della locale Sezione dell'Archivio di Stato. In merito cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari, Lettera di Amedeo Ricci al Soprintendente alle Gallerie* del 10 marzo 1947. Non è tuttavia semplice fornire una spiegazione a tale leggerezza di intenti, che si precisa non ha contraddistinto l'azione di Ricci, costantemente impegnato in campagne conoscitive e raccolte sistematiche di dati sul patrimonio; cfr. *Amedeo Ricci. Storie maceratesi*, a cura di L. e N. Ricci, Eum, Macerata 2014.
- 71 "La Galleria del Lauro, in via del Lauro 8, appena dietro la Scala, è un luogo diverso, più ovattato e discreto, frequentato da un pubblico più "borghese" e ricco, ma ugualmente colto e certamente interessato all'arte. Ne è proprietario Massimo Cassani, già sostenitore e finanziatore della resistenza, il quale la conduce assieme alla Gianna. Gianna Panizzutti è una donna affascinante, sorella di Maria, ex modella e moglie del pittore Guido Pajetta, per il quale Cassani stravede e con lui ha un sodalizio esclusivo dal 1928 come amico – mecenate, mercante unico [...]. La Galleria (che pure espone quadri antichi di gran pregio) ha costantemente esposte le sue opere ne organizza periodiche mostre 'personali' [...]" ; cfr. G. COSMACINI, G. SCOTTI, *Francesco Scotti, 1910-1973. Politica per amore*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 243. Il passo è qui riportato per documentare il mercato milanese di ricezione. Circa la notifica da parte della Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia cfr. ASSU, cartella 110/AN bis, *Cassa di Risparmio. Dipinti già di proprietà Fornari*, note, lettere e minute a partire dal 7 marzo 1947.
- 72 Per brevità si è preferito non ripercorrere i passaggi di mercato già ampiamente noti alla critica. Mi-

nimi elementi di novità sono invece emersi dalla consultazione del *Testamento olografo di Marco Honegger*, Montecarlo, 26/01/2017, depositato presso il notaio Henry Rey in data 21.8.2017, registrato a Monaco il 22 agosto 2017 al n. F°/Bd 199V Case 3, in lingua francese (ad eccezione del testamento olografo scritto in lingua italiana dal testatore), munito di apostille, registrato a Pavia il 07/02/2018 al n. 1745 Serie 1T, dal notaio Angelo Magnani. L'atto riporta la già nota donazione ai Musei civici di Pesaro della tavola di Allegretto Nuzi, già Fornari, rappresentante l'*Imago Pietatis*, e dell'*Incoronazione della Vergine*, attribuita al Maestro della Madonna Carminati e ora al Maestro del trittico di Imola (Antonio Orsini?). Il documento fa riferimento anche al futuro asse ereditario della madre del defunto, Lucia Carminati, i cui beni dovranno essere ripartiti fra Anna Rita Maria Honegger, Andrea Maria Giovanni Honegger e, per quota del testatore, a Min Jung Kim, beneficiaria anche della collezione di esclusiva proprietà di Marco Honegger. Tali elementi, pur di utilità per prossimi studi, non sono tuttavia supportati da un elenco dei beni, né estimatorio, né descrittivo. L'unico debole riferimento è un dipinto identificato come *Adorazione dei Magi*, messo in vendita per legato in favore dell'associazione The Watershed, la quale risulta disciolta dal 5 aprile 2023.

- 73 Per la citazione cfr. Archivio privato Zampetti, scatola 10, carteggi, cc.nn. e ASSU, *Riservato. Passaggi di consegne* (anno 1949). La tavola è stata già messa in relazione alle derivazioni locali degli analoghi modelli lotteschi: cfr. M. PARAVENTI, *Per Lorenzo Lotto nelle Marche: il San Sebastiano e il San Cristoforo di Berlino. Bilancio di una prima ricerca*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", I, 2007, pp. 115-132, in part. fig. 14. Nel recente e ponderoso studio monografico sull'artista la tela Walters non è stata ripresa fra le appendici riservate alle contaminazioni locali; cfr. E. M. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri, V. Castegnaro, M. Paraventi, Skira, Milano 2021, pp. 465-477. Circa il giudizio critico di Adolfo Venturi cfr. invece *Quadri*, op. cit., p. 20. Alcuni fra i principali cataloghi di fototeche di storia dell'arte assegnano alla collezione Fornari altri due dipinti. Si tratta dell'opera di Girolamo di Benvenuto rappresentante la *Madonna con il Bambino tra san Pietro e san Paolo* (cfr. Fototeca Zeri, scheda 17482, e Frick Art Reference Library, 707-9c) e di una *Madonna con il Bambino e angeli musicanti* di Ottaviano Nelli (cfr. Frick Art Reference Library, 707-9a). Tali identificazioni, condotte per analogia di soggetto con quanto descritto dalle fonti ottocentesche e di primo Novecento, andrebbero espunte dalla collezione di Romualdo per consentire agli studi di proseguire nel tracciato della loro storia collezionistica.

Sulle sequenze narrative dei cicli di pittura murale del Trecento a Fabriano

Giulia Spina

Il processo che ha portato alla ricostruzione virtuale della tribuna gotica di San Venanzio a Fabriano¹ non si è basato esclusivamente su procedure di rilievo e ragionamenti attorno all'architettura, ma è stata fondamentale anche l'interpretazione dei rapporti tra gli spazi e gli affreschi superstiti. Si è infatti ben tenuto presente che gli apparati figurativi sono sempre concepiti in funzione della fruizione di un ricettore che si muove nello spazio sacro e ne percepisce le immagini in maniera dinamica². Questo assunto ci ha permesso di recuperare, a partire da alcuni indizi, l'orientamento delle cappelle, la posizione degli altari sulle pareti brevi orientali, la funzione delle immagini su queste pareti in sostituzione delle pale d'altare, la visione diagonale da parte di chi si accingeva a entrare nelle cappelle dal centro della tribuna, il senso di lettura delle narrazioni³.

I diversi stadi di avanzamento del disegno architettonico 3D con l'applicazione delle *textures* con gli affreschi hanno costituito la base per alcuni interrogativi da risolvere insieme a tutto il gruppo di lavoro, composto da architetti e storici dell'arte, proponendo aggiustamenti fino alla concretizzazione di un esito talvolta ipotetico, ma sempre plausibile e motivabile. Pertanto, la restituzione del 'com'era' e il *tour* virtuale non vanno considerati solamente come prodotti finali e definitivi del lavoro, ma anche strumenti di studio, parti integranti della metodologia della ricerca, mezzi utili per comprendere la visione complessiva antica dell'edificio e di conseguenza riflettere sull'interazione tra spazi e immagini per interpretare le mancanze⁴. Un conto è vedere gli affreschi attraverso una porticina, in uno spazio stretto e alto, non ben comprensibile nel suo complesso a causa delle consistenti modifiche dell'edificio, un altro è riconnetterli all'architettura e godere di una percezione d'insieme grazie alla restituzione virtuale che è stata prodotta. Già nelle presentazioni offerte al pubblico nel corso del 2021 abbiamo posto l'attenzione sulla possibilità di vedere gli affreschi da diversi punti di vista e in particolare da una visione diagonale, dal cen-



fig. 1 Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, veduta laterale destra: cappella di San Lorenzo e cappella di Santa Maria Maddalena.

tro della tribuna verso le cappelle radiali, in direzione delle immagini che sovrastavano la mensa d'altare, sui lati brevi orientali (fig. 1)⁵. Nella cappella di San Lorenzo vi è l'unico riquadro che si svincola dalla narrazione delle storie del martire, con la *Madonna col Bambino tra san Giovanni evangelista e san Venanzio*, e al di sotto la triade patetica del *Cristo morto tra la Vergine e san Giovanni dolenti*, in una fascia tutta sbilanciata rispetto al riquadro superiore per adattarsi alla sezione di parete a sinistra del repositorio (fig. 2). Questa

composizione, una sorta di finta pala d'altare con la sua predella, nella visione frontale risulta distorta in modo quasi disturbante. Ma in realtà, vista in tralice dal centro della tribuna, è come se invitasse a entrare e allora il disallineamento si attenua. Una situazione simile è presente nella cappella di San Giovanni evangelista, la cui parete d'altare è decorata con una *Crocifissione*, non centrata sulla parete ma tutta spostata verso il presbiterio, e una *Santa Caterina d'Alessandria* sulla sinistra che occupa la sezione al di sopra del repositorio. E così, nella cappella della Santa Croce la *Crocifissione* della parete orientale presenta il Cristo non in asse, bensì sbilanciato verso destra. Queste scelte compositive apparentemente disarmoniche acquistano senso solo se si rapporta l'immagine al suo contesto spaziale e quindi se si tiene conto di una percezione legata a un preciso punto di vista.

Nelle cappelle radiali della tribuna di San Venanzio è stato riscontrato questo particolare sistema decorativo che non prevedeva pale lignee sopra gli altari, ma immagini dipinte ad affresco al di sopra delle mense, che costituiscono il focus della devozione. Si tratta certamente di una soluzione più economica, perché nella campagna decorativa complessiva è inclusa anche l'immagine più in evidenza, senza la necessità di commissionare separatamente un'opera più articolata come un polittico. Le immagini dipinte ad affresco come surrogato delle pale degli altari sono piuttosto diffuse nelle Marche del Trecento. Questo sistema può sembrare



fig. 2 Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono tra san Giovanni evangelista e san Venanzio, Imago Pietatis tra la Madonna e san Giovanni evangelista dolenti*, Fabriano, chiesa di San Venanzio, cappella di San Lorenzo (ricostruzione grafica di F. Corsini).

ovvio prima di Allegretto Nuzi, se pensiamo che proprio lui, forte dell'educazione toscana, insieme a Francescuccio di Cecco fu il maggior responsabile della diffusione dei polittici gotici nelle Marche. L'esempio di riferimento in zona può essere individuato nel cappellone di San Nicola a Tolentino, il cui ciclo pittorico costituisce, per varie ragioni, un episodio cardine per la pittura del Trecento nelle Marche. Sopra la mensa d'altare è una *Crocifissione*, svincolata dalla sequenza cristologica che si svolge sul registro mediano⁶, con un

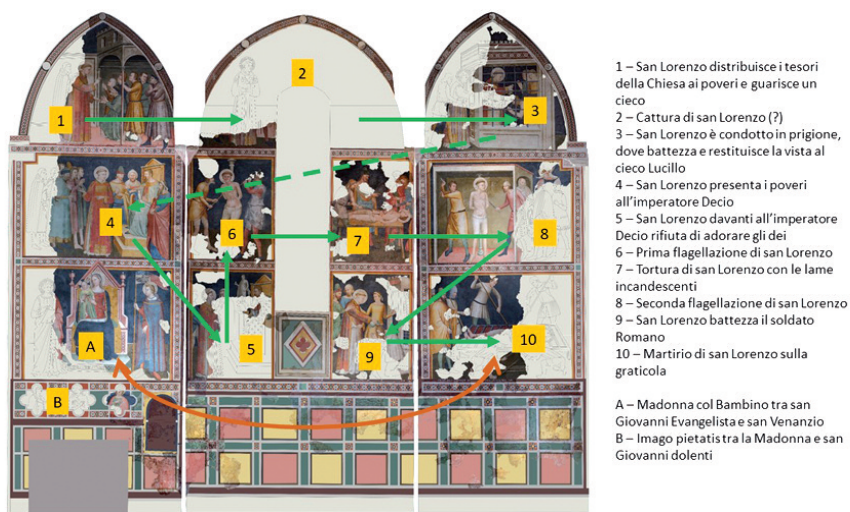


fig. 3 Sequenza narrativa delle *Storie di san Lorenzo* di Allegretto Nuzi, Fabiano, chiesa di San Venanzio, cappella di San Lorenzo (fotopiani, ricostruzione 'a fil di ferro' di F. Corsini, rielaborazione grafica di G. Spina).

fregio superiore con l'*Imago Pietatis* tra la Vergine e san Giovanni dolenti: di fatto nella cappella fabrianese di San Lorenzo Allegretto ha allestito un sistema analogo, ma trasferendo la triade eucaristica in basso.

Gli affreschi di Allegretto Nuzi con episodi della *Vita di san Lorenzo* nella seconda cappella da destra del giro radiale, ma anche le poche *Storie della Vera Croce* dipinte da Giovanni di Corraduccio nella seconda cappella da sinistra, hanno stimolato alcuni esercizi di lettura - o di ricomposizione - delle sequenze narrative⁷. Queste operazioni sono state facilitate dai fotopiani e poi dalla ricostruzione digitale in 3D degli ambienti originari. Finora la concatenazione

delle *Storie di San Lorenzo* di Allegretto Nuzi non era stata davvero analizzata a fondo e compresa nella sua *ratio*. L'unico a produrne uno schema di lettura era stato Bruno Molajoli nella sua guida di Fabriano del 1936⁸, e su quello si è poi basata tutta la critica successiva, senza ulteriori commenti: nella descrizione delle scene si è sempre proceduto dall'alto in basso, a partire dalla parete orientale, passando poi su quella meridionale e concludendo su quella occidentale⁹. Tale sequenza, tuttavia, non aderisce al racconto della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze¹⁰, testo che invece ci permette di riscontrare una successione più complessa, genericamente discendente e procedente da sinistra a destra, ovvero da oriente verso occidente (un *Apse pattern, down*, per dirla con la Aronberg Lavin¹¹), ma con alcuni fuori schema dettati da scelte di cui si può ipotizzare la motivazione (fig. 3). Si rivolga attenzione alla penultima scena, solitamente interpretata come il battesimo di Ippolito, il prefetto che aveva rinchiuso Lorenzo in prigione e che, secondo il racconto di Jacopo da Varazze, fu battezzato subito dopo Lucillo¹². Se si fosse trattato di questa scena, si sarebbe dovuto leggere il riquadro come il quarto della sequenza, cosa che avrebbe implicato numerosi salti da una parete all'altra, a fronte della successione più lineare che si propone, con l'individuazione dell'agnizione da parte del soldato Romano durante la seconda flagellazione e il battesimo di questi nella scena successiva¹³. La disposizione delle scene sulle pareti non può essere del tutto casuale, anzi le corrispondenze tra alcuni temi sono certamente volute, come l'inizio della sequenza nella lunetta della parete orientale e la conclusione al capo opposto, al registro inferiore della parete occidentale, affinché a sua volta risulti esattamente di fronte all'immagine d'altare, per sottolineare il sommo sacrificio di Lorenzo come contraltare

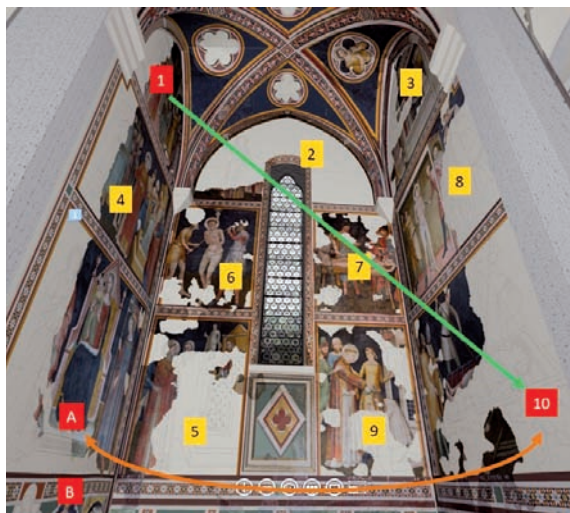


fig. 4 Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, cappella di San Lorenzo, veduta dal basso (rielaborazione grafica di G. Spina).

eucaristico (fig. 4). Le due scene più affollate, la prima e la quarta, certamente si ambientano meglio nei riquadri più ampi a disposizione nella parete orientale, ma deve essere intenzionale anche l'incolonnamento di queste due scene al di sopra dell'immagine mariana, creando un ulteriore livello di lettura in verticale (*Up-Down*) sulla parete dell'altare, dove sono protagonisti i poveri, cioè i veri tesori della Chiesa. Va inoltre segnalata la sequenza a trittico dei supplizi nel registro mediano, ben distinti dalla scena del rifiuto dell'adorazione degli idoli, slittata in basso per creare un contrappunto tra l'altare dove il fedele cristiano venera la Madonna e i santi e l'ara pagana da ripudiare (fig. 5).

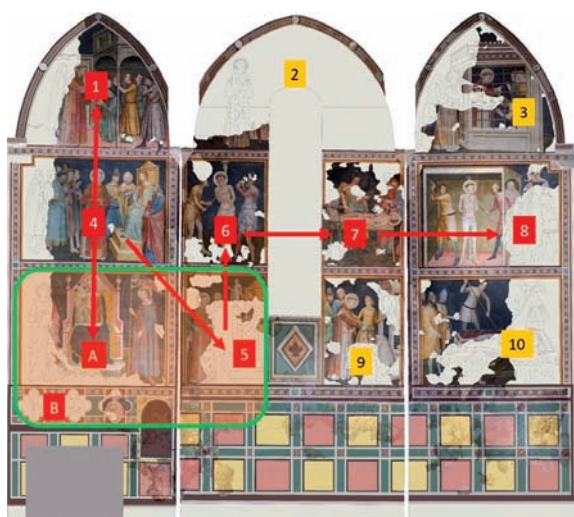


fig. 5 Sequenza narrativa delle *Storie di san Lorenzo* di Allegretto Nuzi, Fabriano, chiesa di San Venanzio, cappella di San Lorenzo (fotopiani, ricostruzione 'a fil di ferro' di F. Corsini, rielaborazione grafica di G. Spina).

Un esercizio di lettura si può tentare anche nella cappella *a cornu Evangelii* della chiesa domenicana di Santa Lucia Novella a Fabriano¹⁴, dove la varietà delle raffigurazioni complica l'individuazione di un unico filo conduttore (fig. 6). Se finora l'eterogeneità delle scene è stata interpretata come una serie di esempi comportamentali posti al giudizio di san Michele Arcangelo¹⁵, Andrea De Marchi suggerisce che il *collage* di santi possa essere un omaggio al nome della famiglia Santi¹⁶, che si suppone committente delle pitture murali della cappella che ospitava sull'altare il trittico di Allegretto Nuzi datato 1365, ora in Pinacoteca Vaticana¹⁷. Potrebbe anche

trattarsi di precisi omaggi onomastici ai componenti della famiglia stessa, di cui però non sono documentati i nomi, salvo per un Onofrio che nel 1383 era segnalato come possessore di un altare in Santa Lucia Novella¹⁸.

Non è certo che la cappella fosse intitolata sia a san Michele sia a sant'Orsola: tale dedicazione è riportata per la prima volta nella cronaca del 1597 del priore Giovanni Salvavivi, documento citato da Romualdo Sassi e purtroppo irrepe-

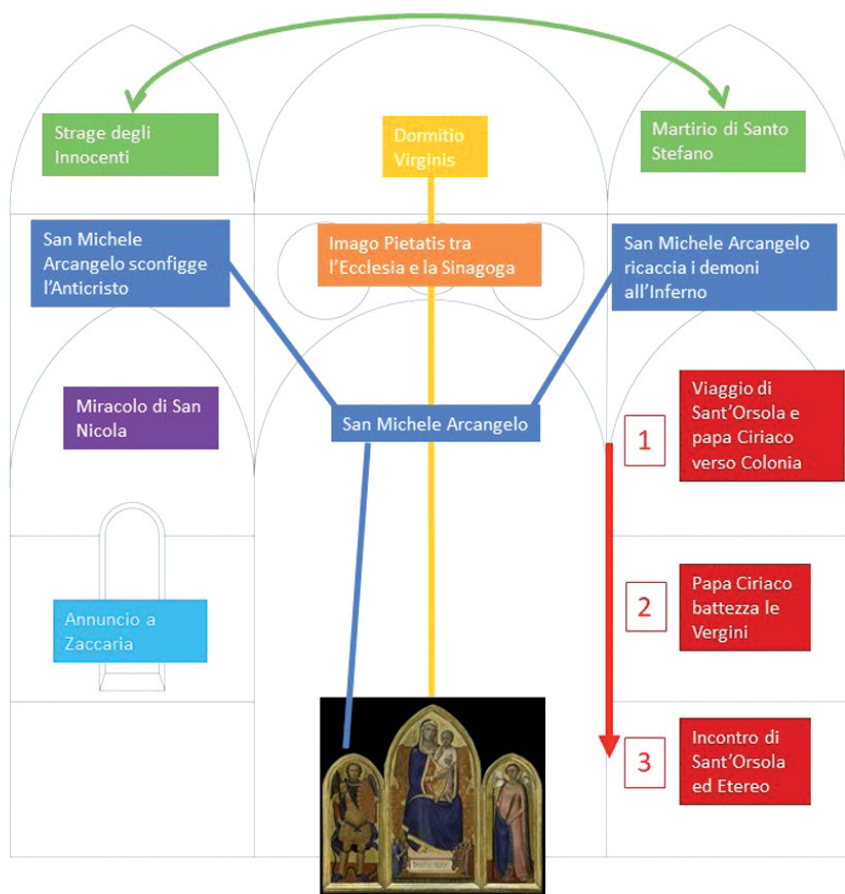


fig. 6 Schema degli affreschi di Allegretto Nuzi nella cappella di San Michele Arcangelo (e Sant'Orsola?) nella chiesa di Santa Lucia Novella (*alias* San Domenico) a Fabriano (rielaborazione grafica di F. Corsini e G. Spina).

ribile, ma non è escluso che egli la deducesse solo dai santi a cui era dedicato più spazio negli affreschi, a meno che non esistesse un'altra fonte più antica¹⁹. Per di più, se teniamo conto che in origine la martire del trittico della Pinacoteca Vaticana proveniente da questa cappella non era sant'Orsola ma santa Lucia²⁰, quindi la titolare della chiesa, l'attenzione si concentra sul solo san Michele Arcangelo, in posizione d'onore nell'ancona e ben in evidenza, gi-



fig. 7 Maestro di Sant'Emiliano/Maestro dell'Incoronazione di Urbino, *Storie di sant'Agostino*, Fabiano, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Sant'Agostino.

gante, sulla parete orientale del sacello. La chiesa dei predicatori di Fabiano è uno dei monumenti sui quali il laboratorio di disegno architettonico coordinato da Giorgio Verdiani, il DIDALABS, sta lavorando per proporre una ricostruzione virtuale dell'aspetto medievale del complesso²¹, anch'esso profondamente trasformato nel XVIII secolo. Per la cappella *a cornu Evangelii*, tutto sommato integra dal punto di vista architettonico, si sta lavorando per la ricomposizione virtuale delle lacune degli affreschi e la ricollocazione sul suo altare del trittico della Pinacoteca Vaticana, nel tentativo di recuperare una visione complessiva che si avvicini il più possibile a quella che si aveva all'indomani del 1365, data apposta sull'ancona e verosimile anche per gli affreschi. La visione d'insieme oggi è infatti negata non solo dall'innalzamento nel 1745 di un tramezzo sul lato occidentale, un tempo aperto, ma anche dall'ingombro di una scala in legno realizzata per raggiungere i corredi della tribuna²². Tale struttura oggi permette di vedere da vicino gli affre-

schi a tutti i livelli, come fossimo su ponteggi di un cantiere di restauro, restituendo vedute suggestive ma irreali.

Lo stesso tipo di lavoro si sta affrontando sul complesso fabrianese di Sant'Agostino, sia per la chiesa sia per l'oratorio dei Beati Becchetti²³. Anche le due cappelle ai lati del presbiterio del tempio agostiniano sono invase da scale di legno che negano la visione d'insieme e soprattutto quella dal punto di vista privilegiato, dall'accesso dalle navate laterali, dove ora insistono dei tramezzi

in muratura che chiudono gli ambienti anche sul quarto lato, realizzati in occasione del rifacimento della chiesa tra anni cinquanta e sessanta del Settecento (fig. 7)²⁴. D'altro canto, come per la chiesa domenicana, queste scale offrono l'opportunità straordinaria di vedere da vicino tanti dettagli e pertanto non ne è auspicabile la rimozione, poiché la predisposizione di un rendering 3D aiuterebbe a integrare la visione generale ora ostacolata. Le cappelle sono decorate con affreschi del Maestro di Sant'Emiliano *alias* Maestro dell'Incoronazione di Urbino, che vi ha probabilmente lavorato in due momenti leggermente differenti tra secondo e terzo decennio del Trecento²⁵. Entrambe le cappelle contengono cicli narrativi, *Storie di santa Maria Maddalena* l'una e *Storie di sant'Agostino* l'altra, che si svolgono sulle pareti laterali e sulle lunette, mentre le pareti d'altare, occupate al centro da una monofora triloba, si prestano all'inserimento, ai lati, di figure intere di santi e, in basso, di *Crocifissioni* entro riquadri che dovevano sormontare le mense degli altari, oggi perdute.

