
ARTE MARCHIGIANA

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

13

VICTOR M. SCHMIDT, Per Paolo da Visso / ILARIA SANETTI, La Bibbia di Volterra e l'Aron della Sinagoga di Urbino: due manufatti ebraici tra Federico da Montefeltro e Francesco Maria II della Rovere / MATTEO MAZZALUPI, Una conferma per Nicola di maestro Antonio e i Piccolomini a Casteldemilio / ANGELO ANTONELLI, Per una iconografia della Beata Mattia di Matelica / ANTONELLA ATTANASIO, La fortuna dei busti reliquiari di primo Seicento. Una committenza caracciolina per la chiesa del ss. Sacramento di Urbania / SUSANNA MARI, Gemelle diverse: le cappelle Razzanti a Matelica e Macerata. Una breve rassegna critica e una proposta per Passignano / MICHELA SACCHI, Paolo Marini (1642-1695) dall'erudizione ottocentesca alle nuove acquisizioni.

ARTE

MARCHIGIANA

13 - 2025



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)

Alessandro Delpriori (alessandro.delpriori@unicam.it)

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

Fabio Marcelli (marcelli@pm.me)

Massimo Moretti (massimo.moretti@uniroma1.it)

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

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

Alessandro Zuccari (alessandro.zuccari@uniroma1.it)

Comitato di redazione / *Editorial Advisory Board*

David Kerr (cakerr@alice.it)

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

SCHMIDT: fig. 1 foto dell'autore; fig. 2 foto Domenico Oddi; figg. 3-4 Národní Galerie v Praze; fig. 5 Fototeca della Fondazione Zeri; fig. 6 Wikimedia Commons; fig. 7 da *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, a cura di Vittoria Garibaldi, Electa, Milano 1996; fig. 8 Metropolitan Museum of Art, New York; fig. 9 Wikimedia Commons/Sailko.

ANTONELLI: figg. 1,7 Matelica, Convento Beata Mattia; fig. 4 Matelica, Museo Piersanti; figg. 2,3,5,6,8,9-13 Erminio Burzacca.

MAZZALUPI: fig. 1 Città del Vaticano, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Pinacoteca Vaticana.

SANETTI: figg. 1-2 Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb.ebr.1, c. 1r, 817r; fig. 3 foto dell'autrice; figg. 4-5-7 New York, Jewish Museum; fig. 6 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; fig. 8 New York, Metropolitan Museum of Art; fig. 9 Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI-DGABA, 1898-1607, III vers., b. 290, fasc. 568; fig. 10 da *Illustrated catalogue of the exceedingly rare and valuable art treasures and antiquities formerly contained in the famous Davanzati Palace, Florence, Italy*, New York, American Art Association 1916.

ATTANASIO: fig. 1 © Raimond Spekking/ via Wikimedia Commons; fig. 4 © Enzo Ripa / Cross-wiki upload from it.wikipedia.org; figg. 5-6 da A. Pasolini, *Contributo allo studio della statuaria in 'estofado de oro' . Confronti tessili*, in «“Oltre Longhi” ai confini dell'Arte», Napoli 2019, pp. 85-92; figg. 10-13 Immagine di proprietà dell'ICR; le foto relative alle opere conservate al Museo Civico di Urbania sono state realizzate dell'autrice.

MARI: figg. 1-4 da *Giovanni Serodine 1594/1600-1630 e i precedenti romani*, Fidia edizioni d'arte, Lugano 1993, p. 93/94; fig. 5 da G. Vitalini Sacconi, *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Cassa di Risparmio di Macerata, Macerata 1985, p. 179; figg. 6-7 da S. Blasio, *Percorsi della pittura toscana nelle Marche del Cinque e Seicento*, in Blasio Silvia (a cura di) *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, Pacini, Ospedaletto 2007, p. 208, 209; fig. 8-10 da F. Berti, *Domenico Cresti, il Pasignano, “fra la nazione fiorentina e veneziana” . Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia*, Frascione Arte, Firenze 2013, p. 27; p. 66, p. 67, p. 36.

SACCHI: figg. 1-3, 5- 7, 14, 18, 19, 20, 23 Arcidiocesi Camerino - San Severino Marche; fig. 4 Jesi, monastero delle Carmelitane scalze della Santissima Trinità; figg. 8, 12, 16, 17 Diocesi di Macerata, Tolentino, Recanati e Cingoli; fig. 11 Macerata, Musei Civici di Palazzo Bonaccorsi; fig. 13 Mogliano, parrocchia di Santa Maria; fig. 21 San Severino Marche, monastero delle Convittrici del Bambin Gesù; fig. 22 Comune di San Severino Marche; figg. 9, 10, 15, 24, 25, 26, 27, 28 archivio dell'autrice.

indice

9

editoriale

11

VICTOR M. SCHMIDT

Per Paolo da Visso

23

ILARIA SANETTI

La Bibbia di Volterra e l'Aron
della Sinagoga di Urbino:
due manufatti ebraici tra
Federico da Montefeltro e
Francesco Maria II della Rovere

39

MATTEO MAZZALUPI

Una conferma per Nicola
di maestro Antonio
e i Piccolomini a Casteldemilio

45

ANGELO ANTONELLI

Per una iconografia della Beata
Mattia di Matelica

65

ANTONELLA ATTANASIO

Fortuna dei busti reliquiari napoletani
di primo Seicento: una committenza
caracciolina per la chiesa
del ss. Sacramento di Urbania

89

SUSANNA MARI

Gemelle diverse: le cappelle
Razzanti a Matelica e Macerata.
Una breve rassegna critica
e una proposta per Passignano

107

MICHELA SACCHI

Paolo Marini (1642-1695)
dall'erudizione ottocentesca
alle nuove acquisizioni

editoriale

È doveroso ricordare in questo numero la storica dell'arte Anna Tambini, nonché amica di questa rivista componente del Comitato Scientifico al quale ha sempre dedicato particolare attenzione, scomparsa nel maggio scorso.

Figura elegante nel portamento e nel rapporto con i colleghi, ha dedicato le ricerche in primis al territorio d'origine dopo la formazione bolognese sotto l'insegnamento di Carlo Volpe, pertanto le sue prime pubblicazioni hanno riguardato la Scuola riminese del Trecento con l'attenta analisi della pieve di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo sapendo portare alla conoscenza degli studiosi anche artisti di non primissimo piano, la ricordo partecipe al convegno nel 1987 su *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento* tenutosi a Mercatello sul Metauro, dato alle stampe su "Notizie da Palazzo Albani" nel 1988.

A lei deve tanto la sua città, Faenza, alla quale ha dedicato tanti studi riuscendo a coniugare il rigore dello studio con la comunicazione, anche attraverso l'esperienza nell'insegnamento che l'ha vista attiva in diversi Atenei nonché a Roma, Faenza, Pisa, sua città d'adozione dopo il matrimonio con il docente della Scuola Normale Franco Strocchi, anch'egli faentino.

Il suo campo di studio ha riguardato l'arte del Medioevo e del Rinascimento in Romagna, estendendosi poi ad altri secoli, in particolare il Cinquecento e il Settecento, e ad altre regioni quali le nostre Marche, il Friuli, il Veneto e la Toscana.

Ha partecipato nel 2002 presso l'ateneo urbinato al convegno *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinato del XV secolo* con la relazione *Due politici a confronto* analizzando con acutezza la cultura rinascimentale in territorio marchigiano.

Ricordo infine l'esaustivo saggio nel volume *Francesco Mancini pittore (1679-1758)* del 2012 sull'attività dell'artista vadese in Romagna e sull'impronta lasciata nel territorio dalle sue opere.

Bonita Cleri

Presidente Centro Studi G. Mazzini

Nel 1983 Federico Zeri pubblicò il suo ormai famoso saggio intitolato *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in cui cercava di fornire una sintesi della pittura, e in una certa misura anche della scultura, italiana del Quattrocento usando il binomio indicato nel titolo: un Rinascimento “vero” e “autentico”, che va contrapposto a una varietà di tendenze raggruppata sotto il termine “Pseudo-Rinascimento” e altri sinonimi, tra i quali anche “Rinascimento umbratile”, coniato da Roberto Longhi più di un secolo fa¹. Zeri discute le varie regioni della penisola, comprese le Marche e la zona confinante dell’Umbria. Paolo da Visso, il pittore che ci interessa in questa sede, non è ricordato, ma la sua posizione tra gli umbro-marchigiani ‘umbratili’ appare nel contributo sull’artista del 1976, dove, parlando di tangenze possibili tra lui e i senesi contemporanei, Zeri afferma che “il Rinascimento fiorentino fu visto e studiato sia dai senesi che dagli umbri sotto un punto di visto sostanzialmente analogo, che non implica la conoscenza della prospettiva scientifica e dei problemi che essa comporta”².

Gli esempi scelti da Zeri sono rilevanti, i suoi commenti stilistici puntuali, ma alla fine il quadro complessivo suscita alcune perplessità. Persino a Firenze, nella culla del Rinascimento “autentico”, ci sono degli ‘umbratili’ quali Paolo Uccello e Sandro Botticelli, e persino alcuni singoli artisti risultano “bivalenti”, quali i senesi Lorenzo Vecchietta e Francesco di Giorgio, perché le loro sculture - ‘rinascimentali’ - sono tanto diverse dalle loro pitture.

Ci preme sottolineare che le tendenze distinte da Zeri sono contemporanee e non sono necessariamente “due incomunicabili mondi figurativi”. C’era chi estraeva “un solo dato figurativo” dagli artisti Rinascimentali “veri”, e chi rimaneva persino “immune” a quest’ultimi. Nondimeno anch’essi hanno lasciato opere considerevoli. Così si arriva quasi automaticamente a considerare i committenti, gli acquirenti, i fruitori. Zeri ne parla solo brevemente. Benché abbia ragione nel respingere “un rigido determinismo dei rapporti tra committenti e

artisti”, la sua affermazione che i primi “semplicemente ... si rivolgevano a quel che era disponibile sul momento” è forse troppo ‘semplice’, perché non tiene conto di una stratificazione su vari livelli³. Tra le categorie dei committenti si possono annoverare una grande varietà di entità: comuni, potenti famiglie urbane (mercanti, signori e aspiranti signori), ordini mendicanti, confraternite. A questa varietà corrispondeva anche un mercato su vari livelli, che dipendeva non solo dai requisiti pratici e dalle risorse finanziarie, ma anche dalle intenzioni ideologiche dei committenti, cioè dalla loro possibilità di autorappresentarsi nei confronti dei loro pari a livello locale, regionale, sovraregionale o persino nazionale.

Detto questo, è anche chiaro che una discussione approfondita che tenga conto di queste varietà è in pratica spesso ostacolata dalla mancanza di testi e contesti integri.

Il frammento di Aquisgrana

Arriviamo così al dipinto che vorrei discutere in questa sede. Gli *aficionados* della pittura umbro-marchigiana antica non avranno difficoltà a riconoscere il frammento qui riprodotto a colori (fig. 1): una foto in bianco e nero ne è stata inserita da Filippo Todini nel suo grande repertorio della pittura umbra, con l’attribuzione corretta, ma con l’indicazione dell’ubicazione come “sconosciuta”⁴. La tavola si trova però già dalla fine dell’Ottocento nelle collezioni del Museum Suermondt di Aquisgrana, oggi noto come Suermondt-Ludwig-Museum. La vidi una ventina d’anni fa nei depositi, ma non ho mai trovato l’occasione di dedicarle una nota. Benché il museo da anni sia a conoscenza dell’attribuzione a Paolo da Visso, non credo che l’opera sia stata discussa in modo approfondito. Dopo un sopralluogo recente mi sono messo al lavoro. La tavola proviene dalla collezione dell’industriale Ignaz Anton Maria van Houtem (1796-1866) e fu legata dalla figlia, Maria Anna Henriette Weber (1823-1886), dopo la sua morte, al museo, insieme al resto della collezione. Non è dato sapere dove van Houtem acquistò il frammento⁵.

La condizione odierna del frammento, che misura 47,5 x 67 cm (senza la brutta cornice posticcia), è tutt’altro che soddisfacente. Non è stata effettuata di recente un’indagine tecnica, ma anche a occhio nudo sono visibili abrasioni nel fondo, e perdite, ricostruzioni e ridipinture sull’abito della Madonna.

In origine l’opera raffigurava senza dubbio la Madonna col Bambino circon-



fig. 1 Paolo da Visso, *Madonna e angeli*, frammento (anni sessanta del XV sec.), Aquisgrana, Suermondt-Ludwig-Museum.

data da angeli. Dal momento che del Bambino non c'è più traccia, questa figura aveva probabilmente una posizione assai bassa, come per esempio nel trittico di San Salvatore di Bartolomeo di Tommaso a Foligno, databile tra il 1430 e il 1432⁶, oppure addirittura supina, come nella *Madonna* di Pietro di Domenico da Montepulciano (1420) a New York⁷ o nella cosiddetta *Madonna dell'orchestra* del camerte Giovanni Boccati⁸.

Sull'attribuzione non vi possono essere dei dubbi. Un confronto stringente è la tavola di Ascoli Piceno raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Giacomo Maggiore, Caterina da Siena, Domenico e Stefano*, unanimemente attribuita a Paolo (fig. 2). Essa è databile dopo il 1461, visto la presenza di Caterina da Siena, canonizzata in quell'anno⁹. Agli anni sessanta del secolo devono risalire anche i *Santi Giovanni Battista e Bartolomeo* di Praga (figg. 3-4); quest'ultimo riprende proprio il modello del san Giacomo Maggiore di Ascoli¹⁰.



fig. 2 Paolo da Visso, *Madonna col Bambino tra i santi Giacomo Maggiore, Caterina da Siena, Domenico e Stefano* (dopo il 1461), Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.



fig. 3 Paolo da Visso, *San Bartolomeo* (anni sessanta del XV sec.), Praga, Národní galerie v Praze.



fig. 4 Paolo da Visso, *San Giovanni Battista* (anni sessanta del XV sec.), Praga, Národní galerie v Praze.

Molto interessante anche l'apparato decorativo, coi nimbi a fitti raggi e il fondo oro lavorato a racemi, che sono molto simili al frammento di Aquisgrana. Fanno presumere, oltre alle somiglianze stilistiche, che quest'ultimo e le due tavole di Praga siano le parti superstiti di un unico polittico. Come ha osservato Matteo Mazzalupi, per motivi di stile nonché per il fondo oro lavorato a racemi la tavola con la *Dormitio Virginis*, riemersa sul mercato nel 2009 (Trinity Fine Art, Londra; fig. 5), potrebbe essere stata uno scomparto di predella¹¹. A



fig. 5 Paolo da Visso, *Dormitio Virginis* (anni sessanta del XV sec.), Già Londra, Trinity Fine Art.

causa delle misure troppo strette (47 cm di larghezza) la tavoletta non poteva stare sotto la *Madonna*. Se fosse stata in origine sotto uno dei santi laterali (*San Giovanni Battista*: 47,5 cm; *San Bartolomeo*: 48 cm), è pensabile che l'intera predella raffigurasse storie mariane.

Tessuti

L'abito della Vergine vuole imitare un velluto prezioso. Un'idea del suo aspetto originale ce la offre il polittico per l'altar maggiore della chiesa francescana osservante di Santa Maria del Castellare a Nocelleto (Castelsantangelo sul Nera), databile intorno al 1470.¹² In ogni caso la resa plastica delle figure tramite ombreggiature indica una datazione più avanzata rispetto al complesso Aquis-



fig. 6 Paolo da Visso, *Madonna col Bambino*, scomparto centrale del polittico di Santa Maria del Castellare a Noccelto (1470 ca.), Visso, Museo civico e diocesano.



fig. 7 Benedetto Bonfigli, *Gonfalone di San Francesco al Prato* (1464), Perugia, oratorio di San Bernardino.

grana-Praga. Nello scomparto centrale del polittico si vede come il motivo fitomorfo centrale dell'abito copra per intero il petto della Vergine; il pittore vi ha inserito anche delle perle (fig. 6). Probabilmente Paolo utilizzò in entrambe le opere un suo disegno. Si possono trovare esempi di abiti preziosi con un grande motivo decorativo sul petto o sul ventre nella pittura contemporanea, ad esempio nella già ricordata *Madonna dell'orchestra* del Boccatti e nel gonfalone di San Francesco al Prato (1464) del perugino Benedetto Bonfigli (fig. 7)¹³. Per questi esempi i confronti con tessuti reali dell'epoca non sono difficili da

trovare (fig. 8)¹⁴ - a differenza che nei due dipinti di Paolo da Visso. I fili sporgenti del motivo centrale hanno qualche somiglianza con le melagrane stilizzate che si vedono in tanti tessuti coevi, ma tutto il resto è diverso; manca anche l'inquadratura del motivo in un bordo polilobato. Benché Paolo sapesse evocare efficacemente dei tessuti preziosi, si ha la sensazione che i motivi stilizzati siano sue invenzioni. Per il resto, il suo metodo per rendere abiti e panneggi è molto tradizionale: mentre il modello è essenzialmente bidimensionale, sono

solo le ombreggiature a suggerire una certa voluminosità; nella Madonna di Nocelleto questo artificio è molto evidente nel manto della Madonna.



fig. 8 Manifattura italiana, pannello di velluto (seconda metà del XV secolo), New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1946, acc. n. 46.156.134.

La Madonna di Avignone

In passato le due tavole di Praga erano state collegate alla *Madonna col Bambino* di Avignone (fig. 9). Con la riscoperta del frammento di Aquisgrana, l'ipotesi dell'appartenenza di quest'ultima al complesso, già messa in dubbio da Zeri, Bairati, Mazzalupi ed altri, può essere definitivamente archiviata¹⁵. Del resto, come ha osservato Mazzalupi, la tavola di Avignone, per motivi di stile e per le vicende dell'insediamento francescano osservante di Santa Maria dell'Oro presso Terni da cui proviene, sembra essere stata eseguita intorno al 1445. Inoltre questa *Madonna*, di formato rettangolare, nacque molto probabilmente come tavola a sé stante. Essa è anche l'unica opera firmata superstite del pittore. La

firma, ora lacunosa, si trova sul bordo mistilineo del podio del trono. Un interesse simile per motivi architettonici scorciati si vede negli affreschi di Santa Maria Assunta a Nemi (Fiordimonte), uno dei quali è datato 1447¹⁶, e, in forma

meno esuberante, in un trittico proveniente da Monte Vidon Combatte (FM), firmato da Fra Marino Angeli e datato 1448¹⁷. Bellissima poi l'idea, nella tavola di Avignone, di avvolgere un rotolo attorno ad una pertica che unisce i lati del podio. Il testo sul rotolo recita: "Fe[lix] Ma[te]r, ave, qua mundi [*recte*: mundus] sol[vitur a ve]". È persino possibile individuarne la fonte: è un versetto di un carme mariano del magistrato e diplomatico campano Pietro Piccolo da Monteforte (1306/1308-1384)¹⁸.

Per concludere

Riunendo il frammento di Aquisgrana, le due tavole di Praga e, con qualche dubbio, la tavoletta con la *Dormitio Virginis*, abbiamo ricostruito almeno parzialmente un'opera, pur di provenienza ignota, che spetta sicuramente a Paolo da Visso. Ciò non è senza importanza, perché il catalogo del pittore, dopo le proposte di Giuseppe Vitalini Sacconi (1972), subito ridimensionate da Zeri (1976), e quelle di Ado Venanzangeli nella sua monografia (1993) - finora l'unica -, non appare ancora 'ragionato', anche se una decina d'anni fa Matteo Mazzalupi aveva presentato una sintesi delle attribuzioni più condivisibili¹⁹. Rimane però, al di là della soddisfazione intellettuale del raggruppamento, il rammarico per l'ennesima frammentazione di un testo e per la scomparsa totale del suo contesto.



fig. 9 Paolo da Visso, *Madonna col Bambino* (1445 ca.), Avignone, Musée du Petit Palais.