Nella cappella *a cornu Evangelii* si inizia con la *Resurrezione di Lazzaro* nel registro basso della parete settentrionale, si prosegue immediatamente sopra con il *Convito di Betania* e poi si salta sulla parete opposta, procedendo dall'alto verso il basso con la *Conversione dei Provenzali* nella lunetta, la *Maddalena portata in cielo dagli angeli* nel registro intermedio e l'*Estrema comunione della Maddalena da parte del vescovo Massimino* in quello inferiore (fig. 8). La sequenza, che ricalca quanto narrato dalla *Legenda aurea*²⁶, è organizzata come una sorta di *Down-up, Up-Down*, che dunque ini-

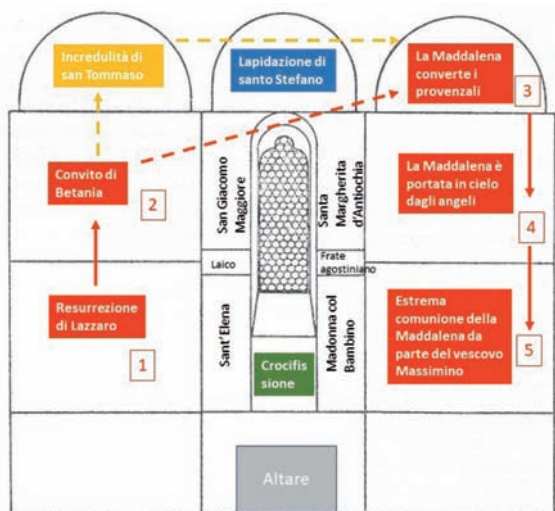


fig. 8 Sequenza narrativa delle *Storie di santa Maria Maddalena* del Maestro di Sant'Emiliano/Maestro dell'Incoronazione di Urbino, Fabriano, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Santa Maria Maddalena (rielaborazione grafica di F. Corsini e G. Spina su schema tratto da B. Molajoli, *Guida artistica di Fabriano*, III ed., Rotary Club, Fabriano 1990, p. 160).

zia e termina nell'ordine più prossimo all'osservatore, ai lati dell'altare. Rispetto a un ciclo della Maddalena di qualche anno precedente come quello giottesco della basilica inferiore di Assisi²⁷, che facilmente può aver funto da modello per il nostro, si può notare un verso di lettura opposto, perché ad Assisi si procede come una spirale dal basso verso l'alto, seguendo idealmente il percorso di elevazione della santa. Il ciclo fabrianese della vita della Maddalena è inoltre interrotto da due scene avulse, di cui si fatica a comprendere le

connessioni. Per l'*Incredulità di san Tommaso* nella lunetta della parete settentrionale si può quantomeno notare che si insinua nella sequenza di storie della penitente come a sostituire il *Noli me tangere*, mancante, e a questo si oppone, come scena in cui Cristo viene sì toccato dall'apostolo. Nella lunetta della parete orientale è invece una *Lapidazione di santo Stefano*, apparentemente fuori contesto, ma forse dovuta a un culto caro ai committenti nei confronti del protomartire²⁸: il suo inserimento nella parete di fondo, in asse con la *Crocifissione* sopra l'altare, esalta il valore del sacrificio di Stefano. Al di sotto sono le figure intere di *San Giacomo maggiore* e *Sant'Elena*, e *Santa Margherita d'Antiochia* e una *Madonna col Bambino*, rispettivamente a sinistra e a destra della monofora triloba, separate orizzontalmente da una fascia con un decoro fogliaceo e due losanghe con un laico e un frate agostiniano.

La cappella *a cornu Epistolae* ospita *Storie di sant'Agostino* (fig. 9)²⁹ e si

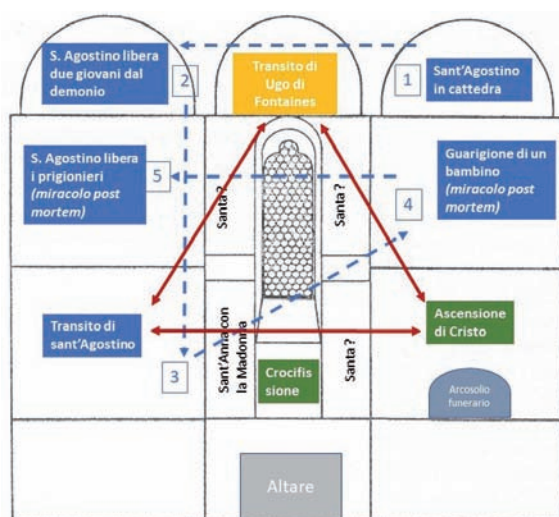


fig. 9 Sequenza narrativa delle *Storie di sant'Agostino* del Maestro di Sant'Emiliano/Maestro dell'Incoronazione di Urbino, Fabiano, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Sant'Agostino (rielaborazione grafica di F. Corsini e G. Spina su schema tratto da B. Molajoli, *Guida artistica di Fabiano*, III ed., Rotary Club, Fabiano 1990, p. 160).

insiste molto sul suo ruolo di guaritore, operando una precisa selezione sui miracoli, sia in vita sia *post mortem*. Si inizia dalla lunetta della parete meridio-

nale con *Sant'Agostino in cattedra*³⁰, si prosegue nella sezione dirimpetto con l'*Esorcismo di due giovani*, poi si salta al registro inferiore della stessa parete con la *Morte di sant'Agostino* e sono infine allineati al registro mediano, affrontati, due apparizioni *post mortem*: la *Guarigione di un bambino* e la *Libera-
zione dei prigionieri*. Forse è proprio per trovare corrispondenza tra questi due miracoli che si abbassa al livello inferiore il *Transito di Sant'Agostino*, scena che a sua volta si trova di fronte all'*Ascensione di Cristo*, che sovrasta

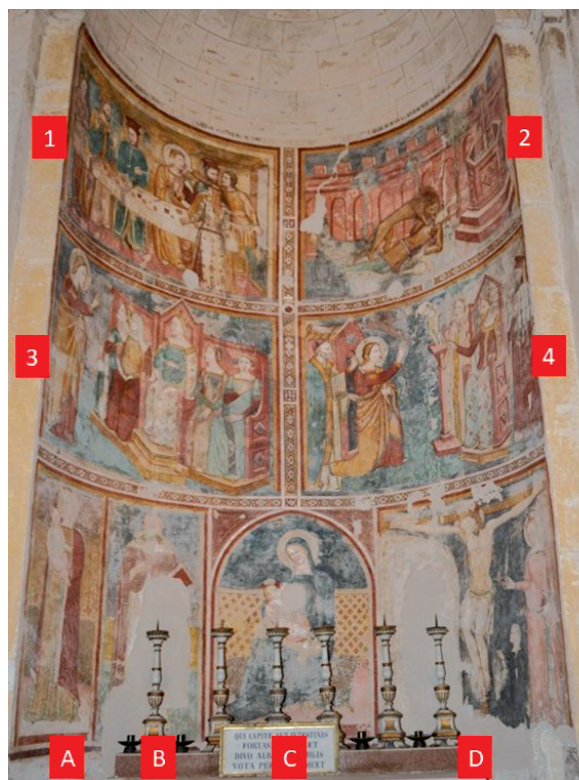


fig. 10 Maestro di Sant'Emiliano/Maestro dell'Incoronazione di Urbino, *Transito di Ugo di Fontaines*, Fabriano, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Sant'Agostino.

una lunetta archiacuta con una *Madonna col Bambino*, ovvero un arcosolio funebre, come si intuisce dalle rimanenze di una mensola sul lato sinistro che doveva sostenere un archivolt in aggetto. La critica da sempre ignora a chi spetti questa tomba, anche se un indizio potrebbero darlo gli stemmi forse maledestiani entro losanghe nella fascia che divide il registro inferiore da quello mediano. *Morte di sant'Agostino* e *Ascensione di Cristo* si fronteggiano come a suggerire un'analogia e a loro volta si leggono a triangolo con la lunetta della

parete orientale, dove è raffigurato un defunto in abiti agostiniani e il vescovo di Ippona che ne porta in cielo l'*animula* (fig. 10). La critica generalmente individua questa scena come la morte di Ugo di Fontaines, riconoscimento suggerito da Bruno Molajoli³¹ e poi rafforzato da Fabio Marcelli³². L'episodio è narrato dalla *Legenda Aurea* nella vita di sant'Agostino: Ugo era un monaco devoto al vescovo di Ippona che chiese di morire nel giorno della sua festa. Agostino allora apparve nel momento del trapasso per portare in cielo la sua anima e di ciò furono testimoni alcuni compagni³³. La rappresentazione sembra aderire perfettamente al racconto, visto che sono presenti anche i due confratelli inginocchiati alle estremità del cataletto, ma non è da escludere che l'episodio tramandato da Jacopo da Varazze sia in realtà solo di ispirazione per alludere al trapasso di Nicola da Tolentino³⁴, morto poco tempo prima della realizzazione di questi affreschi, nel 1305, considerando l'importanza che si conferisce alla scena con la sua collocazione in asse con l'altare, sulla parete orientale. Si noti che i quattro angeli che accompagnano l'apparizione di sant'Agostino reggono ramoscelli di gigli, attributo del frate di Sant'Angelo in Pontano. D'altro canto, va notato che né il defunto né la sua *animula* recano il nimbo, che invece compare fin dalle primissime raffigurazioni di Nicola, sebbene non fosse ufficialmente riconosciuto come santo fino al 1446. Anche in questa cappella, ai lati della monofora, vi sono figure intere di tre sante non identificabili (una martire, forse *Caterina*, quella in alto a sinistra) e di una *Sant'Anna con la Madonna bambina*.

Molti aspetti riguardanti le cappelle gotiche di sant'Agostino a Fabriano sono ancora da chiarire, tra cui le questioni legate alla committenza, da cui si potrà poi risalire a precisazioni sulla cronologia, altrimenti ipotizzabile solo su base stilistica e dunque tramite confronti con altri cicli del Trecento, come gli affreschi di Assisi e la produzione dei riminesi. Il lavoro di restituzione virtuale prevede una ricomposizione dell'insieme integrando le numerose lacune che nelle due cappelle sono state trattate diversamente dai restauratori operanti all'indomani del terremoto del 1997, tenendo conto di precedenti interventi³⁵. Gli affreschi completi di questo "restauro virtuale", reinseriti in un modello tridimensionale simile a quello proposto per San Venanzio, potranno restituire una visione d'insieme che permetterà di leggere a confronto i tentativi prospettici del pittore all'interno delle scene (centrali nella cappella della Maddalena, laterali in quella di Sant'Agostino) e il sistema dei partimenti dipinti, più semplificato e piatto nella cappella della Maddalena – con nastri spiralati e de-



1 – San Tommaso alla tavola del re d'India viene schiaffeggiato dal maggiordomo per aver rifiutato il cibo

2 – Un leone azzanna il maggiordomo del re e un cane porta la sua mano a san Tommaso

3 – San Tommaso predica davanti a Migdonia e ad altre donne

4 – San Tommaso fa spezzare l'idolo pagano e martirio di san Tommaso

A – Madonna col Bambino

B – San Benedetto

C – Madonna in Umiltà

D – Crocifissione con santa Caterina e donatrice

fig. 11 Franceschino di Francesco, *Storie di san Tommaso Didimo, Madonna col Bambino, San Benedetto, Madonna in Umiltà, Crocifissione*. Sassoferrato, chiesa di Santa Croce (rielaborazione grafica di G. Spina).

cori cosmateschi –, più strutturato e tridimensionale nella cappella di Sant'Agostino – con robuste colonne tortili e mensole aggettanti su modello assiate.

Nei cicli pittorici di cultura fabrianese del Trecento vanno incluse le insolite *Storie di san Tommaso Didimo* dell'absidiola di sinistra nella chiesa abbaziale di Santa Croce di Sassoferrato (fig. 11)³⁶. Arianna Latini li segnala tra altri affreschi accomunati dall'influenza di Allegretto Nuzi³⁷, come tutta la critica precedente, da Pagnani³⁸ e Serra³⁹ fino a interventi più recenti di Zampetti⁴⁰, Donnini⁴¹ e Caldari⁴². Oggi, alla luce dei chiarimenti di Matteo Mazzalupi sulla personalità e sul *corpus* di Francescuccio di Cecco distinti da quelli di Fran-



fig. 12 Franceschino di Francesco, *San Tommaso predica davanti a Migdonia e altre donne*, particolare, Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.



fig. 13 Franceschino di Francesco, *Madonna col Bambino, san Giovanni evangelista e san Venanzio*, particolare di san Giovanni evangelista, Fabriano, Portico dei Vasari.

ceschino di Francesco⁴³, è a quest'ultimo che possiamo avvicinare il ciclo di Sassoferrato⁴⁴, ipotizzando una data attorno al 1380, come si dimostra senza difficoltà accostando alcuni dettagli delle *Storie di san Tommaso* alla lunetta del portico dei Vasari (figg. 12-13) o agli affreschi staccati da Sant'Agostino a Fabriano, ora in Pinacoteca (figg. 14-15). L'impaginazione deve molto alle narrazioni solenni di Allegretto, ma anche alle descrizioni vivaci di Francescuccio di Cecco⁴⁵, e i motivi decorativi, come gli ornati cosmateschi nei partimenti e i diffusissimi rombi gigliati sulle vesti, sono tratti dal repertorio dei due pittori (figg. 16-17).

I quattro riquadri narrativi sono preceduti da un'iscrizione in volgare che corre alla base della calotta absidale e introduce il racconto: "COME (CHRISTO) COMANDA A S(AN)C(T)O TO[MASSO] ... VADA EN (IN)DIA A PR[EDICARE] / [COME SANC(TO)] TOMASSO OBEDISCE LO COMA(N)DAMENTO DE (CHRISTO)". San Tommaso è

più di frequente protagonista di scene precedenti come l'*Incredulità*, quando tocca il costato di Cristo, o l'*Assunzione della Vergine*, quando riceve la Sacra Cintola dalla Madonna, ma qui si narra la seconda parte della sua vita, durante la quale diventò predicatore in India⁴⁶. Si comincia con il banchetto della figlia del re, dove l'apostolo è invitato, ma non tocca cibo e allora viene schiaffeggiato da un maggiordomo. Si noti come il pittore si sbizzarrisca in dettagli dell'abbigliamento della corte del sovrano per suggerirne l'esotismo (fig. 18). Nella scena seguente si avvera il castigo predetto da Tommaso: il maggiordomo è sbranato dai leoni, un cane gli stacca la mano e la porta a Tommaso. Poi l'apostolo predica di fronte a Migdonia, alla regina e ad altre donne. Dunque il re lo costringe ad adorare l'idolo, che però si rompe non appena Tommaso si inginocchia. Allora un sacerdote del tempio trafigge l'apostolo con un pugnale.

La lettura procede da sinistra a destra nel registro superiore e poi scende in quello mediano. L'ordine inferiore è invece diviso in quattro specchiature. Al centro è una *Madonna in Umiltà* (fig. 19), derivazione delle numerose prodotte da Allegretto e Francescuccio, anche per il suo inserimento in un arco centinato iscritto, e che si pone come immagine d'altare dipinta ad affresco⁴⁷. A sinistra sono una *Madonna col*



fig. 14 Franceschino di Francesco, *San Tommaso predica davanti a Migdonia e altre donne*, particolare, Sas-soferrato, chiesa di Santa Croce.



fig. 15 Franceschino di Francesco, *Ordini che seguono la regola di sant'Agostino*, particolare, Fabriano, Pinacoteca civica "Bruno Molajoli".



fig. 16 Franceschino di Francesco, *San Tommaso fa spezzare l'idolo pagano e martirio di san Tommaso*, particolare. Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.



fig. 17 Allegretto Nuzi, *San Lorenzo presenta i poveri all'imperatore Decio*, particolare. Fabriano, chiesa di San Venanzio, cappella di San Lorenzo.

Bambino e San Benedetto, e a destra una *Crocifissione* con *Santa Caterina d'Alessandria* e una *donatrice*, mentre è perduta la figura che stava a sinistra della croce.

L'iconografia della seconda parte della vita di Tommaso è piuttosto insolita⁴⁸ e gli altri esempi sembrano limitarsi a una predella di Luca di Tommè ora alle National Galleries of Scotland di Edimburgo, già sotto a un polittico realizzato in collaborazione con Niccolò di ser Sozzo, datato 1362 e proveniente dalla chiesa senese di San Tommaso degli Umiliati⁴⁹, a una predella della scuola



fig. 18 Franceschino di Francesco, *San Tommaso alla tavola del re d'India viene schiaffeggiato dal maggiordomo*. Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.

di Filippino Lippi (forse Vincenzo Frediani) del Courtauld Institute a Londra⁵⁰, abbinata a una pala del Philadelphia Museum of Art, a due affreschi di Antonio di Guido Alberti staccati dalla chiesa di San Domenico a Urbino e ora depositati nel locale Museo Diocesano⁵¹, alle storie dipinte da Niccolò di Liberatore e Pietro di Mazzaforte nella cappella di Santa Marta in Santa Maria *in Campis* a Foligno⁵². Si noti che gli affreschi di Urbino si trovavano in una cappella che conteneva anche storie della Vera Croce: domina quindi il tema della conversione e lo stesso nesso si individua nella chiesa di Sassoferrato, dedicata proprio alla Santa Croce⁵³ e il cui altare maggiore, dal 1467 circa, ospitava un polittico di Giovanni Antonio da Pesaro che include le storie del Sacro Legno nella predella⁵⁴. L'altare della cappella che diremmo dedicata a san Tommaso⁵⁵, d'altro canto, ospita le spoglie del beato Alberto, monaco benedettino vissuto nel XIV secolo⁵⁶, raffigurato anche nel primo pilastro a sinistra della chiesa abbaziale, in abito bianco e col *titulus* "BEATUS ALBERTUS" che permette di riconoscerlo (fig. 20). Quest'ultimo affresco è una *Santa Ca-*



fig. 19 Franceschino di Francesco, *Madonna dell'umiltà*, Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.



fig. 20 Franceschino di Francesco, *Beato Alberto da Sassoferrato*, Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.

terina d'Alessandria sul secondo pilastro di destra appartengono alla stessa mano del ciclo agiografico dell'apostolo (fig. 21).

Questo intervento può concludersi con il riferimento rapido ad altri cicli del Trecento marchigiano sui quali è ancora possibile ragionare per comprendere le strategie narrative in connessione ai contesti che li ospitano. Il ciclo francescano di Allegretto Nuzi nella tribuna della chiesa dei minori di Matelica⁵⁷ è in gran parte nascosto sotto lo scialbo e sarebbe quindi auspicabile che, in contemporanea ai lavori di restauro che stanno per cominciare, si intraprendano anche campagne di rilievo che permettano di recuperare le tracce medievali della chiesa per studiarne l'antico allestimento.

Lo stesso tipo di attenzione meriterebbero, in questa fase di recupero per i gravi danni del sisma del 2016, gli affreschi nella cappella *a cornu Evangelii* in San Francesco a San Ginesio (fig. 22)⁵⁸, complesso anch'esso interessato da modifiche di epoca moderna che non permettono di comprendere l'aspetto d'in-



fig. 21 Franceschino di Francesco, *Santa Caterina d'Alessandria*, Sassoferrato, chiesa di Santa Croce.



fig. 22 Maestro di San Ginesio, *Storie di san Francesco e storie di Cristo*, San Ginesio, chiesa di San Francesco.

sieme originario. Nel registro inferiore ci sono due storie di Cristo, una *Natività* sulla parete destra e una *Crocifissione* sopra l'altare che si eleva a immagine fulcro dell'apparato figurativo. Sopra sono quattro storie di san Francesco che procedono come una C rovesciata: *Rinuncia agli averi*, *Sogno di Innocenzo III*, *Consegna della regola*, *Transito di san Francesco*. A partire da queste, si può mettere in evidenza un secondo livello di lettura verticale: sulla parete centrale, culminante con un'altra storia di Cristo, l'*Ascensione* con i dodici apostoli distribuiti nelle due lunette laterali, si sottolinea il tema bonaventuriano di *Francesco alter Christus*, mettendo in colonna la *Crocifissione*, la *Rinuncia*, il *Transito* e di nuovo *Cristo* risorto e asceso; sulla parete destra *San Paolo e gli apostoli* si collocano al di sopra di san Francesco e i suoi seguaci nella *Consegna della regola*, per evidenziare la missione di evangelizzazione in fedeltà alla Chiesa di Roma (fig. 23).

Potrà essere presa in considerazione anche la chiesa di San Francesco a Mon-

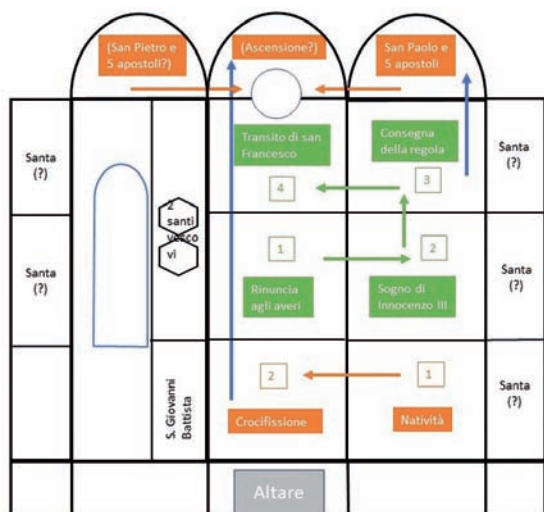


fig. 23 Schema degli affreschi del Maestro di San Ginesio nella chiesa di San Francesco a San Ginesio (rielaborazione grafica di G. Spina).



fig. 24 Maestro di Offida, *Storie di Cristo*, Montefiore dell'Aso, chiesa di San Francesco.

tefiore dell'Aso, che parimenti si presta a una restituzione tridimensionale, non solo per la ricomposizione del ciclo cristologico del Maestro di Offida nell'abside (fig. 24)⁵⁹, che prevede una semplice lettura cursoria che procede da sinistra a destra e dall'alto in basso (fig. 25), ma soprattutto per recuperare il suo inserimento in un contesto completamente stravolto, che ha visto l'inversione dell'orientamento della chiesa e il rimontaggio in siti differenti dall'origine del portale d'accesso e del monumento funebre dei genitori del cardinale Gentile Partino⁶⁰. Esperimenti simili si potranno infine tentare per affreschi staccati dai loro contesti originari come quelli del Maestro di Campodonico un tempo nell'abbazia di San Biagio in Caprile, depositati in Pinacoteca civica a Fabriano ma di proprietà della Galleria Nazionale delle Marche⁶¹, e quelli del Maestro di Colle Altino già nella chiesa di Santa Maria Aquae Imbricis – tra l'altro devastata dal terremoto del 2016 – ora parte della raccolta museale della diocesi di Camerino⁶².

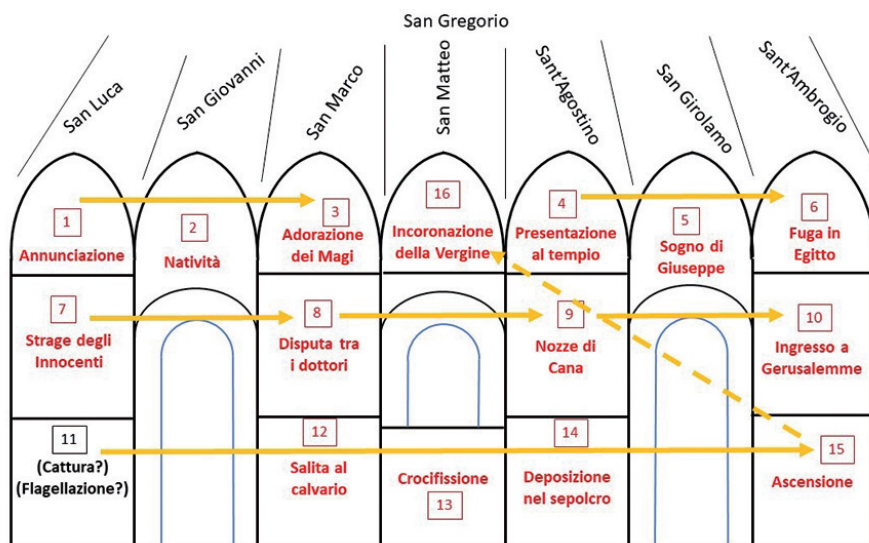


fig. 25 Schema degli affreschi del Maestro di Offida nella chiesa di San Francesco a Montefiore dell'Aso (rielaborazione grafica di G. Spina).

Abstract

The virtual reconstruction of the Gothic tribune in the church of San Venanzio in Fabriano, published in 2021, was based on a survey and study of the architecture as well as an integrated interpretation of the spaces and paintings, which enabled us to establish the positions of the altars within the chapels and the correct order of the fresco cycles in the chapels of San Lorenzo and Santa Croce, bearing in mind the importance of the close relationship between frescoes and their surrounding architecture. This approach could also be tried out in other Fabriano churches housing fourteenth-century fresco cycles and whose Mediaeval appearance has been concealed by later additions, such as Santa Lucia Novella (the chapel of San Michele and Sant'Orsola) and Sant'Agostino (the chapels with the Stories of Saint Augustine and Stories of Saint Mary Magdalene). The paper ends by briefly considering the cycle of Saint Thomas in the abbey church of Santa Croce near Sassoferrato, probably by Franceschino di Francesco, and some other fourteenth-century cycles in the Marche, whose narrative strategies have yet to be studied in relation to their contexts.

NOTE

- 1 La restituzione è navigabile alla pagina <https://www.didalx.it/fabrizio/>: il lavoro, coordinato da Andrea De Marchi e condotto da Giorgio Verdiani, Alexia Charalambous, Federica Corsini e la sottoscritta in collaborazione con Matteo Mazzalupi, è illustrato nell'inserito *Restituzione virtuale della tribuna gotica di San Venanzio a Fabriano*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 – 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 139-223.
- 2 Di recente questa problematica è affrontata sulla base di alcuni esempi da A. DE MARCHI, *Pitture murali nel contesto: gerarchie e percorsi interattivi negli spazi sacri fra XIV e XV secolo*, in *Dal Medioevo ai videogames. Saggi sull'interattività e la performatività delle arti*, a cura di R. Cappai, A. Franetovich, A. Paolicchi, Astarte Edizioni, Pisa 2021, pp. 11-31. Le basi metodologiche di tale approccio risalgono agli studi di M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago 1990; J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, pp. 67-101; e di recente sono riaffrontate da H. C. JACOBS, *Rau-merzählung. Narration und raumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklendes Tre- und Quattrocento*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2019.
- 3 Per un accenno a questi aspetti, approfonditi nel presente intervento, rimando al saggio G. SPINA, *La tribuna trecentesca di San Venanzio a Fabriano. Per una lettura integrata di spazi e immagini*, in *Oro e colore*, op. cit., pp. 141-155.
- 4 Per riflessioni analoghe si veda anche l'introduzione della curatrice al volume *Progetti digitali per la storia dell'arte medievale*, a cura di P. Vitolo, All'Insegna del Giglio, Firenze 2018, pp. 7-12.
- 5 SPINA, op. cit., pp. 147-149.
- 6 La sequenza narrativa è commentata di recente da DE MARCHI, op. cit., pp. 30-31.
- 7 SPINA, op. cit., pp. 147-152; EADEM, *Fabriano, San Venanzio*, in *Oro e colore*, op. cit., pp. 228-239.
- 8 B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Gentile, Fabriano 1936, pp. 97-98.
- 9 Si veda la bibliografia in SPINA, *Fabriano*, op. cit.
- 10 JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* (fine XIII secolo), ed. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995, pp. 614-627.
- 11 ARONBERG LAVIN, op. cit., pp. 7-8, diagrammi D e E, e 290: la cappella di San Lorenzo si discosta però da questo diagramma per lo slittamento della parete d'altare su quella orientale che è quella che ci si trova a sinistra entrando, e non di fronte al centro.
- 12 SPINA, *Fabriano*, op. cit., p. 230 e 232 nota 20.
- 13 Ivi, p. 230.
- 14 Si rimanda ora ad A. LATINI, *Fabriano, Santa Lucia Novella* (alias *San Domenico*), in *Oro e colore*, op. cit., pp. 240-265, in part. pp. 240-244.
- 15 LATINI, op. cit., pp. 241, 243.
- 16 A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Oro e colore*, op. cit., pp. 19-47, in part. p. 36.
- 17 Per quest'opera si veda M. MAZZALUPI, *Allegretto e il Trecento fabrianese: un nuovo sguardo*, in *Oro e colore*, op. cit., pp. 49-81, in part. pp. 63-65; e la bibliografia citata nel repertorio dello stesso catalogo, pp. 334-335 cat. 2.5. Che i donatori fossero gli antenati della famiglia Santi lo deduceva A. MUÑOZ, *La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi del Museo Vaticano*, in «L'arte», X, 1907, pp.

- 143-144. La provenienza da questa cappella è invece intuita da Filippo Todini, trovando corrispondenza tra gli affreschi e i due santi negli scomparti laterali del trittico, Michele e Orsola: F. TODINI, *Sul trittico vaticano di Allegretto Nuzi*, in «Antologia di belle arti», I, 1977, pp. 291-293.
- 18 MAZZALUPI, *op. cit.*, pp. 63-64.
- 19 G. SALVAVIVI, *Origine e principio del convento di S. Lucia Nova di Fabriano*, ms., 1597, già Fabriano, Biblioteca Comunale, Carte Zonghi-Moscatelli: così è citato da R. SASSI, *Chiese artistiche di Fabriano. Santa Lucia*, in «Rassegna marchigiana», VII, 1928-1929, pp. 4-40, 45-53, 90-110, in part. pp. 49, 53; TODINI, *op. cit.*, p. 292.
- 20 Il riconoscimento, che si deve ad Alessandro Delpriori, è commentato da Lucia Biondi nel suo saggio qui accanto.
- 21 Il lavoro, portato avanti da Sofia Sapucci, è in corso di realizzazione. Alla pagina https://www.didalx.it/Fabriano_SanDomenico/index.html è visionabile il *virtual tour* dello stato attuale realizzato attraverso una sequenza di fotopanoramiche e arricchito da contenuti aggiuntivi.
- 22 Sulle modifiche settecentesche della chiesa cfr. A. DELPRIORI, *La chiesa di San Domenico*, in *Le cappelle gotiche in Sant'Agostino e in San Domenico di Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donnini, Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 2006, pp. 75-78; R. SASSI, *Memorie domenicane di Fabriano*, Arti Grafiche 'Gentile', Fabriano 1935, pp. 33-35. Si deduce che una scala lignea doveva essere esistere fin dal Settecento, per poter raggiungere i coretti, ma quella attuale risale agli anni Ottanta del secolo scorso, realizzata in sostituzione di quella antica, come mi comunica Arianna Latini.
- 23 Anche questo progetto è in corso d'opera, curato da Margherita Soldaini, e come per San Domenico è ancora accessibile solo il *virtual tour* dello stato attuale alla pagina https://www.didalx.it/Fabriano_SantAgostino/index.html. Per l'oratorio dei Beati Becchetti, a cui Arianna Latini ha dedicato la sua tesi di specializzazione in Beni storico-artistici discussa all'Università di Firenze, relatore il prof. Andrea De Marchi, a.a. 2019/2020, si punterà a ricreare l'allestimento interno degli spazi, grazie all'uso della fotogrammetria applicato alle sculture lignee ora conservate nella Pinacoteca civica "Bruno Molajoli" e un tempo distribuite sui tre livelli dell'oratorio.
- 24 P. CRUCIANI, in *Gli Agostiniani nelle Marche. Arte, architettura, spiritualità*, a cura di F. Mariano, Federico Motta Editore, Milano 2004, p. 184; R. SASSI, *Le chiese di Fabriano. Brevi cenni storico-artistici*, Arti Grafiche 'Gentile', Fabriano 1961, pp. 51-53.
- 25 Il Maestro, teso tra influenze assisiati e riminesi, meriterebbe un'ampia riconsiderazione critica. Gli affreschi di Sant'Agostino a Fabriano, già segnalati nella cerchia di Allegretto Nuzi da A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Hoepli, Milano 1907, p. 858, furono messi in relazione all'ambito riminese da L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, I. *Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Federici, Pesaro 1929, pp. 276-277; B. MOLAJOLI, *Gli affreschi riminesi in S. Agostino a Fabriano*, in «Rivista d'arte», XVI, 1934, pp. 319-335; M. SALMI, *La scuola di Rimini*, I, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», III, 1931-32, pp. 226-267, in part. p. 242; C. BRANDI, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Garattoni, Rimini 1935, p. 42. Al pittore hanno rivolto attenzione anche F. ZERI, *Un affresco del Maestro dell'Incoronazione di Urbino*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. 36-40; C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Spagnol, Milano 1965, pp. 50-52; M. BOSKOVITS, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 (II)*, in «Arte cristiana», LXXXI, 1993, 756, pp. 163-182. Più di recente si segnalano gli interventi di A. MARCHI, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche: presenze riminesi, pittori "stranieri" e pit-*

- tori locali, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 20 agosto 1995 – 7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Electa, Milano 1995, pp. 114-117; IDEM, *Trecento riminese e trecento marchigiano. Storie di pitture e di pittori tra Marecchia e Tronto – Appennino e Adriatico: rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, in *Il Maestro di Campodónico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1998, pp. 61-63; F. MARCELLI, *Devozione e propaganda agostiniana: gli affreschi di Fabriano*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 49-56; IDEM, *Devozione e propaganda agostiniana*, in *Il Maestro di Campodónico, op. cit.*, pp. 164-178; B. CLERI, *La chiesa di Sant'Agostino. I capelli della Maddalena. La forza di persuasione di Sant'Agostino. Lo stile e i riferimenti culturali degli autori delle cappelle gotiche*, in *Le cappelle, op. cit.*, pp. 9-60; V. PICCHIARELLI, *Le "cappelle giottesche" di Sant'Agostino a Fabriano*, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, 26 luglio – 30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, Mandragora, Firenze 2014, pp. 275-279.
- 26 JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, pp. 516-526.
- 27 Rimando al libretto prodotto a seguito dell'ultimo restauro: L. SEBASTIANI, E. LUNGHI, S. FUSETTI, S. PANZINO, *La donna nuova. Il restauro della cappella della Maddalena nella Basilica di San Francesco in Assisi*, Casa Editrice Franciscana, Assisi 2023; ma per il rapporto tra affreschi e spazio sacro si veda in particolare J. ROBSON, *The Pilgrim's Progress: Reinterpreting the Trecento Programme of the Lower Church at Assisi*, in *The Art of the Franciscan Order in Italy*, a cura di W. R. Cook, Brill, Leiden 2005, pp. 39-70, in part. pp. 50-57; D. COOPER, J. ROBSON, *Assisi e Padova, penitenza e taumaturgia: due esperienze diverse di pellegrinaggio nel primo Trecento*, in *Padova 1310: percorsi nei cantieri architettonici e pittorici della Basilica di Sant'Antonio*, atti del convegno (Padova, 20 maggio 2010), a cura di L. Baggio, L. Bertazzo, Centro Studi Antoniani, Padova 2012, pp. 173-186.
- 28 Tenta una spiegazione Veruska Picchiarelli, che individua il filo conduttore nel tema della conversione: PICCHIARELLI, *op. cit.*, pp. 275-276.
- 29 Anche in questo caso la fonte di riferimento è la *Legenda aurea*: JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, pp. 684-703; J. e P. COURCELLE, *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris 1965, pp. 53-59.
- 30 PICCHIARELLI, *op. cit.*, p. 227, propone che si tratti della nomina del suo successore Eraclio.
- 31 MOLAJOLI, *op. cit.*, 1936, p. 159.
- 32 MARCELLI, *op. cit.*, 1997, p. 51; ID., *op. cit.*, 1998, p. 172.
- 33 JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, p. 699.
- 34 La scena è interpretata, con un margine di dubbio, come *Transito di san Nicola da Tolentino* da BOSKOVITS, *op. cit.*, p. 182, e da F. ROSSI, *Appunti per una scuola riminese marchigiana*, in «Bollettino d'arte», LII, 1967, 2, pp. 69-77, in part. pp. 72-73. Nella stessa direzione va DE MARCHI, *Allegretto, op. cit.*, p. 36.
- 35 Cfr. P. PECORELLI, *Chiesa di Sant'Agostino e di San Domenico, note sul restauro*, in *Le cappelle, op. cit.*, pp. 147-160, in part. pp. 147-153.
- 36 Per notizie sulla chiesa si vedano gli studi di A. PAGNANI, *Breve guida storico-artistica della chiesa e del monastero di S. Croce presso Sassoferrato*, Tip. Lucci, Roma 1914; IDEM, *Storia dell'Abbazia di S. Croce dei Conti di Sassoferrato*, Istituto Internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato-Fabriano 1968; H. SAHLER, *San Claudio al Chienti und die romanischen Kirchen des Vierstützentypus in den Marken*,

- Rhema, Münster 1998, ed. it. *San Claudio al Chienti e le chiese romaniche a croce greca iscritta nelle Marche*, Lamusa, Ascoli Piceno 2006, pp. 112-132; P. Priva, *Marche romaniche*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 239-242; *L'Abbazia di Santa Croce di Sassoferrato. Storia e arte*, atti del convegno (Sassoferrato 2003), Comune di Sassoferrato, Fabriano 2007. Non è certo se i monaci aderirono alla riforma camaldolese già nel XIII secolo o se rimasero benedettini bianchi fino al 1613: cfr. D. Cingolani, *Il Beato Gherardo patrono di Serra de' Conti. Tradizione agiografica e culto attraverso i secoli*, Il lavoro editoriale, Ancona 2017, pp. 74-81, e la bibliografia precedente citata. Propende per la seconda opzione M. Minardi, *Tre questioni interferenti l'abbazia di Santa Croce a Sassoferrato, da Giovanni Antonio da Pesaro a Pietro Paolo Agabiti*, in «Arte marchigiana», 7, 2019, pp. 11-43, in part. p. 19, sulla scorta di Pagnani, *op. cit.*, pp. 23-24, 33-46, 63-65; IDEM, *Storia dei Camaldolesi*, Garofoli, Sassoferrato 1949, pp. 214-216.
- 37 LATINI, *Fabriano, Miscellanea*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 270-281, in part. p. 275 nota 51.
- 38 PAGNANI, *op. cit.*, 1914, p. 13; IDEM, *op. cit.*, 1968, p. 15.
- 39 SERRA, *op. cit.*, pp. 294-295.
- 40 P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche, I. Dalle origini al primo Rinascimento*, Nardini, Firenze 1988, p. 130 nota 31.
- 41 G. DONNINI, in *Abbazie e castelli della Comunità Montana alta valle dell'Esino*, a cura di G. Castagnari, Comunità Montana Alta Valle dell'Esino, Arcevia 1990, pp. 415-423; P. ZAMPETTI, G. DONNINI, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Nardini, Firenze 1992, p. 25; G. DONNINI, E. PARISI PRESICCE, *Tesori d'arte tra Fabriano e Cupramontana*, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1994, pp. 169-174.
- 42 C. CALDARI, *Il restauro degli elementi lapidei e decorativi nell'abbazia di Santa Croce degli Atti*, in *L'Abbazia, op. cit.*, pp. 33-41.
- 43 MAZZALUPI, *op. cit.*, pp. 74-76.
- 44 Quando si distingueva tra Francescuccio e Franceschino, sebbene con una lettura diversa dall'ultima restituita da Matteo Mazzalupi (cfr. nota precedente), gli affreschi di Sassoferrato sono stati menzionati da Fabio Marcelli tra le opere di Franceschino, cioè assieme alla *Madonna dell'Umiltà* già Carminati e a due *Madonne della Misericordia* ora in Pinacoteca civica: F. MARCELLI, *Botteghe di artisti a Fabriano nel Medioevo*, in *Il Maestro di Campodonico, op. cit.*, pp. 148-160, in part. p. 151.
- 45 Giampiero Donnini (in ZAMPETTI, DONNINI, *op. cit.*, p. 25) propone il confronto tra gli affreschi di Sassoferrato e il “dossale americano del Ghissi”, cioè il dossale di San Giovanni evangelista di Francescuccio di Cecco diviso tra vari musei statunitensi, per il quale si veda M. MAZZALUPI, *Allegretto e gli altri (veri e finti): ricerche sul Trecento a Fabriano*, in *Elogio del Trecento fabrianese. Materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 71-99, in part. pp. 88-93.
- 46 JACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, pp. 38-45.
- 47 MAZZALUPI, *op. cit.*, 2021, pp. 65-66; M. BRÜGGEN ISRAËLS, *Madonne dell'Umiltà monumentali nelle Marche tardo-medievali*, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Minardi, Editoriale Umbra, Foligno 2017, pp. 297-328.
- 48 Cfr. G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Le Lettere, Firenze 1965, coll. 1080-1088; *L'apostolo Tommaso nell'arte e nelle immagini devozionali*, a cura di G. Grilli, L. Tosi, Arcidiocesi di Lanciano-Ortona, Lanciano 2009.

- 49 S.A. FEHM, *Luca di Tommè. A Sienese fourteenth-century painter*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1986, pp. 76-83.
- 50 E. FAHY, *Some followers of Domenico Ghirlandajo*, Garland, New York & London 1976, pp. 176-179.
- 51 S. BARTOLUCCI, *Il ciclo pittorico di Antonio Alberti da Ferrara nella chiesa di San Domenico a Urbino: una proposta di ricostruzione iconografica*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII, 2004, pp. 31-49.
- 52 F. TODINI, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Quattroemme, Perugia 2004, pp. 491-494. Gli affreschi sono ora al centro degli studi di Rachele Ciarrocchi per la sua tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte *La formazione di Niccolò di Liberatore e il sodalizio col suocero Pietro di Giovanni Mazzaforte*, rel. prof. A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2022/2023.
- 53 Sulla dedicazione alla Croce si veda SAHLER, *op. cit.*, pp. 112-113: almeno dal 1485 si celebrava a Sassoferrato la festa dell'Invenzione della Croce e in quell'occasione si svolgeva anche una processione.
- 54 Per quest'opera, ora nella Galleria Nazionale delle Marche, si rimanda alle ultime considerazioni di MINARDI, *op. cit.*, pp. 11-19.
- 55 Anche la Sahler ricava l'intitolazione dagli affreschi: SAHLER, *op. cit.*, p. 113.
- 56 Sul beato Alberto, che compare anche nel registro superiore del polittico di Giovanni Antonio da Pesaro, le notizie sono scarse e poco chiare, cfr. L. JACOBILLI, *Vite de' santi e beati dell'Umbria*, III, Heredi Alterij, Foligno 1661, pp. 366-368; PAGNANI, *op. cit.*, 1968, pp. 47-51; IDEM, *op. cit.*, 1949, pp. 114-115; IDEM, *Storia di Sassoferrato dalle origini al 1900*, La Pace, Sassoferrato 1975, pp. 199, 229-231; C. SOMIGLI, s.v. *Alberto da Sassoferrato*, in *Bibliotheca sanctorum*, I, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma 1961, col. 697; CINGOLANI, *op. cit.*, pp. 124-140 e *passim*. Va segnalato che il Pagnani, nella bibliografia precedentemente citata, si riferisce alla nostra cappella chiamandola "del Beato Alberto".
- 57 A. DELPRIORI, *Matelica*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 292-295.
- 58 Sul ciclo ginesino cfr. G. A. VERGANI, *San Francesco e "compagni" nella pittura camerte. Note per un percorso iconografico tra la fine del Duecento e il Trecento*, in *Presenze francescane nel camerinense (secoli XIII-XVII)*, a cura di F. Bartolacci, R. Lambertini, Ripatransone 2008, pp. 323-362, in part. pp. 343-350. Per il pittore si faccia riferimento a E. ZAPPASODI, *Ricezione assisiata nelle Marche. Il Maestro del polittico di Ascoli*, in *Pittura del Trecento*, *op. cit.*, pp. 217-240, in part. pp. 228-229; IDEM, *Consonanze pittoriche trecentesche di qua e di là dell'Appennino*, in «Spoletium», 48, 2011, pp. 32-43, in part. pp. 35-36. È stato di recente rinvenuto un ciclo inedito riferibile al Maestro di San Ginesio nella chiesa di San Marco a Offida, commentato da F. COGLIANDRO, C. PACCIARELLI, M. TITTARELLI, *Considerazioni sui nuovi affreschi nella chiesa di San Marco a Offida*, in *Il restauro del monastero di San Marco a Offida*, a cura di G. Brandimarti, Pescara 2023, pp. 109-127.
- 59 Per il Maestro di Offida rimando in particolare ai saggi di ZAPPASODI, *op. cit.*, pp. 231-236; C. PASQUALETTI, *A cavallo della linea del Tronto. Ricerche sul Maestro di Offida, con una rilettura del tritico di Tursi e qualche considerazione su "Luca d'Atri"*, in *Pittura del Trecento*, *op. cit.*, pp. 241-266. Sul pittore segnalano anche i recentissimi contributi di A. TOMEI, *Conoscere per tutelare: due casi esemplari tra Abruzzo, Umbria e Marche*, in *Il patrimonio storico-artistico e culturale dell'area picena dopo il sisma del 2016. Recupero, conoscenza, valorizzazione*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 22-23 marzo 2019), a cura di M. D'Attanasio, S. Maddalo, Roma 2021, pp. 17-27; W. ANGELELLI, *Uno, nessuno e centomila: il Maestro di Offida a Ripatransone*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi et al., Campisano editore, Roma 2022, pp. 237-242; COGLIANDRO, PACCIARELLI, TITTARELLI, *op. cit.*

- 60 Tenendo presenti e sviluppando ulteriormente le considerazioni di E. ZAPPASODI, *Persistenze romani-
che. La fortuna della Porta Regia nelle Marche meridionali tra Due e Trecento*, in *Umbria e Marche
in età romanica*, a cura di E. Neri Lusanna, Ediart, Todi 2013, pp. 281-296, in part. pp. 286-290. Dal-
l'altare maggiore di questa chiesa proviene un polittico di Carlo Crivelli, ormai smembrato e diviso tra
il museo locale e varie collezioni nel mondo, cfr. D. DE LUCA, *Il Polittico di Carlo Crivelli a Monte-
fiore dell'Aso*, Edifir, Firenze 2021, ried. 2023, pp. 31-66.
- 61 Si veda ora A. DE MARCHI, *Gli affreschi di San Biagio in Caprile ricompresi nel loro contesto origi-
nale*, in *Studi storici per Sandro Corradini*, a cura di G. De Rosa, New Inprinting, Camerino 2022, pp.
61-74.
- 62 A. DE MARCHI, *Contesti lacerati, contesti risarciti. Musei e territori, come innescare una spirale vir-
tuosa a partire da una calamità?*, in *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*,
numero speciale di «Predella», 2015, 12, pp. 15-23, in part. pp. 19, 22 nota 6.

San Venanzio a Fabriano fra Medioevo ed Età Moderna: considerazioni critiche e interpretative

Fabio Coden, Gianmario Guidarelli¹

Note introduttive

La cattedrale di San Venanzio di Fabriano rappresenta senza alcun dubbio un caso di studio non comune per la convergenza di una serie eccezionale di condizioni, direttamente associate con la trasmissione delle fasi più antiche della fabbrica, con la gestione delle evidenze murarie nei momenti di trasformazione e, di conseguenza, con la percezione dello spazio interno ed esterno dell'edificio nel corso del tempo. Si tratta, da quanto si può desumere dai nessi stratigrafici che legano le singole unità morfologiche, di un palinsesto di insolita complessità, i cui componenti sono ovviamente in stretta relazione biunivoca tra ogni fase e con quelle preesistenti. Questo specifico fenomeno ha potuto concretizzarsi per varie ragioni: poiché nel panorama peninsulare l'icnografia che si scelse di adottare in epoca gotica per la testata orientale dell'edificio è indubbiamente inconsueta; perché nelle successive metamorfosi della chiesa si optò per la salvaguardia, probabilmente in virtù di considerazioni meramente funzionali, del guscio esterno del grande catino, che divenne un mero contenitore strutturale; perché a partire dalla fondazione questa costruzione mai ebbe una veste architettonica omogenea; perché, infine, si ha l'impressione che il cantiere di epoca gotica si sia dilatato nel tempo per vari decenni, forse addirittura per più di un secolo, procedendo per fasi successive di completamento (fig. 1).



fig. 1 Fabriano, San Venanzio, esterni.
Vista d'insieme della cattedrale da
sud-est (foto F. Coden).

Potrebbe essere obiettato che tutto sommato si tratta di una parabola evolutiva comune a molte chiese medievali, non solo peninsulari che, in virtù delle mutate necessità religiose o a seguito di alterne vicende conservative, subirono trasformazioni più o meno consistenti. Nel caso di San Venanzio, tuttavia, si ha a che fare con una struttura che, nonostante sia calata all'interno di una realtà periferica rispetto ai principali centri di sperimentazione architettonica, rispecchia un singolare grado di elaborazione estetico-formale e una altrettanto caratteristica modalità di gestione del principio che lega in modo indissolubile la forma, ovvero la pianta e l'elevato, alle funzioni rituali e liturgiche. Per squarciare il velo di incertezza intorno al clima culturale che guidò le scelte destinate al cantiere della principale chiesa di Fabriano, si dovrebbe pertanto partire dal motivo che spinse la committenza ad adottare un progetto tanto ambizioso, almeno per la testata orientale dell'edificio, che la casualità ha consegnato nelle fattezze di un fossile profondamente eroso dal tempo e maltrattato da fenomeni umani e naturali di natura anche traumatica.

L'enorme sforzo messo recentemente in campo per investigare le strutture, spesso fisicamente difficili da raggiungere, ha permesso la raccolta di una tale mole di dati da costituire il punto di partenza imprescindibile per chiunque intenda approcciarsi alla comprensione della *facies* medievale del duomo². Solo un approccio multidisciplinare che si avvale delle più aggiornate metodologie di indagine e di analisi³ in stretta azione combinata con specifiche e dettagliate ricerche storico-artistiche⁴ avrebbe potuto garantire il raggiungimento di proposte credibili, sia in merito alle volumetrie della parte orientale dell'edificio, sia riguardo il complesso sistema di apparati decorativi e funzionali alla vita religiosa della chiesa.

Il lavoro di ricerca preparatorio alla mostra su Allegretto Nuzi, confluito nel catalogo pubblicato nel 2021⁵, risponde a queste istanze, perchè sperimenta un metodo di ricerca che reimmette il caso di Fabriano nel dibattito sull'architettura italiana medievale e, nello specifico, di quella fra Due e Trecento⁶. Infatti, utilizzando il supporto delle tecnologie digitali (in particolare, il rilievo, la modellazione e la realtà aumentata come parte dell'allestimento della mostra) è stato possibile elaborare un'ipotesi convincente per ricostruire il momento più alto della storia della fabbrica e, in dettaglio, il rapporto fra architettura e apparato decorativo da una parte e tra struttura e funzionalità rituale dall'altra. In questo modo, il caso di Fabriano può positivamente contribuire al dibattito sulle *digital humanities*.