Abstract

This contribution focuses on a fragment of the Virgin and Child by Paolo da Visso. Formerly in the collection of Ignaz Anton Maria van Houtem (1796-1866), it was donated by his daughter to what is now the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen. The panel is recorded in the literature (note 4), but with the indication 'whereabouts unknown'.

Two panels in the National Gallery in Prague, representing St Batholomew and St John the Baptist, very likely were parts of the same altarpiece. An oblong panel with the Death of the Virgin (art market) may have been part of the predella. With the rediscovery of the Aachen fragment, the hypothesis that the two saints in Prague originally belonged to the Madonna in the Musée du Petit Palais in Avignon can finally be discarded.

NOTE

* Alla memoria di Olga Pujmanová.

- 1 F. ZERI, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento* in *Storia dell'arte italiana, parte secondo. Dal medioevo al Novecento, I. Dal medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 545-572. Il termine "Rinascimento umbratile" si trova in R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in *Idem, Saggi e ricerche, 1925-1928*, Firenze, Sansoni 1967, pp. 53-61, in part. p. 61, a proposito dello stile di Andrea Delitio: "È codesto un goticismo ombreggiato di rinascimento, ma di un così scarso rinascimento ch'io vorrei chiamarlo, senza nulla di dispregio [!], un rinascimento umbratile".
- 2 F. ZERI, *Aggiunte a Paolo da Visso*, in *Diari di lavoro 2*, Einaudi, Torino 1976, pp. 51-54, in part. p. 54.
- 3 ZERI, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, op. cit., p. 560.
- 4 F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll.; Longanesi & C., Milano 1989, I, p. 256; II, p. 379, fig. 868.
- 5 Inv. GK 480. Si veda C. VOGT, *Bürgerlicher Geschmack in Aachener Kunstsammlungen*, "Aachener Kunstblätter", 61, 1995-1997, pp. 237-305, in part. 244-250. Nell'appendice (pp. 260-276) è un catalogo sommario della collezione; la tavola di Paolo da Visso si trova alla p. 264, n. 42, con un'attribuzione alla scuola italiana (fiorentina?) e una datazione intorno al 1420. Ringrazio il direttore, Till-Holger Borchert, e la restauratrice, Ulrike Villwock, per l'accoglienza calorosa. Un ringraziamento speciale è dovuto a Matteo Mazzalupi per i suoi preziosi suggerimenti e commenti e per aver curato il mio italiano da straniero.
- 6 Foligno, Museo Capitolare Diocesano (parte centrale del trittico). Si veda F. COLTRINARI, in *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, catalogo della mostra (Gualdo Tadino, 21 marzo - 27 giugno 2004), a cura di Eleonora Bairati, Patrizia Dragoni, Electa, Milano 2004; Editori

- umbri associati, Perugia 2004, pp. 117-121, cat. 21.
- 7 Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 07.201. M. MAZZALUPI, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi, Motta, Milano 2008, pp. 114-143, in part. pp. 131-133, cat. 10.
- 8 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. n. 147. V. GARIBALDI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo generale*, I, Quattroemme, Perugia 2015, pp. 403-405, cat. 148 (con bibliografia).
- 9 Pinacoteca Civica, inv. 314. ZERI, *Aggiunte a Paolo da Visso*, op. cit. pp. 52-53; D. FERRIANI, *Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno*, Firenze, Octavo Franco Contini Editore 1995, p. 56; M. MAZZALUPI, s.v. *Paolo di Giovanni da Visso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 81, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 174-176.
- 10 Národní galerie v Praze, inv. O 12009-12010. ZEO. > O. PUJMANOVÁ, *National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550, I. National Gallery in Prague; II. Collections in the Czech Republic. Illustrated summary catalogue, Prague: National Gallery in Prague*, 2008, pp. 168-169, cat. 102-103; MAZZALUPI, *Paolo di Giovanni da Visso*, op. cit., pp. 174-175.
- 11 IBIDEM, p. 175.
- 12 Del Museo civico e diocesano di Visso, ma ora esposto nel MARec di San Severino Marche. Per quanto riguarda la datazione: il pittore fu teste in tre atti notarili rogati nel chiostro del convento di Noccello il 13 dicembre 1470; MAZZALUPI, *Paolo di Giovanni da Visso*, op. cit., p. 175.
- 13 Perugia, oratorio di San Bernardino. P. MERCURELLI SALARI, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), a cura di Vittoria Garibaldi, Milano, Electa 1996, pp. 150-151, cat. 18.
- 14 New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1946, acc. n. 46.156.134, 147,3 x 54,6 cm (si veda <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227221> [ultimo accesso 19-03-2025]). Per altri confronti, cfr. Lisa Monnas, *Merchants, princes, and painters. Silk fabrics in Italian and Northern paintings, 1300-1500*, New Haven - London, Yale University Press 2008, p. 10, fig. 7; p. 17, fig. 16; p. 135, fig. 144; p. 261, fig. 290; p. 266, fig. 295. Per la *Madonna dell'orchestra*, cfr. IBIDEM, p. 175, fig. 289; p. 176, fig. 193.
- 15 Avignone, Musée du Petit Palais, R.F. 2364. ZERI, *Aggiunte*, op. cit., p. 54; E. BAIRATI, in *Matteo da Gualdo*, op. cit., pp. 169-171, cat. 39; Mazzalupi, *Paolo di Giovanni da Visso* cit., pp. 174-175.
- 16 IBIDEM, p. 175; A. VENANZANGELI, *Paolo da Visso, pittore del '400*, Stamperia Romana, Roma 1993, pp. 63-66, cat. 6.
- 17 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 D 10. Si veda G.M. FACHECHI, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998), a cura di Paolo Dal Poggetto, Electa, Milano 1998, pp. 329-330, cat. 130; G. SPINA in *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*, catalogo della mostra (Fermo, 21 aprile-2 settembre 2018), a cura di Alessandro Marchi e Giulia Spina, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 138-139, cat. 21.
- 18 G. BILLANOVICH, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in idem, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Editrice Antenore, 1996, pp. 459-524, in part. p. 484. Indipendentemente da me, Matteo Mazzalupi aveva trovato la stessa fonte. Per il motivo del rotoio, si veda anche G. SPINA, *Appunti su Paolo da Visso*, "Predella" 12 (2015), numero speciale (*Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*), pp. 105-112, in part. p. 108.

Victor M. Schmidt

- 19 G. VITALINI SACCONI, *Paolo da Visso. Proposte per un catalogo*, "Commentari", N.S. 23 (1972), pp. 31-43; VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, op. cit.; MAZZALUPI, *Paolo di Giovanni da Visso*, op. cit.

La Bibbia di Volterra e l'Aron della Sinagoga di Urbino: due manufatti ebraici tra Federico da Montefeltro e Francesco Maria II della Rovere*.

Ilaria Sanetti

La storia del Ducato di Urbino è anche una storia di libri. Tra il primo e l'ultimo duca, Federico da Montefeltro e Francesco Maria II della Rovere, esiste un legame costituito dalle reciproche collezioni librarie, pensate per le dimore di elezione, il Palazzo di Urbino l'una, il Palazzo di Casteldurante, l'altra¹. Il lasso di tempo che separa l'avvio delle due raccolte ha fatto sì che la collezione federiciana fosse costituita di manoscritti, mentre quella di Francesco Maria II di stampati, sebbene ciò non corrisponda del tutto al vero con significative eccezioni. In entrambe le collezioni, poi, la Bibbia era presa in gran considerazione. Federico da Montefeltro aveva speso una fortuna per la sua Bibbia latina in due volumi, miniata a Firenze e finita nel 1478, conservata insieme a tutti i manoscritti urbinati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura: Urb. lat. 1-2². Francesco Maria II, che la Bibbia l'aveva studiata a lungo, ne possedeva diverse sia a stampa che manoscritte e vi aveva dedicato un'intera scansia della sua biblioteca, la prima³.

Una descrizione del Palazzo Ducale di Urbino tracciata da Bernardino Baldi nel 1574, cioè a ormai 92 anni dalla morte del suo fondatore, delinea l'aspetto della biblioteca:

“Le scanzie de' libri sono accostate alle mura, e disposte con molto bello ordine. In questa tra gli altri libri sono due Bibbie una latina scritta à penna, e miniata per mano di eccellentissimi artefici e l'altra Hebrea antichissima scritta pure à mano con l'aggiunta de' commentarij Caldei, opera di grandissima stima, come affermano gli Hebrei medesimi i quali più d'una volta ne hanno offerto molte migliaia di scudi. Questa poi si posa sopra un gran leggio d'Ottone, e s'appoggia all'ale d'una grande aquila pur d'ottone, che aprendole la sostiene”⁴.

Se la prima opera è la citata Bibbia dei codici Urb. lat. 1-2, la seconda a cui si fa riferimento, ugualmente confluita nelle raccolte vaticane, è un maestoso co-



fig. 1 *Codice urbinatense ebraico*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb.ebr.1, c. 1r.

dice membranaceo contenente l'Antico Testamento in ashkenazita, il commento di Rashì, il *Targum* e la *Masorah*; il codice Urbinato ebraico 1 (fig. 1). Consta di 979 fogli pergamenei che misurano 56x40 cm, sui quali il testo si dipana in colonne e la divisione delle varie parti è evidenziata da commistioni tra macro e micro grafia e arabeschi a calligramma vergati in minuti caratteri ebraici. Proprio la micrografia costituisce l'ornamento del codice, tra motivi fitoformi o figurine sia animali che umane (fig. 2). Fu realizzato probabilmente

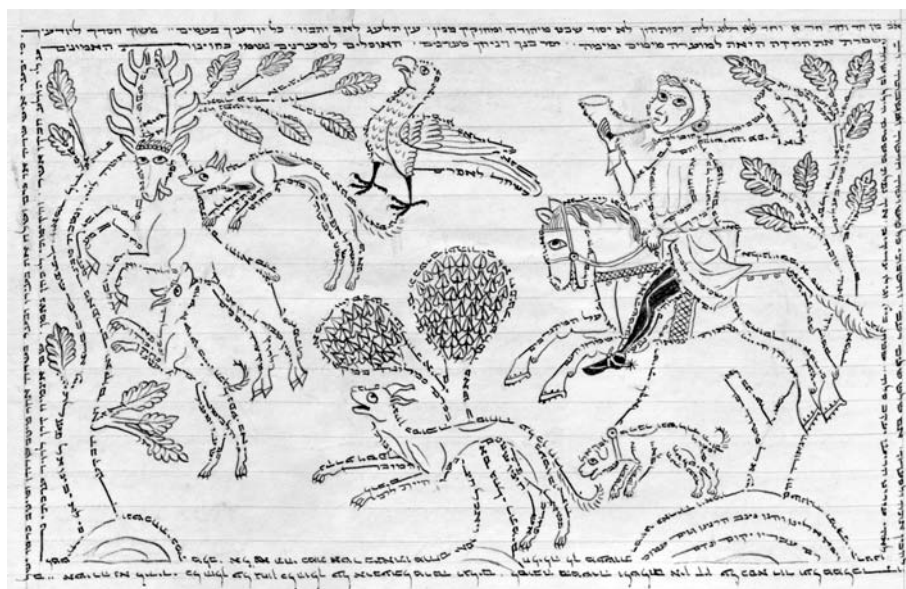


fig. 2 *Codice urbinato ebraico*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb.ebr.1, c. 817r.

in area germanica e terminato nel 1294, come indicato nel colophon⁵. Quanto al leggio, sebbene secondo Bernardino Baldi avrebbe avuto il compito di reggere la Bibbia ebraica, le dimensioni titaniche di questa non sarebbero, secondo alcuni, compatibili con il supporto⁶ (fig. 3). Dopo la devoluzione del Ducato alla Santa Sede, il leggio seguì il destino dei manoscritti urbinati che giunsero alla Biblioteca Vaticana per volontà di Alessandro VII e in seguito fu restituito alla città nel 1717 da papa Clemente XI Albani che lo donò al Capitolo Metropolitano⁷. È attualmente conservato presso il Museo Diocesano Al-

bani di Urbino, ma manca ancora di dati certi su manifattura e datazione⁸. Ciò che sembra acclarato è che sia la Bibbia ebraica che il leggio siano giunti nelle raccolte di Federico da Montefeltro nella stessa occasione, il sacco di Volterra del 1472, dal cui bottino provengono circa un terzo dei libri ebraici di Federico. Da un manoscritto di Lucantonio Giunta, di cui si dirà più avanti, risulta che l'allora conte Federico ottenne la Bibbia in cambio delle insegne prese a Volterra, secondo l'ipotesi dello storico James Dennistoun sarebbe invece stata



fig. 3 Manifattura fiamminga (?), *Leggio di Federico da Montefeltro*, XV secolo, Urbino, Museo Diocesano Albani.

donata dalle autorità fiorentine, per le quali l'assedio venne condotto, come unica forma di pagamento⁹. Questa seconda ipotesi si pone nel solco del *topos* del condottiero giusto, celebrato anche in rima dal Santi: “[...] in tal vittoria, in la quale ello sol ne portava a casa l’alta gloria che più altro tesoro ha el nome bello”¹⁰.

Uno studio di Francesco Bianchi stabilisce che la Bibbia e gli altri codici ebraici volterrani confluiti nella raccolta di Federico provengono dalla biblioteca del banchiere Emanuele da Volterra, figlio di Bonaventura di Genatano, ossia l’ebreo proveniente da Bologna che dal 1405 si insediò stabilmente a Volterra, come attestato dagli studi sulla famiglia di Alessandra Veronese¹¹. La biblioteca doveva contare 211 volumi, un numero simile a quello di altre biblioteche ebraiche

coeve e viene assegnata a Emanuele di Bonaventura attraverso una nota manoscritta su uno dei volumi, il codice Urb. ebr. 17, su cui figura la nota di possesso: “questo libro si è mio cioè Manouello da Volterra” con l’equivalente ebraico “šeli menahem mevoluterra o devoluterra”¹².

Il numero dei volumi portati via da Volterra impone una riflessione. Sul totale dei 211 esemplari della biblioteca di Emanuele da Volterra, ne furono portati via 82, dato che potrebbe indicare che fu operata una scelta certamente inutile

nel caso di una presa di forza¹³. Tuttavia, il numero di 82 codici non è necessariamente incompatibile con un prelevamento forzoso, dal momento che si tratta di una cifra più che considerevole, a maggior ragione poiché comprendente il codice in questione, la cui mobilitazione richiede l'impiego di due persone. È invece certo che in altre occasioni Federico di fosse aggiudicato l'acquisto in blocco di volumi da raccolte preesistenti, come nei casi delle biblioteche di Palla Strozzi e Poggio Bracciolini¹⁴. Inoltre, da quanto si ricava da una lettera del 1468 di Antonio Ivani al doge genovese Ludovico di Campofregoso, probabilmente la biblioteca di Emanuele era stata messa in vendita¹⁵. Anche la qualità dei volumi sembra rispondere ad una logica precisa di accrescimento della collezione libraria¹⁶. I volumi ebraici incamerati erano infatti testi sacri, commentari ai libri biblici, opere filosofiche e cabalistiche, e un solo testo liturgico, lasciando fuori la poesia e tutte quelle opere evidentemente ritenute inadatte alla collezione¹⁷. Quanto alla raccolta va infine sottolineato che la presenza dei manoscritti ebraici nella biblioteca costituisce di per sé un dato rilevante, poiché si trattava di rarità rispetto alle collezioni principesche coeve¹⁸. Ad ogni modo, il raro e prezioso manufatto entrato nella collezione libraria del primo duca iniziò ad attirare l'attenzione e, stando alle fonti, frammentarie e lacunose, diverse offerte di acquisizione.

La notizia fornita da Bernardino Baldi sulle “molte migliaia di scudi offerti” in più occasioni dagli ebrei per acquisire il codice con la Bibbia ebraica trova una parziale conferma in un passo delle *Memorie dei Duchi di Urbino* in cui il citato Dennistoun scrive: “Sembra che alcuni ebrei si offerissero di acquistarlo pagandolo a peso d'oro o, come asserisce Luca Antonio Giunta, addirittura 30.000 scudi, dopo che Filippo II ne aveva offerto 20.000”¹⁹. Lucantonio Giunta fornisce questa informazione nell'*Abbozzamento della Città di Urbino*, manoscritto autografo della prima metà del Seicento appartenuto alla dispersa Biblioteca Albani di Roma, la cui ubicazione è al momento sconosciuta. Si tratta di Lucantonio il Giovane, figlio del fondatore della tipografia Giunti, il quale ereditò l'attività di famiglia e ne ampliò il raggio di azione, soprattutto nella penisola iberica. La scarsa notizia non chiarisce dove il Giunta abbia ottenuto l'informazione, né specifica alcuna ulteriore circostanza.

Vale però la pena di ricordare che il Ducato di Urbino e la corona di Spagna erano legati da un'amicizia suggellata dalla permanenza dell'ultimo duca presso la corte in giovane età, ove iniziò a maturare una profonda ammirazione per la corte iberica poi espressa nell'imitazione di alcuni aspetti della vita e

del governo di Carlo V e Filippo II: uno su tutti la decisione di costruire una grande biblioteca, come Filippo all'Escorial.

La fitta rete diplomatica tra i due Stati e soprattutto i preziosi doni inviati da Francesco Maria II, in cerca di una protezione nell'illusione di scongiurare la devoluzione del Ducato alla sua morte, attestano la munificenza del duca. In alcune lettere si fa poi cenno diretto a opere librarie da donare al re. Ad esempio, già al tempo di Guidobaldo II, quando questi era interessato a conoscere il gusto di Filippo II per omaggiarlo, il suo ambasciatore consigliò di donare al sovrano un'opera di Fedele Fedeli Piccolomini poiché, secondo quanto appreso da Sebastián de Santoyo, vicino al re, Filippo si diletta nell'acquisto e studio di libri italiani per imparare la lingua²⁰.

Anche la corrispondenza diplomatica di Francesco Maria II offre uno spunto in tal senso, quando in una lettera al suo ambasciatore a Madrid il duca annoverò i doni che avrebbe a breve inviato a corte: "Caccia di bronzo uscita da buono, et diligente M[aest]ro", da identificarsi con la *Caccia di Meleagro* di Bandini al Prado, uno stucco in argento per il principe e "un libro d'alcuni fatti dell'Imp[erato]re Carlo suo avo miniati per buona mano"²¹. Quest'ultimo è certamente da identificare con *I Trionfi di Carlo V* alla British Library, fogli con miniature desunte dalle incisioni di Maarten van Heemskerck, pubblicate da Hieronymus Cock ad Anversa nel 1556²². Originariamente attribuite a Giulio Clovio le miniature sono poi state ricondotte a un artista molto attivo presso i "botteghini" pesaresi del duca: Simonzio Lupi da Bergamo²³.

Questi pochi esempi occorrono solo ad attestare che lo scambio diplomatico avveniva anche attraverso il dono di libri o codici, anche preziosi e realizzati appositamente.