1. Storia dell'arte, dell'architettura e digital humanities

Le tecnologie digitali a supporto della storia dell'architettura risultano maggiormente efficaci sia nella fase di ricerca (soprattutto riguardo la ricostruzione dello spazio virtuale e la gestione geolocalizzata dei dati storici), che nel processo di pubblicazione e presentazione, con la realizzazione di veicoli visivi e multimediali che possono arrivare a rappresentare anche spazi molto complessi per un pubblico che nella maggior parte delle volte è di non addetti ai lavori. Tuttavia, nel caso di edifici non più esistenti (parzialmente o totalmente), la ricostruzione dello spazio virtuale non è solo la visualizzazione di un modello precedentemente costruito, ma può diventare una fase della ricerca vera e propria⁷, come accade nel caso del gruppo di studio su San Venanzio (fig. 2). Qui la rete delle fonti (grafica, archivistica, bibliografica) può essere costruita dal ricercatore utilizzando il modello digitale come inizio (e non come risultato visivo) per la sua ricerca. In questo senso, negli ultimi anni l'uso delle tecnologie digitali (sistemi geografici informativi, tecniche di mappature geo-spaziali, piattaforme di gestione dati e modellazione) ha comportato una serie di opportunità che ha indotto gli storici dell'architettura a riflettere sulle potenzialità narrative della propria disciplina e a sperimentare propri protocolli di ricerca. Negli ultimi due decenni questo approccio ha progressivamente sempre più condizionato la ricerca storico-architettonica nei modi, nei risultati e talvolta nella stessa scelta degli argomenti di studio. Una delle caratteristiche più importanti e innovative di questo nuovo approccio è la multidisciplinarietà (come sperimentazione metodologica) che, a sua volta, comporta necessariamente una modalità collaborativa. Questo progressivo spostamento da una ricerca individuale ad un *team* integrato sta significativamente trasformando il mestiere dello storico dell'architettura, anche in relazione alla formazione delle nuove generazioni di specialisti e nella ridefinizione stessa dei confini disciplinari, esemplificato in modo efficace nei risultati della ricerca su San Venanzio (fig. 3). Da una prima fase in cui la digitalizzazione veniva usata per visualizzare in chiave divulgativa i risultati delle indagini, si è progressivamente passati ad un uso operativo degli strumenti informatici, consentendo contemporaneamente di elaborare e confrontare diverse ipotesi alternative di ricostruzione, in una prospettiva di continuo aggiornamento e di condivisione dei *data* (*open data* e *open science*)⁸. Si tratta di un tipo di approccio necessariamente interdisciplinare dove linguaggi, processi euristici e protocolli ap-

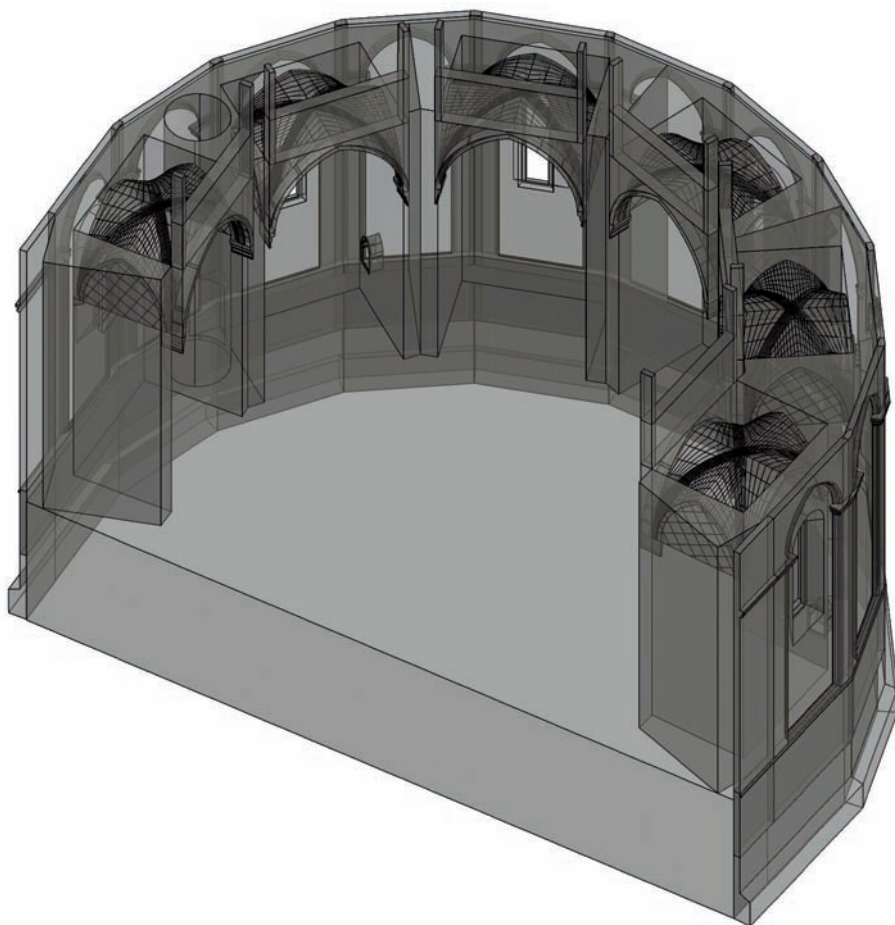


fig. 2 Modello 3D parziale della ricostruzione della tribuna gotica di San Venziano (elaborazione di F. Corsini, in *Oro e colore*, p. 159).

partenenti a diversi ambiti (informatica, scienze della rappresentazione, restauro) devono dialogare e operare su una piattaforma comune e con comuni obiettivi.

È il caso del progetto “Florence 4D” in cui l’integrazione di metodologie spaziali, in particolare la mappatura e la visualizzazione 3D di Firenze, è finalizzata a reinterpretare dati già esistenti per elaborare narrazioni diacroniche,

destinate alla comunità scientifica, ma anche ad un pubblico più vasto⁹. Uno dei primi rilevanti risultati di questo gruppo di lavoro è l'integrazione tra dati architettonici e lacerti di decorazione pittorica musealizzata. In questo caso, il rilievo laser scanner dello stato di fatto ha permesso per esempio la ricostruzione virtuale della chiesa di San Pier Maggiore, non più esistente, e di ipotizzare l'allestimento originario di cui faceva parte il polittico del suo altare maggiore¹⁰. In questo modo, il processo di modellazione permette di creare visua-



fig. 3 Panoramica VR della ricostruzione della tribuna di San Venanzio con l'inserimento degli apparati decorativi di metà Trecento (elaborazione di F. Corsini, in *Oro e colore*, p. 144).

lizzazioni interoperabili che consentono di recuperare l'allestimento originario davanti al dipinto decontestualizzato nell'attuale collocazione museale, ma anche di "vedere" porzioni non più esistenti di edifici in un luogo ideale. Questo tipo di progetti dimostra quanto le tecnologie digitali siano versatili sul piano narrativo, in particolare sul versante della multimedialità, sull'interazione tra reale e virtuale e sulla gestione della quarta dimensione. Di conseguenza, queste tecnologie possono costituire un laboratorio per sperimentare un nuovo modo di gestire l'incertezza delle ricostruzioni virtuali, dovuta quasi sempre alla mancanza del manufatto originario non adeguatamente supportata da un conveniente quadro documentario. D'altronde, la rappresentazione gra-

fica stessa del diverso grado di incertezza della ricostruzione (per esempio attraverso diversi retini o gradi di trasparenza) è garanzia di rigore metodologico che, una volta tradotto in strumento comunicativo ai fini della divulgazione, fa letteralmente entrare l'utente non addetto ai lavori "dentro" alla ricerca storico-artistica, facendone condividere il metodo e i limiti del processo conoscitivo. Il modello digitale, peraltro, può funzionare come palinsesto di idee e di ipotesi, non solo pregresse, ma anche potenziali. Cioè, la modellazione, basata su

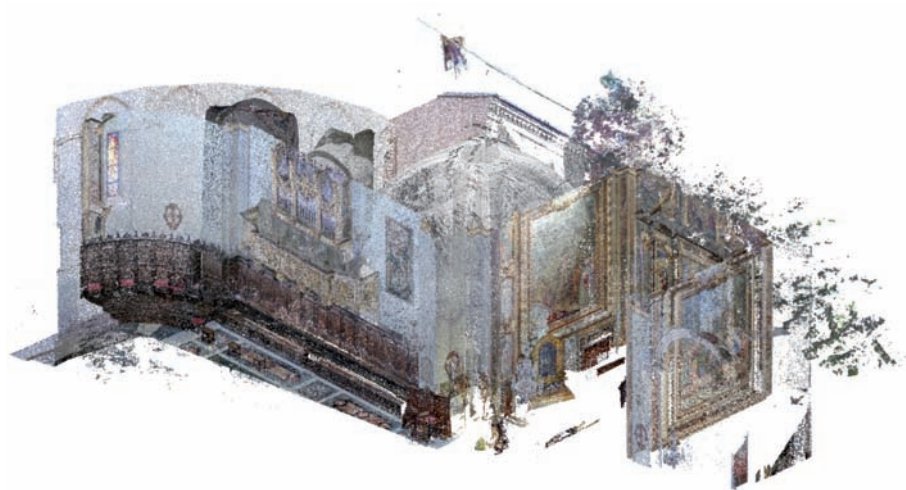


fig. 4 Spaccato assonometrico della sezione inferiore della tribuna di San Venanzio allo stato attuale (nuvola di punti rilevata da Giorgio Verdiani, Alexia Charalambous, Federica Corsini; rielaborazione a cura di Tommaso Sandon).

un rilievo laser scanner come nel caso di Fabriano (fig. 4), può costituire una piattaforma di discussione su cui di volta in volta verificare aspetti di dettaglio che possono essere suffragati da nuovi dati, osservazioni (anche sul contesto urbano e orografico) e interpretazioni. In questo senso il modello è interoperabile anche a livello concettuale e nel contesto del processo euristico, costituendo lo strumento più versatile per l'avanzamento della conoscenza attraverso una modalità dialettica.

Nell'ambito delle diverse metodologie informatiche a supporto della ricerca storico-artistica, appare particolarmente promettente il *Building Information*

Modelling (BIM), una forma particolarmente raffinata, versatile e performativa di organizzazione di dati inerenti a un manufatto edilizio. Come rappresentazione digitale, ogni modello BIM è esperibile attraverso un modello 3D: agli oggetti che lo compongono sono collegate delle informazioni eterogenee come quantità, materiali, proprietà meccaniche, documentazione esterna, ecc. Come rappresentazione condivisa è stata destinata finora ai tipici attori professionali del processo edilizio (progettisti, imprese costruttrici, clienti) che lo possono utilizzare come database organizzato delle informazioni delle componenti del bene architettonico nel suo stato di fatto, ma anche come fonte informativa per organizzare in modo efficiente i processi di trasformazione (restauro, manutenzione, ecc.). Però, il modello BIM, oltre alle informazioni sugli elementi costruttivi e i materiali utilizzati, permette la descrizione degli spazi nelle diverse fasi del bene architettonico. Ciò permette di avere il controllo, in un sistema organizzato e facilmente interrogabile, delle funzioni che gli edifici hanno avuto nel tempo, e di come questi fossero collegati ad altri, o all'ambiente esterno. All'interno di questi spazi è ad oggi comune inserire arredi, sistemi elettrici e di illuminazione. Allo stesso modo gli spazi conterranno al loro interno anche le opere d'arte. La collocazione di tutti gli elementi contenuti nei diversi ambienti (affreschi, dipinti, sculture) può essere ricostruita e verificata in qualsiasi coordinata temporale di esercizio dell'edificio, in un sistema che può facilmente adattarsi anche a simulazioni in realtà virtuale degli ambienti e della relazione tra fruitori e opere d'arte all'interno dello spazio. Inoltre, il modello BIM, dovendo ospitare anche le informazioni circa la posizione geografica del manufatto ed il suo orientamento, rende possibili simulazioni solari e di luminosità degli ambienti interni ed esterni¹¹. Potrebbe essere questa una nuova prospettiva di studio anche riguardo il caso della cattedrale di Fabriano.

2. Le fasi medievali: riflessioni, approfondimenti e proposte

Lo stato attuale della fabbrica di San Venanzio è il risultato di una lunga serie di modifiche che possono essere rintracciate solo attraverso una procedura di progressivo isolamento delle unità logiche che compongono questo intricato palinsesto e, nel contempo, rivolgendo lo sguardo ai punti di contatto fra le fasi, a come furono risolti i problemi inerenti all'innesto del nuovo impianto edilizio e riguardo al modo con cui vennero gestite le discrasie volumetriche



fig. 5 Sezione a livello delle cappelle radiali allo stato odierno (nuvola di punti rilevata da Giorgio Verdiani, Alexia Charalambous, Federica Corsini; rielaborazione a cura di Tommaso Sandon).

conseguenti agli interventi occorsi fra l'età medievale e quella moderna¹² (figg. 5, 6). È inevitabile, quindi, partire dalle più antiche attestazioni che ricordano l'esistenza di una realtà culturale intitolata a San Venanzio, fondamentali per comprendere i motivi che portarono alla configurazione odierna dell'insediamento e come furono gestiti i condizionamenti delle preesistenze fino all'ultima fase di trasformazione.

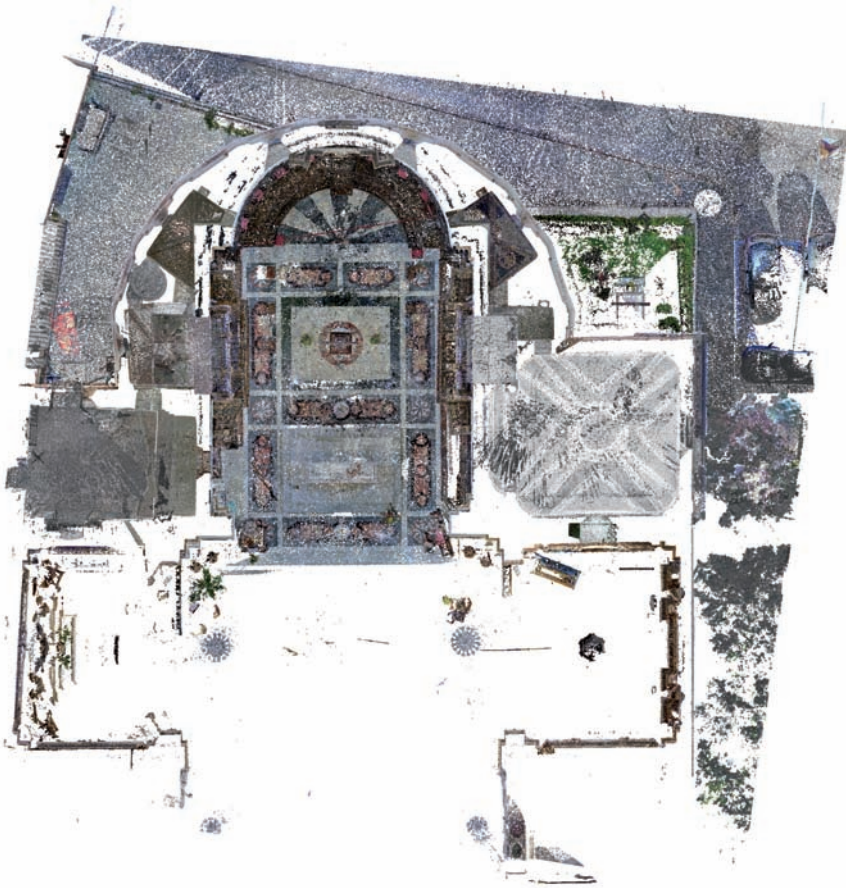


fig. 6 Sezione a livello degli ambienti al primo piano della tribuna allo stato odierno (nuvola di punti rilevata da Giorgio Verdiani, Alexia Charalambous, Federica Corsini; rielaborazione a cura di Tommaso Sandon).

Tralasciando le ipotesi di un'origine altomedievale mai comprovata¹³, fra i primi atti che menzionano la chiesa va annoverato quello del 1° gennaio 1047¹⁴, in cui Ridolfo detto Corradi del fu Pietro fece dono a favore della chiesa (*“pro fabrica ecclesie Sancti Venantii que fabricatur in castro Podi”*) di una casa con l'orto, con la promessa di offrire alla festa del santo ulteriori dieci libbre d'oro¹⁵: il tenore di questa scrittura, ben conosciuta in sede critica e conside-

rata già da Romualdo Sassi problematica¹⁶, sembrerebbe indicare che l'erezione del tempio si stava compiendo proprio in quel torno d'anni (1046-1047)¹⁷. Nel medesimo atto è citato pure il collegio canonico, al quale si sarebbe dovuto garantire un vitello e due moggi di frumento ogni anno¹⁸, a dimostrazione dell'esistenza di una comunità composta da più religiosi, gerarchicamente organizzati intorno a un luogo sacro e ad ambienti per la vita in comune. Ogni stima sulla prima fase dell'edificio è destinata, tuttavia, a rimanere sospesa fino all'avvio di indagini archeologiche almeno all'interno del duomo.

Le ricorrenze documentarie si fanno più consistenti fra la fine del XII e il XIII secolo¹⁹, anche solo indagando sommessamente il *Libro rosso* del Comune di Fabriano, nel quale in più circostanze sono ricordati la chiesa, come luogo di stipula di atti di varia natura²⁰, e il chiostro (1210)²¹. È evidente che con la progressiva crescita e con l'affermazione del centro urbano questa realtà religiosa abbia acquisito maggiore rilevanza, nonostante la non fiorentissima condizione economica in cui versava l'istituzione²². La parabola ascendente è comunque segnata dalla svolta del 1198, quando i consoli di Fabriano, in rappresentanza del Comune, ottennero dal vescovo di Camerino Attone II che i *boni homines* del castello avessero il patronato della chiesa e il diritto di eleggere il priore del capitolo²³.

Il corpo canonico, seppure non sia mai stato cospicuo, andò timidamente ingrandendosi nel tempo: nel 1206 sono ricordati il priore e due canonici; nel 1246 il priore è affiancato da tre canonici; nel 1248 il collegio è di cinque religiosi più il priore; nel 1251 si concretizzò la possibilità di fissare il numero dei componenti autonomamente, ma in base alle entrate; nel 1257 e fino al 1311-1318 la situazione rimase invariata²⁴. È sintomatico, tuttavia, che proprio in quegli anni si siano concretizzati alcuni fatti nodali per la vita di questo centro religioso, destinati a riverberarsi anche sulle strutture dell'insediamento²⁵. Fra questi, nel 1251 furono concessi i privilegi di estensione delle prerogative parrocchiali e nel 1253 San Venanzio assunse di fatto il ruolo di guida sul territorio²⁶. Sembrano queste le condizioni ideali per l'avvio di una nuova campagna di lavori alla chiesa, ma nel contempo si intuisce pure come un'operazione edilizia tanto ambiziosa non potesse essere portata a termine con rapidità.

Esisteva quindi un edificio in età romanica che nel volgere di breve tempo fu adattato alle nuove aspettative della comunità²⁷. Ben due pergamene emesse il

22 gennaio di un anno imprecisato dell'episcopato di Guglielmo (1251-1259) sono al riguardo sintomatiche²⁸. Nella prima si esorta a fare offerte e si concede l'indulgenza di quaranta giorni e di un quarto della penitenza a tutti coloro che avessero soccorso il priore e il capitolo di San Venanzio intenti in un'opera lodovole per ingrandire la chiesa (*"cum prior et capitulum ecclesie Sancti Venantii de Fabriano quoddam laudabile opus fieri faciant ad ipsam ecclesiam ampliandam et ad ipsius operis perfectionem proprie non suppetant facultates"*)²⁹. Nella seconda il vescovo dichiara la propria intenzione a provvedere affinché la nuova opera fosse compiuta nel migliore dei modi e velocemente, nonché si rimediasse alla mancanza di libri e arredi (*"providere ut novum opus pro ipsa ecclesia inceptum valeat citius et laudabilius ad honorem Dei et beati Venantii percompleri nec non et defectus librorum et aliorum ornamentorum ipsius ecclesie per huiusmodi sussidium valeat removeri"*)³⁰. I lavori non dovettero proseguire speditamente se nel 1263 Bartolo di Meliorato lasciò un legato di 50 lire affinché fossero compiute due colonne di pietra per la chiesa (*"pro duobus columpnis lapidum"*)³¹. In mancanza di esplorazioni archeologiche all'interno e all'esterno dell'edificio è impossibile comprendere la successione delle fasi fra l'età romanica e quelle gotiche (XIII e XIV secolo), di cui rimangono evidenti e consistenti tracce nella parte orientale del complesso e nessuna in quella anteriore³². In una congiuntura di questo tipo solo le modalità di occupazione dello spazio possono suggerire il ruolo esercitato dall'impianto delle navate, perno attorno al quale andarono a coagularsi le addizioni fino alla metà del Settecento.

Non sfugge come la maggior parte dell'invaso attuale occupi il settore più elevato del pianoro, lasciando la facciata e il catino sconfinare lungo i declivi anteriore e posteriore. Durante la ricostruzione seicentesca³³, per dare maggior rilievo volumetrico alla fabbrica e per acquisire maggiore ampiezza per gli interni, si scelse di spingersi il più possibile verso occidente, creando una sezione compressa in controfacciata, percepibile nitidamente sul fianco in corrispondenza della prima arcata cieca, e predisponendo un'ampia scalinata di raccordo fra il piano esterno e il pavimento dell'aula. Questa operazione fu però preceduta da un'altra di analogo tenore, ma nella parte tergale dell'edificio, allorché in epoca gotica si rese necessario ampliare il settore che accoglieva il santuario con la straordinaria macchina di cappelle sviluppate su due piani che ancora oggi si conserva, seppure molto alterata. Lo sforzo che richiese questo intervento non fu di marginale entità, perché dovette essere an-

ticipato dalla creazione di una sostruzione, un podio ampio poco più della conca, che portasse allo stesso livello della navata l'enorme catino poligonale che si andava predisponendo. Le ragioni che stanno alla base di tale scelta potrebbero essere direttamente connesse con la volontà di preservare quanta più parte possibile della fabbrica romanica, di cui potrebbe essere stato sacrificato solo il prospetto absidale, al limite del quale venne innestata la nuova conca, forse, indistinta³⁴. La veste precedente del duomo, quindi, non è escluso possa trovarsi sotto all'attuale pavimento, nella porzione di colle che più facilmente garantiva la disposizione su un piano orizzontale³⁵: più in dettaglio, il prospetto absidale potrebbe celarsi poco innanzi all'attaccatura dell'attuale emiciclo (l'innesto del transetto), mentre la facciata qualche metro arretrata rispetto al presente. Non è escluso che vi fosse un rapporto diretto fra la larghezza dell'invaso romanico, plausibilmente diviso in navate, e quello dell'attuale tribuna.

San Venanzio va di certo considerato alla stregua di un edificio orientato, ovvero disposto lungo la direttrice est-ovest, nonostante lo scarto laterale di circa 30 gradi: la rotazione prevede la facciata spinta sensibilmente verso nord e di conseguenza il catino verso meridione. Seppure la gran parte degli edifici religiosi della cittadina mostri un assetto fortemente condizionato dal rapporto fra orografia e insediamento antropico, una considerazione a parte merita il duomo, uno dei poli di riferimento religioso fin dall'età romanica. Con ogni evidenza a nord e a sud della fabbrica esistevano dei vincoli edilizi tali da imporre una rotazione dell'asse tanto marcata, che rimase condizionante anche in tutte le successive trasformazioni. Non è escluso, insomma, che l'attuale disposizione della chiesa sia dovuta all'assetto delle navate romaniche, non più esistenti, a propria volta in relazione spaziale diretta con le preesistenze.

2.1 Riflessioni sulla morfologia della fabbrica

Già ad un sommario sguardo della parte orientale dell'edificio ci si rende conto che la grande conca all'esterno fu terminata solo fino al livello corrispondente all'altezza delle cappelle del piano terra: si tratta quindi di un corpo di fabbrica non finito, che andò incontro a sconvolgimenti tali da richiedere più di una riprogrammazione nel tempo (fig. 7). Nonostante ciò, l'emiciclo poligonale palesa subito una progettualità chiara, seppure esperita in un ampio arco temporale, a cui fa riscontro un utilizzo calibrato e consapevole dei materiali da costruzione, organizzati con una precisa logica cromatica; sulla trama muraria

sono addirittura individuabili alcune tracce relative all'organizzazione del cantiere, nonostante i restauri novecenteschi abbiano mascherato gran parte dei punti di ancoraggio degli impalcati³⁶ (fig. 8).

La conca poggia su un podio ricoperto di calcestruzzo, di cui poco si può dire vista l'impossibilità di analizzare la consistenza muraria che lo costituisce³⁷.

Al di sopra di questo elemento si erge il primo settore, un vero e proprio zoccolo, privo di decorazioni e costituito da una tessitura pseudoisodoma non sempre orizzontata fra le due estremità

della costruzione³⁸. L'analisi autoptica del materiale, sempre di dimensioni contenute e verisimilmente con funzione strutturale e non di rivestimento, conferma che furono impiegati elementi con gradi diversi di finitura e forse addirittura provenienti da contesti differenti. Sono presenti, ad esempio, bozzette a squadratura sommaria, con gli spigoli quasi mai affilati e con la superficie poco lavorata: la distribuzione di questa variante sembra localizzata prevalentemente nel settore inferiore, a conferma forse che l'uso di queste pietre fu subordinato a condizioni di non sempre facile reperimento o forse addirittura che appartengono ad una fase di esordio del cantiere. Man mano che si sale, si nota che frammisti alle bozzette ci sono conci di forma più regolare, con gli spigoli meglio definiti e con la superficie lavorata per mezzo della martellina dentata, che

conferisce alla faccia a vista un aspetto decisamente più curato. Anche in questo caso si possono individuare caratteri distinti nella produzione e finitura dei blocchi: furono impiegati vari tipi di utensili, percossi con andamento e modalità non sempre standardizzate; il margine del concio fu definito in continuità con la lavorazione della faccia, oppure venne prevista la rifilatura a



fig. 7 Fabriano, San Venanzio, esterno est. La tribuna vista da sud-est (foto F. Coden).



fig. 8 Fabriano, San Venanzio, esterno est. Particolare del settore lapideo della tribuna (foto F. Coden).

scalpello, con modalità però non sempre costanti, poiché talvolta la fascetta si mostra bene compiuta e sottile, talaltra è ampia e di spessori mutevoli. Tessiture di questo tipo sono bene documentate in altri cantieri cittadini, fra i quali merita citare sicuramente San Benedetto e per certi versi il Palazzo del Pode-

stà. Si tratta, in definitiva, di una tecnica costruttiva tipica della zona e ben documentata fra XIII e XIV secolo.

Un dato altrettanto interessante riguarda l'organizzazione cromatica degli elevati. Anche se la condizione attuale non lo rende immediatamente evidente, a causa della presenza di patine scure, è chiaro che fu pensata un'abbastanza regolare successione di fasce di colore grigio chiaro e rosato (con prevalente ritmo 1:1), fino alla cornice a toro; in verità un po' confusa alla base e molto



fig. 9 Fabriano, San Venanzio, esterno est. Particolare del settore non finito corrispondente alla galleria della tribuna (foto F. Coden).

rigorosa in alto³⁹. Si tratta di una vera e propria opera listata che conferisce leggerezza ed eleganza allo zoccolo, contribuendo a rendere meno massiccio il suo aspetto. L'area geografica circostante non è peraltro priva di idee di questo tipo, giacché questa tecnica costruttiva venne impiegata, seppure non in modo significativo, già a partire dal XII secolo⁴⁰. Nel caso fabrianese la sobrietà raggiunta alternando materiali solo di origine litica, rifuggendo dalla più consueta stratificazione polimaterica (pietra e cotto), conferma una cronolo-

gia fuori dall'età romanica.

Il settore mediano con le undici nicchie piatte impiega materiali di qualità decisamente più elevata e tecniche costruttive più raffinate, forse indici di un momento più avanzato di predisposizione. Il rivestimento è in *opus quadratum*, a file regolari, di grossi conci dalla superficie ben rifinita per mezzo della martellina dentata e con il bordo rifilato con fascette di spessore uniforme. Dal marcapiano fino alla sommità fu utilizzata la variante grigio-chiara, che con-

ferisce autorevolezza a questa parte della fabbrica, a propria volta ingentilita da un'unica fascia in pietra rosata, corrispondente al quarto filare dal basso: si tratta dell'unica concessione al colore, consapevolmente prevista, a livello delle cappelle radiali.

Al vertice di questa porzione della fabbrica si trova una cornice molto semplice, a profilo diagonale, che introduce al terzo livello, non finito, della conca⁴¹ (fig. 9): il muro grezzo, composto di bozzette di varie dimensioni frammiste a elementi in cotto riutilizzati e a scaglie di lavorazione annegate in ampi letti di malta, si trova a un livello arretrato rispetto alla sottostante parete finita, confermando che la conca fu pensata fin dall'origine in tre settori digradanti verso l'alto. La presenza di ricorsi aggettanti – come si

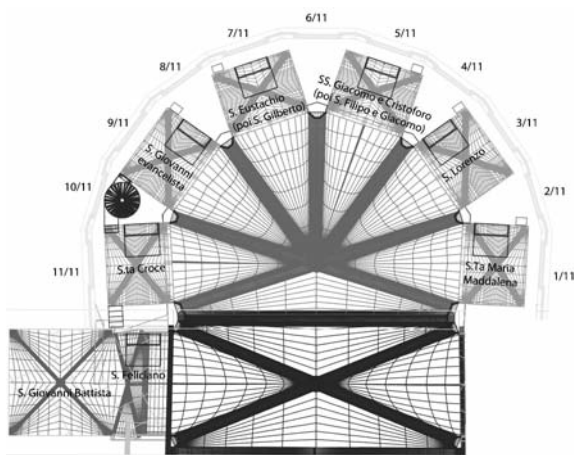


fig. 10 Pianta di San Venanzio con indicazione delle strutture accertate e delle coperture, con le indicazioni della titolazione delle cappelle (rielaborazione del disegno di F. Corsini, in *Oro e colore*, p. 164).

vedrà, appartengono a questa fase solo i primi tre, di cui l'ultimo non completo – conferma che anche questa parte fu progettata per ospitare un rivestimento in materiale litico ben rifinito, che non fu però mai portato a compimento⁴². In considerazione del passo ampio delle fasce di distanziamento non è escluso che fosse stata pensata una fodera con lastre di grande formato, che avrebbero contribuito a creare un ulteriore livello percettivo delle aree della chiesa destinate a funzioni differenziate.

Un interessante atto del 1421, bene analizzato da Giulia Spina e tradotto visi-

vamente nel disegno di Federica Corsini, ricorda che vennero commissionati a Venezia i vetri di sei oculi per la galleria della tribuna⁴³. Solo piccoli resti di due di queste aperture sono, però, individuabili oggi (fig. 3): avanza il profilo arcuato inferiore, pochi mattoni posati di taglio, nelle specchiature corrispondenti alle cappelle scomparse orientali (5/11; 7/11), eliminate nelle trasformazioni seicentesche⁴⁴, ma non se ne trova traccia, né all'interno né all'esterno, in quelle adiacenti (3/11; 9/11) né, ovviamente, nelle prime ad occidente attualmente mancanti (1/11; 11/11) (fig. 10)⁴⁵. Il tenore del documento è tuttavia inequivocabile e non permette forzature interpretative: la presenza dei sei punti luce circolari nella galleria è accertata dalle fonti, anche se mancano tracce evidenti di ben quattro di queste finestre. L'unica ragionevole spiegazione, come si avrà modo di argomentare in dettaglio, è che sia intervenuta una consistente alterazione della parte alta dell'edificio, dopo la metà del Quattrocento circa, forse addirittura di natura traumatica.

2.2 Cappelle radiali, spazi alti e vie di transito

Saldamente legata alle considerazioni appena esposte è la morfologia della galleria della tribuna, predisposta in stretta relazione con le cappelle al piano terra. Poco rimane dei vani al primo piano dopo gli interventi di epoca moderna, al punto che ogni tentativo di comprensione *in situ* della forma primigenia risulta annichilito dall'impegno necessario per districarsi in quegli spazi angusti e alterati⁴⁶; le analisi sulle strutture murarie residue condotte di recente costituiscono pertanto il punto di partenza fondamentale per ogni valutazione su questa interessante parte della fabbrica medievale⁴⁷ (figg. 5, 6). In altri termini, il rapporto fra il modello architettonico adottato per la testata orientale di San Venanzio e la funzionalità del settore anulare superiore può essere oggi scorto solo attraverso il filtro delle meditate proposte restitutive di Verdiani, Charalambous, Corsini e Spina⁴⁸. Qualche margine per ulteriori riflessioni è però possibile partendo proprio dall'enorme quantità dei dati raccolti dal gruppo di ricerca fiorentino.

In prima istanza, in una struttura tanto articolata e complessa spicca la mancanza del doppio percorso per la loggia, con una scala per la salita e una per la discesa, indipendenti, alle due estremità della conca⁴⁹. La rampa a chiocciola in spessore di muro preparata nella parte settentrionale (fig. 2) è ancora funzionante ed è servita da minuscole finestrelle disposte lungo la linea mediana

dell'arcata cieca fra i primi due ambienti di culto (10/11)⁵⁰. La porta di accesso si trova al piano terra (fig. 11), nel muro occidentale della cappella dedicata a San Giovanni Evangelista (9/11), mentre a livello delle logge vi sono due aperture che mettono in comunicazione con il primo e il secondo vano della galleria; salendo, si sbuca oltre la quota delle volte, per garantire la possibilità di facili manutenzioni alle parti alte della chiesa. Per ragioni di sicurezza non è stato possibile verificare i sottotetti a sud, ma la scelta di non predisporre una



fig. 11 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni Evangelista. Particolare della porta per l'accesso alla scala a chiocciola che conduce alla galleria della tribuna e ai sottotetti (foto F. Coden).

via anche da questa parte è ribadita dall'assenza di una porta al piano terra⁵¹ e dalla mancanza dei punti luce nello spicchio di conca fra le prime due cappelle (2/11)⁵².

In una situazione di questo tipo, l'agevole fruizione dei vani della loggia absidale è in parte pregiudicata dalla mancanza di un percorso circolare, in grado di garantire l'ordinato fluire e defluire del clero; a meno che non si ipotizzi una via secondaria nella parte anteriore della conca, oltre le cappelle stesse, oggi non più individuabile per le consistenti modifiche subite dalla tribuna. Anzitutto, va considerato che il quartiere canonico si sviluppa a ridosso del lato nord del tempio – il chiostro è documentato già nel 1210 –

, ma restano percepibili alcune strutture ancora medievali molto vicine alla conca, fra cui i perimetrali di un'imponente torre mozzata⁵³. La scala fu posizionata a nord, pertanto, perché gli ambienti del clero da sempre si dispiegano su quel versante del complesso.

Alcuni aspetti specifici della coclea forniscono un ulteriore indizio per valutare questa situazione scompaginata. La porta di accesso al piano terra ospita un apparato plastico di pregio, inspiegabile per un'eventuale funzione secondaria per questa via di transito: l'architrave è ingentilito da due mensole finemente scolpite, sicuramente in fase con il muro circostante, destinate ad essere viste solo da parte di chi accede alla scala (fig. 12). Una tale attenzione sembrerebbe

concorde, almeno nelle intenzioni iniziali, con l'intento di destinare alle parti alte della tribuna funzioni di qualche rilievo. Oltre a ciò, il fatto stesso che il passaggio sia stato ricavato fra le cappelle della conca absidale, in una posizione strettamente correlata con gli spazi sacri e soprattutto con l'area del santuario, e non altrove, sembra rafforzare ulteriormente l'idea di un rapporto diretto fra il piano terra e quello superiore, per mansioni di carattere almeno paraliturgico⁵⁴.

Di sicuro l'utilizzo di questa via fu assai limitato nel tempo, come dichiara il marginale stato di usura dei gradini, concentrato prevalentemente nella parte inferiore, ovvero nel tratto che serve tuttora per accedere alla sala dell'organo nord, predisposta dopo la trasformazione degli interni⁵⁵. La loggia absidale non entrò mai in piena funzionalità e credibilmente non fu pensata solo per illuminare il presbiterio, in quanto i diaframmi murari che dividono le salette e soprattutto la presenza di spazi protesi in avanti avrebbero vanificato tale proposito⁵⁶: sarebbe stato più semplice ricavare una finta loggetta in spessore di muro, come nella Basilica Superiore di Assisi e nella cattedrale di Orvieto, e il piano di finestre a livello degli affacci delle sottostanti cappelle, come spesso avveniva negli edifici gotici con deambulatorio (si veda a puro titolo esemplificativo il caso di Saint-Benoît-sur-Loire).

Come si è avuto modo di anticipare, gli ambienti al piano superiore sopravvivono in condizioni assai più compromesse rispetto a quelli sottostanti. Sono chiaramente individuabili solo il secondo (9/11) e uno spicchio del terzo (7/11) del lato nord, fino al livello delle volte, ancora parzialmente esistenti (fig. 6), mentre non è stato possibile valutare quelli del lato opposto (3/11; 5/11), isolati dal mancato raccordo con gli spazi intermedi, scomparsi, e con il piano terra. Avanzano, inoltre, poche porzioni dei perimetrali del primo vano nord (11/11), fondamentali per aggiungere un nuovo tassello per la comprensione



fig. 12 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni Evangelista. Mensola della porta che immette alla scala a chiocciola (foto F. Coden).



fig. 13 Fabiano, San Venanzio, galleria. Vista del primo ambiente a nord (11/11). A sinistra si nota la porta verso la scala a chiocciola e a destra l'arcone tamponato di passaggio al vano adiacente (foto F. Coden).

della galleria.

Salendo la scala a chiocciola fino alla quota della loggia si incontra un varco di uscita a oriente⁵⁷, che immette nel secondo vano (9/11), e proseguendo pochi altri gradini uno rivolto a occidente, che conduce in una stanza con tetto a unico spiovente in legno, soprastante alla cappella della Santa Croce. Questo spazio, profondamente alterato, apparteneva anticamente al primo ambiente occidentale della galleria (11/11): verso sud è delimitato da un diaframma murario che costituisce il fianco del presbiterio attuale (è quindi almeno seicentesco), mentre i muri che costituivano i setti divisori in senso radiale, a ovest e a est, furono solo parzialmente riadattati; quello a nord subì interventi pesanti, ma potrebbe essere gotico per un piccolo tratto in elevato. Proprio i due setti che originariamente costituivano i fianchi conservano nella parte anteriore, verso il centro della chiesa, passaggi centinati, non molto alti e parzialmente tamponati, dei quali quello a est è poco oltre la scala a

chiocciola e quello occidentale doveva mettere in comunicazione con un ulteriore ambiente antecedente la conca, oggi non più valutabile (fig. 13). Sembrerebbe, quindi, che la cappella comunicasse con quella vicina tramite più ampi varchi verso il presbiterio, mentre le seguenti erano connesse attraverso uno stretto corridoio tangente alla conca⁵⁸. Restano da spiegare la lieve differenza di quota pavimentale fra la prima sala (11/11) e le altre, che potrebbe suggerire la necessità di adattare questo vano ad altri corpi di fabbrica proiettanti nell'adiacente quartiere canonico, confermando in questo modo la plausibile presenza di un percorso alto che giungeva da nord, nonché l'esigua

altezza dei varchi tamponati, che avrebbe consentito il transito solo abbassandosi un po'; forse il tessuto murario sottostante ai perimetrali potrebbe aiutare a comprendere la morfologia di questo spazio profondamente alterato almeno in due fasi successive.

Che la loggia absidale sia stata progettata per qualche funzione significativa è nondimeno suggerito dagli avanzi di intonaco sulle superfici murarie interne superstiti e nell'intradosso delle volte: di buona qualità, sicuramente non può essere ascritto alla fase seicentesca, né a quella precedente che portò alla trasformazione delle parti alte della tribuna. Non è possibile recuperare però segni tangibili della presenza di altari, di apprestamenti liturgici o di servizio di qualche tipo, perché gli avanzi di muratura sono davvero minimi e perché nelle posizioni in cui nelle cappelle sottostanti sono ricavati i repositori si aprono i corridoi che mettono in comunicazione gli spazi alti⁵⁹.

È necessario, tuttavia, attirare l'attenzione su un dato costruttivo di qualche interesse, strettamente legato a quanto si è appena esposto. A fianco del passaggio fra la seconda e la terza stanza venne ricavata sul muro d'ambito della conca una nicchia rettangolare, poco profonda, che parte dal piano pavimentale, e ampia poco più della luce del passaggio adiacente; la continuità muraria garantisce che non si tratta di una porta tamponata, peraltro manca l'architrave, e al suo interno si conservano ancora i cardini dell'anta che ospitava in antico⁶⁰ (fig. 14). Questo spazio incassato sembrerebbe quindi essere stato progettato contigualmente all'emiciclo absidale per accogliere a filo del muro l'anta di legno che serviva per chiudere il corridoio fra i vani⁶¹. Forse



fig. 14 Fabriano, San Venanzio, galleria. Corridoio di passaggio fra il secondo ambiente (9/11) e il terzo (7/11) nella galleria della tribuna (foto F. Coden).

tutti i passaggi fra gli ambienti radiali al primo piano erano concepiti in questo modo, ma viene pure il sospetto che la ragione di un tale sforzo progettuale sia correlata con la necessità di non occupare alcuna porzione di muro nel diaframma, oltre il varco; dove, peraltro, sarebbe stato semplicissimo ancorare la porta. Non è escluso, quindi, che questo stratagemma sia stato adottato perché nei muri radiali in questione, in special modo in quelli rivolti a est, erano previste strutture che sarebbero state disturbate dalla presenza del battente aperto.

In ultima analisi, vari elementi di carattere costruttivo e alcuni indizi secondari lasciano credere che la loggia superiore della tribuna rivestisse qualche ruolo nella vita religiosa di San Venanzio. Anche se mancano riscontri certi, è evidente che uno sforzo progettuale di tale portata non può essere ricondotto al solo campo del beneficio statico-costruttivo per la fabbrica o dell'opportunità estetica. Passaggi alti di questo tipo sono ben documentati già in epoca ottomana, come in Santa Maria Assunta a Ivrea e in Santo Stefano a Verona⁶², e furono reinventati fra tardo romanico e gotico in molte realtà europee, fra le quali di certo vanno annoverati i significativi casi protogotici citati da Giulia Spina di Sens, Noyon e Soissons, a cui si possono aggiungere per taluni aspetti Saint-Remi a Reims, Saint-Germer, Châlons-sur-Marne, Tournai⁶³. Ancora una volta, il modello di riferimento sembra consigliare un anticipo rispetto alla seconda fase gotica di pieno Trecento.

2.3 Lessico architettonico e apparati plastico-decorativi

All'articolata configurazione icnografica e alla innegabile complessità degli elevati, almeno della parte orientale dell'edificio, sembra contrapporsi un assai sobrio repertorio plastico destinato agli spazi del rito e agli elevati: questo aspetto, oltre ad aiutare a comprendere il bagaglio culturale delle maestranze che lavorarono in San Venanzio e a definire la loro specializzazione prevalentemente in ambito costruttivo, implicitamente suggerisce l'assenza in cantiere di scultori di qualche rilievo. Certo, dopo le radicali trasformazioni seicentesche, non è possibile rintracciare la relazione che in origine legava i dispositivi scultorei e gli spazi del rito: mancano gli arredi liturgici che nella stagione gotica completavano l'edificio⁶⁴ e pure frammenti minimamente significativi delle tombe presenti dentro e fuori dell'edificio⁶⁵, di cui avanza solo la piccola epigrafe reimpiegata nella testata del transetto sud⁶⁶. Nonostante queste incertezze, pare di cogliere uno sbilanciamento fra gli impianti pittorici, in questo

caso trecenteschi, e quelli plastici, a pieno vantaggio dei primi, a sottolineare una sorta di refrattarietà verso l'adozione di ornamenti litici complessi.

Tutte le imposte delle crociere delle cappelle al piano terra e nella galleria sono di tipologia semplice: lungo il muro di fondo sono a sezione di piramide rovesciata, con le superfici ben levigate e prive di elementi esornativi, mentre verso il presbiterio sono modanature piatte allungate, a profilo mistilineo (fig. 15). Vi si nota, insomma, un'arcaica durezza che si contrappone alla nobiltà dell'impianto architettonico. In tale logica rientrano pure i costoloni, a sezione rettangolare e privi di chiave, che per l'essenzialità del disegno sembrano inquadrabili in un percorso che si dipana fra il tardoromanico e il pieno Duecento, non senza qualche strascico nel secolo seguente⁶⁷ (fig. 16).

Non passa inosservato che le uniche parti scolpite degne di nota furono destinate alla porta della scala a chiocciola e alla nicchia esterna della conca absidale, forse di cronologia differente. I due elementi che reggono l'architrave dell'accesso alla coclea, nel settore di muro compreso fra la prima e la seconda cappella settentrionale (10/11), hanno la faccia concava arricchita di un cartiglio che ospita una grande foglia di acanto finemente lavorata e nobilitata con fori di trapano



fig. 15 Fabriano, San Venanzio, cappella della Santa Croce. Imposta della volta a crociera (foto F. Coden).



fig. 16 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Lorenzo. Volta a crociera con parte dei perimetrali del coro seicentesco (foto F. Coden).

(figg. 11-12). Si tratta di sculture di pregevole fattura che sicuramente non furono pensate per un luogo di secondaria importanza, anche se fin dall'origine erano destinate ad essere mascherate dal battente di legno⁶⁸. L'unico modo per percepirle è dopo l'apertura della porta di legno o giungendo dalla scala.

Altrettanto pregevole, se non addirittura più matura, è la nicchia ricavata all'esterno, a metà della grande conca absidale, poco sotto la quota delle finestre⁶⁹ (fig. 17). Questo elemento occupa gran parte dello spazio dell'arcata cieca in



fig. 17 Fabriano, San Venanzio, esterno est. Tabernacolo all'esterno della conca (foto F. Coden).

asse (6/11), la quale si interrompe a livello della base del tabernacolo chiudendosi ai lati con due minuscoli ed eleganti archetti trilobati. Seppure siano evidenti gli interventi di restauro sulla struttura⁷⁰, viene il sospetto che l'arcatina trilobata in marmo con le due fronde di acanto nei pennacchi sia stata in origine pensata per una imposta più ampia: se nel lato interno il listello che marca lo spigolo è ben visibile fino al gruppo di foglie ad apici mossi dal vento, verso l'esterno le fascette piatte risultano recise in modo incongruente. La funzione di questo elemento decorativo del prospetto orientale è con ogni evidenza legata alla via pubblica che passa alle spalle della chiesa⁷¹ ed è pertanto condivisibile l'ipotesi secondo cui sul muro di fondo vi fosse una pittura a soggetto religioso, i cui lacerti sembrano ravvi-

sabili ancora negli scatti eseguiti prima dei restauri novecenteschi e conservati presso la Biblioteca comunale di Fabriano⁷².

Essenziali sono pure le membrature architettoniche del catino, all'esterno (fig. 8): semplici cornici contrassegnano il profilo degli archi a sesto acuto, che ricadono su lesene con imposte a gola diritta; le specchiature hanno bordi elegantemente profilati e a dividere lo zoccolo dalla parte superiore della conca si innesta solo una sobria modanatura torica. In una logica analoga rientra

anche il frammento riutilizzato all'interno come architrave per l'accesso alla cappella di San Lorenzo, che prevede un toro sullo spigolo, delimitato da due ampie fasce lisce (fig. 18). Vista la sua configurazione potrebbe essere stato parte dell'intelaiatura delle cappelle al piano terra o della loggia, se non addirittura del marcapiano che divideva orizzontalmente le due serie di ambienti radiali sovrapposti.

2.4 La fabbrica gotica: ipotesi per un cantiere pluristratificato e di lunga durata

È dato acquisito da tempo che la navata medievale non sia più individuabile perché fu sostituita dalla imponente struttura seicentesca che ne assorbì definitivamente ogni traccia⁷³ (fig. 1): della fase più antica del monumento avanza quindi solo l'emiciclo a due piani sulla testata orientale, profondamente trasformato nel corso del tempo e forse portatore di istanze formali non sempre contigue dal punto di vista cronologico⁷⁴ (fig. 7). Si tratta con ogni evidenza di una porzione di fabbrica non conclusa, almeno in relazione al rivestimento litico di finitura e, in una fase iniziale, forse anche della copertura del santuario. Certamente, fino a poco prima della modifica dei muri soprastanti il presbiterio, la conca prevedeva il doppio circolo di ambienti a sviluppo radiale, con sei cappelle al piano terra e sei sale in quello superiore: l'aspetto disordinato della muratura dell'emiciclo e la sopravvivenza di una piccolissima porzione della prima aula a nord confermano che il secondo ordine era completo e prevedeva anche i due



fig. 18 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Lorenzo. Architrave della porta di accesso (foto F. Coden).

vani occidentali della galleria, oggi non più esistenti (1/11; 11/11).

A sud, la testata conserva ancora un esiguo settore del primo spicchio (1/11), in cui sono visibili molti rappezzi della muratura nello spigolo, in discontinuità con l'ossatura muraria circostante (fig. 19). Oltrepassando il cantonale, la testata della galleria (un vero e proprio tamponamento) non è eseguita con la tecnica a bozzette come il resto della parte incompleta dell'emiciclo, ma ad *opus listatum*, in modo analogo al contiguo muro del presbiterio e a quello del



fig. 19 Fabriano, San Venanzio, esterno sud. Particolare delle murature a livello della galleria della tribuna, nel punto in cui si trovava il primo ambiente (1/11) della galleria (foto F. Coden).

transetto, cronologicamente più tardi. È chiaro quindi che per consentire l'erezione dei perimetrali soprastanti all'area sacra, con la grande finestra ad arco a sesto ribassato⁷⁵, fondamentale per illuminare l'altare maggiore, si rese necessario demolire il primo vano della galleria. I lavori di ammodernamento dell'icnografia di San Venanzio prevedero pertanto l'innesto di un transetto (di cui rimangono le consistenze murarie fino a circa la sommità del settore a boz-

zette)⁷⁶, forse una porzione di navata verso ovest (di cui si possono individuare dei tratti in basso nelle prime due specchiature cieche seicentesche appena oltre il corpo trasversale)⁷⁷, la ridefinizione dei volumi edilizi sopra al presbiterio, con la conseguente demolizione dei primi due ambienti sud (1/11) e nord (11/11) dell'emicciclo (fig. 32).

Il settore non finito della conca, lungo tutto il suo sviluppo da nord a sud, fornisce ulteriori dati a supporto del tenore di questa operazione difficilmente collocabile nel tempo (fig. 9). La tessitura muraria conferma che la conca fu soprelevata e, nel contempo, si ripararono ampie porzioni della muratura grezza: il motivo firma è costituito dal caratteristico parato a fasce già incontrato nel transetto e alla sommità del presbiterio. L'innesto, maggiormente percepibile nelle fotografie precedenti i restauri⁷⁸, corrisponde al primo ampio fascione di muro dal sottogronda e a una parte di quello di minore spessore immediatamente sottostante (fig. 20). In questa fase

vennero chiuse ed eliminate le finestre ad oculo che illuminavano le sale radiali della loggia e si pensò pure di riproporre il rivestimento con *crustae* marmoree (che non fu ancora una volta eseguito), riproducendo le liste emergenti orizzontali di distanziamento.