Forse a conferma di quanto riportato da Giunta circa l'interessamento di Filippo II per la Bibbia ebraica di Urbino, si può leggere una lettera al duca del 1590 da parte dell'Ambasciatore a Madrid Bernardino Maschi, ove si segnala come dono che il re avrebbe particolarmente gradito una bella Bibbia per la biblioteca dell'Escorial²⁴. È bene ricordare che Filippo II fu patrocinatore della colossale impresa editoriale della Bibbia Regia di Anversa, stampata da Christoph Plantin con la supervisione ai lavori di Benito Arias Montano, teologo e bibliotecario dell'Escorial. Si trattava di una grande Bibbia poliglotta in 8 tomi, corredata di incisioni e commenti e stampata e legata in fogge più o meno sontuose a seconda dei destinatari (ne possedeva una molto pregiata anche il duca). Alla luce di ciò, è chiaro che una Bibbia da donare al re per la sua biblioteca



fig. 4 *Aron della Sinagoga di Urbino*, seconda metà del XV secolo, New York, Jewish Museum.

non poteva essere una qualsiasi Bibbia a stampa, doveva trattarsi necessariamente di un codice manoscritto. È altrettanto chiaro che dai più importanti manoscritti biblici della collezione ducale, la Bibbia latina di Federico e la Bibbia ebraica, il duca non si sarebbe mai separato, quali reliquie del ducato.

Se ipotizziamo che la proposta dell'ambasciatore di donare una Bibbia celi l'invito a omaggiare il re con un codice della biblioteca urbinata, l'offerta di 20.000 scudi per la Bibbia ebraica a cui fa riferimento Giunta sarebbe da considerarsi un ulteriore tentativo di appropriarsene, caduto nel vuoto il suggerimento dell'ambasciatore. A questo punto sarebbe subentrata l'offerta degli ebrei di Urbino di ben 30.000 scudi, notizia che sottende il dato tutt'altro che

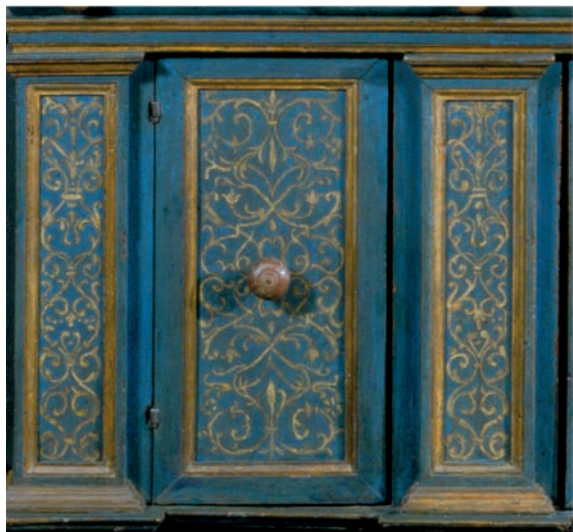


fig. 5 *Aron della Sinagoga di Urbino*, (part.), seconda metà del XV secolo, New York, Jewish Museum.



fig. 6 *Studiolo di Federico da Montefeltro*, (part.), 1473-1476, Urbino, Palazzo Ducale.

secondario che questi sarebbero stati al corrente dell'offerta del re e avrebbero rilanciato con 10.000 scudi in più e forse con reiterate offerte.

Ad ogni modo, quali che siano state le pressioni esercitate sul duca egli non cedette e non vi è notizia di alcuna Bibbia donata per l'Escorial, evidentemente egli temporeggiò sperando di non dover onorare le richieste. Come detto, la Bibbia ebraica finì alla Vaticana con gli altri codici, ma prima della definitiva acquisizione già lo *scriptor Hebraicus* Guido Bartolacci nel 1653, conoscendone il pregio, aveva premuto per “il negotio delli libri Hebraici d'Urbino” e ancora Lucas Holste, primo custode della Biblioteca, fece una valutazione dei codici ebraici “per sei o sette pezzi notabili, e principalmente per la famosa bibbia”, per un valore variabile tra gli 8 e i 10 scudi a codice, ovvero un totale di 480 scudi in una stima al ribasso, 600 scudi “a prezzo giusto et honesto”²⁵.

Si consideri, infine, non solo il valore economico bensì quello politico-identitario che il codice assumeva agli occhi del re cattolico. Fautore di una dura repressione degli ebrei in Spagna, per Filippo II acquisire la Bibbia ebraica significava possedere una viva testimonianza dell'Antica Alleanza

quale prefigurazione della Nuova. In quest'ottica è facile comprendere i diversi tentativi degli ebrei di Urbino di impedire che il codice finisse nelle sue

mani, tentativi che comunque non riuscirono nell'impresa di acquisire il pezzo, rimasto nella collezione urbinata fino alla devoluzione del Ducato. La storia di un altro manufatto ci parla del rapporto tra i duchi di Urbino e gli ebrei in città: un Aron della Sinagoga di Urbino, che ci permette di compiere idealmente un passaggio dalle Sacre Scritture al luogo fisico, lo scrigno, deputato a conservarle: l'Aron-Ha-Kodesh è infatti l'armadio sacro della Sinagoga per la conservazione del Sefer Torah (fig. 4).

Il catalogo di un'asta del 1916, di cui si dirà, riportava che l'armadio era stato donato dal duca agli ebrei della città di Urbino nel 1451. Motivi stilistici hanno fatto slittare la datazione agli anni Ottanta, spostandone la realizzazione, ma non necessariamente la committenza, dal governo di Federico da Montefeltro a quello di Guidobaldo I²⁶. Il mobile, composto da due ordini sovrapposti di quattro sportelli per ciascuno, è diviso orizzontalmente da una cornice e gli sportelli sono intervallati da lesene. Il confronto con le tarsie dello studiolo di Urbino di Federico da Montefeltro mostra la somiglianza del motivo a girali che decora gli sportelli, al netto della maggiore rigidità del disegno nelle tarsie lignee dello studiolo (figg. 5-6). Anche il confronto con lo studiolo di Gubbio mostra delle affinità nell'impostazione delle lesene e nella fascia con la scritta oro in campo blu che corre lungo la cornice superiore (figg. 7-8).



fig. 7 Aron della Sinagoga di Urbino, (part.), seconda metà del XV secolo.



fig. 8 Studiolo di Guidobaldo da Montefeltro, 1479-1482, part., già Palazzo Ducale di Gubbio, New York, Metropolitan Museum of Art.

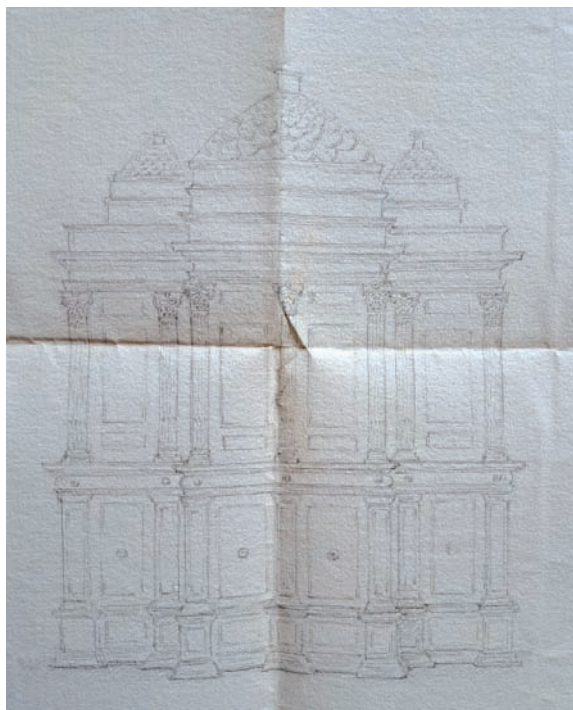


fig. 9 *Disegno dell'Aron della Sinagoga di Urbino*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI-DGABA, 1898-1607, III vers., b. 290, fasc. 568.

Proprio l'alternanza dei due colori delle insegne ducali roveresche che caratterizza l'Aron è foriera di informazioni sul manufatto. Infatti, secondo quanto riportato da Mann, il legno in precedenza sarebbe stato dipinto di rosso e ridipinto solo successivamente, forse per festeggiare i decreti ducali favorevoli agli ebrei; allo stesso modo la scritta in alto, in cui si invoca l'aiuto di Dio per la protezione della gente di Urbino, ne sostituisce una precedente²⁷.

Le circostanze del restauro che modificò l'aspetto del mobile potrebbero essere molteplici poiché Francesco Maria II, a differenza di suo padre, emise numerosi editti a favore degli ebrei, una stagione di serenità, interrotta dagli eventi occorsi durante i festeggiamenti per la nascita dell'erede Federico Ubaldo e definitivamente tramontata con la devoluzione del Ducato allo Stato Pontificio, allorché fu subito predisposta l'imposizione del ghetto a Urbino²⁸.

Anche Federico da Montefeltro aveva dimostrato una certa liberalità nei confronti degli ebrei, in un clima che perdurò per tutto il Quattrocento fino all'insediamento di Francesco Maria I, quando le fortune degli ebrei del Ducato subirono un andamento altalenante fino al governo dell'ultimo duca²⁹.

Era già noto un disegno tratto da un manoscritto di Josef del Vecchio del 1704 che mostrava l'armadio con alcune aggiunte come le ante laterali e le tre finte cupole in alto. In questa sede si presenta un altro disegno, inedito, più tardo, custodito all'Archivio Centrale dello Stato³⁰ (fig. 9). Il disegno, con la documentazione che accompagna, ci parla di un passaggio nodale della vita del manufatto finora sconosciuto, la vendita dell'armadio da parte dell'Università Israelitica di Urbino a Napoleone Aglietti da Castiglion Fiorentino nel 1906. Il

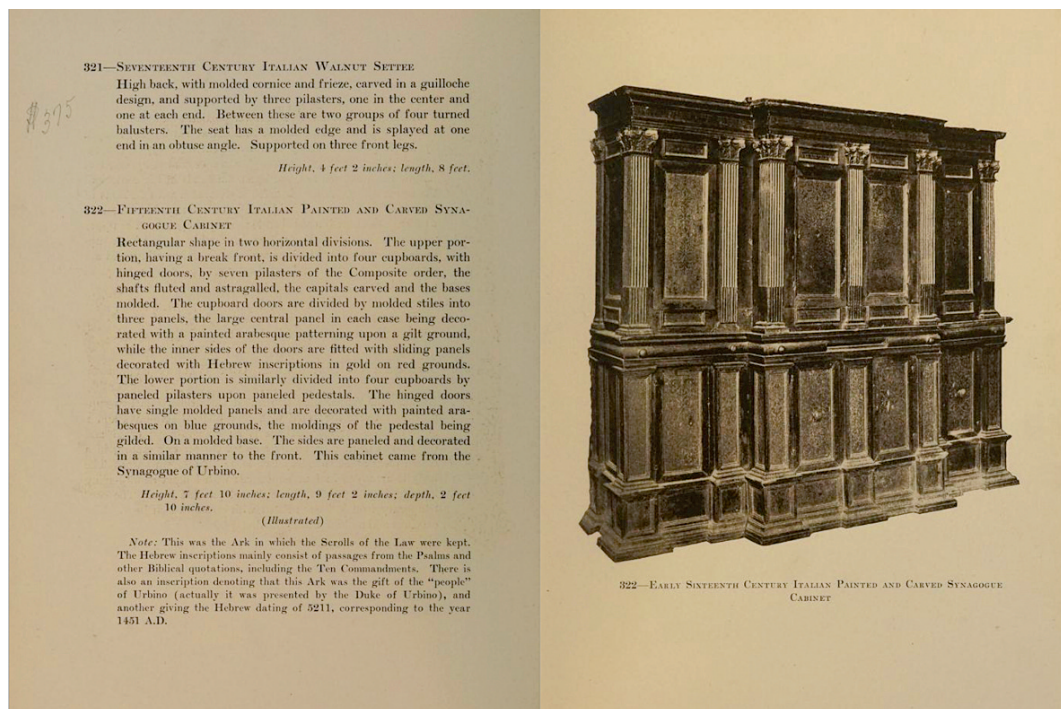


fig. 10 Fotografia dell'Aron di Urbino, in *Illustrated catalogue of the exceedingly rare and valuable art treasures and antiquities formerly contained in the famous Davanzati Palace, Florence, Italy*, New York, American Art Association 1916.

disegno mostra delle differenze con il precedente soprattutto nella parte alta. Poiché già era stato ipotizzato che questa fosse stata montata sul mobile recuperando quella di un vecchio armadio in stile gotico, si può supporre che quella che si vede nel disegno novecentesco sia una sostituzione della parte ormai logora, poi smontata, come anche i due laterali non più pertinenti al pezzo. Il disegno dell'armadio fa parte della documentazione acclusa alla richiesta di autorizzazione alla sua vendita, indirizzata al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. La domanda, poi accolta, era

“diretta ad ottenere il permesso di vendere un vecchio armadio fuori d'uso. Tenuto conto del parere favorevole alla vendita del nostro Regio Ispettore e della poca im-

portanza artistica del mobile stesso che, come vedesi dall'unito disegno non può comprendersi tra quelli contemplati nell'art. 2 della legge del 12 Giugno 1902 [...]”³¹.

Come attestato sia dalla lettera presentata dal Presidente dell'Università Placido Coen al Ministro, sia dal verbale del consiglio tenuto all'Università Istraelitica del 22 febbraio 1906, quando si discusse della vendita “del vecchio armadio che serviva per custodia delle Sacre Bibbie, prima che altro nuovo ne fosse costruito”, sull'istituzione gravava “un antico debito” che rendeva necessaria la vendita dell'Aron. Inoltre, nella lettera si specifica che l'armadio non veniva più usato e che l'offerta di Aglietti era particolarmente vantaggiosa, ammontando a 2.500 Lire³².

L'antico mobile della Sinagoga, ormai in disuso anche presso l'Università Istraelitica, aveva già ricevuto offerte di acquisto, ma nessuna così generosa, per cui l'affare si concluse.

L'Aron giunse negli Stati Uniti allorché fu acquistato dal mercante-collezionista Elia Volpi, il quale, con grande audacia, trasformò Palazzo Davanzati a Firenze in una gigantesca vetrina antiquaria, sino alla massiccia vendita del 1916, quando il nostro armadio ricomparve nel catalogo dell'asta tenuta al Plaza di New York tra il 21 e il 28 novembre, lotto 322, nella cui scheda si specificava la provenienza dalla Sinagoga di Urbino³³ (fig. 10). Fu acquistato per 950 dollari dagli antiquari Bengujat, che divennero poi titolari del Palazzo Davanzati a Firenze³⁴. Una volta finito sul mercato antiquario americano l'armadio fu acquisito dal Jewish Museum di New York, dove attualmente è conservato.

A conclusione di questo contributo non si può che ripartire dalle premesse iniziali, quando si diceva delle affinità tra il primo e l'ultimo duca, fautori di due diverse stagioni di sostanziale liberalità nei confronti degli ebrei e di interessi culturali testimoniati anche dalle vicende legate al *Codex magnus et pulcherimus*³⁵, che Federico acquisì e Francesco Maria II non cedette nonostante le pressioni, e l'Aron, direttamente collegato alla storia della comunità ebraica di Urbino, prima presso la Sinagoga poi all'Università Istraelitica, che forse fu donato dal primo duca, ma certamente celebrò l'ultimo.

Abstract

The history of books and the history of the Duchy of Urbino are deeply intertwined. A common thread runs through the book collections of the first and the last bibliophile dukes: Federico da Montefeltro and Francesco Maria II della Rovere. Their libraries, although from different eras – one contains manuscripts, the other printed books – share a special interest in the Bible. Some remarkable exemplars testify to its cultural and symbolic importance. A Hebrew Bible (Urb. ebr. 1), a hefty Ashkenazi codex, for example, came into Federico's possession in complex historical circumstances and was greatly coveted – even Philip II of Spain attempted to acquire it. Like Federico's Latin Bible, it was never sold and became a symbol of the cultural identity of the duchy. The Holy Ark of the Urbino Synagogue, on the other hand, enables us to reconstruct the relationship between the dukes and the Jewish community, highlighting periods of tolerance and mutual respect. Having been sold on the US antiquities market, the ark, now in the Jewish Museum, New York, is material evidence of this culturally rich historical period. This paper sets out to jointly interpret some Urbinat codices and artefacts, considering aspects such as diplomacy, collecting and identity in a continuous dialogue between culture and power.

NOTE

* Il presente contributo nasce nell'ambito delle ricerche del Progetto Prin 2022, *Spatializing Jews and the Economy*, unità Sapienza Università di Roma coordinata dalla prof.ssa Serena di Nepi e si colloca all'interno degli studi del progetto *Immaginare i Saperi* coordinato dal prof. Massimo Moretti.

- 1 Sulla biblioteca di Federico da Montefeltro si veda M. MORANTI, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le Arti, la Cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, G. CHIOTTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni, Roma 1986, pp. 43-44; M. PERUZZI (a cura di), *Ornatissimo Codice. La biblioteca di Federico da Montefeltro*, catalogo della mostra Urbino, 15 marzo-27 luglio 2008, Skira, Milano 2008; M. PERUZZI, *La biblioteca di Federico di Montefeltro in Principi e Signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, atti del convegno Urbino 5-6 giugno 2008, Accademia Raffaello, Urbino 2010, pp. 301-304. Per la biblioteca di Francesco Maria II cfr. M. MEI, F. PAOLI, *La libreria di Francesco Maria II Della Rovere a Casteldurante*, Quattroventi, Urbino 2008; A. SERRAI, *La ricostruzione della biblioteca durantina*, Quattroventi, Urbino 2009; A. Serrai, (a cura di), *La Biblioteca di Francesco Maria II Della Rovere*, vol. 1, *Introduzione*, Urbino 2012; M. MORETTI, (a cura di), *Gli animali e la caccia nell'immaginario di Francesco Maria II della Rovere*, De Luca, Roma 2023, (con bibliografia).