A nord, a seguito della demolizione del settore anteriore della conca, sopravvisse solo la parte bassa della prima stanza della galleria (11/11), perché garantiva (ovvero, continuava a garantire) il collegamento diretto con gli ambienti del vicino canonico e di conseguenza comunicava con quelli ricavati sopra



fig. 20 Fabriano, San Venanzio, esterni. Foto della tribuna subito dopo i restauri del Novecento (Fabriano, Biblioteca comunale, fondo Bocci, 52484, n. 297 fotografie, fasc. 1-43).

alla cappella di San Giovanni Battista⁷⁹. Lo smontaggio di questa parte di fabbrica è evidente al colmo della scala a chiocciola, dove si può individuare il punto di contatto fra la fase gotica e quella seguente, appena sopra alla sommità dell'ultimo gradino, punto in cui i setti perimetrali piegano a novanta gradi non tenendo in considerazione l'ultimo giro della coclea (fig. 21); si creò in questo modo un vano di comunicazione con l'estradosso della volta del presbiterio utile per la manutenzione delle parti alte dell'edificio⁸⁰.



fig. 21 Fabriano, San Venanzio, sottotetti. Parte sommitale della scala a chiocciola della tribuna (foto F. Coden).

La cronologia di questa consistente campagna di lavori – forse intrapresa anche a seguito del verificarsi di un trauma alla fabbrica, visti i caratteri dei diffusi rappezzamenti – non è facile da individuare, ma va di certo collocata dopo la metà del Quattrocento e, a giudicare dalla morfologia delle finestre (fig. 19), non dovrebbe oltrepassare la metà di quello seguente⁸¹; al riguardo, va rammentato che nel 1421 vennero acquistati i vetri per i sei oculi e quindi a quella data la loggia era integra in ogni sua parte. Questa situazione ebbe delle inevitabili ricadute anche sulla volta maggiore della tribuna: la trasformazione della parte alta del pres-

sbiterio con l'eliminazione del settore anteriore della galleria determinava, di fatto, la mancanza del punto di appoggio per i primi spicchi della copertura ad ombrello⁸².

Giunti a questo punto, non si possono tralasciare alcune riflessioni sugli atti, ben conosciuti in sede critica, che riferiscono di lavori anche consistenti a San Venanzio in pieno Trecento, i quali possono essere interpretati sia come prova dell'erezione di una parte nuova della chiesa, la tribuna orientale, sia, in alternativa, come l'avvio della fase conclusiva di una campagna che era iniziata a metà del Duecento e che si era prolungata molto nel tempo per insufficienza di fondi. In ogni caso, gli indicatori che riferiscono di una situazione complessa nel cantiere sono molti e fra questi vanno di certo considerati sia quelli di ordine materiale (come la probabile anticipazione dell'ossatura muraria rispetto



fig. 22 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni Battista. Sistema delle coperture dei due ambienti (foto F. Coden).

ai rivestimenti e il non finito delle parti alte della conca)⁸³, sia quelli di ambito storico e istituzionale (come la scarsa entità del corpo canonico fra il XIII e il XIV secolo, indizio di una contenuta capacità economica dell'istituzione, e gli sforzi continui dei vescovi a recuperare sostanze per la chiesa)⁸⁴. La favorevole congiuntura storica per la ripresa dei lavori non a caso coincise con la salita al seggio episcopale, nel 1356, di Gioioso Chiavelli, già canonico e priore di San Venanzio⁸⁵.

Operazioni alla fabbrica sono ricordate nel 1358 (*“operis et laborerii que fiunt in ecclesia”*), nel 1359 (*“inceperint in opere ipsius ecclesie facere laborare”*), nel 1362 (*“nunc in eadem ecclesia opus evidentissimum fabricetur”*), ma soprattutto nel 1365 è menzionata la costruzione della volta del presbiterio (*“pro cooptimo volte trebune dicte ecclesie et verbotenus pro mastria, mercede et conciatura lapidum muri dicte trebune”*) e nel 1371 è testimoniata la promessa di compiere la cornice marcapiano sul muro nuovo e di terminare quella sul muro

vecchio (*“facere unam grilandam cantorum cunciorum in muro novo dicte ecclesie ab utroque latere dicte ecclesie et complere grilandam muri veteris a latere versus domum cerdonum quantum durat dictum murum”*)⁸⁶. Nonostante il tenore di queste testimonianze, non è possibile arguire con assoluta certezza quanto effettivamente imponenti siano stati alcuni di questi interventi, soprattutto perché la parte anteriore dell’edificio è andata persa nel corso dei secoli seguenti⁸⁷. Permane, in breve, l’incertezza se in questo momento siano inter-



fig. 23 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni Battista. Mensola della volta a crociera settentrionale (foto F. Coden).

venuti massicci lavori strutturali, compresa l’erezione integrale della tribuna⁸⁸ (in tal caso va ammessa l’adozione di icnografie e caratteri lessicali desueti), o piuttosto si siano avviate opere di finitura⁸⁹ e di completamento soprattutto alle parti alte dell’edificio (è sintomatico, al riguardo, che ci si soffermi specificatamente sulla volta della tribuna, sul rivestimento lapideo e si faccia riferimento a un settore nuovo e a uno vecchio dell’edificio da completare).

Un segnale potrebbe provenire dagli spazi ricavati sul fianco settentrionale, appena oltre la conca a cappelle radiali, in origine ospitanti la cappella di

San Giovanni Battista⁹⁰. Questo corpo di fabbrica è composto da due unità distinte in pianta e nelle coperture, ma strettamente interconnesse da un punto di vista volumetrico (fig. 22). Lo spazio antistante, prossimo al presbiterio, che segnava credibilmente il polo di culto secondario con l’altare di San Feliciano⁹¹, è coperto con una singolare volta ogivale quadripartita su pianta rettangolare, al cui vertice parte una nervatura secondaria che collega la chiave con l’arcata di accesso; i muri laterali hanno andamento parallelo, ma i fianchi della volta che su questi si appoggiano sono lievemente convergenti, creando un effetto ottico di fuga davvero singolare. In questo modo, se alla base questo spazio è rettangolare, a livello dell’imposta della volta assume forma trapezoidale dilatata verso il santuario. Un tale espediente costruttivo non può in alcun modo essere considerato casuale e forse trova spiegazione nella capacità attrattiva

esercitata dal polo liturgico principale. Immediatamente aderente a questo spazio contratto si dispiega un ampio vano quadrangolare, la cui funzione primigenia rimane ignota, anche se è significativa la titolazione al Battista. Di sicuro era tamponato a oriente, dove trova posto una grande finestra centinata, a doppia strombatura e con bardellone, e a settentrione, dove più tardi fu ricavata la nuova sacrestia; il lato occidentale però era in origine aperto con una grande arcata, oggi tamponata, ma di cui rimane nitido il profilo dello spigolo. Oltre questo setto posticcio attualmente si sviluppa il transetto nord, che per essere chiaramente definito richiese l'eliminazione di quel passaggio: sono destinate a rimanere ignote l'entità del vano che si trovava oltre l'arcone, la sua pianta, la sua volumetria e soprattutto la sua funzione primigenia.

Ogni elemento di questo corpo di fabbrica a doppia volta interconnessa spinge verso una cronologia più avanzata rispetto a quella delle cappelle radiali⁹². I peducci che impostano la crociera di maggiori dimensioni sono assai più eleganti rispetto a quelli della confinante tribuna: hanno sezione poligonale, facce concave che convergono in basso su un piccolo globo, mentre l'abaco è costituito da due fascette di differente sezione (fig. 23). La chiave circolare in pietra è ingentilita da una girandola, bordata da una ghirlanda di foglie ritorte, e ha al centro un foro passante (fig. 24). I costoloni hanno sezione poligonale e sono molto esili⁹³, ben



fig. 24 Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni Battista. Chiave della volta a crociera settentrionale (foto F. Coden).



fig. 25 Fabriano, San Venanzio, galleria. Volta dell'ambiente soprastante alla cappella di San Giovanni Evangelista (9/11) (foto F. Coden).

più evoluti dei medesimi elementi nelle cappelle radiali⁹⁴. Soprattutto, la tecnica di predisposizione delle vele ribadisce l'alto grado di conoscenza tecnica da parte delle maestranze e la loro maturità formale: ogni unghia è apparecchiata con due settori di mattoni posati a V che convergono nell'asse mediano, contribuendo a creare un pregevolissimo effetto visivo destinato a essere lasciato a vista. Viceversa, i materiali costruttivi delle vele delle cappelle radiali sono posati a liste parallele e sono rivolti verso il centro della volta, seguendo uno schema di posa assai più semplice (fig. 25). Una cronologia verso la metà XIV secolo potrebbe non essere improbabile⁹⁵, ed è implicitamente desumibile dall'atto del 1405 in cui si ricorda che in quegli spazi, evidentemente già esistenti, era stato eretto l'altare di San Feliciano⁹⁶.

3. La cattedrale di Fabriano e i suoi modelli architettonici

L'impianto spaziale del presbiterio della cattedrale di Fabriano si colloca nell'intersezione di diverse linee tipologiche che si svilupparono a partire almeno dalla prima metà del XIII secolo tra Francia e Italia e coinvolsero edifici di culto in generale, cattedrali, ma anche chiese di ordini mendicanti. In particolare, proprio l'architettura dei frati Minori e Predicatori potrebbe costituire il principale punto di contatto tra alcune tradizioni precedenti, ispirando l'impianto planimetrico di Fabriano. L'abside a forma di porzione di poligono (in questo caso 11 lati di un icosaedro) con cappelle quadrangolari voltate a crociera, senza deambulatorio perché associata (quasi) sempre ad una navata unica (a sua volta dotata di cappelle laterali) costituisce, infatti, un peculiare ambito di sperimentazione in alcune tra le più innovative chiese di ordini mendicanti nel XIII secolo. A Tolosa, nella prima versione (1245-1252) della chiesa domenicana di Saint Jacques (così come ricostruita da Richard Sundt)⁹⁷, il presbiterio sarebbe stato contornato da cinque cappelle rettangolari sporgenti dal corpo di fabbrica e clonate sul corpo antistante a due navate. Lo stesso modello, poi, sarebbe stato ripreso nella medesima città dai costruttori della chiesa minoritica dei Cordeliers, nel cantiere aperto nel 1235, dove alla navata unica era associato un corpo orientale costituito da cinque cappelle divise da pilastri triangolari. Secondo Wolfgang Schenkluhn⁹⁸ si tratta di elementi che confluirono a Tolosa da diverse linee tipologiche: da una parte il principio del coro a cappelle radiali semplificate (quadrate o rettangolari) e sporgenti da un corpo di fabbrica poligonale, che ha i suoi principali modelli francescani nel primo

progetto per la basilica del Santo a Padova (iniziata nel 1235)⁹⁹ e nella chiesa di San Francesco a Bologna (il cantiere fu avviato nel 1236), fino ad arrivare al coro di San Lorenzo a Napoli (1274-1284); dall'altra parte la linea francese di cori a cappelle radiali disposti senza discontinuità attorno al corpo di fabbrica, non troppo sporgenti e associati ad un deambulatorio, che ha come origine probabilmente nella chiesa cistercense di Pontigny (1140-1170) (fig. 26) ed uno sviluppo a Parigi nella chiesa francescana della Madeleine (dalla metà degli anni trenta del XIII secolo, con cappelle poligonali) e nella variante del 1235 alla pianta di Notre-Dame. Qualunque siano gli effettivi contributi di queste linee tipologiche, è un dato di fatto che il principio di cappelle radiali semplificate, in continuità con cappelle sui due lati di una navata unica, diventa uno standard applicato non solo in realtà mendicanti, ma anche a cattedrali, come nel caso di Albi (fig. 27), iniziata nel 1282. In Italia uno dei casi più significativi dell'uso di cappelle radiali rettangolari non sporgenti divise da pilastri triangolari è sicuramente il progetto arnofiano per la cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, che al momento della riapertura del cantiere di Fabriano era stata da poco "riprogettata" in forme più monumentali da Francesco Talenti¹⁰⁰. Qui, il sistema poligo-

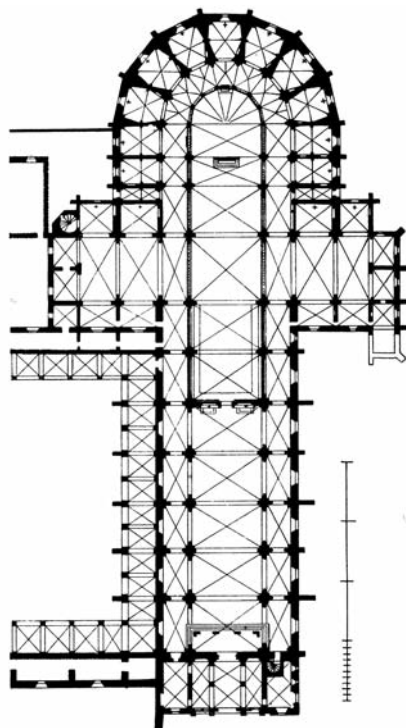


fig. 26 Pontigny, abbaziale. Pianta della chiesa (da Wiki Commons).

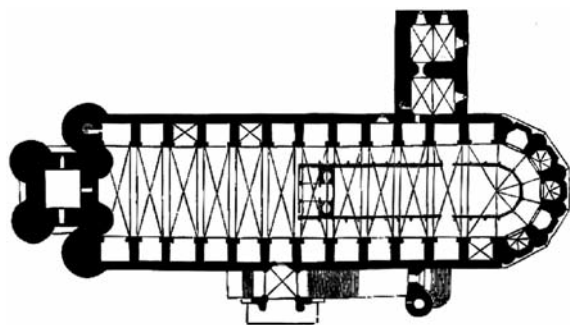


fig. 27 Albi, Sainte-Cécile. Pianta della cattedrale (da Wiki Commons).

nale (5/8) delle tre tribune, poste a sostegno dell'ottagono della cupola, prevedeva fin dalla prima versione arnolfiana (come ritratta nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella) (fig. 28) il corpo inferiore delle cappelle sporgente rispetto alla parete superiore, caratterizzata a sua volta da ampie finestre che illuminano il presbiterio. A Fabriano, invece, le sei cappelle non sporgono dal corpo di fabbrica poligonale involuppato in un'unica parete monumentale, segnata soltanto da una fascia marcapiano alla quota dell'imposta



fig. 28 Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli. Andrea di Bonaiuto, *La Chiesa militante e trionfante* (da Wiki Commons).

della volta all'interno. Infatti, qui, ad ognuna delle sei cappelle corrisponde superiormente la campata rettangolare (e coperta da una volta a crociera) di una galleria alta, ricavata tra un costolone e l'altro della originaria volta ad ombrello, peraltro comune ad alcune coeve chiese dell'Italia centrale¹⁰¹. Certamente, come riconosce Giulia Spina¹⁰², l'origine di questa singolare soluzione, associata però ad un deambulatorio, è nelle cattedrali francesi come Sens (1145-1164 circa), Noyon (1150-1185 circa) e Soissons (1190 circa-1212), a cui aggiungerei anche il coro della basilica del Santo a Padova; ma troviamo in Italia l'uso di una galleria continua nei cori poligonali (ma senza cappelle radiali) anche nella basilica superiore di Assisi e nella chiesa di San Fortunato a Todi. Un'altra si-

gnificativa differenza con le tribune della cattedrale di Firenze è la disposizione delle cappelle radiali che a Fabriano prevedeva un pieno sull'asse longitudinale della chiesa, che a Firenze è risolto con una cappella.

Peraltro, proprio l'uso del pieno in asse su una struttura poligonale sembra particolarmente gradito ai francescani che lo avevano impiegato in San Francesco a Treviso (dal 1255-60) e nella basilica dei Frari a Venezia (dal 1330). Più precisamente, troviamo nella Penisola la soluzione di cori con cappelle radiali disposte con un pilastro sull'asse longitudinale con un giro di cappelle radiali

solo ed esclusivamente in associazione con strutture dotate di un deambulatorio, come in San Francesco a Piacenza (iniziata nel 1278)¹⁰³ e nel progetto irrealizzato del 1322 per la cattedrale di Siena, come giustamente sottolineano Giulia Spina e Federica Corsini¹⁰⁴. Dunque, una soluzione, quella di Fabriano, al contempo unica nel panorama italiano ed europeo, ma all'incrocio tra diverse linee evolutive, soprattutto per quanto riguarda la contaminazione tra modelli mendicanti e allestimenti planimetrici in chiese cattedrali. Si tratta insomma della originalissima rielaborazione e sintesi di diverse ed eterogenee soluzioni planimetriche che proiettano la cattedrale di Fabriano nel contesto italiano della metà del XIII secolo.

Ad una struttura spaziale così eccezionale e innovativa, sottolineata dal fastoso rivestimento lapideo esterno e dall'eccezionale apparato di affreschi all'interno, sono applicate soluzioni decorative legate a tradizioni locali. Infatti, come sottolinea Giulia Spina¹⁰⁵, la decorazione delle facce esterne dell'abside con archi ciechi e lesene angolari, molto comune a Fabriano e nelle Marche tra XIII e XIV secolo, può essere associata anche ad oculi nel registro superiore, come nella chiesa di San Giuseppe da Copertino a Osimo (1247-1308), dove però erano usati per illuminare direttamente il presbiterio e non una galleria alta.

4. Le trasformazioni seicentesche

Una serie di testimonianze quattro e cinquecentesche dà conto dello stato della fabbrica e, in parte, della sua conformazione prima della ricostruzione dell'inizio del XVII secolo. Delle 14 cappelle esistenti nel 1442¹⁰⁶, nel 1572 ne vengono ricordate almeno nove, dedicate rispettivamente a Santa Croce (11/11), San Gilberto (7/11), San Feliciano (sacrestia), Sant'Antonio da Padova, Santo Stefano, San Giovanni Battista¹⁰⁷, Santa Croce *sive* Sant'Urbano, San Pietro e Sant'Angelo¹⁰⁸. Riguardo al presbiterio e, in particolare, all'altare maggiore con il suo tabernacolo, la visita pastorale del 1581 denunciava come ormai fossero in condizioni inadatte ai dettami del Concilio di Trento, che ne imponevano quindi una radicale ristrutturazione¹⁰⁹, che trovò compimento con la ricostruzione del coro registrata dalla visita pastorale del 1585¹¹⁰. Peraltro, dopo una serie di terremoti che interessarono la città di Fabriano, la chiesa presentava gravi problemi statici; la conseguente decisione del capitolo di demolire e ricostruire il corpo anteriore portò nel 1601 alla nomina di Muzio Oddi,



fig. 29 Fabriano, San Venanzio, interno. Veduta d'insieme verso il presbiterio (foto F. Coden).

architetto urbinato, come progettista dell'opera. Il progetto, nella variante approvata dal capitolo nel 1607, prevedeva la demolizione e la ricostruzione delle navate, nonché la parziale conservazione del settore orientale e della sacrestia. All'interno del corpo di fabbrica del santuario sarebbe stata ricavata in questo momento la nuova abside con la relativa copertura a catino, mantenendo del preesistente fabbricato l'involucro esterno e le due coppie di cappelle laterali, dedicate rispettivamente a San Giovanni Evangelista e alla Santa Croce (9/11 e 11/11) e a San Lorenzo e a Santa Maria Maddalena (3/11 e 1/11). L'erezione del nuovo edificio fu sicuramente favorita dalla decisione presa nel 1612 da Paolo V di dare alla città una propria autonomia amministrativa; questo nuovo scenario permise di terminare la ricostruzione nel 1617, mentre in soli due decenni, entro il 1637, fu realizzato l'apparato decorativo di stucchi (ad opera di Francesco Silva) e dei dipinti della controfacciata¹¹¹, nonché delle dodici cappelle laterali¹¹², fino ad arrivare alla consacrazione nel 1663. I principali passaggi cronologici di questa ricostruzione e, soprattutto, della decorazione sono stati oggetto di un saggio di recentissima pubblicazione di Massimo Fran-



fig. 30 Fabriano, San Venanzio, interno. Veduta d'insieme verso il la controfacciata (foto F. Coden).

cucci¹¹³, che, usando un memoriale della famiglia Lori redatto dal 1557 al 1637, ne ha fornito una complessiva ed analitica revisione critica.

Le vicende della fabbrica però non si fermano qui. Le fonti documentali riportano che nel terremoto del 24 aprile 1741, insieme alla parte superiore del campanile e alla facciata, crollò anche la volta del santuario; di quale struttura si trattasse, tuttavia, non possiamo avere certezza perché non abbiamo alcun riscontro documentario, né evidenze sulla fabbrica del sistema di copertura associato a quella fase costruttiva intermedia che è possibile con certezza riscontrare sulle murature esterne (difficilmente compatibile, in ogni caso, con la geometria di una volta ad ombrello). In effetti, nel momento in cui si demolirono i primi due ambienti occidentali della galleria (1/11 e 11/11), mancò il supporto anteriore della supposta volta ad ombrello medievale, rendendone quindi necessaria la eventuale ricostruzione: in ogni modo questa copertura crollata nel terremoto del 1741 era sufficiente massiccia da compromettere l'arredo presbiteriale¹¹⁴. È in occasione di questa ulteriore ricostruzione di chiesa e chiostro dei canonici, per la quale furono stanziati 1800 scudi¹¹⁵, che

va posta la decorazione a pittorica ad opera di Giovanni Loreti (affreschi raffiguranti il *Trionfo della Fede tra i santi Giovanni Battista e Venanzio*, l'*Incoronazione della Vergine* e le prime tre *Virtù cardinali*), inquadrata con gli stucchi di Michelangelo Miliani¹¹⁶.

Tornando al progetto seicentesco, Muzio Oddi, architetto e matematico urbinato¹¹⁷, era specializzato nella costruzione di fortificazioni, ma aveva già al suo attivo una serie di «ammodernamenti 'integrali' di architetture 'storiche'»¹¹⁸, come il progetto di ricostruzione della cupola del Duomo di Urbino, l'ingrandimento della chiesa della Croce a Senigallia (1598-1601) e, più tardi, il riallestimento della cattedrale di Lucca (1623). L'operazione edilizia allestita a Fabriano si inseriva in questa esperienza di ristrutturazione di edifici preesistenti¹¹⁹. In particolare, Oddi riutilizzò le fondazioni d'ambito della chiesa preesistente per impostare massicce pareti perimetrali che definiscono un'aula unica con sei cappelle laterali per lato, ognuna delle quali è voltata a botte ed è inquadrata da lesene doriche che sorreggono una trabeazione *triumphata* (fig. 29); questa costituisce l'imposta per la grande volta a botte unghiata in corrispondenza di ogni cappella. Il modello è chiaramente quello romano della chiesa del Gesù e di Sant'Andrea della Valle, se non fosse che qui il telaio di lesene e trabeazione si prolunga sulla controfacciata e sulle pareti delle due cappelle gemelle preesistenti di maggiori dimensioni, che si aprono prima del presbiterio e, voltate a botte (come la navata principale), sporgono rispetto al corpo della chiesa simulando una sorta di transetto (fig. 30). Oltre queste due cappelle si accede al santuario, sopraelevato su quattro gradini, coperto da una volta a crociera lignea e separato dal resto della chiesa da due setti leggermente sporgenti che formano una specie di arco trionfale (fig. 31). L'addensarsi di ambienti in questo quadrante della chiesa dà ragione di una vicenda edilizia complessa e di difficile lettura. A questo proposito si può precisare che i lavori di trasformazione dovettero fare i conti non solo con la struttura gotica, ma anche con una fase intermedia che aveva previsto l'inserimento del transetto (ora sopraelevato) e della parte sommitale del santuario. Il punto di contatto tra questa fase intermedia (che per ora non siamo in grado di datare con precisione) e quella seicentesca è contraddistinto da una diversa tessitura muraria ben visibile nel fianco meridionale: ad *opus listatum* le preesistenze e in opera laterizia, con bei mattoni regolari, ben squadri e nuovamente predisposti, quella seicentesca. È possibile osservare con chiarezza la successione stratigrafica di queste fasi sulle tre pareti esterne della cappella di San Giovanni

Evangelista (fig. 32). Nella parete meridionale, che presenta due finestre a lancetta tamponate, sono leggibili almeno tre strati: una fascia inferiore a laterizi piccoli, irregolari e con letti di posa poco omogenei (laterizi che nella parete occidentale sono quasi completamente sostituiti da un *opus listatum*); una larga porzione intermedia di paramento lapideo molto regolare e ben disposto, solo parzialmente interrotto da corsi di mattoni, che continua nella parete occidentale (fig. 33), ed infine una sezione di parete a mattoni regolari che caratterizza anche la parte superiore della parete occidentale e l'intera superficie di quella orientale. L'*opus listatum* poi riprende nella sezione superiore del santuario, fino al sottogronda, di cui abbiamo già dato conto. L'ipotesi più plausibile è che la parte inferiore della cappella di San Giovanni Evangelista possa appartenere ad una fase intermedia, in coesistenza con il corpo anteriore e la tribuna medievali, già decurtata di parte delle due prime cappelle (1/11 e 11/11) per erigere la sezione superiore del santuario (che risulta rinnovato nella visita pastorale del 1581).