- 2 Sul codice Urb.lat.1-2 in relazione alla biblioteca di Federico di veda A. MANFREDI, “*Che lettere! Che libri! E come degni!*” *Appunti sulla biblioteca di Federico in relazione alla Bibbia Urbinata*, in *La Bibbia di Federico da Montefeltro. Codici Urbinati Latini 1-2*, Commentario, a cura di A.M. PIAZZONI, vol. 1, Città del Vaticano 2004, pp. 31-60.
- 3 Cfr. Biblioteca Universitaria Alessandrina (BUA), Ms, 50, c. 3r. Chi scrive ha condotto uno studio sulle Bibbie a stampa del duca di Urbino nell’ambito degli studi per la tesi dottorale, cfr. I. SANETTI, *Immaginare i Saperi nella Libreria nuova di Francesco Maria II della Rovere, tesi di dottorato*, Sapienza Università di Roma 2024.
- 4 B. BALDI, *Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Urbino abbate di Guastalla. De i versi. La nautica, L’egloghe miste, I sonetti romani, Le rime, varie, La fauola di Leandro di Museo. Delle prose. Vn dialogo della dignità, L’arciero ouero della felicità del principe dialogo, La descrizione del palazzo d’Urbino. Cento apologi*, appresso Francesco de’ Franceschi senese, Venezia 1590, p. 536.
- 5 Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Ms. Urb. ebr. 1, c. 976: “l’ho finito nel giorno 15 del mese Chisleu cioè di novembre nell’anno 5055 ab orbe condito”, cfr. G.M. FACHECHI, *Bibbie medievali nella biblioteca che fu di Federico da Montefeltro*, in «Rivista di Storia della miniatura», 6-7, 2001-2002 (2003), pp. 103-112, (p. 111, n. 42).
- 6 FACHECHI, *Bibbie Medievali*, op. cit., p. 108.
- 7 A testimoniare il trasporto del leggio a Roma in quanto pertinenza della biblioteca c’è la *Lettera del Legato Homodei a Flaminio Catellani con l’ordine di lasciare in Urbino tutti i libri stampati che si trovano nella Biblioteca e consegnarli al Gonfaloniere e così pure quei pochi mobili che vi si trovano, escluso però il leggio di bronzo che deve essere mandato a Roma* del 7 novembre 1657, (B.U.U., F. C, Busta 157, fasc. VII, c. 499r) pubblicata in M. MORANTI, L. MORANTI, *Il trasferimento dei “codices Urbinates” alla Biblioteca vaticana: cronistoria, documenti e inventario*, Accademia Raffaello, Urbino 1981, p. 276. Nella lettera si legge che i libri stampati, i mobili e le suppellettili sarebbero stati consegnati al Gonfaloniere e ai Priori della città “toltone il Legio di bronzo che come pertinenza di quella (la biblioteca) invierà a Roma con la medesima”. Anche *l’Inventario dei mobili che si trovavano nella Libreria lasciati alla Comunità*, redatto il 9 novembre 1657, elenca i beni lasciati a Urbino, specificando “eccettuato il Legio di bronzo, che per pertinenza della Libreria l’hanno voluto i Signori Padroni di Roma”, (B.U.U., F.C., Busta 157, fasc. VII, c. 446r), pubblicato in Moranti, Moranti 1981, p. 277. In occasione della restituzione a Urbino, per omaggiare il papa donatore, al leggio fu aggiunto lo stemma degli Albani e due sfere pendule con le cinghie, elementi poi rimossi. Cfr. F. NEGRONI, G. CUCCO (a cura di), *Urbino. Museo Albani*, Calderini, Bologna, p. 95, n. 381.
- 8 Si veda NEGRONI, G. CUCCO, *idem*. Sulla Bibbia di Federico si rimanda a *La Bibbia di Federico da Montefeltro. Codici Urbinati Latini 1-2, Commentario*, op. cit.
- 9 J. DENNISTOUN, *Memorie dei duchi di Urbino (1440-1630)*, a cura di G. NONNI, Quattroventi, Urbino 2010, vol. I, p. 176.
- 10 Cit. in IDEM.
- 11 F. BIANCHI, *I manoscritti ebraici*, in *Ornatissimo Codice*, op. cit., pp. 47-51. Per la storia del codice si veda anche Si veda FACHECHI, *Bibbie Medievali*, op. cit., pp. 103-112. P. 107. Sulla storia della famiglia Da Volterra si rimanda a A. VERONES, *Una famiglia di banchieri ebrei tra XIV e XVI secolo: i da Volterra. Reti di credito nell’Italia del Rinascimento*, Edizioni ETS, Pisa 1998.
- 12 Come rilevato da Bianchi, i numeri sono di poco inferiori a quelli della biblioteca bolognese di Mordekai e Shelomoh Finzi, cfr. BIANCHI, op. cit., p. 47. Sui numeri della biblioteca si veda in particolare

- D. PROVERBIO, *Notes on the diaspora of the hebrew manuscripts: from Volterra to Urbino*, in *Federico da Montefeltro and his Library*, Milano 2007, pp. 51-60. Emanuele da Volterra muore tra il 22 aprile 1466 e il 27 gennaio 1467 dopo aver gestito a lungo l'attività creditizia di famiglia subentrando al fratello, il primogenito, Genatano. Si veda VERONESE, *Una famiglia*, op. cit., in particolare pp. 16-26.
- 13 L'elenco degli 82 volumi ebraici figura nell'Indice vecchio della biblioteca di Urbino, compilato intorno al 1487 e conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb.lat.1761), cfr. PERUZZI, *La biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Principi e Signori*, op. cit., pp. 268-269.
- 14 Cfr. PERUZZI, *Lectissima*, op. cit., pp. 268-269. Per i codici greci provenienti dalla collezione di Palla Strozzi si veda A. DILLER, *The greek codices of Palla Strozzi and Guarino Veronese*, in *Greek manuscript tradition*, Amsterdam 1983, pp. 99-109; per i sette codici urbinati della raccolta di Poggio Bracciolini di veda C. BIANCA, *L'Accademia del Bessarione tra Roma e Urbino*, in *Federico di Montefeltro. Lo Stato, le Arti, la Cultura*, op. cit., pp. 61-80.
- 15 “*Reliqua inter cetera -ut accepi- bibliothecam ingentem sue quidem et nostre lingue in qua plura volumina divinis iuris et civilis esse feruntur. Audio ipsa venalia esse*” cit. in BIANCHI, *I manoscritti ebraici*, op. cit., p. 47; si veda anche PERUZZI, *Lectissima*, op. cit., pp. 351-352.
- 16 Sull'accrescimento della collezione libraria di Federico da Montefeltro: L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico da Montefeltro, Lo Stato*, op. cit., pp. 9-18 e MORANTI, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro, Lo Stato*, op. cit., pp. 19-50; PERUZZI, *La formazione della biblioteca e i manoscritti latini*, in *Ornatissimo Codice*, op. cit., p. 21-39; A. MANFREDI, *Federico da Montefeltro e i manoscritti di Urbino: dalla biblioteca umanistica alla biblioteca di Stato*, in *Collectio thesauri, dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre*, catalogo della mostra, Ancora/Jesi, 15 gennaio-30 aprile 2005, a cura di M. Mei, Nardini, Firenze 2005, I, pp. 135-137.
- 17 Cfr. PERUZZI, *Lectissima*, op. cit., pp. 351-352.
- 18 Cfr. EADEM, *La biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Principi e Signori*, op. cit., p. 269. La completezza della biblioteca urbinata è testimoniata da Vespasiano da Bisticci, il quale scrive: “*Una cosa singulare ha questa libreria, che non si trova se non in questa, et questo è. Che di tutti gli scrittori sacri come gentili, et così composti come tradotti, non vi manca una carta dell'opera loro*” cfr. V. DA BISTICCI, *Le vite*, introduzione e commento di A. Greco, I-II, Olschki, Firenze 1970-1976, I, pp. 379-399.
- 19 Cit. in DENNISTOUN *Memorie*, op. cit., Vol. I, appendice VI, p. 355.
- 20 Cfr. A. PEREZ DE TULEDA, *I doni dei Della Rovere per Filippo II*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, a cura di M. VON BERNSTORFF, S. KUBERSKY-PIREDDA, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 223-238, (p. 90.) Nella Real Biblioteca dell'Escorial si conserva un esemplare *Della nuova inventione della vera scienza delle cifre: breve discorso*, pubblicato a Pesaro nel 1560, che potrebbe testimoniare l'avvenuto dono (Ma 9.II.22), un esemplare della stessa opera figura anche tra i libri appartenuti a Francesco Maria II conservati presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina (XV f.4 4).
- 21 Per l'opera di Bandini si veda M. ZURLA, *Alcune precisazioni sulla “Caccia di Meleagro” di Giovanni Bandini al Museo del Prado*, in «Paragone», 2020, ser. 3, 149 (819), pp. 57-69. Circa la scelta del soggetto da effigiare questo si riferisce ad una nota passione del duca di Urbino per cui si rinvia a M. MORETTI, (a cura di), *Gli animali e la caccia*, op. cit., in particolare si veda R. Borgognoni, *Meleagro sul Monte Nerone. Sebastiano Macchi e una caccia “eroica” di Francesco Maria II*, pp. 159-174.
- 22 British Library, *The Triumphs of Charles V*, Add MS 33733.

- 23 DE LAURENTIIS, *Magnifiche gesta. I Trionfi di Carlo V*, in «Alumina. Pagine miniate» 49, 2015, pp. 6-19. Per i miniatori attivi nel ducato di Urbino si veda anche: S. MELONI TRKULJA, *I miniatori di Francesco Maria II della Rovere, in 1631-1981 un omaggio ai Della Rovere*, catalogo della mostra, Urbino 1981) a cura di G. Gori, M. Luni, Age, Urbino 1981, pp. 33-38; I. SANETTI, *Albrecht Dürer nelle raccolte roveresche e la sua fortuna nel ducato di Urbino*, in «Il Capitale Culturale», 25, 2022, pp. 411-434; G. DE SIMONE, *Ritratti naturali e fantastici nel De animantium naturis et formis di Pietro Candido Decembrio (Urb. lat. 276)*, in *Gli animali e la caccia*, op. cit., pp. 113-122; S. D' AMELIO, *Animali coloriti e miniati nella Libreria durantina*, in MORETTI (a cura di), *Gli animali e la caccia*, op. cit. pp. 243-252.
- 24 Cfr. PEREZ DE TULEDA, *I doni dei Della Rovere*, op. cit., p. 99.
- 25 Ms. Bar. lat. 6535, cc. 39r-46r, cit. in PERUZZI 2014, op. cit., pp. 370-371. Si veda anche MORANTI, *Dalla morte di Francesco Maria II della Rovere al trasferimento alla Biblioteca Vaticana*, in *Ornatissimo Codice*, op. cit. 2008, pp. 129-135.
- 26 *Illustrated catalogue of the exceedingly rare and valuable art treasures and antiquities formerly contained in the famous Davanzati Palace, Florence, Italy*, New York, American Art Association, 1916; M.L. MOSCATI BENIGNI, *Nella Sinagoga trecentesca, l'antico Aròn-ha-qodèsh di Urbino ha ritrovato il suo posto*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1, 1990, pp. 5-12 (pp. 5-6).
- 27 IDEM, cfr. V.B. MANN, *The arts of Jewish Italy*, in *Gardens and Ghettos. The art of jewish life in Italy*, a cura di V.B. Mann, Università della California, Berkeley 1989, pp. 45-66.
- 28 Gli assalti alle Sinagoghe di Urbino e Cagliari nel 1603 sono attestati nelle cronache coeve, si veda *Solennità celebrate in Urbino per lo nascimento e battesimo del serenissimo prencipe*, appresso Bartholomeo, e Simone Ragusij fratelli, Urbino 1605, pp. 8-9; C.G GUIDARELLI, *Avviso delle allegrezze e feste fatte in Cagliari per il nascimento del serenissimo principe di Urbino di Camillo Guidarelli*, pubblicato per cura di Attilio Maestrini, Tipografia Balloni, Cagliari 1870, pp. 21-23.
- 29 Cfr. A. VERONESE, *La presenza ebraica nel Ducato di Urbino nel Cinquecento*, in *Italia Judaica. Gli ebrei nello Stato Pontificio fino al Ghetto (1555)*, atti del VI Convegno Internazionale Tel Aviv, 18-22 giugno 1995, Roma 1998, pp. 251-283; A. VERONESE, *Gli ebrei nel Ducato di Urbino tra Cinque e Seicento: Insediamenti, economia e società*, in «Materia giudaica», 1, 2005, pp. 111-122. Relativamente alla discussa questione del significato antiebraico della predella di Paolo Uccello per la Comunione degli Apostoli poi eseguita da Giusto di Gand, si consideri la diretta committenza della Confraternita del Corpus Domini di Urbino e solo successivamente l'intervento economico del Duca, col il relativo cambio di rotta nel linguaggio della pala, cfr. G. CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Gangemi, Roma 2014, pp. 59-75, in particolare pp. 72-73.
- 30 ACS, MPI-DGABA, 1898-1607, III vers., b. 290, fasc. 568.
- 31 IDEM.
- 32 ACS, MPI-DGABA, 1898-1607, III vers., b. 290, fasc. 568.
- 33 IDEM. Si veda R. FERRAZZA, *Il Museo della casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello "stile Davanzati" nel mondo* e M.M. MASCOLO, *Elia Volpi e il collezionismo. Tra Firenze, Berlino e New York, in 1916-1956-2016 Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori, J. Celani, Edizioni Polistampa, Firenze 2017, pp. 15-34, 35-45.
- 34 R. FERRAZZA, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Centro Di, Firenze 1994, p. 268.
- 35 L'*Indice vecchio* della biblioteca di Federico definisce la Bibbia ebraica (cod. Urb. ebr. 1) "*codex magnus et pulcherrimus in toto fortasse orbe unicus*".

Una conferma per Nicola di maestro Antonio e i Piccolomini a Casteldemilio*

Matteo Mazzalupi

Quasi due decenni fa, studiando l'intera produzione di Nicola di maestro Antonio (1448-1510) per la tesi di dottorato e per il volume *Pittori ad Ancona nel Quattrocento* uscito poco dopo la discussione, ebbi occasione di occuparmi della pala della Pinacoteca Vaticana raffigurante la *Madonna col Bambino, i santi Giacomo maggiore, Andrea e Antonio abate e un beato francescano* (cm 184 x 179,5, inv. 40291; fig. 1). In seguito alla scoperta, nell'Archivio di Stato di Ancona, di due rogiti del 21 febbraio 1504 e del 26 maggio 1508 attestanti l'esecuzione da parte di Nicola di una *tabula* per Giacomo Tedeschini Piccolomini signore di Montemarciano e, morto questi, per suo figlio Enea, avanzai l'ipotesi che il dipinto romano sia appunto quella *tabula* e che esso provenga dalla cappella detta della Madre di Dio che la nobile famiglia senese possedeva nella chiesa francescana di Casteldemilio (in comune di Agugliano, presso Ancona)¹. Si trattava di un'ipotesi, fondata su una serie di forti indizi iconografici e storici, ma bisognosa di una conferma definitiva: questa è arrivata qualche anno più tardi, col fortunato rinvenimento del documento che qui finalmente rendo noto accompagnandone l'edizione con un breve commento. È una lettera di tre facciate, inviata da monsignor Camillo Amici (1802-1877), fino al 1856 commissario straordinario pontificio per le Marche², al commendator Camillo Jacobini (1791-1854), ministro di Pio IX³, nell'ottobre 1852⁴, e conservata nel fondo *Camerlengato* dell'Archivio di Stato di Roma. L'Amici scrive da Ancona, in termini piuttosto confidenziali, per annunciare il prossimo invio nella capitale del "quadro dei frati di Castel d'Emilio", così menzionato in apertura, *ex abrupto*, forse perché già noto al destinatario, quadro ceduto dai francescani proprietari per 30 scudi e già spostato nel capoluogo marchigiano. La descrizione dei soggetti toglie ogni dubbio sull'identificazione con la tavola oggi in Vaticano e anzi assicura che la figura tra la Vergine e San Giacomo, già allora perduta "per effetto di acqua piovana" ma di cui forse si conservava fresca memoria, era proprio San Francesco, fondatore del-

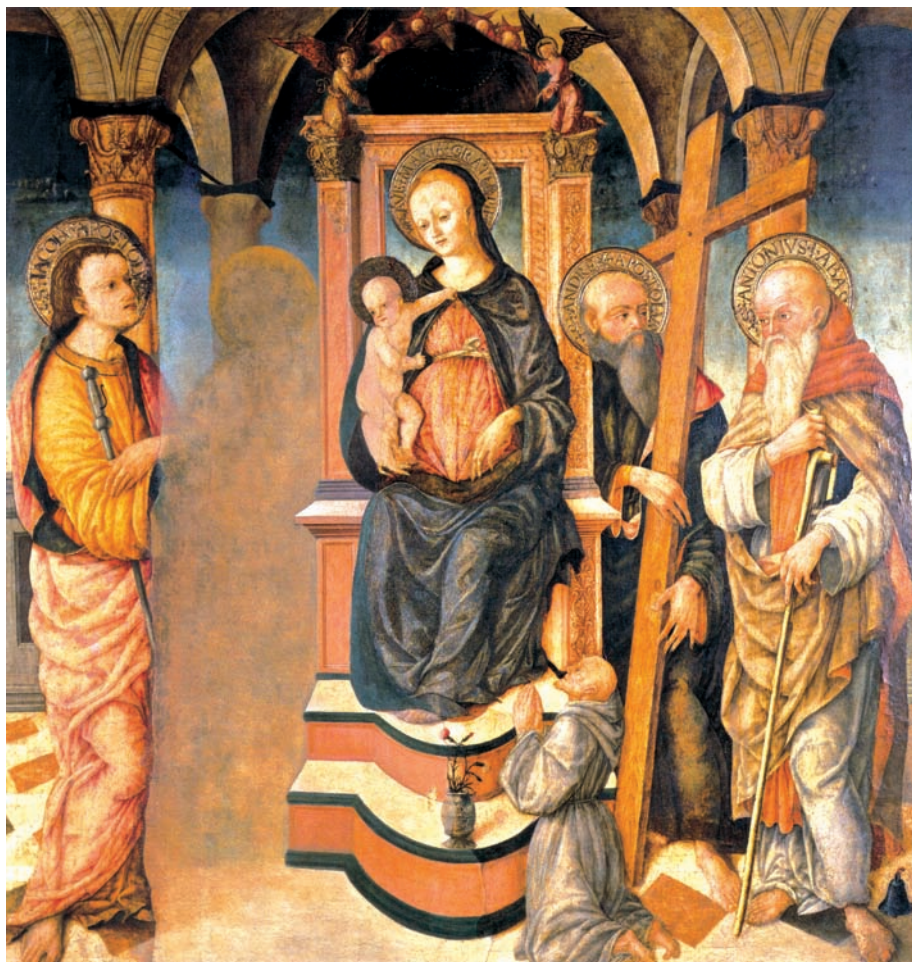


fig. 1 Nicola di maestro Antonio, *Madonna col Bambino, i santi Giacomo maggiore, Andrea e Antonio abate e il beato Filippo da Todi*, Città del Vaticano, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Pinacoteca Vaticana.

l'ordine cui il convento d'origine apparteneva nonché eponimo del più illustre dei fratelli Tedeschini Piccolomini, il cardinal Francesco, papa Pio III⁵; va invece considerata una svista l'identificazione dubitativa in "Serafino da Castel d'Emilio" del beato genuflesso ai piedi del trono, che è senz'altro Filippo da Todi (m. 1418), sepolto e venerato nella chiesa conventuale⁶.

Il mittente non manca di esaltare le qualità del dipinto con parole iperboliche, “sublime”, “capo d’opera”, una “gioja” e così via, ma più interessano le notizie sulle attribuzioni degli “intelligenti ed amatori” che lo videro in Ancona: pur senza voler dare eccessivo peso a questi giudizi, non sembra senza significato che si facessero i nomi di Carlo Crivelli, il cui rapporto di reciproco scambio con Nicola di maestro Antonio è ormai ben chiaro alla critica⁷, e di Bernardino Pinturicchio, da intendere quale generico riferimento alla maniera protoclassica, che in effetti l’anconetano tentò maldestramente di inseguire nei suoi lavori estremi, nel primo Cinquecento⁸. Tutt’altro che scontato appare poi l’interesse del mittente, magari imbeccato da qualche “perito”, per lo stato conservativo e i caratteri tecnici dell’opera, della quale si individuano analiticamente le componenti, compreso lo strato di tela applicato sulla tavola, un dettaglio rilevato infatti dagli esami dei tempi moderni.

Pur avendo “trovato già molti compratori, ed a caro prezzo”, monsignor Amici propone in primo luogo l’invio a Roma, non solo per l’auspicato restauro ma evidentemente anche in vista di un’acquisizione alle collezioni pubbliche. E questa, per buona sorte e a differenza di tanti altri casi, si realizzò, immettendo nelle raccolte papali - dov’è documentata con certezza dal 1898⁹ - l’ultima opera del maestro anconetano del Rinascimento, congedo in tono minore di una grande e misconosciuta parabola artistica.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Ancona, ottobre 1852

Lettera di monsignor Camillo Amici al commendator Camillo Jacobini intorno a un quadro venduto dai frati di Casteldemilio che sta per essere spedito a Roma (Archivio di Stato di Roma, *Camerlengato*, parte II, titolo IV, b. 286, fasc. 4).

Signor commendatore illustrissimo padrone ed a(mico)

Il quadro dei frati di Castel d’Emilio sebbene rotto, e mancante di una intera figura è tale quadro, che qui trasportato in Ancona ha destato e desta tuttora l’ammirazione, non di me solamente che valgo niente in simiglianti faccende, ma di quanti intelligenti ed amatori sono venuti ad ammirarlo. Sull’autore vanno incerti i periti; altri tribuendolo a Gentile da Fabriano, altri a Crivelli, ed altri a Pinturicchio. Ad ogni modo il

quadro è sublime. Le figure di Nostra Donna, degli apostoli Andrea e Giacomo, di S. Antonio abate, e del Beato (mi pare) Serafino da Castel d'Emilio sono intiere, e poco scrostate nei d'altronde superbi panneggiamenti. Del bambino conservasi la massima parte, solo mancando piccola porzione della testa al di dietro e delle spalle. Il S. Francesco che era situato a destra della Vergine in prossimità al bambino è interamente perduto per effetto di acqua piovana che ha non solo portato via la pittura ma pure guasto l'intonaco di gesso e la tela.

Perché questo quadro è formato così, che al di sotto è grande e pesantissima tavola di legno: sopra la medesima sta tirata la tela. Quindi una intonacatura di calce e gesso: e finalmente sopra la pittura a tempera. Tutti sono persuasi che il dipinto possa benissimo ripararsi in Roma, e che torni anche nelle parti mancanti un capo d'opera siccome si presenta anche adesso non ostanti le rotture.

E di fatti avrei trovato già molti compratori, ed a caro prezzo, la quale cosa penso che a tempo e luogo ci metterà alle prese co' i venditori reverendi frati. Imperocché se è vero, come accade tutto giorno, che la roba si conosce e torna al suo valore solo quando capita nelle mani delli intelligenti, non vorrei che adesso sapendo essi frati cosa mai hanno venduto solo per trenta scudi ci facessero quello che fece Giuda per i trenta danari, e sortendo fuori colla lesione enormissima ci obbligassero o a ridare indietro il quadro, o a sborsarne il vero valore. Basta questo è un futuro contingente. Intanto preme sapere, ciò che gli dimando d'ufficio, come e per quale via mandare in Roma una tale gioja. Al restante si penserà camin facendo specialmente dopo che Ella avrà veduto e fatto vedere il quadro.

Adesso vengo da cosa piacevole ad altra che mi è incresciuta moltissimo, e che mi dispiace tuttora; voglio dire della sua non venuta in Ancona. Io me ne lusingava, e se aveva a contare sulle verbali promesse teneva la cosa per certa. Come dunque soffrire in pace tanta privazione, e poi non farle querela? È vero che ancora non è finito l'ottobre, e che vi sarebbe modo da riparare. Che ne dice? Potrei e vorrei sperarlo, ma vorrebbe essere la cosa confermata da una sua riga. Senza questa dirò sempre che ne ha burlato, privandomi di un piacere il quale tornava tanto più gradito quanto era stato promesso.

Nel piacere dunque di avere suo riscontro che desidero però e mi auguro gentile passo a confermarmi con sentimenti di stima e di amicizia

Di Lei signor commendatore illustrissimo
Affezionatissimo obbligatissimo servitore ed a(mico)
Camillo Amici

Abstract

The short notice presents an unpublished letter from 1852, sent by Monsignor Camillo Amici to Commendator Camillo Jacobini, and preserved in the State Archive in Rome. The document, containing a detailed description of a panel painting then sold by the Franciscan Friars of Casteldemilio (near Ancona), provides the final proof that an altarpiece by Nicola di maestro Antonio now in the Vatican Picture Gallery actually came from the Piccolomini chapel in the church attached to the Casteldemilio convent, as first hypothesized by the author in 2008.

NOTE

* Dedico queste righe alla memoria di Giuseppe Crispini, conoscitore appassionato della storia di Agugliano.

- 1 M. MAZZALUPI, *Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Federico Motta Editore, Ancona 2008, pp. 250-295, in part. pp. 266-268, 295, cat. 21; *Regesto documentario*, a cura di M. Mazzalupi, *ibidem*, pp. 334-372, in part. pp. 371-372, docc. 703, 716. L'attribuzione a Nicola risale, prima che a Luigi Serra, a 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, ma è a lungo sfuggita a causa del fatto che essa compare soltanto nell'indice del volume (p. 695), non nel testo (p. 398).
- 2 E. MASI, *Almanacco statistico della città e provincia di Ancona, dello Stato e dell'estero per l'anno 1851*, Società Tipografica Bolognese, [Bologna 1851], p. 100; *Monsignor Camillo Amici*, in «Il Divin Salvatore», XIII, 1877, p. 869; E. LODOLINI, *Problemi e soluzioni per la creazione di un Archivio di Stato (Ancona)*, Tipografia Editrice Romana, Roma 1968, pp. 41, 47.
- 3 R. DE CESARE, *Roma e lo Stato del Papa dal ritorno di Pio IX al XX settembre*, I (1850-1860), Forzani e C. tipografi-editori, Roma 1907, pp. 19, 22-23. Jacobini “cumulò i ministeri di agricoltura, commercio, industria, lavori pubblici e belle arti”: la lettera fu indirizzata a lui presumibilmente nell'ultima veste.
- 4 Nella seconda parte monsignor Amici, lamentando la mancata visita di Jacobini in Ancona, afferma che “ancora non è finito l'ottobre”, mentre sul tergo del foglio fu annotato: “A di 24 novembre 1852. Si unisca alla posizione. Il ministro C. Jacobini”. La cartella contenente il documento reca la seguente dicitura: “1852 / Castel d'Emilio / Amici Camillo sopra un'insigne pittura venduta per 30 sc. dai frati di Castel d'Emilio”.
- 5 Cfr. MAZZALUPI, *Nicola*, cit., pp. 267-268.
- 6 Cfr. ID., *Precisazioni su Olivuccio di Ceccarello da Camerino*, in *Pittori ad Ancona*, cit., pp. 108-113, in part. pp. 110-112.

- 7 Si vedano specialmente le osservazioni di A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona*, cit., pp. 16-95, in part. pp. 78-79.
- 8 *Ibidem*, pp. 84-86.
- 9 O. MARUCCHI, *Guida del Museo Cristiano Lateranense*, Tipografia Vaticana, Roma 1898, p. 185.

Per una iconografia della Beata Mattia di Matelica

Angelo Antonelli

Il primo marzo 1253 nasce a Matelica quella che successivamente diventerà la monaca Mattia, dai più conosciuta come beata Mattia: la giovane nel 1270 chiede di entrare nel monastero di Santa Maria Maddalena; l'anno dopo, il dieci agosto fa la professione religiosa e nel 1273 diventa abbadessa del monastero, morirà il 28 dicembre 1319. Fin da allora iniziano a ripetersi fatti miracolosi sulla sua tomba: al 1536 si fa risalire la seconda traslazione e la prima manifestazione dell'Umore Sanguigno¹. Se il convento di Santa Maria Maddalena (fig. 1) originariamente apparteneva all'ordine delle benedettine, come prova gran parte della storiografia, anche le origini della Beata risalgono a quell'ordine religioso, come sosteneva lo storico Acquacotta², che in disaccordo con chi riteneva il contrario si trovò a chiedere conferma delle sue tesi allo studioso alsaziano Vogel³, sulle origini benedettine, in linea col parere dello storico Turchi⁴.

Stando alle ricerche dell'Acquacotta il monastero di Santa Maria Maddalena sorse all'inizio del secolo XIII⁵, il periodo in cui visse e operò la monaca Mattia è all'incirca quello in cui vide la luce la regola di santa Chiara approvata da papa Innocenzo nel 1253, lo stesso anno in cui nacque Mattia. Il Vogel, riferendosi alle sue origini scriveva che:

“gli Zoccolanti ed il volgo la fanno di una famiglia *Nazarei* che secondo me, non ha mai esistito a Matelica. Le numerose carte poi che abbiamo, e che ci permettono di tessere una lunga genealogia della santa ci insegnano che si chiamasse Lazari o vero *Lazarii*. Io inoltre son persuaso che era della famiglia *Lazarini*. La Beata era originaria da *San Severino*, e discendeva da un D. us *Lazarius* che viveva nel 1199. Una parte de' discendenti di questo Lazario si trapiantò a Matelica, dove aveano conseguito una pingue eredità di un ramo degli antichi Conti di Matelica...”⁶

In un'altra lettera precisava:



fig. 1 *Interno della Chiesa del monastero di Santa Maria Maddalena, detto comunemente della Beata Mattia, Matelica.*

“che abbia professato la Regola di San Benedetto è certo. Che sia stata Damianita, si asserirebbe senza fondamento. La professione fatta nel gennaio 1237 in mano di fr. Pietro provinciale de’ fr. minori da Rosa di Rando nello stesso monastero niente pruova. Mattia professò ai 10 agosto 1271 in *manibus Homodeae monialis*; né altro ivi si dice, se non che *obtulit se et sua Monasterio S. Mariae Magdalenae, id est: praedia urbana, rustica, molendina, silvas prata etc.* Ai 19 aprile

1273 già era abadessa. Nel detto giorno diede licenza ad un converso *faciendi poenitentiam in montibus gembi et commorandi ibi in servitio Iesu Christi sub regula S. Benedicti religione retenta...*

Sull'ordine professato dal monastero negli ultimi tempi non può esser dubbio nel protocollo di Ser Francesco di Angelo da Matelica f. o 420 si legge una supplica *abbatissae et monialium Mon. S. M. Magd. de Matel. Ord. S. Bened.* del 1513. Ma essendo i pp. osservanti sottentrati a Matelica ai pp. conventuali nel 1518, 7 apr., convenne poco dopo anche alle monache Benedettine cedere il luogo *alle suore povere di S. Maria degli Angeli*, Leone X avendo affidata la direzione del monastero di S. Maria Maddalena ai pp. osservanti.

Il Turchi ne cita il breve del 15 febr. 1524 (*di Clemente VII*). Le monache espulse ricorsero al Vescovo. Abbiamo il mandato di procura de' Sg. ri Ottoni dei 13 gennaio 1525 *in causa mota seu movenda per D. Episc. Camerani seu per moniales olim monasterii S.M. Magdalenae ordinis S. Benedicti de terra Matelicae etc.*"⁷.

È dello stesso studioso la scoperta di un frammento di dialogo fra Cristo e la Madonna del XIII secolo, ritrovato sul rovescio di una pergamena del 1256 custodita nell'archivio del monastero, il cui l'autore si pensa possa essere la stessa monaca Mattia⁸

"Cristo Kia per lu primu peccatu / meu patre fo ordenatu / Kio fosse mortu et iudicatu / per lu primu peccatore.

Maria Questo peccato ben me costa / nocte di a legere questa emposta / Kio vedesse la tua costa ferire / de lanza et bastone / dolce filie on omo aspecta / anzi viva in despecta / per zo me bacto lu pectu / tu me pari senz amore.

Cristo Mamma non plangere niente / ma conforta la tua mente / Ki de me multo è dolente / averà gloria et honore.

Maria Dolce meu fillie / questo mal non posso audire / nanti vollo tu cum morire.

Cristo Kio remagna senza tene amore / tu me sin (*sine me*) siria partita / vollo l'amor tuo e no la vita / como lu ferru tra la calamita / così tene pur lu meu core / Mamma mello te sofferire / volo lu meu patre obbedire. / Kia non vollo lasare perire / la humana gente"⁹.

Nel XIII secolo a Matelica, oltre alle sorelle povere di san Damiano, erano presenti anche le monache clarisse urbaniste, così chiamate dalla Regola di Urbano IV, più un terzo gruppo di clarisse non legate a clausura e soggette all'ordina-

rio diocesano, gestite dai frati minori che praticavano la povertà mendicando di casa in casa. In quest'ultimo gruppo, secondo il parere dello studioso, rientra il monastero di Santa Maria Maddalena, prima ancora che fosse emanata la Bolla di Urbano IV, il 19 agosto 1264¹⁰. Tale comunità senza l'assistenza dei frati minori si trasformò in una comunità mista di penitenti che mettevano tutto in comune facendo voto di castità¹¹, inoltre la stessa comunità allora professava la regola di san Benedetto, una situazione comune ad altri monasteri nati come

luoghi di preghiera e penitenza¹².

Al di là delle sue origini, intorno alla monaca da subito si creò un'aura di misticismo, dovuta ai suoi prodigi, fama che purtroppo non è supportata da altrettante immagini che l'hanno accompagnata nel corso dei secoli, per questo è difficile indicare a quando risalga la sua prima raffigurazione, anche se sappiamo per certo che alcune immagini circolavano già intorno alla seconda metà del Trecento, da essere nominata dal cronista e poeta Buccio di Ranallo, in un episodio che la vede coinvolta per le sue facoltà miracolose¹³.

Le virtù della monaca Mattia erano simili a quelle di altri taumaturghi, da essere venerati e raffigurati come santi veri, un fenomeno presente soprattutto, nel XIV secolo, tanto che questo genere di rappresentazioni figurative si sviluppò di volta in volta secondo modalità più o meno nobili; indubbiamente nel tardo Trecento agli occhi di

alcuni il moltiplicarsi di affreschi che rappresentavano come santi persone pie pubblicamente venerate, ma non ancora canonizzate, sembrava un grave sintomo di corruzione dei costumi, tant'è che Franco Sacchetti, in un celebre passo del suo epistolario, condannò la leggerezza con cui i pittori attribuivano l'au-



fig. 2 Ignoto, sec. XVIII, *Ritratto di papa Clemente XIII* (Carlo Rezzonico), Matelica, Museo Piersanti.

reola, piuttosto che la corona raggiata, ai semplici beati. Indubbiamente, il vero e proprio *exploit* della figurazione nelle chiese dell'epoca non sempre doveva esser soggetto a un controllo attento ed era talora sospinto da motivazioni non del tutto oneste¹⁴, come accadde con alcune immagini della monaca matelicese fatte passare per miracolose contro la peste del 1348, quando un gruppo di imbroglioni nelle campagne dell'aquilano portavano in giro, a spalle, una sua effigie ritenuta miracolosa¹⁵.

Si tratta per l'appunto dell'episodio descritto dal poeta Buccio di Ranallo:

“Non è citolo piccolo sì leggero ad gabare,
Dico, como è lo popolo, ad chi lo vole fare,
Ca omne cosa crede come ogio favellare;
Et tal cose criserò ch'è brutto ad recontare.
Credeano che nel mare foxe facta la via,
Però che una semita (sc. strada) nello celo apparia;
Tanta era visitata una santa Matthia,
Beati chi li panni toccar ly potià!
Guardarola li brianti et in collio la portarono;
Chi li dava anella et chi dava denaro,
Chi li dava gerlanda et chi panni portaro.
Non se porria contare la gente che gabaro”¹⁶.

Quanto vi fosse di vero in questa notizia è difficile a dirsi, il fatto interessante, invece, è che alla monaca fin da allora era riconosciuto un alto valore apotropaico.

Le immagini in cui è raffigurata sono tutte piuttosto tarde: beatificata il 27 luglio 1763 da papa Clemente XII (fig. 2) in seguito ai miracoli e alle effusioni di umore sanguigno avvenute nel corso dei secoli, tanto da meritargli fin dalle origini il titolo di beata, ha da sempre fatto parte della storia della città e non solo (fig. 3)¹⁷. Nel processo di beatificazione un ruolo sicuramente non marginale dovette averlo Monsignor Venanzio Filippo Piersanti¹⁸, maestro delle cerimonie pontificie (fig. 4), il quale nonostante la morte avvenuta nel 1761, prima del processo teneva informato il Pontefice sulle sue effusioni di umore sanguigno. Con il pontificato di Clemente XIII terminava l'opera di Monsignore Piersanti, accanto al Pontefice dal 1758 al 1769: tre anni di servizio, sufficienti, tuttavia, per tenerlo informato sui fatti legati a questa monaca, vissuta

ben cinque secoli prima. L'attenzione del Piersanti verso la Beata Mattia trova conferma in due lettere, inviate da Roma al fratello Giovanni, residente a Matelica, in cui scrive: "Ci darebbe però molta apprensione se si verificasse, che la nostra Beata Mattia/ torni nuovamente a gettare l'Umor Sanguigno"¹⁹; mentre in una seconda, precisa di informare direttamente il Papa sulle condizioni della Beata: "Non posso sentire con piacere la nuova effusione, / che si fa della ns B. Mattia, e della negrezza/ del volto, come mi disse il Signor. Re Capecci;



fig. 3 Immagine dell'urna contenente il corpo della Beata Mattia, Incisione di G. Magalli, 1815, Matelica, Monastero di Santa Maria Maddalena.

e però/ Iddio li aiuti... /Non mancate darmi in ogni ordinario riscontro della/ B. Mattia, affinché se sono interrogato dal Papa/ possa rispondergli"²⁰.

La curia di Roma era a conoscenza delle periodiche effusioni di sangue; nelle lettere del Monsignore, la monaca è definita Beata, ancora prima del processo, avvenuto due anni dopo la sua morte. Nel convento di Santa Maria Maddalena si trovava anche una sua nipote, figlia di Giovanni, Francesca: evidentemente la fama della monaca Mattia era tale da comparire in alcune immagini già con l'aureola sul capo.

All'inizio dell'Ottocento lo storico Acquacotta scriveva



fig. 4 Sebastiano Conca, *Ritratto di Monsignor Venanzio Filippo Piersanti*, Matelica, Museo Piersanti.

“La santa Concittadina *Mattia* per l’infallibile oracolo del Vaticano fu annoverata fra i *Beati* del Cielo. Non poté non presagirsi ogni bene dalla illustre figlia della patria che s’interessava per lei avanti il trono di Dio. Il decreto della sua beatificazione fu segnato il giorno 27 di Luglio da *Clemente XIII*, cui l’avevano umilmente richiesto riguardevoli personaggi e devote Città. *Giorgio terzo* Re d’Inghilterra, i Cardinali *Oddi*, e *Acciajoli*, i Vescovi di Camerino, di Osimo, di Sinigaglia, di Rimini, di Macerata, di Sanseverino, di Cagli, il Generale dei Minori Osservanti, i Capitoli di Fabriano, e Matelica, i Rappresentanti di Camerino, Fabriano, Matelica, Santanatoglia tutti riuniti implorarono dall’augusto Capo della religione la grazia stessa. L’apostolica decisione venne basata sul culto immemorabile a lei prestato, sulle grazie per sua intercessione riportate, e sopra il prodigioso umor sanguigno che per la seconda volta emanò dal virgineo suo corpo dal Marzo 1758 al Giugno 1760”²¹.

Certamente alla venerazione doveva accompagnarsi un altrettanto cospicuo numero di immagini, eppure, quelle giunte fino a noi sono poche. Le prime sicuramente nascevano dalla visione diretta del suo corpo, divenuto nell’immediato la principale fonte iconografica (fig. 5). In esse, la beata appare rappresentata secondo varie tipologie: per intero, a mezzo busto o in cielo nell’atto di impartire benedizioni, accompagnata dai simboli che la contraddistinguono: la rosa²², come si può vedere nel tondo (fig. 6) che la rappresenta con il fiore e il crocifisso in mano, ma la si può trovare anche a figura intera, (fig. 7) con la presenza del committente accanto, di piccole dimensioni e il rosario in mano.