A ulteriore riprova del grado di problematicità delle vicende costruttive su questo fianco della chiesa possiamo aggiungere un ultimo elemento di riflessione. Sul fronte meridionale, nel contatto tra i tre corpi di fabbrica di navata, pseudotranssetto e presbiterio, è visibile uno sperone che si distingue dal resto della fabbrica per tipo di apparecchiatura muraria (ma anche per la discontinuità nei letti di posa) e che apparentemente non ha alcun ruolo strutturale nella logica generale del manufatto. Se si potesse dimostrare che questo sperone a sud corrisponde ad un analogo elemento lapideo a nord (chiaramente



fig. 31 Fabriano, San Venanzio, interno. Veduta d'insieme del presbiterio (foto F. Coden).



fig. 32 Fabriano, San Venanzio, esterno sud. Veduta della cappella di San Giovanni Evangelista da sud (foto di F. Coden).

pertinente alla fabbrica medievale), la cui traccia appare all'interno dell'ambiente superiore della sacrestia, allora potrebbero essere entrambi sopravvivenze del manufatto medievale incastrate e riutilizzate nell'edificio seicentesco (fig. 34).

In generale, la discontinuità ed eterogeneità della fabbrica moderna della cattedrale potrebbe rivelarsi maggiore di quanto fino ad oggi è stato messo in rilievo dalla tradizione storiografica che, a questo proposito, ha sottolineato



fig. 33 Fabriano, San Venanzio, esterno sud. Veduta della cappella di San Giovanni Evangelista da ovest (foto F. Coden).

soltanto due diverse fasi costruttive della facciata: la prima risalente al 1607, e testimoniata da una veduta del 1663, ed una più recente (e complessa dal punto di vista dell'impaginato degli ordini architettonici), realizzata nel 1728, probabilmente in occasione dell'erezione di Fabriano a sede episcopale (fig. 35). Tornando al settore orientale della chiesa, nel contatto tra presbiterio, navate e cappelle sporgenti, è possibile notare come l'asse corrispondente ai due setti di accesso al presbiterio coincida con la parete occidentale della cappella



fig. 34 Fabiano, San Venanzio, esterno sud. Veduta della cappella di San Giovanni Evangelista da est (foto F. Coden).

medievale che oggi funziona come andito di accesso alla sacrestia. Questo ambiente - di cui i restauri di inizio Novecento hanno riportato alla luce la tessitura muraria della doppia volta a crociera – corrisponderebbe nella ricostruzione di Federica Corsini, Giorgio Verdiani e Alexia Charalambous¹²⁰ ad un vano gemello, posto sul fianco meridionale della chiesa e corrispondente all'attuale oratorio, già cappella dell'Annunziata (già Battistero). Osservato dall'esterno, questo ambiente, accessibile dalla piazza, denuncia la totale estraneità geometrica, funzionale e strutturale rispetto sia alla fabbrica seicentesca, sia a quella medievale; infatti è costituito da un corpo di fabbrica che si inserisce tra la parete orientale dell'attuale cappella di San Giovanni Battista (braccio meridionale dello pseudotransetto) e quella occidentale della tribuna medievale (1/11), rispetto alla quale il suo volume sporge di almeno due metri, con una parete laterale orientale che occlude in parte il primo dei finestrone medievali. Le pareti di questa cappella, peraltro, presentano una tessitura muraria molto più regolare che nel resto dell'edificio e con un sistema di spec-

chiature e aperture che non hanno nulla a che fare con la restante porzione meridionale della fabbrica seicentesca. Si tratta in effetti di una ricostruzione dovuta all'intervento di restauro da parte di Icilio Bocci nel 1908 che demolì “parte del fabbricato appartenente alla Congregazione del S.S. Sacramento per isolare il detto abside a corno epistola [*sic*]” (fig. 36) per procedere al “restauro e consolidamento della parte residuale del fabbricato [...] consistente nella spaziosa Cappella della Confraternita del S.S. Sacramento ceduta alla Cattedrale per sistemarvi il Battistero” che lo stesso Bocci procede ad allestire¹²¹.

Infine, una singolare coincidenza cronologica sembra legare il complesso intervento di ricostruzione della volta di San Venanzo dopo il terremoto del 1741 ed un'analoga operazione, compiuta nel 1744 nella cattedrale di Napoli. Qui, in conseguenza dei danni dovuti al terremoto del 1732 Paolo Posi fu incaricato nel 1744 di ristrutturare tutta la tribuna¹²², con l'allargamento dell'area del presbiterio fin dentro il transetto e, di conseguenza, una completa ridefinizione delle scalinate di accesso al Succorpo di San Gennaro e al nuovo altar maggiore. A Napoli, le pareti dell'abside furono completamente ridefinite con un nuovo apparato architettonico a stucco, sotto il quale scomparve definitivamente la muratura angioina, stravolgendo il



fig. 35 Fabriano, San Venanzio, esterno ovest. Veduta d'insieme della facciata (foto F. Coden).



fig. 36 Fabriano, San Venanzio, esterno sud. Veduta della tribuna e del corpo di fabbrica pertinente alla Confraternita del Santissimo Sacramento prima della demolizione (Fabriano, Biblioteca comunale, fondo Bocci, 52484, n. 297 fotografie, fasc. 1-43).

sistema originario di aperture con l'aggiunta di cinque finestre ovali e, soprattutto, con la demolizione della cupola quattrocentesca e la sua sostituzione con una calotta lignea che ha abbassato la quota originaria della chiave di volta di ben 10 metri. Si tratta quindi di due operazioni che a distanza di pochi anni e in due chiese cattedrali condividono lo stesso approccio spaziale e tecnologico, mantenendo all'esterno la parete medievale e inserendo all'interno un involucro (pareti e copertura) che risponde a logiche completamente diverse da quelle originarie.

Abstract

The essay aims to analyse the architecture of the Cathedral of San Venanzio in Fabriano and its construction phases over a long period. The aim is to contextualise the construction of the tribune, with its chapels frescoed by Allegretto Nuzi, in the very complex events of a long and difficult building site and to identify the architectural models of a medieval building almost completely ignored by historiography because it was greatly transformed in the following centuries. Using traditional investigative tools (archive research, stratigraphic analysis of the building) and the methodology of digital humanities, the essay proposes a new dating of the building phases: the first Romanesque building in the mid-11th century, a Gothic phase in the mid-13th century, a 3rd one in the mid-14th century, a 4th one in the 15th century and a final one in the 17th-18th centuries.

NOTE

- 1 Gli autori desiderano ringraziare tutti coloro che a vario titolo, e sempre in modo disinteressato, hanno contribuito alla riuscita di questo lavoro. Senza l'indispensabile confronto con il *team* fiorentino di ricerca sulla cattedrale non sarebbe stato possibile argomentare nuovamente intorno a San Venanzio: il nostro riconoscimento va, pertanto, ad Andrea De Marchi, Giorgio Verdiani, Giulia Spina, Federica Corsini, Alexia Charalambous, Alessandro Delpriori e, in particolare, a Matteo Mazzalupi, per i confronti, i consigli, il supporto e per avere condiviso l'enorme quantità di dati ricavati dalle indagini sul monumento e dalla ricerca d'archivio. Siamo grati al parroco don Antonio Esposito per averci sempre accolto con favore e a Laura Barbacci (dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Fabriano-Matelica)

per avere concesso l'autorizzazione ai sopralluoghi. Siamo, inoltre, riconoscenti verso il personale della Biblioteca comunale di Fabriano, che sempre con grande professionalità e supporto ha reso le nostre ricerche più facili: Lucrezia Battiston, Eleonora Butera, Sara Gregori. Grazie, infine, a Saverio Lomartire, Tiziana Franco e Luigi Schiavi per il proficuo confronto e per i suggerimenti. Questo saggio è il risultato di un lavoro sinergico da parte degli autori, ai quali va comunque ascritta l'elaborazione di parti distinte. Sono di Fabio Coden le *Note introduttive* e il paragrafo 2, sono di Gianmario Guidarelli i paragrafi 1, 3 e 4.

- 2 F. CORSINI, *Architettura e pittura in San Venanzio: il restauro virtuale della tribuna gotica*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, catalogo della mostra (Fabriano, 14 ottobre 2021 - 30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Silvana editoriale, Cini-sello Balsamo 2021, pp. 157-169; G. VERDIANI, A. CHARALAMBOUS, *San Venanzio: dal rilievo digitale alla strutturazione della visita nella ricostruzione virtuale della tribuna gotica*, lvi, pp. 171-181.
- 3 G. VERDIANI, A. CHARALAMBOUS, F. CORSINI, *Reconstructing the Past, Enhancing the Traces from Frescos. The Case of the St. Venanzio Cathedral in Fabriano, Italy*, in «I-com», 21, 1/2022, pp. 19-32.
- 4 G. SPINA, *La tribuna trecentesca di San Venanzio a Fabriano. Per una lettura integrata di spazi e immagini*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 141-155.
- 5 *Oro e colore, op. cit.*
- 6 Il dibattito sull'architettura due e trecentesca della Penisola si è recentemente riaperto grazie ad un nuovo impulso della ricerca. A puro titolo esemplificativo, cfr. C. TOSCO, *L'architettura italiana nel Duecento*, Il Mulino, Bologna 2021; IDEM, *L'architettura italiana nel Trecento*, Il Mulino, Bologna 2022; *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, a cura di S. Beltramo e C. Tosco, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2022.
- 7 L. DE LUCA, *Methods, formalisms and tools for the semantic-based surveying and representation of architectural heritage*, in «Applied Geomatics», 6/2014, pp. 115-139; S. BRUNO, M. DE FINO, F. FATIGUSO, *Historic Building Information Modelling: performance assessment for diagnosis-aided information modelling and management*, in «Automation in Construction», 86/2018, pp. 256-276.
- 8 VERDIANI, CHARALAMBOUS, CORSINI, *op. cit.*
- 9 <https://florence4d.org/s/florence4d/page/home>.
- 10 *Il ritorno all'immagine, nuove procedure image based per il Cultural Heritage*, a cura di G. Verdiani, s.n., s.l. 2011.
- 11 ISO. 2010, *ISO 29481-1:2010 Building information modelling - Information delivery manual. Part 1: Methodology and format*; M. MURPHY, E. MCGOVERN, S. PAVIA, *Historic Building Information Modelling – Adding intelligence to laser and image-based surveys of European classical architecture*, in «ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing», 76/2013, pp. 89-102.
- 12 Imprescindibili sono i lavori di R. SASSI, *La chiesa di S. Venanzo. Breve storia. IX centenario dalla fondazione*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 1947; P. ROSSI, *La quasi millenaria storia della Cattedrale – Basilica di San Venanzio Martire in Fabriano*, in *La Cattedrale di Fabriano*, a cura di B. Cleri e G. Donnini, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 2003, pp. 13-20; F. MARIANO, *La chiesa Cattedrale di San Venanzio a Fabriano. Vicenda architettonica*, lvi, pp. 21-34; e soprattutto SPINA, *op. cit.*, pp. 141-155, e CORSINI, *op. cit.*
- 13 Per un veloce punto relativo all'origine della chiesa attraverso la letteratura più risalente nel tempo, cfr. R. SASSI, *Chiarimenti su le origini della Cattedrale di Fabriano: un inventario di arredi sacri del secolo XIII*, in «Rassegna marchigiana», VI, 1927, 3, pp. 113-114.

- 14 G. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, VII, *Stati Pontificii. Chiese vescovili immediatamente soggette alla Santa Sede*, G. Antonelli, Venezia 1848, p. 635. Cfr., inoltre, le considerazioni di R. SASSI, *I primi documenti della cattedrale e del capitolo di S. Venanzo di Fabriano*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», VII, 7/1952, pp. 54-55.
- 15 L'atto è integralmente riportato IVI, pp. 53-54. Cfr., inoltre, ROSSI, *op. cit.*, pp. 13, 18 nota 1.
- 16 In un primo momento SASSI, *op. cit.*, 1927, pp. 114-115, la avvalora come fonte autentica, salvo poi sottolineare la più che probabile falsità del documento, ma non del contenuto; si tratterebbe quindi di una tarda trascrizione di un antigrafo perduto; cfr. IDEM, *op. cit.*, 1952, pp. 51-52. Cfr., inoltre, ROSSI, *op. cit.*, p. 13.
- 17 B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Edizioni Gentile, Fabriano 1936, pp. 4-5, 91; II ed., Edizioni Gentile, Fabriano 1968, pp. 11-12, 102; III ed. riveduta e ampliata a cura di G. Castagnari, G. Donnini, P. Riccion, Rotary Club, Fabriano 1990, p. 5; MARIANO, *op. cit.*, p. 21.
- 18 G. DONNINI, *Guida alla Cattedrale di Fabriano*, Arti Grafiche Editoriali, Urbino 1981, p. 9.
- 19 ROSSI, *op. cit.*, p. 14.
- 20 *Il libro rosso del comune di Fabriano, 2, Testo*, a cura di A. Bartoli Langelì, E. Iriace e A. Maiarelli, Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano, 1998, *passim*.
- 21 IVI, pp. 72-73, doc. 43.
- 22 Un inquadramento storico evolutivo è in F. PIRANI, *Il Comune e il Libro rosso fra storia e storiografia*, in *Il libro rosso del comune di Fabriano*, 1, *Introduzione e Indici*, a cura di A. Bartoli Langelì, E. Iriace, A. Maiarelli, Fondazione Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano, 1998, pp. 3-29, in part. pp. 12-20. Vale la pena, comunque, di ricordare le riflessioni di SASSI, *op. cit.*, 1927, pp. 117-118, e IDEM, *op. cit.*, 1952, pp. 56-57, in merito alla contenuta capacità economica dell'istituzione fabrianese nel XIII secolo, e di C. COZZA, *Linee di evoluzione di un'istituzione ecclesiastica: il capitolo di S. Venanzo di Fabriano durante il vescovado di Guglielmo*, in «Studia picena», LXVIII, 2003, pp. 61-98, in part. pp. 68-69, relative all'attenzione del vescovo nei confronti delle fortune della pieve. Cfr. anche R. ARMEZZANI, *La vita religiosa*, in *La città della carta. Ambiente società cultura nella storia di Fabriano*, Città e Comune di Fabriano, Fabriano 1986, pp. 329-380, in part. pp. 341-342, 346-347.
- 23 SASSI, *op. cit.*, 1927, p. 115; IDEM, *op. cit.*, 1952, p. 63; IDEM, *Le chiese di Fabriano. Brevi cenni storico-artistici*, Arti grafiche Gentile, Fabriano 1961, p. 78; ROSSI, *op. cit.*, pp. 13-14; MARIANO, *op. cit.*, p. 21; F. MARCELLI, *Cattedrale - Basilica di San Venanzio. Fabriano*, Arti Grafiche Gentile, Fabriano 2006, [p. 1].
- 24 COZZA, *op. cit.*, pp. 71-72, doc. 3.
- 25 Il momento era peraltro particolarmente favorevole: cfr. PIRANI, *op. cit.*, pp. 48-62.
- 26 Cfr. al riguardo: CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 636; A. CROCETTI, *La storia di Fabriano (da un manoscritto del 1700) con appendice*, Gentile, Fabriano 1906, pp. 140-142; SASSI, *op. cit.*, 1952, pp. 57-58, 69-70; IDEM, *op. cit.*, 1961, pp. 78-80; DONNINI, *op. cit.*, pp. 9-10; COZZA, *op. cit.*, pp. 63-65, 67, 70-71, 81-86, docc. 11-12; PIRANI, *op. cit.*, pp. 53-54. Cfr. anche ROSSI, *op. cit.*, p. 14; MARIANO, *op. cit.*, p. 21.
- 27 SASSI, *op. cit.*, 1961, p. 80.
- 28 Gli atti sono analizzati da SASSI, *op. cit.*, 1927, p. 115, che tuttavia male interpreta alcuni passi. Si vedano le considerazioni e le trascrizioni di COZZA, *op. cit.*, pp. 65-66. Siamo grati a Matteo Mazzalupi che ha gentilmente messo a disposizione le immagini delle pergamene, e che ha offerto un preciso regesto del loro contenuto emendato da fraintendimenti.

- 29 Fabriano, Archivio storico diocesano, Capitolo di S. Venanzio, perg. 70, trascritta in COZZA, *op. cit.*, pp. 72-73, doc. 4.
- 30 Fabriano, Archivio storico diocesano, Capitolo di S. Venanzio, perg. 71, trascritta in COZZA, *op. cit.*, pp. 73-75, doc. 5.
- 31 SASSI, *op. cit.*, 1927, p. 115. Fabriano, Archivio storico diocesano, Capitolo di S. Venanzio, perg. 186 (l'atto è oggi irreperibile, ma è documentato dall'inventario dattiloscritto di Sassi).
- 32 MOLAJOLI, *op. cit.*, 1936, p. 92; 1968, pp. 102-103; 1990, pp. 96-97; SPINA, *op. cit.*, pp. 141-146.
- 33 DONNINI, *op. cit.*, p. 10; ROSSI, *op. cit.*, pp. 16-17; MARIANO, *op. cit.*, pp. 23-25.
- 34 È verosimile, anche se non provato, che l'ampiezza della tribuna corrisponda a quella delle navate che la anticipavano.
- 35 Che questo luogo rivestisse un ruolo strategico è bene argomentato da A. CARANCINI, *Geografia di una città. Origine ed evoluzione storia dei due castelli e delle mura di Fabriano*, s.n., Fabriano 2014, pp. 39-40.
- 36 A livello del parato in conci è distinguibile con chiarezza solo la pontata delle imposte delle finestre; sono anche individuabili le buche pontate predisposte per il montaggio della nicchia in asse. Nelle fotografie di inizio Novecento erano distinguibili pure quelle nel soprastante manto irregolare, in seguito tamponate per uniformare la superficie.
- 37 Gli scatti di inizio Novecento confermano l'esistenza di questo elemento, nella forma attuale. Inoltre, alcuni saggi compiuti sotto al pavimento della tribuna all'inizio del XX secolo testimoniano l'assenza di un vano ipogeo sotto all'attuale pavimento presbiteriale; SASSI, *op. cit.*, 1927, p. 119. Non è escluso che la sostruzione sia una parte residua del piano della vecchia via che passava a ridosso della chiesa.
- 38 Il rivestimento litico è una delle parti caratterizzanti del monumento negli studi. Cfr. SPINA, *op. cit.*, p. 141, e le interessanti considerazioni di C. RAMELLI, *Indicazione degli oggetti di arte in Fabriano offerta al rev. Sig. Giuseppe Capesciotti nel giorno lietissimo 28 marzo 1852 in che saliva novello ministro l'altare del Dio de' viventi*, Crocetti, Fabriano 1852, p. 4.
- 39 Sull'impiego di questa tecnica nel corso del medioevo cfr. H. P. AUTENRIETH, *Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia*, in *Il colore a Pavia. Intonaci e superfici murarie*, Atti delle giornate di studio (Pavia, 5-6 ottobre 1984), in «Annali di Storia Pavese», 14-15/1987, pp. 15-34.
- 40 Se ne trova traccia, ad esempio, nel San Francesco di Airolo, San Clemente all'Isola, Santa Maria di Rambona, Santa Croce a Sassoferrato, San Ciriaco di Ancona. C. CERIONI, *Tra Esino e San Vicino. Architettura religiosa nelle Marche centrali (secoli XI-XIII)*, Archaeopress Publishing, Oxford 2021, part. pp. 61-62, 79-80, 82-83, 129, 133, 161-163.
- 41 MOLAJOLI, *op. cit.*, 1968, p. 103.
- 42 Tre di queste file di elementi sporgenti, che servivano per determinare il livello di posa, sono cadenzate a passo regolare (le prime due sono antiche, mentre quella sommitale appartiene come si vedrà ad un momento più avanzato), ma all'interno della terza fascia si nota la presenza di un'ulteriore banda, che originariamente correva al livello mediano delle sei finestre ad oculo.
- 43 SPINA, *op. cit.*, p. 145; CORSINI, *op. cit.*, pp. 160, 162, 163, 164, 165. Il testo è riportato integralmente da M. MAZZALUPI, *Regesto documentario sugli altari di San Venanzio*, in *Oro e colore*, *op. cit.*, pp. 216-223, in part. p. 219, doc. 23.
- 44 In questo punto il catino interno seicentesco poggia direttamente alla conca medievale, a cui furono asportate le strutture delle cappelle.
- 45 Per rendere maggiormente intelligibili le analisi al monumento si è scelto di dare a ciascuna delle un-

- dici facce della tribuna un numero di riferimento, partendo da quella sud (1/11). Di conseguenza, i settori dispari corrispondono alle cappelle e ai soprastanti ambienti della galleria, mentre quelli pari ai setti pieni.
- 46 SPINA, *op. cit.*, p. 141.
- 47 IVI, pp. 143-145; CORSINI, *op. cit.*, pp. 157-163.
- 48 VERDIANI, CHARALAMBOUS, CORSINI, *op. cit.*, pp. 19-32.
- 49 Durante le discussioni condotte nel 2020-2021 si è avuto modo di dibattere lungamente su questo argomento: è merito di Federica Corsini avere attirato l'attenzione sulla più che plausibile mancanza della salita meridionale.
- 50 Le tre finestre hanno profilo differente: quella in basso doveva in origine essere una piccola bifora; la mediana è ad arco trilobato; la sommitale è circolare.
- 51 Difficilmente l'adito può nascondersi dietro agli apparati decorativi trecenteschi della cappella di San Leonardo o al più nel perimetrale di quella intitolata a Santa Maria Maddalena.
- 52 La lettura della superficie muraria esterna non restituisce segni di manomissioni, con eventuali tamponamenti delle aperture. Si nota invece la traccia di una gradinata ancorata alla parete e di un piano di calpestio pertinenti forse all'edificio che fino alla prima metà del Novecento si trovava addossato da questa parte della fabbrica (MARIANO, *op. cit.*, p. 29; Fabriano, Biblioteca comunale, fondo Bocci, 52484, n. 297 fotografie, fasc. 1-43).
- 53 Questo elemento, ricordato come il vecchio campanile (SASSI, *op. cit.*, 1947, p. 14), potrebbe essere pertinente all'antico sistema difensivo di Castelnuovo o Poggio (CARANCINI, *op. cit.*, p. 39).
- 54 Un importato lavoro, anche se in prevalenza destinato alla zona britannica, che conferma la moltitudine di funzioni prevista per le parti alte della chiesa, durante tutta l'epoca gotica, è quello di T. HUTTON, *Starway to heaven. The Functions of Medieval Upper Spaces*, Oxbow Books, Oxford and Philadelphia, 2014. In questa logica, le scale a chiocciola ebbero un ruolo nient'affatto marginale.
- 55 Questo ambiente fu ricavato tramezzando la prima cappella (11/11) del lato nord. SPINA, *op. cit.*, p. 141.
- 56 IVI, p. 145, nota giustamente l'impossibilità di trovare una spiegazione per questo spazio alto.
- 57 A metà rampa fu aperta una porta per il vano dell'organo (IVI, p. 141), ricavato alla sommità della cappella della Santa Croce: quest'apertura, di cronologia molto avanzata, è ricavata verso occidente.
- 58 CORSINI, *op. cit.*, p. 162.
- 59 Le cappelle al piano terra possono usufruire dell'ampio ambiente dell'antistante per spostarsi da uno spazio all'altro, condizione che non è possibile in alto; per questa ragione fu previsto un percorso tangente al muro della conca che solo in relazione alla prima saletta occidentale muta e si sposta sul fronte per la presenza della scala a chiocciola.
- 60 Si tratta verosimilmente di elementi metallici non risalenti alla prima fase della galleria, che però potrebbero avere sostituito quelli originari.
- 61 Un espediente analogo fu utilizzato per la porta al piano terra della scala a chiocciola, ugualmente a scomparsa all'interno del muro.
- 62 Per un inquadramento generale sul fenomeno in epoca romanica cfr. P. PIVA, *L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente (secoli X-XII)*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Jaca Book, Milano 2012, pp. 81-145.
- 63 SPINA, *op. cit.*, pp. 144-145. Per un panorama d'insieme si rimanda a L. GRODECKI, *Architettura gotica*, Electa, Milano, 1978, pp. 24-40, *passim*; CH. WILSON, *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130-1530*, Thames and Hudson, London 1990, pp. 44-68, 91 ss.; P. FRANKL, *Gothic*

Architecture, revised by P. Crossley, Yale University Press, New Haven and London 2000, pp. 51-103, *passim*.

- 64 La proposta ricostruttiva degli interni nella fase trecentesca consente di cogliere la rilevanza che fu data alle pitture murali in relazione agli spazi di culto nelle cappelle, dove si trovavano altari a blocco privi delle ancone e affiancati da semplici repositori a profilo arcuato o trilobato (A. DE MARCHI, *Allegretto Nuzi, o della tartaruga*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 19-47, in part. pp. 36-37; SPINA, *op. cit.*, pp. 147, 148; CORSINI, *op. cit.*, pp. 160-161, 167); illustre eccezione a questa modalità è la probabile pala dell'altare maggiore (DE MARCHI, *op. cit.*, pp. 24-26; M. MAZZALUPI, *Allegretto e il Trecento fabrianese: un nuovo sguardo*, in *Oro e colore, op. cit.*, pp. 57-61).
- 65 Al riguardo, COZZA, *op. cit.*, pp. 75-76, doc. 6, trascrive la richiesta da parte dei canonici di San Venanzio al vescovo Guglielmo di acquisire i privilegi di sepoltura dei forestieri, a conferma della presenza di un cimitero vicino alla chiesa, plausibilmente sul versante sud. Varie sepolture sono anche citate nei documenti regestati da MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, pp. 216-223.
- 66 L'epigrafe recita: "A(NNO): D(OMINI): M(ILLESIMO): CC: LXIII: IN|DICTIONE VII DIE | ULTIMA MAII: OBIIT | DOMINUS GIRAR|DUS GIDIE:" (R. SASSI, *Iscrizioni medioevali del territorio fabrianese*, in «Studia picena», VII, 1931, pp. 51-76, in part. p. 56, n. 6). In considerazione dell'esigua misura del supporto, del profilo cuspidato nella parte superiore e della presenza di due emblemi ai lati di una grande croce astile, non è escluso che il piccolo concio fosse inserito in una tomba ad arcosolio; venne ammorsato in rottura nella testata del transetto solo in un secondo momento. Dobbiamo a Matteo Mazzalupi, che ringraziamo per avere condiviso le informazioni, la segnalazione di alcuni documenti su San Venanzio della seconda metà del XIII secolo che potrebbero riguardare parenti di questo personaggio: il 2 gennaio 1259 viene citato un "Egidius domine Gidie" (Fabriano, Archivio storico diocesano, Capitolo di S. Venanzio, perg. 113); è significativo, inoltre, che una "domina Egidia uxor Bonaccursi" abbia fatto testamento il 9 febbraio 1262 prevedendo vari legati a favore di numerose chiese di Fabriano e del contado, fra le quali San Venanzio (IVI, perg. 174; l'atto, oggi disperso, è documentato dall'inventario dattiloscritto di Sassi).
- 67 Per un inquadramento generale del tema cfr. FRANKL, *op. cit.*, pp. 41-50.
- 68 Il settore con i motivi decorativi fu lucidato con attenzione, mentre quello retrostante, a contatto con le spallette, mostra ancora nitide le tracce di lavorazione della pietra; vi si riconosce chiaramente la sequenza di punti lasciati dalla gradina ad apici appuntiti, percossa in senso ortogonale al piano, mentre negli stipiti interni il medesimo utensile fu impiegato con posizione diagonale. Il sistema trilitico che compone questo adito fu fin dall'inizio programmato per ricevere un battente ligneo a filo del muro, come suggerisce l'incasso ricavato nei conci e la posizione arretrata delle due mensoline.
- 69 MOLAJOLI, *op. cit.*, 1936, p. 92; SPINA, *op. cit.*, p. 141; VERDIANI, CHARALAMBOUS, *op. cit.*, pp. 174-175.
- 70 Gli inserti che hanno restituito l'opera nella sua interezza sono facilmente individuabili a occhio nudo per la superficie priva di tracce dalla lunga esposizione alle intemperie e attraverso il confronto con le fotografie storiche (Fabriano, Biblioteca comunale, fondo Bocci, 52484, n. 297 fotografie, fasc. 1-43). Fra le integrazioni vale la pena di ricordare alcune parti della cornice inferiore con i peducci, una piccola porzione dell'arcatina a sinistra e soprattutto buona parte del ciglio soprastante a questa.
- 71 G. CASTAGNARI, N. LIPPARONI, *La rete viaria nell'area del fabrianese dal Medioevo al XV secolo*, in *Le strade nelle Marche. Il problema nel tempo*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», 89-91/1984-1986, pp. 640-641.
- 72 MARIANO, *op. cit.*, pp. 21, 29, 31; SPINA, *op. cit.*, p. 141.

- 73 ROSSI, *op. cit.*, pp. 16-17.
- 74 MOLAJOLO, *op. cit.*, 1936, p. 92; DONNINI, *op. cit.*, p. 13; E. SIMI VARANELLI, s.v. *Fabriano*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, p. 71; MARIANO, *op. cit.*, p. 21.
- 75 La grande apertura, in fase con il muro che la ospita, si trova spinta nello spigolo fra i due settori di fabbrica adiacenti e perpendicolari. Ha profilo policentrico assai caratteristico e in alto è caratterizzata da un'arcata molto spessa, a propria volta sormontata dal bardellone. Caratteristiche queste che sembrerebbero suggerire una cronologia fra tardo XV e XVI secolo.
- 76 Il lato ovest e quello sud del transetto sono apparecchiati con mattoni di aspetto più rozzo rispetto a quelli della porzione anteriore, seicentesca della chiesa, mentre la faccia orientale potrebbe essere stata quasi integralmente rimaneggiata. La concezione costruttiva di questo corpo di fabbrica è assai interessante, perché prevede in basso l'utilizzo prevalente del cotto e nella parte superiore l'impiego di bozzette posate talvolta in alternanza a bande di laterizio. La parte sommitale di questo corpo di fabbrica mostra chiari segni di riadattamento associabili alla fase del XVII secolo.
- 77 Il settore inferiore delle due specchiature cieche seicentesche appena oltre il transetto mostra una tessitura muraria affine a quella della navata trasversale e incongruente con quella del Seicento; pare addirittura che le membrature verticali che la intercettano siano state inserite in rottura.
- 78 Fabriano, Biblioteca comunale, fondo Bocci, 52484, n. 297 fotografie, fasc. 1-43.
- 79 Sul muro esterno della prima saletta della galleria, ridotta in modo consistente di altezza per garantire sufficiente luce per il fianco del presbiterio, si nota una fila di conci emergenti come nel resto dell'emiciclo; la quota di questo tassello continuo però è differente rispetto a quelle della conca, perché tiene conto della minore altezza della stanza di passaggio. Questo fatto dovrebbe confermare la contemporaneità fra i lavori di trasformazione dell'abside e l'intenzione di rivestire con materiali litici la parte che era rimasta non finita.
- 80 Allo stato attuale, per accedere ai sottotetti si passa per una minuscola porta ricavata nel muro sud di questo vano. In origine, tuttavia, la via di transito si trovava in quello orientale, ma venne tamponata in un momento forse corrispondente alle trasformazioni sei o settecentesche; il suo profilo è rintracciabile nitidamente dall'altra parte del setto che la ospita.
- 81 È suggestiva, ancorché tutta da provare, la notizia dell'ampliamento della chiesa riportata da CROCETTI, *La storia di Fabriano*, *op. cit.*, p. 81, a seguito della permanenza di Nicolò V a Fabriano a metà Quattrocento. Cfr. anche MARCELLI, *Cattedrale*, *op. cit.*, [p. 2].
- 82 È pienamente condivisibile la proposta che sul santuario insistesse una volta a spicchi costolonati, come suggeriscono SPINA, *op. cit.*, p. 145, e CORSINI, *op. cit.*, p. 165.
- 83 La questione dell'incompletezza della fabbrica è messa in luce da SPINA, *op. cit.*, p. 144.
- 84 SASSI, *op. cit.*, 1947, pp. 6-8, 10-11; ROSSI, *op. cit.*, p. 14.
- 85 DONNINI, *op. cit.*, p. 10; ma soprattutto P.L. FALASCHI, *Gioioso e Benedetto Chiavelli, vescovi di Camerino*, in *Il Trecento a Fabriano. Ambiente, società*, atti della giornata di studio (16 giugno 2001), a cura di G. Castagnari, Centro di Studi Storici sul Trecento fabrianese e Altoesino, Ente Autonomo Palio di San Giovanni Battista, Fabriano 2002, pp. 244-252. Cfr. anche SIMI VARANELLI, s.v. *Fabriano*, *op. cit.*, p. 71.
- 86 Gli atti sono riportati in S. FELICETTI, *Regesti documentari (1299-1499). Documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico*, a cura di F. Marcelli, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 1998, p. 216, nn. 61, 63; MAZZALUPI, *Regesto*, *op. cit.*, pp. 217-218, nn. 2, 3, 5, 6, 8, a cui si rimanda per una più estesa trascrizione. Cfr. anche

- MARIANO, *op. cit.*, p. 21.
- 87 Questa fase traumatica per la fabbrica medievale è argomentata da SPINA, *op. cit.*, pp 146-147. Cfr. MARIANO, *op. cit.*, p. 21.
- 88 Cfr., ad esempio, DONNINI, *op. cit.*, p. 10.
- 89 Di questo parere è SASSI, *op. cit.*, 1947, p. 10; IDEM, *op. cit.*, 1961, p. 80.
- 90 Su questo ambiente si soffermano SPINA, *op. cit.*, p. 146, e CORSINI, *op. cit.*, p. 164.
- 91 SPINA, *op. cit.*, p. 146; CORSINI, *op. cit.*, p. 164.
- 92 SPINA, *op. cit.*, p. 146.
- 93 Più in dettaglio, sono in pietra quelli dello spazio anteriore, mentre furono sagomati con il cotto quelli del vano quadrangolare.
- 94 Questo dato è evidenziato anche da SPINA, *op. cit.*, p. 155, nota 41.
- 95 Certamente questo inserimento è anteriore alle trasformazioni ad opera listata delle parti alte della tribuna e alla predisposizione dell'attuale transetto.
- 96 FELICETTI, *op. cit.*, pp. 217-218, doc. 114; MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, p. 218, doc. 14.
- 97 R.A. SUNDT, *The Churches of the Dominican Order in Languedoc, 1216 to Ca. 1550*, University of Wisconsin, Madison 1981, cit. in W. SCHENKLUHN, *Architettura degli Ordini mendicanti: lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa*, EFR-Editrici Francescane, Padova 2003, pp. 165-166. Cfr. anche C. A. BRUZELIUS, *Preaching, building, and burying: friars and the medieval city*, Yale University Press, New Haven and London 2014, pp. 67-68.
- 98 SCHENKLUHN, *op. cit.*, p. 166.
- 99 Per un'aggiornata rilettura di tutta la vicenda progettuale: G. VALENZANO, *The architectural building project of the Santo in Padua in the medieval period*, in *La città medievale è la città dei frati?, Is the medieval town the city of the friars?*, a cura di S. Beltramo e G. Guidarelli, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2021, pp. 146-169.
- 100 S. CALDANO, *L'attività di Francesco Talenti alla cattedrale di Firenze e in altri cantieri centro-italiani: primi risultati di ricerca*, in «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4, 2/2018, pp. 78-85.
- 101 SPINA, *op. cit.*, p. 145, cita San Francesco a Trevi e San Francesco a Montefalco, a cui va aggiunto almeno il precedente di San Fortunato a Todi.
- 102 IVI, pp. 142-143.
- 103 G. VALENZANO, *I Francescani distruttori di città: il caso del cantiere di San Francesco a Piacenza*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo. The Global City. The urban condition as a pervasive phenomenon*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, AISU, Bologna 2022, pp. 146-155.
- 104 SPINA, *op. cit.*, p. 143; CORSINI, *op. cit.*, p. 158. Cfr. anche M.-A. CAUSARANO, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (FI), 2017.
- 105 SPINA, *op. cit.*, p. 145.
- 106 La trascrizione più recente è in MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, p. 220, doc. 32.
- 107 SPINA, *op. cit.*, p. 146; MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, pp. 220-221, doc. 37.
- 108 IVI, p. 220, doc. 37. Cfr. anche le visite pastorali del 1581 (pp. 221-222, doc. 38) e del 1585 (pp. 222-223, doc. 39).
- 109 MARIANO, *op. cit.*, pp. 21-34, p. 23; la trascrizione è in MAZZALUPI, *Regesto, op. cit.*, pp. 221-222, doc. 38.
- 110 Cfr. la trascrizione IVI, pp. 222-223, doc. 39.
- 111 A. BUFALI, *Gregorio Preti: le tele della controfacciata*, in *La Cattedrale, op. cit.*, pp. 191-196.

- 112 Cfr. i saggi contenuti in *La Cattedrale*, *op. cit.*, rispettivamente di B. CLERI, *La passione di Cristo raccontata da Orazio Gentileschi*, pp. 103-116; M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Giuseppe Bastiani e la decorazione delle cappelle del Sacramento e di San Giovanni Battista*, pp. 141-156; A. GIANNOTTI, *Lo stucco marchigiano: dallo stile "auricolare" al decoro architettonico. Francesco Silva a Fabriano*, pp. 127-140. Per una panoramica delle opere d'arte presenti in chiesa: DONNINI, *op. cit.*
- 113 M. FRANCUCCI, *Un testimone della ricostruzione seicentesca della Cattedrale di Fabriano e una proposta per il Bastaro in Arpino*, in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», XXI/2022, pp. 139-152.
- 114 "È materia anche di comune e continua afflizione la veduta della chiesa Cattedrale e della sua torre o campanile che, scioltasi nella parte superiore, ha anche gettato a terra la volta del Presbiterio e infranto l'Altare Maggiore composto di fini marmi, e ne sono rimaste ancora squarciate e fesse alcune cappelle, e in più luoghi la volta, e danneggiate le stanze canonicali annesse alla detta Chiesa e campanile" (R. SASSI, *Documenti fabrianesi sul terremoto del 1741*, in «Studia picena», Tipografia Sonciniana, Fano 1942, p. 12 dell'estratto). Cfr. anche M. DROGHINI, *Giovanni Loreti e suo nipote Michelangelo Miliani. Due generazioni di pittori a confronto nella decorazione della zona absidale*, in *La Cattedrale*, *op. cit.*, pp. 206-211, in part. p. 211. Vale la pena riportare un'ulteriore testimonianza del 1742: "Alli 24 di Aprile 1742. Verso le ore quindici e mezza alli ventiquattro del mese di Aprile del anno 1741 fu sentuto in Fabriano un grossissimo Tremoto che rinforzò tre volte, e sempre era più forte le scosse, e durò più di un Miserere, e vi morirono persone sette. La chiesa di san Venanzo cadde tutta la Volta del Presbiterio, e chiuse le macerie la porta porta del Presbiterio, che si va in choro, altrimenti alcuni canonici vi sarebbero restati morti perché li già si incamminavano per andare in choro; oltre di avere date alcune fessure si nella volta della chiesa che delle cappelle, e la cima della torre ancora è caduta, e porterà di spesa" (Fabriano, Biblioteca comunale, ms. 250, c. 369v).
- 115 SASSI, *op. cit.*, 1947, p. 19.
- 116 DROGHINI, *op. cit.*
- 117 *I Gheribizzi di Muzio Oddi*, a cura di S. Eiche, Accademia Raffaello, Urbino, 2005; F. FRANGI, *A lezione da Muzio Oddi. Uomini di scienze, intellettuali e nobili nei ritratti di Daniele Crespi*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi e L. M. Barbero, Grafiche Aurora, Verona 2016, pp. 235-248; A. MARR, *Between Raphael and Galileo. Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance Italy*, University of Chicago Press, Chicago 2011; C. PROMIS, *Vita di Muzio Oddi ingegnere e matematico*, in «Antologia italiana, giornale di scienze, lettere ed arti», II, IV/1848, pp. 377-400; L. SERVOLINI, *Muzio Oddi architetto urbinato del Seicento*, in «Urbino», 6/1932, pp. 6-27; P. BERTONCINI SABATINI, *Muzio Oddi architetto di fortificazioni nell'Italia del Seicento*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean*, XIII, a cura di U. Bevilacqua, University Press (CIDIC) e edUPV, Pisa 2023, pp. 29-36.
- 118 L. VANDI, *Muzio Oddi architetto urbinato e consulente artistico: la Cattedrale medievale di Lucca e l'architettura "alla moderna"*, in «Arte marchigiana», 4/2016, pp. 89-108.
- 119 MOLAJOLI, *op. cit.*, 1936, p. 91; SASSI, *op. cit.*, 1947, pp. 12-13; DONNINI, *op. cit.*, p. 10.
- 120 CORSINI, *op. cit.*, pp. 157-169; VERDIANI, CHARALAMBOUS, *op. cit.*, pp. 19-32.
- 121 I brani citati nel testo sono tratti dalla p. 4 di una relazione dattiloscritta di Bocci sul restauro di San Venanzio conservata presso la Biblioteca comunale di Fabriano. Desideriamo ringraziare Matteo Mazzalupi per avere condiviso la fonte.
- 122 F. STRAZZULLO, *Le vicende dell'abside del duomo di Napoli*, in *Studi in onore di Domenico Mallardo*, a cura V. De Rosa, F. Fiorentino, Napoli 1957, pp. 147-182. Sul progetto di Posi, cfr. F. CASTANÒ, *Gli*

interventi di Filippo Buonocore e Paolo Posi nella chiesa cattedrale di Napoli, in *Napoli-Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. Gambardella, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 191-200. Su tutta la vicenda vd. anche G. GUIDARELLI, *La cattedrale di Napoli. Memoria dell'antico tra tradizione e renovatio*, tesi di dottorato, dottorato di ricerca d'eccellenza in Storia dell'Architettura e della Città, Restauro, Scienze delle Arti, XVIII ciclo, 2006, tutor H. Burns, correlatori C. Bruzelius, S. Settis, pp. 109-111.

Informazioni fondamentali per gli autori

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

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

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

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

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

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

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

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

Norme redazionali

Materiale da consegnare

saggio in word, Times New Roman corpo 12, le note corpo 10; note in calce al testo, indicate in apice prima della eventuale punteggiatura;
immagini con la liberatoria relativa;
didascalia delle immagini corpo 12

Citazioni bibliografiche

autore: in maiuscoletto nome puntato, cognome, se più autori vanno separati dalla virgola, titolo in corsivo del testo, editore, luogo e anno

Esempio E. CAMESASCA, *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Rizzoli, Milano 1993, p. 103.

Per i cataloghi di mostra: titolo in corsivo, catalogo della mostra con luogo e date dell'esposizione, a cura di, editore, luogo e anno

Esempio *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra Bergamo 27 gennaio- 6 maggio 2018 a cura di M.C Rodeschini, E. Zaffra, Marsilio, Venezia 2018.

Per la citazione in una rivista: autore, titolo del saggio in corsivo, nome della rivista tra apici, numero e anno

Esempio F. MARCELLI, *Il ritratto nuziale di Ippolito Della Rovere e Isabella Vitelli dipinto da Barocci*, in «Arte marchigiana», 8/2020.

Le citazioni vanno tra apici doppi: “

Opera già citata: autore, *titolo abbreviato...*, *op. cit.*

Esempio MARCELLI, *Il ritratto nuziale...*, *op. cit.*, p.30.

IVI stesso volume, diversa pagina; IBIDEM stesso volume, stessa pagina.; IDEM stesso autore; EADEM stessa autrice

Confronta: Cfr.

Omissis: [...] tre punti fra parentesi quadre preceduti e seguiti da spazio.

Parole singole in lingua diversa dall'italiano in corsivo senza virgolette.

Didascalie: numero della figura, autore, titolo in corsivo, località, collocazione

Esempio: fig. 1 Pierantonio Palmerini, *Vergine incoronata da angeli tra i santi Andrea e Paolo*, Fano, Pinacoteca Civica.

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, Giovan Battista Urbinelli. *Un pittore del Seicento tra Marche e Romagna*, 2010
- P. Grossi, *L'arte della copia*, 2011
- D. De Luca, L. Vanni, *Restauro ad Arte. Interventi vadesi*, 2013

LA VIA LATTEA

- F. Antoniucci, *Domenico Peruzzini a Peglio*, 2004
- M. Droghini, *Raffaellino del Colle a Palazzo Mucci*, 2005
- A. Piccardoni, *Pietro da Rimini a Urbina*, 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 nella 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
- S. Bacciardi, *Acqua corrente*, 2019
- V.M. Schmidt, *Stendardi e gonfaloni processionali dalle Marche*, 2020
- B. Cleri (a cura di), *La giornata particolare di Tancredi Liverani*, 2 voll., 2023

INDICI 2014/ 2023

1/2014

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

2/1015

- T. DOMINICI, *Sul ritorno 'a casa' degli Uomini illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*
- V. MEZZOLANI, *L'Andata al calvario di Nikolaus Tzafouri già nella collezione Matterozzi di Urbana: un'opera ritrovata*
- M. PROCACCINI, *La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano*
- B. CLERI, *Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie*
- D.K. MARIGNOLI, *Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano*
- R. GANDOLFI, *La porta Braschi e il 'magnifico busto' di Pio VI. Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati*
- L. VANDI, *Carlo Ceci: la soggezione della Pittura*

3/2015

- A. DELPRIORI-M. MAZZALUPI, *Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano*
- A. TRUBBIANI, *Storia di un'opera 'ritrovata': la Deposizione di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei Vaticani*

M. GENOVA, *Ripensare Federico Brandani nell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino*
S. BARTOLUCCI, *L'annuncio nel dettaglio nascosto: l'altare dell'Annunciazione nella Chiesa di Santa Maria dei Servi di Sant'Angelo in Vado*
M. MATTIACCI, *Un dipinto da ricollocare: il Cristo morto di Girolamo Cialdieri*
C. GIARDINI, *Intorno ad una Natività di Simone Cantarini*

4/2016

A. DELPRIORI, *Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi*
F. MARCELLI, *L'approdo di Perugino nelle Marche: itinerario lungo la via Flaminia da Roma a Fano*
A. SANTI, *La Deposizione di Cristo della Chiesa di Santo Spirito: un dipinto fiammingo da cent'anni a Urbino*
G. ANGELUCCI, *Due riferimenti per la cronologia di Johannes Hispanus*
M. LUZIETTI, *Eraclio riporta la vera croce a Gerusalemme: osservazioni iconografiche su un dipinto di Palma il Giovane nel duomo di Urbino*
L. VANDI, *Muzio Oddi architetto e consulente artistico: la Cattedrale medievale di Lucca e l'architettura 'alla moderna'*
G. ZAVATTA, *Il disegno di Giovanni Orsi per l'Incredulità di san Tommaso nella pieve di Offagna*

5/2017

R. PACIARONI, *Per la storia di un perduto dipinto sanseverinate del XIV secolo*
E. GREGORINI, *A bello, fame et peste libera nos Domine. Una ricostruzione storica per la Chiesa di sant'Antonio abate a Castelleone di Suasa*
M. PROCACCINI, *Un itinerario per il 'Maestro de Palazzolo' e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani tra XV e XVI secolo*
A. ANTONELLI, *I dipinti di Simone De Magistris a san Ginesio: citazioni da El Greco e Dürer*
A.M. AMBROSINI MASSARI, *Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto*
C. GIARDINI, *Giovan Francesco Guerrieri nell'ambiente artistico romano*
B. CLERI, *Furto di un bronzo del Quattrocento*

6/2018

M. GALANTE, *Una proposta per Bartolomeo Corradini, detto fra' Carnevale*

- M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata*
- T. DOMINICI, *Oltre le Marche: l'iconografia del Vir dolorum di Giovanni Santi*
- B. LANCELLOTTI, *Circoncisione di Gesù nelle Marche controriformate: analisi del soggetto iconografico e le sue varianti*
- M. MORETTI, *Percorsi artistici all'incrocio: Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giovan Giacomo Pandolfi nella casa romana di Pandolfo Pucci*
- L. PANETTI, *Appunti per Palazzino Fedeli pittore anconetano e una precisazione per Filippo Bellini*
- I. TOMASSINI, *Intorno a due ritratti di Giacomo Balla all'accademia Georgica di Treia*

7/2019

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

8/2020

- F. BOTTACIN, *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese in territorio marchigiano*
- L. VANDI, *Due mitre e una custodia in pelle del Museo Diocesano Albani di Urbino. Arte e artigianato nelle Marche del tardo Medio Evo*
- F.V. LOMBARDI, *La famiglia (ferrarese) De Miniatoribus a Sassocorvaro tra '400 e '500. Postille su Antonio Leoni*
- G. ZAVATTA, *Pierantonio Palmerini 'copista' di Raffaello: vicende critiche e collezionistiche della Sacra Famiglia già nella chiesa di Sant'Andrea a Urbino*
- R. PACIARONI, *Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino*
- A. BARTOLUCCI, *Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano*

F. MARCELLI, *Il ritratto nuziale di Ippolito della Rovere e Isabella Vitelli, dipinto da Federico Barocci*

9-10/2021-2022

L. PANETTI, *Il Maestro di Collamato: una presenza nella bottega del Maestro di Staffolo e un'aggiunta al suo catalogo*

B. MENGHINI, *Nuovi studi sulla scultura marchigiana del Rinascimento: il Crocifisso di Santa Chiara a Camerino*

F. BONANNO, *Il San Sebastiano di Ancarano di Norcia. Stile e tecnica per Lucantonio di Giovanni Barberetti*

T. DOMINICI, *Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello*

R. PACIARONI, *Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo*

A. CECI, *Le immagini di alchimia nei libri di Francesco Maria II Della Rovere: un'indagine iconografica nello specchio delle arti figurative tra Cinquecento e Seicento*

L. CALENNE, *"Per istraforo di prospettiva". I 'quadri nei quadri' dipinti da Gregorio preti per la cattedrale di Fabriano*

A. ANTONELLI, *Museo Piersanti, i disegni, cronistoria di una collezione*

11/2023

L. VANDI, *Lusso, calma. Sacralità. Rilettura dell'arazzo con l'Annunciazione nella galleria delle Marche a Urbino*

R. PACIARONI, *M^o Gregorio da Recanati pittore di stemmi*

L. BARONI, *Peter Paul Rubens e Federico Barocci tra arte e politica*

E. BUTTERI, *Un'opera perduta di Andrea Boscoli nella chiesa dell'Annunziata di Fermo*

A. PARIBENI, *Sulle tracce di un quadro perduto di Giulio Cantalamessa*

E. MORGANTI, *Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna*

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 Giugno 2024
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