Gli esemplari che la ritraggono sono databili, abbastanza avanti nel corso dei secoli: nell’esemplare più antico di cui siamo a conoscenza il tema principale del soggetto è l’*Annunciazione* (fig. 8), si tratta di un pannello o dossale d’altare in cui al tema dell’Annunciazione si accompagnano le figure della Maddalena²³ e della monaca, la prima, titolare del monastero, la seconda nota per le sue virtù miracolose, raffigurata con l’aureola che si addice ai santi (fig. 9), all’inizio del XVI secolo, quindi, Ella era già ritenuta in odore di santità, seppure questo attributo non le competesse dal punto di vista giuridico.

In alto appare il Padreterno, rivolto verso la Vergine nell’atto di inviare il suo *Logos*, il Verbo eterno nello Spirito Santo, presente anch’Egli sotto forma di colomba con le ali elevate a indicare il movimento di discesa su Maria.

La scena si svolge in un cortile o molto più probabilmente in un giardino pen-

sile dalla pavimentazione a lastre bicolori e dalla presenza di due edifici ai lati, un arco fa da sfondo alla Vergine tesa ad ascoltare l'annuncio dell'angelo: Maria in mano sostiene un gomitolo di filo per la tessitura, dall'alto valore simbolico, in quanto secondo la tradizione patristica, la Vergine iniziò a tessere nel suo grembo il corpo del Verbo di Dio.

L'edificio sul lato opposto si presenta con le caratteristiche di un palazzetto rinascimentale, con tre finestre in alto, sopra la modanatura, con sportelli di legno,



fig. 5 Ignoto, *Ritratto della Beata Mattia in età giovanile*, medaglia votiva, sec. XVIII- XIX, Matelica, collezione privata.



fig. 6 Ignoto, sec. XVIII, medaglione con la Beata Mattia, la rosa e il crocifisso in mano, Matelica, Monastero di Santa Maria Maddalena.

privi di vetri e con ferro per sostenere l'impannata. Un muro di recinzione sul fondo delimita la scena, conferendole intimità e riservatezza, parziale riferimento al giardino o *hortus conclusus*, da associare alla verginità di Maria.

Le tre figure femminili, la Vergine in primo piano, la Maddalena e la monaca sul fondo sono avvolte da ampi mantelli: azzurro e foderato all'interno quello di Maria, rosso quello della Maddalena, di panno grezzo quello della monaca. In questi tre elementi è palese il richiamo al velo, *maphorion* o *omophorion*²⁴,



fig. 7 Ignoto, sec. XVI, *La Beata Mattia intercede per la guarigione di un bambino cieco*, Matelica, Monastero di Santa Maria Maddalena.

un lungo pezzo di tessuto che andava dalla testa ai piedi, in uso presso le diaconesse e le vergini consacrate e che nella tradizione occidentale diventerà la veste della Madonna e delle pie donne. Il *maphorium* della Vergine o velo santo si conserva ancora a Costantinopoli, dove venne trasportato da Gerusalemme sotto il regno di Leone I (457-474)²⁵. È per questo che il privilegio del mantello non spetta a tutte le donne, ma solo a quelle di cui si riconoscono le virtù; anche la monaca porta il mantello, come riconoscimento per le sue virtù spirituali e apotropaiche.

Accanto alla monaca c'è Maria Maddalena: stando alle parole di Luca (8, 1-3) era una delle donne che seguivano Gesù nella predicazione, le quali erano state guarite da spiriti cattivi e da infermità. Maria di Magdala, dalla quale erano usciti sette demoni, Giovanna, Susanna e molte altre. Le immagini che nel tempo l'hanno rappresentata, seguendo gli scritti di san Gregorio Magno hanno sintetizzato in un'unica immagine l'identità di tre donne di cui si fa riferimento nelle Sacre Scritture. Ora mettendo insieme queste tre figure, emerge una raffigurazione ambi-

valente: Maria Maddalena è contemporaneamente profana e sacra, peccatrice e penitente, cortigiana e discepola fedele²⁶, la tavola, probabile copertura del sacello, è stata avvicinata al pittore matelicese del primo Cinquecento Lorenzo De Carris²⁷. Tornando ad un'altra immagine della monaca Mattia, anche se precedente a quella sopra descritta, si segnala quella presente nel pilastro della

pala di Marco Palmezzano (fig. 10) del 1501 custodita nella chiesa di San Francesco a Matelica²⁸. La grande macchina d'altare al centro rappresenta la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Caterina d'Alessandria*, nella lunetta la *Pietà*; nei pilastri e nella predella figure di santi legati principalmente all'ordine francescano e, forse, tra le figure femminili è possibile individuare anche una probabile immagine di Mattia, in quanto gli elementi sufficienti per acclararne la presenza, ne consentono solo un'ipotesi²⁹.



fig. 8 Lorenzo di Giovanni De Carris, detto il Giuda, (1466-1555), *Annunciazione con Santa Maria Maddalena e la Beata Mattia*, Matelica, Monastero di Santa Maria Maddalena.

Nella pala del Palmezzano (1459-1539), caro allievo di Melozzo da Forlì come scriveva Luca Pacioli nel 1491³⁰, degne di particolare attenzione risultano le figure dei pilastri, legate principalmente all'ordine francescano: a sinistra sono *san Girolamo*, *sant'Antonio da Padova* e *santa Scolastica*, per altri, invece, quest'ultima potrebbe essere identificata con la *beata Filippa Mareri*, la prima francescana elevata agli altari³¹. Nel pilastro a destra sono riconoscibili *san Bernardino da Siena*, *san Sebastiano* e *santa Chiara*.

Come è stato scritto:

“il piano iconografico della pala è esplicito: l'esaltazione dell'ordine di cui ven-

gono ricordati e sottolineati le vicende e i personaggi più significativi. Insistito è il riferimento quasi ad allontanare l'accusa di ignoranza mossa all'ordine, a chi si era distinto per sapienza e dottrina. Nel pilastrino San Girolamo, dottore della Chiesa, viene accostato al francescano San Bernardino da Siena quasi suo erede di dottrina; San Sebastiano famoso per la protezione contro la peste è affiancato a San Antonio da Padova che pure, fra le altre possiede questa qualità; la Beata Filippa Mareri e Santa Chiara sono: una la prima francescana elevata agli altari,

l'altra la compagna di San Francesco, guida e fondatrice delle Clarisse. Nella predella la memoria del martirio dei cinque protomartiri, considerato uno degli episodi più gloriosi dell'ordine, si lega alle stigmate di San Francesco a significare la disponibilità alla sofferenza e al martirio per la gloria e la diffusione del nome di Cristo. A Sant'Adriano scelto come protettore in occasione della seconda fondazione di Matelica, corrisponde San Bonaventura, considerato il secondo fondatore dell'ordine francescano³².

Una parentesi, interessante all'interno di questo piano, potrebbe essere rappresentato proprio dalla figura identificata con la beata Filippa; se dietro la commessa della pala c'è, come si precisa nel cartiglio, la figura di frate Giorgio: *MARCHUS DE MELOTIUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT AL TEM DE FRATE ZOORZO GUARDIANO NEL MCCCCCI*³³, egli conosceva bene il culto rivolto alla monaca Mattia, i cui prodigi consentirono addirittura di sostituire il nome del convento, dedicato a santa Maria Maddalena, con quello della beata Mattia. Come prova il pan-



fig. 9 Lorenzo di Giovanni De Carris, detto il Giuda, (1466-1555) *Annunciazione con Santa Maria Maddalena e la Beata Mattia*, Matelica, part. della Beata, Monastero di Santa Maria Maddalena.

nello di Luca De Carris, infatti, in quella raffigurazione pare si voglia restituire pari dignità di culto alle due figure, cronologicamente più tardo di questa pala. Probabile coperchio per la venerata salma della monaca, per il quale è possibile cronologicamente fare riferimento al 1536, anno della seconda traslazione e della manifestazione dell'Umore Sanguigno; il pannello potrebbe essere nato come coperchio per il sacello della nuova tomba.

Per Padre Sabattini, dietro l'ipotetica figura di Mattia si celavano le sembianze di *santa Scolastica* (480 c.-549)³⁴ gemella di san Benedetto e forse di questa santa si tratta veramente, anche perché la presenza di una benedettina è presente proprio a ricordo dei primi insediamenti di monache clarisse operose all'interno di insediamenti monastici benedettini. Scolastica richiama al femminile gli esordi del monachesimo occidentale, da giovanissima si consacrò al Signore col voto di castità e fece vita in comune con un gruppo di donne consacrate. Di lei parla papa Gregorio Magno (590-604), nel secondo libro dei *Dialoghi*³⁵.

Della beata Filippa sappiamo che apparteneva, come Mattia, ad una nobile famiglia, e come lei rifiutò di maritarsi, fondò un monastero sull'esempio di quello delle Dame di san Damiano³⁶. La storia delle due monache corre pa-



fig. 10 Marco Palmezzano (1459-1539), *Madonna in trono, San Francesco e Santa Caterina d'Alessandria*, nella lunetta: la *Pietà coi San Ludovico da Tolosa, San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena*; nella predella *Sant'Adriano, il martirio dei protomartiri francescani, l'Ultima Cena, San Francesco riceve le stimmate, San Bonaventura*. Nel pilastro di sinistra *San Gerolamo, Sant'Antonio da Padova, la Beata Mattia (?)*, nel pilastro di destra *San Bernardino da Siena, San Sebastiano, Santa Chiara, Matelica, Chiesa di San Francesco*.



fig. 11 Ignoto, sec. XVIII, *La Beata in preghiera*, Matelica, Sacrestia dell'oratorio di San Filippo Neri.

vece certificare che il Palmezzano era a conoscenza della venerazione rivolta alla monaca Mattia. Egli è sicuramente a Matelica, per realizzare la tavola per l'altar maggiore secondo quando si recita in un atto notarile in cui "un offerente (Marino di Colluccio) ricorda di aver versato il suo contributo nelle mani del

rallela: abbandono della casa paterna, taglio dei capelli, vita in comunità con gruppi di consorelle.

Nel 1227 Filippa approfittando dell'assenza del fratello si tagliò le trecce con un gesto simbolico che indicava la definitiva rinuncia al mondo, poi, coperto il capo con uno scialle per non insospettire i servi, uscì dal castello accompagnata dalla nutrice e da alcune fidate ancelle e si diresse verso un monte della catena delle Serre, in prossimità di Mareri. Su un piccolo rialzo, all'interno di una grotta, si accampò con tutta la comitiva. In attesa di poter seguire l'esempio delle Dame di san Damiano, indossò una tunica con una cintura ai fianchi, segno di consacrazione al Signore, quindi chiamò dei muratori e artigiani perché costruissero una casa con poche stanze, simile a quella che aveva visto nei conventi francescani di Rocca Sinibalda o Belmonte. Mancando l'acqua, si rivolse al Signore che l'accontentò facendo sgorgare da una roccia una sorgente³⁷.

La storia della Beata Filippa e della monaca Mattia hanno punti in comune, che trovano un modello, oltre che in Chiara anche in Scolastica.

Ora se il problema identitario di questa figura resta irrisolto, possiamo in-

pittore, il quale in quell'anno risulta assente da Forlì, da cui non si allontanava mai”³⁸.

Intorno al 1536 a Cesare Ottoni, signore della città, si deve l'ampliamento del complesso monastico; tra le clarisse alcune erano esponenti della sua famiglia e ciò non passò inosservato tra la popolazione. Il rapporto che gli Ottoni strinsero con la comunità claustrale ed il santuario fu sempre più forte, tanto che nel 1555 i figli di Cesare e Onesta, Ranuzio e Ottaviano Ottoni si riconobbero debitori di 150 fiorini e di altre cose verso il Monastero “de S.(anct)e Mathie de Matelica”, dove era entrata una loro sorella, identificabile con la più giovane Beatrice, che assunse il nome di suor Dorotea ed alla quale cedettero una somma corrispondente «sulla rata d'introito della comunità di Matelica dovuta loro» in base ad una convenzione stipulata dal loro fratello maggiore Antonio Ottoni, divenuto signore di Matelica due anni dopo la morte del padre³⁹.

Andando avanti nel tempo troviamo, invece, altre versioni di Mattia: in quella della chiesa di San Filippo Ella appare stante (fig. 11), a figura intera; la tela è databile tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento, la figura in abito claustrale è accompagnata, in basso dallo stemma della città, a suggellarne la presenza come coprotettrice insieme al martire Adriano. Il gesto è di chiara invocazione: il riferimento, forse non casuale, va riallacciato a quanto scriveva lo storico Acquacotta all'inizio del XVIII secolo: “I tremuoti in Italia non furono giammai si frequenti e si forti come in questo secolo testè incominciato”⁴⁰.



fig. 12 Crescenzio. Grifoni, *La Beata Mattia protegge la città di Matelica*, 1855. Voto delle confraternite di Matelica a seguito del colera che aveva colpito la città, Chiesa di Santa Maria Maddalena.

La città per essere preservata dal flagello rispose aggiungendo ai suoi tradizionali santi protettori San Filippo Neri, la Madonna di Loreto e “di quanti aveva Santi proteggitori”⁴¹. Fra questi, sicuramente, era inclusa anche la Beata. Curioso è il fatto che in questo pannello calzi un alto paio di zoccoli, mentre solitamente, appare scalza, oppure con la tonaca che le nasconde i piedi, a Lei si ricorre anche intorno alla seconda metà dell'Ottocento, quando la regione e anche Matelica è colpita da una epidemia di colera, come prova la tela con la

sua immagine che intercede per la remissione del morbo (fig. 12).

In una delle facce della mazza d'argento (fig. 13) dell'argenterie di Macerata Domenico Piani commissionatagli dalla Comunità in seguito al raggiungimento del titolo di città nel 1751⁴², la monaca appare scalza con la veste dell'ordine, colta in un momento di mero misticismo, con una mano al petto in segno di contrizione, mentre con l'altra cerca di sostenersi per non cadere, presa dal misticismo.

In tutte le immagini Ella veste l'abito francescano mancando ogni riferimento alle primitive origini benedettine dell'ordine del complesso monastico di Santa Maria Maddalena, oltre all'abito che può presentare alcune piccole varianti in base ai singoli ordini, la presenza del rosario ne testimonia l'appartenenza.

Nelle immagini che datano a partire dal XVII secolo, la beata Mattia compare con l'abito dell'ordine, secondo

quanto definito nella Regola dell'*Ordo Sanctae Clarae*, scritta da papa Urbano IV nel 1263. La monaca, come Chiara di Assisi, solitamente accompagnata dal Crocifisso e dal libro a conferma della regola, al posto del giglio tiene in mano una rosa⁴³ che nella tradizione cristiana rappresenta Maria, considerata la prima



fig. 13 Domenico Piani (1724 – 1799),
Mazza d'argento, part. della Beata
Mattia, Matelica, Municipio.

santa. Tale fiore allora era ritenuto il suo attributo in quanto Regina del cielo e della terra: nel Medioevo esso divenne un attributo di altre sante e martiri, tra cui Elisabetta d'Ungheria, Elisabetta di Portogallo e Casilda di Toledo. Durante lo stesso periodo la rosa era coltivata nei giardini dei monasteri e utilizzata per scopi medicinali. Nel XII secolo, la rosa rossa passò a rappresentare la passione di Cristo e il sangue dei martiri⁴⁴.

Colpisce, nelle immagini di Mattia il particolare dell'aura di luce che le circonda il capo, una luce dorata che la investe, come segno della spiritualità che da sempre l'accompagna; in altre raffigurazioni, invece, al posto dell'alone luminoso compare un'aureola vera e propria, a testimonianza della santità che la circondava. In genere le sue immagini ricalcano quelle della tradizione iconografica umbra, a partire dai primi esemplari pittorici della fondatrice dell'ordine Chiara d'Assisi. A quest'ultima la accomuna l'amore passionale verso il Crocifisso, i continui digiuni e le mortificazioni a cui si sottoponevano anche le mistiche ombre: Chiara, Agnese, Angela da Foligno e altre.

Abstract

The girl who became celebrated as the nun known as Blessed Mattia was born in Matelica on 1 March 1253. From the outset, an aura of mysticism surrounded her, augmented by many miraculous events. Her fame, however, was not supported by many visual representations over the first few centuries. As a result, it is difficult to determine when the earliest depictions of her appeared, although we do know for certain that some images were already in circulation by the second half of the fourteenth century. The source for the earliest representations was her body, which had immediately become an object of veneration. She is portrayed according to various types: full-length, half-length, or depicted in heaven, accompanied by a rose and a crucifix. She can also be found standing full-length holding a rosary with a smaller-scale donor at her side.

NOTE

- 1 Monastero Clarisse S. Maria Maddalena Santuario Beata Mattia - Matelica (MC), Vita della Beata Mattia Nazzarei nel 7° Centenario del Transito 28 dicembre 2019. *Vita della B. Mattia Nazzarei Monaca Professa Dell'Ordine Di S. Chiara Chiara E Badessa Nel Monastero Di S. Maria Maddalena Di Matelica Descritta Da Girolamo Baldassini Con Appendice Che Può Servire Di Seconda Parte Alla Vita Medesima Opera Di Un Religiosa Minore Osservante Della Provincia Della Marca. Seconda Edizione Dedicata Alla Stessa Beata Da Una Religiosa Del Suo Ordine Di Lei Grandemente Devota*, in Loreto Dalla Tip. Dei Fratelli Rossi 1852, ristampa anastatica eseguita dalla Tipografia Grafostil di Matelica, 2020; C. MARIOTTI, *L'Ordine Franciscano in Matelica, In Occasione del VII centenario della fondazione del medesimo*, Matelica 1909, pp. 40-44; A. TALAMONTI, *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche*, vol. 7, *Monasteri delle Clarisse, Aggiunte. Indice generale*, Sassoferatto 1962, pp. 57-58; L. BELLONCI, *Matelica. I nostri Santi / B. Mattia Nazzarei (1253 – 1320)*, in *S. Francesco in Diocesi. I luoghi del bacino: Fabriano-Sassoferatto-Genga- Cerreto d'Esimatelica*, Tipolitografia fabrianese. Fabriano 2010, p. 204. Sull'argomento si veda anche il volume: *Settimo Centenario Del Transito Al Cielo Della Beata Mattia De Nazarei 1319 - 28 Dicembre - 2019*, Monastero Clarisse Santa Maria Maddalena, Matelica, F. Appolonio & C.-gruppo Halley informatica, Matelica 2019; cfr. F. CAMPANA, *Il Monastero di S. Maria Maddalena di Matelica e la Beata Mattia*, in «La Marca francescana. Terra di Fioretti», a. VIII., n.1, gennaio/febbraio 2023, pp. 25-29; A. ANTONELLI, *La Beata Mattia arte e devozione*, Ivi, pp. 38- 39.
- 2 C. ACQUACOTTA, *Il Monastero di S. Maria Maddalena di Matelica dalla sua fondazione fino al 1552 è stato dell'Ordine di S. Benedetto. Dissertazione istorica*, Fabriano 1828.
- 3 Quest'ultimo si trovava in esilio nelle terre dello Stato Pontificio essendosi rifiutato di prestare giuramento alla costituzione civile rivoluzionaria francese, prima in Svizzera, poi, a partire dal 1792, nello Stato della Chiesa, dove iniziò a farsi conoscere come archivista ed apprezzato compilatore di cataloghi e biblioteche nobiliari. A Matelica risistemò ed ordinò l'archivio comunale, mentre a Loreto completò le sue ricerche sulla storia della Santa Casa.
- 4 O. TURCHI, in *Camerinun Sacrum, De Ecclesia Camerinensis Pontificibus libri VI, Appendix documentorum*, Roma 1762, pp. LXX – LXXI. Sull'argomento si veda anche il contributo di G. PAGNANI, *Luoghi francescani delle Marche di origine benedettina*, in *Aspetti e problemi del monachesimo nelle Marche*, Atti del convegno di studi tenuto a Fabriano, Monastero di S. Silvestro Abate, 4-7giugno 1981, Bibliotheca Montisfani, Fabriano 1982, vol. I, pp. 135-179; R. PACIARONI, *I primi insediamenti francescani nel territorio di Sanseverino Marche*, in *Gli ordini mendicanti (secc. XIII-XVII)*, Atti del XLIII Convegno di Studi maceratesi, Abbazia di Fiastra, 24-25 novembre 2007, Macerata 2009, (Studi Maceratesi 43), pp. 539-546; M. SENSI, *Clarisse e minorite nei secoli XIII- XIV. L'esempio marchigiano*, pp. 366. 167; cfr. F. CAMPANA, *Il monastero della Beata Mattia. Il monastero di S. Maria Maddalena di Matelica e la Beata Mattia*, in «La Marca francescana», a. VIII, I, (2023), pp. 25-29, con bibliografia precedente sull'argomento.
- 5 ACQUACOTTA, in *Memorie di Matelica*, cit., p. 72: “Intorno a questo tempo fu edificato l'antico Monastero di Monache sotto il titolo di S. Maria Maddalena. Nell'Archivio di esso si conserva una Bolla d'Indulgenza concessa da Filippo Vescovo di Camerino a quei fedeli che avessero date elemosine per la fabbrica, mancando alle Religiose i mezzi ‘ad tanti operis consummationem’ . La carta è circa dell'anno 1230”.

- 6 G.A. VOGEL, *Lettere al marchese Filippo Solari*, n. 169, in *Epistolario Lettere al marchese Filippo Solari e a padre Stefano Cataldo Rinaldi*, a cura di M. VERDENELLI, Centro Nazionale di Studi Leopardiani Transeuropa, Tipolitografia U.T.J. Jesi 1993, pp. 405-406.
- 7 IDEM, *Lettera A Padre Stefano Cataldi Rinaldi*, p. 452.
- 8 IVI.
- 9 IBIDEM.
- 10 Cfr. CAMPANA, *Il monastero di Santa Maria Maddalena*, op. cit. pp. 25-29.
- 11 IBIDEM.
- 12 IBIDEM.
- 13 B. DI RANALLO, *Cronaca aquilana di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, a cura di V. DE BARTHOLOMEIS, Roma 1907, pp. 145- 146. Le facoltà taumaturgiche della monaca sono testimoniate anche da una ricca collezione di ex voto, conservati all'interno del monastero, riferibili in particolare ai secoli XVIII-XIX.
- 14 M. BACCI, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, G. SERGI, vol. III *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Einaudi, Torino 2004, p. 223.
- 15 IVI.
- 16 IVI.
- 17 ACQUACOTTA, in *Memorie di Matelica*, op. cit., t. p. 72.
- 18 Sulla figura del prelado si veda: Matelica, Biblioteca Comunale, G.B. RAZZANTI, in *Memorie civili ed ecclesiastiche della Città di Matelica*, ms, non datato (fine del XVIII sec.), parte II, ff.10-11; ACQUACOTTA, in *Memorie di Matelica* cit., p. 210; G.B. MORONI in *Dizionario di erudizione storica Ecclesiastica*, Tipografia emiliana, Venezia 1840, si veda alla voce *cerimoniere*.
- 19 A. ANTONELLI, *La famiglia Piersanti: Cenni Storici*, in *Il Museo Piersanti nelle sue fonti documentarie*, Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Perfezionamento in Storia Dell'Arte, Relatore Prof. R. Varese, aa.aa. 1984/ 85, p.11; A. TRECCIOLA, *Lettere di Venanzio Filippo Piersanti a Giovanni*, in *Dalla Casa Al Museo. Nascita del Museo Piersanti*, Tipo Lito Grafostil Matelica 2008, p. 111.
- 20 TRECCIOLA, *Lettere cit.*, pp. 111-112.
- 21 ACQUACOTTA in *Memorie di Matelica* cit., pp. 220- 221
- 22 Sul significato della rosa si veda il catalogo della mostra (Caraglio 27 giugno-30 ottobre 2009) *Rosa purezza e passione nell'arte dal Quattrocento a oggi*, a cura di A. D'Agliano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- 23 Sulla figura di Santa Maria Maddalena e sulla sua iconografia nel corso del tempo si veda il catalogo della mostra: *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra (Forlì 27 maggio-10 luglio 2022) a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, P. Refice, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022.
- 24 A.M. MAETZKE, *Maria, Vergine e Madre di Cristo, al centro della rappresentazione sacra. I primi secoli del culto e l'origine orientale dei principali modelli iconografici*, in *Mater Christi Altissime Testimonianze Del Culto Della Vergine Nel Territorio Aretino*, catalogo della mostra (Arezzo, 25 maggio-25 luglio 1996) a cura di A.M. Maeszke 1996, pp. 9-12.
- 25 IBIDEM.
- 26 Cfr. nota 23.
- 27 A. DELPRIORI in *Lorenzo De Carris e i Pittori Eccentrici Nelle Marche Del Primo Cinquecento*, cata-

- logo della mostra (Matelica 24 luglio-30 ottobre 2016) a cura di A. Delpriori, Quattroemme Editore, Perugia 2016, pp. 74-75.
- 28 Sulla pala si veda l'ultima scheda in DELPRIORI, op. cit., pp. 134 - 137, con bibliografia precedente.
- 29 A. ANTONELLI, in *San Francesco in Diocesi. I luoghi francescani del bacino: Fabriano- Sassoferrato- Genga-Cerreto d'Esi-Matelica*, Tipolitografia, Fabriano 2010 p. 56 e pp. 229-232.
- 30 S. TUMIDEI, in *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra Forlì 4 dicembre 2005- 30 aprile 2006) a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tuimidei, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 31-42 e pp. 48-65.
- 31 R. VARESE, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, Ancona 4 luglio-11 ottobre 1981, catalogo della mostra (Ancona 4 luglio-11 ottobre 1981) a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Centro Di Firenze, p. 91.
- 32 IBIDEM.
- 33 P.T. SABBATINI ofm, in *guida Chiesa e Chiostro di S. Francesco*, in *Matelica*, Arti Grafiche "Gentile", Fabriano 1979, p. 10.
- 34 ANTONELLI, *Fra Giorgio di Giacomo da Matelica*, in *San Francesco*, in *Diocesi*, op. cit., p. 237.
- 35 A. BUTLER, in *Il Primo Grande Libro Dei Santi Secondo il Calendario*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato 2001, p. 178, con bibliografia precedente.
- 36 IBIDEM, p. 205, con bibliografia precedente.
- 37 IBIDEM.
- 38 A. BUFALI, *Committenze artistiche di Francescani e Agostiniani a Matelica nel Rinascimento*, in *Studi Maceratesi*, 43, *Gli ordini Mendicanti* (sec. XII-XVI), atti del XLIII Convegno di Studi Maceratesi (Macerata 24-25 novembre 2007), Tipografia S. Giuseppe, Pollenza 2009, p. 691.
- 39 M. PARRINI, "Onesta Piccolomini". *L'azione silenziosa di una magnifica donna*", in «Canonica (Rivista di Studi Pientini)», n. 10/2020, Pienza, Centro Studi Pientini, 2020, pp. 71 – 72.
- 40 ACQUACOTTA, in *Memorie di Matelica*, cit. p. 212.
- 41 IVI, p. 213.
- 42 Il Piani esegue la mazza d'argento del Comune di Matelica nel 1770, portata da un mazziere al seguito del magistrato nelle cerimonie. "La mazza argentea della città di Matelica, di bella invenzione e raffinata esecuzione, è giustamente ritenuta uno dei capolavori di Domenico Piani, primo esponente di una dinastia di argentieri maceratesi che, a partire dagli anni Sessanta del Settecento e fino alla fine della seconda metà del secolo successivo, hanno fornito non pochi argenti d'uso domestico per i palazzi della nobiltà maceratese e delle cittadine vicine e molteplici suppellettili liturgiche per le chiese della stessa zona.. Domenico, che rivela nei rilievi sbalzati sull'oggetto in questione notevole abilità tecnica e compositiva, si era formato a Roma dove nel 1774 risulta come lavorante negli stati d'anime della parrocchia di Santo Stefano in Piscinula. All'inizio degli anni sessanta è documentato il suo ritorno nella Marca, proprio a Matelica dove prima di realizzare la mazza del Comune fu impegnato in importanti commissioni da parte di casa Piersanti e della badessa del monastero di Santa Maria Maddalena, cfr. G. BARUCCA, in *Ori e Argenti Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino 4 aprile-14 ottobre 2007), Skira, Milano 2007, pp. 249, n. 116).
- 43 Cfr. nota 22
- 44 Sul significato della rosa si veda nota 22.

Fortuna dei busti reliquiari napoletani di primo Seicento: una committenza caracciolina per la chiesa del ss. Sacramento di Urbania

Antonella Attanasio

I busti reliquiario

Nel 1577 il cardinale Carlo Borromeo dava alle stampe le *Instructiones Fabricae et Suppellectilis ecclesiae*¹, in applicazione alle prescrizioni post conciliari in tema di disposizione degli spazi dei luoghi destinati al culto e degli apparati per la celebrazione dei santi e la conservazione ed ostensione delle loro reliquie².

Nelle cerimonie celebrative dei santi disporre di una immagine “verisimile” e di una reliquia era divenuta una necessità cui si provvedeva con manufatti di varia foggia e materiale, tra i quali molto diffuso il busto ligneo policromo, la cui doppia funzione di immagine e contenitore di reliquie ne aveva favorito la diffusione.

Presente fin dal IX-X secolo soprattutto nelle aree del nord Europa, il busto reliquiario, o ‘testa’, comprendeva in origine il cranio, il collo, gli omeri, senza alcun intento naturalistico nella rappresentazione del santo³. Il materiale utilizzato era l’argento, più spesso il rame sbalzato e argentato, sostituito negli esemplari meno preziosi dal legno rivestito di lamina d’argento (fig. 1).



fig. 1 Anonimo, *Busto reliquiario di San Baudime*, prima metà sec. XIV, Saint-Nectaire, Chiesa di Saint-Nectaire.

Progressivamente il busto reliquiario aveva perduto la sua funzione originaria e specifica di contenitore del cranio santo e divenuto piuttosto una sorta di teca, uno scrigno per conservare reliquie di varia provenienza e dimensione, anche a dispetto dell'esistenza di reliquiari di forme destinate a contenere parti specifiche del corpo, quali braccia o piedi. Giunti al XVI secolo il busto, da manufatto raro e prezioso riservato a pochi committenti, nella versione lignea impreziosita da un decoro pittorico policromo e dorato era divenuto un oggetto

di culto diffuso, maneggevole e di prezzo contenuto (fig. 2).

È noto che i ritrovamenti della statuaria classica, avvenuti numerosi a partire dalla seconda metà del XV secolo, avevano consolidato una ricezione della scultura antica sostanzialmente monocroma, ignorando di fatto quei brandelli di colore che pure palesemente molti marmi mostravano; quanto ai materiali, si apprezzavano soprattutto il marmo e il bronzo, mentre i giudizi sul legno erano sostanzialmente negativi⁴. Tale pregiudizio era cresciuto nel tempo anche per un certo carattere di ripetizione, quando non addirittura di serialità, di molti manufatti lignei e in particolare di quelli destinati alla devozione popolare, oggetti per i quali lo spazio di autonomia concesso all'artista era limitato non solo dall'esiguità dei modelli ma anche dalle dettagliate prescrizioni esecutive inserite nei contratti di committenza. Nonostante i diffusi giudizi di disvalore della scultura lignea⁵, il busto di legno policromo registrava un grande successo commerciale proprio per il suo essere insieme immagine del santo e



fig. 2 Anonimo napoletano, *Busto reliquiario di Santa Restituta*, seconda metà XVI sec., Napoli, Museo Diocesano.

custodia della reliquia, funzionale quindi tanto a fini di culto quanto all'organizzazione di cerimonie processionali⁶.

Ancora nella prima metà del Cinquecento la produzione di reliquiari antropomorfi era fiorente soprattutto in Spagna, un filone della più vasta produzione di scultura lignea policroma di area soprattutto castigliana e andalusa. Favorito dall'abbondanza di specie arboree presenti nella penisola iberica e soprattutto nelle colonie, il successo della scultura lignea era determinato dalla sua capacità di rendere con maggior realismo e forza espressiva i tratti dei soggetti rappresentati, assecondando così un gusto fortemente radicato nella cultura figurativa spagnola.

Nella seconda metà del secolo, stabilizzatasi l'egemonia spagnola nel meridione d'Italia e con essa accresciuto il prestigio delle botteghe napoletane, si registra una forte crescita della domanda di manufatti artistici da parte di viceré⁷, diplomatici della corte e più in generale dalla nobiltà, desiderosa di uniformare i propri gusti a quelli dell'aristocrazia più prestigiosa, e degli ecclesiastici spagnoli in missione in Italia, con il risultato che gran parte della produzione di sculture lignee dalla Spagna si sposta a Napoli⁸ (fig. 3). Agli inizi del Seicento si invertono dunque le rotte mediterranee: da Na-



fig. 3 Anonimo napoletano, *Arcangelo Raffaele*, prima metà XVII sec., Los Angeles, County Museum.

poli prendono il largo navi cariche di opere destinate alla penisola iberica, un flusso ininterrotto che continua per oltre due secoli⁹.

Le chiese intanto si riempiono di frammenti di corpi santi: crani, dita, ossa, lacerti di pelle, capelli; le reliquie più piccole esposte in un alloggiamento ovale o circolare chiuso da un vetro ricavato nel petto del busto ligneo o nella sua base; le più grandi conservate all'interno di busti, i quali a loro volta vengono incardinati a decine dentro strutture lignee, come le lipsanoteche della cappella di San Francesco de Geronimo nel Gesù Nuovo di Napoli (fig. 4).



fig. 4 Anonimi napoletani, *Lipsanoteca*, XVII sec., Napoli, Chiesa del Gesù Nuovo.

Di questo collezionismo dal carattere quasi ossessivo fu protagonista lo stesso re Filippo II di Spagna, il quale aveva raccolto nel palazzo dell'Escorial circa settemila reliquie conservate in reliquiari di varia forma sistemati in grandi armadi; si trattava soprattutto di busti di metallo dipinto e dorato realizzati dal grande orafo Juan de Arfe e, a detta delle fonti, il sovrano si recava tutti i giorni a pregare in loro presenza¹⁰.

La diffusa e crescente domanda di sculture lignee aveva generato a Napoli almeno una decina di botteghe a gestione familiare la cui attività è parzialmente

ricostruita attraverso la documentazione dei banchi pubblici partenopei; botteghe specializzate in opere devozionali ma anche in importanti arredi intagliati, artigiani raffinati le cui competenze sono descritte nei *Capitoli, ordini et Costituzioni fatte per l'Arte delli Maestri d'Ascia di questa città de Napoli* degli anni 1595-1596 conservati negli archivi della città. L'elenco degli iscritti all'Arte distingue i praticanti l'"Arte de Terra", ossia "casciari, intagliatori, scultori, scrignari, seggiari, tornieri, bottai", e i praticanti l'"Arte de Mare", impegnati nella produzione di barche e galere, una produzione dunque estremamente difforme per dimensioni, finalità e tecniche esecutive, spesso emulative di quelle proprie della lavorazione dei metalli¹¹.

Dai pagamenti eseguiti a favore degli artefici si ricavano alcuni dati importanti circa le tecniche di esecuzione dei busti. In un documento del 1612 si commissionano all'intagliatore Nunzio Maresca, uno dei pochi titolari di bottega di cui conosciamo il nome, quattro statue di santi per le quali il Maresca si impegna a pagare 21 ducati ad un doratore; quest'ultimo "[...] ha da indorare [le statue] di ogni estrema perfettione tutte a butto d'oro, solamente li nudi li ha da preparare per farli di argento macinato fra 20 giorni"¹². Dunque le sculture venivano dorate 'a guazzo', ossia con una foglia d'oro stesa su tutta la superficie; completata la doratura, le parti del disegno relative alle vesti venivano brunate e infine campite con una stesura di colore a tempera d'uovo. Una volta asciugato, il colore veniva grattato con la tecnica dello *sgraffito*, ossia del grattare la superficie del legno con "uno stiletto di scopa, o di legno forte, o d'osso appuntito da un lato e piatto dall'altro"¹³ per far emergere il fondo oro oppure, viceversa, per scoprire un disegno d'oro sotto un fondo colorito. Evidenziate così le diverse consistenze della tempera opaca e dell'oro brunito brillante, si otteneva un forte contrasto tra i colori e l'oro, il quale poteva essere ulteriormente impreziosito lavorandolo con un punzone detto 'rosetta'.

Imitativa della tessitura di stoffe pregiate e ricamate utilizzate soprattutto per le vesti liturgiche, la pratica dello *sgraffito*¹⁴ era già stata descritta nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini ed era affine alla tecnica spagnola dell'*estofado de oro*¹⁵. Utilizzata anch'essa nel XVI secolo per la decorazione pittorica imitativa di tessuti preziosi quali il broccato e il damasco, in origine l'*estofado* indicava piuttosto un tipo di decorazione ispirata al fortunato genere della 'grottesca', come spiega l'artista sivigliano Francesco Pacheco nel trattato *El arte de la pintura*, pubblicato postumo nel 1649¹⁶.

Oltre al decoro a grottesche, Pacheco menziona repertori decorativi più sem-

plici e di più facile esecuzione: disegni geometrici, fiori, arabeschi, con risultati che richiamano la miniatura “a cui l’*estofado* è associato non solo per un’affinità di materiali, ma soprattutto per un’affinità di effetti: come nella miniatura, si tratta di tinte intense e luminose, astratte e decorative, accostate in maniera netta, senza alcun intento di imitazione del naturale”¹⁷. I disegni dei decori compongono una forma che si ripete, disposta in genere su linee diagonali; si tratta di un sistema di *pattern* definiti tra i quali ogni bottega sceglie i suoi e li riporta



fig. 5 Disegni e decori realizzati secondo la tecnica dell’ *estofado de oro*.



fig. 6 Disegni e decori realizzati secondo la tecnica dell’ *estofado de oro*.

su cartoni. In questi decori a schema fisso si distinguono strutture *a rete*, *a maglia*, *a formella*, *a motivi geometrici* nei quali dominano motivi di foglie, racemi, frutti e una grande varietà di fiori: cardo, giglio, rosa, garofano, fiordaliso; si utilizzano tempere con colori di forte impatto visivo a contrasto con lo splendore dell’oro, vero protagonista della decorazione¹⁸ (figg. 5-6).

Il busto reliquiario ligneo policromo decorato con la tecnica dell’ *estofado de oro* era il risultato del lavoro di varie competenze. Una volta che lo scultore aveva intagliato e rifinito il busto, questo veniva *incamottato*¹⁹ per essere poi

dipinto, dorato, *estofado*; alcuni elementi a rilievo, quali ciocche di capelli, barbe, lacrime, potevano essere rimodellati in *pastiglia*²⁰, mentre altri dettagli anatomici venivano resi ricorrendo a materiali particolari, come le cordicelle utilizzate per il rilievo delle vene, specie della mano. Le misure dei busti erano piuttosto standardizzate: tra i 2 e i 2.5 palmi, ossia tra i 50 e 65 cm d'altezza; le basi in genere venivano realizzate con legni economici, soprattutto il pioppo, una specie largamente impiegata nella costruzione dei supporti per dipinti e manufatti di arredamento liturgico.

Rispettando l'iconografia sacra tradizionale, le vesti liturgiche dei santi erano dipinte con colori vividi e accesi, il cui effetto di ricchezza era accentuato dalla sovrapposizione di più capi variamente disegnati e colorati e rifiniti da orli e balze. Quanto alle parti scoperte, ossia gli incarnati, la maggior parte dei manufatti erano dipinti 'al naturale', cioè a tempera, ma non mancano busti preparati per essere argentati, come i busti di Urbana, ossia rifiniti con uno strato di argento macinato ad imitazione del metallo,²¹ completato da una finitura trasparente eseguita con *mecca* o *lacca*²².

La tridimensionalità dei busti, la riproposizione della fisionomia del santo effigiato, la ricca ornamentazione cromatica delle vesti, contribuivano ad alimentare la devozione del riguardante, soddisfacendo così la spiritualità religiosa di tutti, popolo e clero, aristocratici e sovrani. Da qui il loro straordinario successo commerciale: il busto ligneo colorato, dorato, *estofado*, di poco peso, poco ingombro e poca spesa, sufficientemente vario nelle finiture, coniugava con successo la naturalezza e la verosimiglianza con un'affascinante ricchezza di apparato nella rappresentazione di santi nobilitati. Senza sminuire il suo fine devozionale, il busto favoriva il coinvolgimento dei fedeli in "una religiosità suggestiva e sensoriale"²³.

La crescita della fortuna commerciale dei busti intensificava anche la loro circolazione da Napoli verso le province del Vicereame: Campania, Puglia, Abruzzo, Basilicata e le isole maggiori di Sicilia e Sardegna. I committenti più attivi erano gli ordini religiosi - primi tra tutti i gesuiti - che dalla seconda metà del Cinquecento commissionano un gran numero di busti reliquiari da destinare alle loro sedi provinciali, una sorta di adempimento della 'casa madre' nei confronti dei fratelli periferici. Il rapporto costante e simbiotico tra centro e periferia all'interno di un ordine si traduceva quindi anche nel rifornimento delle reliquie così che i busti, seguendo i percorsi tracciati dal culto e dalla devozione, varcavano i confini del Regno.



fig. 7 Anonimo napoletano, *Busto reliquiario di san Carlo Borromeo*, secondo quarto XVII sec., Urbania, Museo Civico.

I Chierici Regolari Minori

In età posttridentina si erano formate nuove congregazioni religiose, riconosciute ufficialmente da papa Sisto V nel 1588; caratterizzate da una scelta di vita religiosa *in communi viventium*, la vita clericale era condotta a stretto contatto con il mondo laico cui era dedicato l'apostolato.

Tra le nuove congregazioni l'*Ordo Clericorum Regularium Minorum*, più noto come Ordine dei Caracciolini, era stato fondato a Napoli da un gruppo di giovani nobili guidati dal genovese Giovanni Agostino Adorno il quale, abbandonata la carriera politica per dedicarsi alla vita religiosa, si era stabilito a Napoli dove aveva stretto un forte legame con Fabrizio Caracciolo, autorevole esponente del clero secolare napoletano. Ordinato sacerdote, Giovanni Agostino iniziò a progettare l'istituzione di una nuova famiglia religiosa, coinvolgendo nel progetto anche il giovane Ascanio Caracciolo, esponente di un altro ramo della nobile famiglia, che successivamente prese il nome religioso di Francesco con il quale sarà canonizzato da papa Pio VII solo nel 1807.

Ottenuto dal papa il riconoscimento dell'Ordine nel 1588, i fondatori si adoperarono per la sua espansione in

Italia - dopo Napoli si erano stabiliti anche a Roma - e in Spagna dove, non senza fatica, ottennero dal re di poter edificare una casa a Madrid. Il forte le-

game che univa i Caracciolini alla Spagna rappresentava l'esito delle consolidate relazioni dei fondatori dell'Ordine e dei primi chierici - tutti appartenenti ai ranghi della nobiltà napoletana e della finanza genovese - con la corona spagnola, ma era rafforzato anche da interessi culturali e pratiche comuni.

L'espansione del nuovo ordine nei territori italiani legati alla corona spagnola rappresentava dunque un interesse anche della Spagna: nel ducato di Urbino Francesco Maria II Della Rovere, già molto vicino alla cultura e alla spiritualità iberica, sollecitato da Filippo III acconsentì alla fondazione di una Casa caracciolina a Pesaro con annessa chiesa dedicata a san Carlo Borromeo, la prima in assoluto a lui intitolata. Si trattava di una scelta diplomatica che veniva incontro anche ai desideri del conte di Castro, ambasciatore di Spagna, e dello stesso duca di Urbino, legato a Carlo Borromeo da vincoli di parentela e di amicizia.

Dopo Pesaro, i Caracciolini ottennero il permesso di stabilirsi a Casteldurante, in seguito divenuta Urbania, dove il Duca aveva stabilito la sua residenza e dove, nel gennaio del 1619, venne inaugurato un complesso conventuale costituito da un antico monastero ristrutturato dedicato a Santa Maria della Neve con annessa una piccola chiesa, dotata di un nuovo titolo al Santissimo Crocifisso.

Quanto alla devozione dei santi, la spiritualità caracciolina era rivolta soprattutto verso san Carlo Borromeo e san Filippo Neri associati nel culto, come dimostrano i busti di fattura napoletana loro dedicati, che giunsero a Urbania nel 1635 accompagnati da un apparato piuttosto fastoso di gusto barocco costituito da cortine di taffetà per la



fig. 8 Anonimo napoletano, *Busto reliquiario di san Filippo Neri*, secondo quarto XVII sec., Urbania, Museo Civico.

conservazione dei busti (come prescritto da san Carlo)²⁴ e un corredo di angioletti e cornucopie lignei dorati²⁵ (figg. 7-8).

I busti reliquiario di Urbania

Non sappiamo se la commissione dei busti dei due santi ad una bottega napoletana provenisse direttamente dai padri Caracciolini di Urbania o tramite il

Preposito di Napoli padre Gualtieri, ma ambedue le ipotesi rimandano a Napoli la provenienza delle opere e confermano come la città fosse divenuta il centro di riferimento dell'Ordine per l'acquisto di oggetti d'arte devozionale. È altresì certo l'arco temporale di esecuzione dei manufatti che va dal 1622, anno della canonizzazione di san Filippo, al 1635, data dell'arrivo a Urbania dei busti con le reliquie dei santi e i relativi apparati, documentato nel diario dei padri Caracciolini nel quale si racconta come l'arrivo venne festeggiato con una solenne processione accompagnata da musica e fiaccole che percorse l'intera città, addobbata per l'occasione di archi trionfali, un corteo che si faceva via via sempre più numeroso in prossimità di chiese e monasteri²⁶.

I busti di Urbania rappresentano un'interessante testimonianza della compresenza di diversi linguaggi figurativi nella scultura napoletana di primo Seicento. Sebbene fosse ancora diffuso lo stile manierato e patetico in voga nel secolo precedente - incarnati vibranti, bocche spiranti e sguardi rivolti verso



fig. 9 Michelangelo Naccherino, *Altare della Madonna delle Grazie*, 1578, Napoli, San Giovanni in Carbonara.

l'alto, una gestualità enfatica atta a suscitare sentimenti di pietà e di elevazione spirituale - si vanno affermando modelli improntati ad una maggiore compostezza classica, più aderente alla nuova iconografia posttridentina del tutto aliena da manierismi, influenzata anche dagli scultori del marmo toscani e lombardi attivi a Napoli in quegli anni²⁷ (fig. 9): volti atteggiati a caratteri di imperturbabilità, pose statiche e severe che nascondono i corpi entro rigidi panneggi verticali, abiti i cui modelli sono ispirati persino alla romanità paleocristiana, così come la si immaginava nel Seicento.

Anche i santi di Urbania si mostrano decisamente frontali, in una posa priva di aperture gestuali o dinamiche, un'iconografia arcaicizzante ed essenziale che si serve di intagli di tipo grafico solo nelle pieghe del volto e nella barba. La severità delle espressioni e l'essenzialità della composizione non compromettono tuttavia il rispetto del principio di verosimiglianza e di verità storica, a ribadire la vocazione prima di tutto devozionale e cultuale del busto reliquiario. Le rappresentazioni dei due santi ripropongono infatti le

loro fattezze così come le conosciamo dai ritratti dipinti e soprattutto dalle stampe, molto diffuse all'interno degli ordini. I busti di Urbania sono quindi opere di quelle botteghe napoletane che avevano ricusato i patetismi ma la cui ricerca di semplicità è controbilanciata dalla ricchezza con cui sono rese le vesti: colori brillanti resi tali da lacche o tempere lucidate nelle sfumature dell'azzurro fino al blu notte, dal verde smeraldo al verde bosco, del rosso nelle



fig. 10 Anonimo napoletano, *Busto reliquiario di san Giacomo della Marca*, prima metà XVII sec., Ripalimosani (CB), Convento di san Pietro Celestino.



fig. 11 Dettaglio del decoro del busto di san Carlo.



fig. 12 Dettaglio dell'alloggiamento della reliquia di san Carlo.

tonalità del corallo, dell'arancio e del melograno, in contrasto con lo splendore dell'oro applicato in foglia su tutta la superficie.

Sebbene non vi sia alcun documenti che riporti il nome della bottega napoletana esecutrice dei busti di Urbania, si riscontrano corrispondenze significative di questi con la produzione napoletana degli stessi anni, come il busto reliquiario di *San Giacomo della Marca* eseguito nel 1626 per la chiesa del convento di san Pietro Celestino a Ripalimosani (CB), un santo di origine marchigiana incluso proprio in quell'anno tra i patroni di Napoli, un reliquiario considerato tra i migliori esemplari di statuaria lignea degli anni venti del Seicento²⁸ (fig. 10). Il busto di san Giacomo è proposto in una posa frontale contrassegnata da una ricerca insieme di aulicità e di verità naturale che rimanda ai busti dei santi Carlo e Filippo non solo per il connubio di solennità e fedeltà nella rappresentazione, ma anche per alcune corrispondenze esecutive come le mani, del tutto simili nel disegno e nel rilievo delle vene.

Anche alcuni dati strutturali riconducono i tre busti ad un comune ambito di bottega: l'altezza, 74 cm, è la stessa, uguale il disegno delle basi nella tipica forma ottagonale presente anche negli esemplari della lipsanoteca del Gesù Nuovo di Napoli, identico il caratteristico inquadramento del tronco tagliato sotto la cintura. A queste corrispondenze si aggiunge il dettaglio dell'utilizzo di uno stesso *pattern* decorativo - un piccolo rombo quadripartito - come nucleo del principale elemento fitomorfo utilizzato tanto nella veste di san Giacomo quanto nella mozzetta di san Carlo,

(figg. 11-13) corrispondenze che confermano il fatto che al di fuori di Napoli si predilige uno stile che voglia restituire una mimesi fedele ma depurata di espressività.

È quindi probabile che nelle aree periferiche del Viceregno una committenza più ligia ai precetti post tridentini preferisse uno stile ‘classicista’ piuttosto che di gusto barocco. Negli anni a venire, l’eccessiva semplificazione di questo stile favorirà un processo di tipizzazione al quale saranno sottoposte le immagini dei santi, dando l’avvio ad una produzione di busti che diventerà seriale.

Se la policromia e la tecnica dell’*estofado de oro* contribuivano a conferire concretezza fisica al corpo del santo, la verosimiglianza degli incarnati era favorita dall’uso della tempera, come nel san Giacomo della Marca, molto meno dalle finiture argentate dei busti di Urbania, funzionali all’emulazione dell’argento, metallo pregiato, al momento della loro esecuzione, ma destinate irrimediabilmente a scurirsi²⁹. D’altro canto la trattatistica post tridentina non vietava ma piuttosto raccomandava l’uso di materiali preziosi per gli arredi ecclesiastici e le cerimonie di culto e proprio san Carlo nelle *Instructiones* scrive che le reliquie devono essere custodite in una “capsa vel aurea vel argentea, vel [...] inaurata” e che, una volta riposte, la cassa venga “involuta et vestita panno serico aut pretiosiori velamine coloris”, proprio come i busti di Urbania con le loro cortine di taffetà³⁰.

Nei reliquiari di primo Seicento la difficoltà maggiore per individuare e valutare dati stilistici e tecnici originali risiede proprio nel loro stato conservativo spesso critico, determinato sia da una cattiva conservazione sia dalla funzione e dall’uso, in quanto oggetti devozionali che venivano spesso toccati o spo-



fig. 13 Dettaglio del decoro della veste di san Giacomo.

stati quando non modificati, occultando o a volte danneggiando i materiali sottostanti più antichi. I manufatti lignei sono per loro stessa natura fragili e vulnerabili per cause naturali e biologiche ma anche perché, perduto il più delle volte il contesto per il quale erano stati creati, il loro riutilizzo è avvenuto a prezzo di pesanti revisioni che ne hanno alterato l'aspetto. Per una comprensione dell'immagine originaria occorrerebbe dunque poter definire proprio le cosiddette 'finiture', ossia quanto di più raro da documentare quando le opere abbiano subito alterazioni macroscopiche. Le condizioni conservative dei busti reliquiario dei santi Carlo e Filippo non mostrano segni di ridipinture o di altri interventi successivi la loro esecuzione e sono tutto sommato abbastanza buone, se si escludono appunto le 'finiture' degli incarnati, ormai del tutto scuriti: le parti nude, testa e mani, sono infatti coperte da uno strato nerastro, quella preparazione scura che si utilizzava come base per fissare la polvere d'argento.

San Carlo Borromeo

Il busto di san Carlo Borromeo (fig. 7) è alto complessivamente 74 cm, circa dieci dei quali appartengono ad una base che nella parte anteriore reca l'iscrizione del nome del santo e in quella posteriore un decoro fitomorfo; busto e base poggiano su una colonna lignea decorata a racemi e grottesche di fattura settecentesca, impiegata probabilmente in occasione dell'allestimento museale dei busti. È possibile che le due colonne facessero parte di un gruppo eterogeneo di manufatti lignei settecenteschi presenti nel museo di Urbania e riadattate per sostenere i busti, il che spiegherebbe la non coincidenza della base del busto con quella della colonna, sebbene ambedue di forma ottagonale³¹. L'aureola dorata del santo è decorata con foglie di quercia, simbolo di pazienza, attributo della solidità della fede dei santi e in particolare dei martiri. Al centro del torace una cornice di forma ovoidale racchiude una teca nella quale è riposta la reliquia, chiusa da un vetro e sigillata dai bolli di ceralacca rossa che ne garantivano l'autenticità (fig. 12).

La decisa frontalità del busto accentua l'espressività seria e assorta del ritratto ma non ne compromette la resa naturalistica né la *mimesi*, essendo perfettamente riconoscibili le fattezze del santo; molto bello il dettaglio delle mani con le vene pulsanti: la destra, il cui mignolo è spezzato, è rappresentata in un gesto benedicente mentre la sinistra sorregge un libro.

Le superfici policrome e dorate degli abiti rappresentano l'elemento di maggior

pregio della scultura, realizzate con la tecnica dell'*estofado de oro*. San Carlo indossa la veste talare con un colletto a girocollo sulla quale è abbottonata la mozzetta completa del piccolo cappuccio; la veste, decorata ad *estofado* bianco su oro, in termini di resa del tessuto suggerisce un taffetà operato con un decoro che segue un disegno *a maglia aperta*, all'interno della quale sono racchiuse melagrane in questo caso rappresentate chiuse, ossia *a pigna*.

I decori dei tessuti che vestono i santi hanno valenze simboliche il più delle volte transitate dal mondo pagano al cristianesimo, che nel corso dei secoli le ha arricchite di altri significati. La melagrana, ad esempio, già nel Quattrocento era il motivo decorativo vegetale più diffuso nella tessitura italiana ed europea con significati multipli. Simbolo pagano di risveglio della terra (nelle *Metamorfosi* di Ovidio la melagrana è l'attributo di Proserpina) con il cristianesimo allude al tema della resurrezione ed è associata alla fertilità, per cui il frutto diventa simbolo di Maria, madre di Cristo. Nel frutto aperto i semi rossi a volte simboleggiano il sangue di Cristo e dunque il sacrificio, oppure possono riferirsi alla carità cristiana che, come la melagrana con i suoi semi, raccoglie intorno a sé i fedeli³².

La mozzetta di san Carlo è decorata a *estofado de oro* con un disegno che gioca sul rapporto tra il lucido dell'oro e l'opaco della tempera rossa, a imitazione di un velluto cesellato e tagliato. I decori fitomorfi e floreali tendono sempre più alla stilizzazione, estesa in questo caso sull'intera superficie del tessuto così da sottolinearne la corposità rispetto al tessuto più leggero e finemente arricchito utilizzato per la veste.

Il disegno è *a schema fisso*: formelle mistilinee quadrilobate nelle quali il decoro vegetale si sviluppa in maniera armoniosa e distesa. Al centro della formella è posto un piccolo quadrato dai cui si dipartono in diagonale quattro gigli stilizzati i quali a loro volta ripartiscono gli spazi in cui sono nuovamente rappresentate le melagrane a pigna; le formelle sono raccordate tra loro da motivi a voluta fitomorfa che si dispongono negli spazi creati dall'intersezione di gigli stilizzati, simbolo di castità e purezza. Si tratta quindi dell'imitazione di un tessuto prezioso utilizzato per una mozzetta sontuosa, quasi a sottolineare la solennità dell'abito e, probabilmente, anche l'origine aristocratica di san Carlo.

San Filippo Neri

Il busto di san Filippo Neri presenta caratteristiche analoghe al precedente,

poggia sulla stessa base sulla quale è riportato il nome del santo ritratto nella medesima frontalità, in posa austera (fig. 8).

Il santo è riconoscibilissimo nei tratti del volto che pure non esprime quella bonomia che altrove lo caratterizza: come san Carlo è rappresentato in un atteggiamento severo, l'espressione è di icastica rigidità. Anche lui ha sul capo un'aureola dorata mancante di parecchie parti, decorata in questo caso dai gigli. La reliquia sul petto è contornata da una cornice in stucco le cui estremità ver-



fig. 14 Dettaglio dell'alloggiamento della reliquia di san Filippo.

ticali si chiudono con due testine d'angelo sulle cui ali sono ben visibili i bolli di ceramica rossa (fig. 14).

Il braccio sinistro del santo sorregge il libro con una mano la cui posizione, così come la resa, è assolutamente identica e simmetrica a quella di san Carlo. Nella mano destra impugna invece un lungo giglio, (fig. 15) rappresentato anche nell'abito, attributo della Vergine, simbolo per antonomasia di castità e purezza, attributo onnipresente nell'iconografia di san Filippo: nel famoso dipinto romano di Guido Reni, nel quale Filippo è ritratto insieme alla Madonna

e al Bambino, gli oratoriani vollero che ai suoi piedi venisse aggiunto un giglio. Rappresentato come in questo caso nella forma del fiore a tre boccioli, allude alla triplice verginità di Maria prima, durante e dopo la nascita di Gesù.

San Filippo indossa abiti sacerdotali, la veste talare è simile a quella di san Carlo tanto nel decoro, per i motivi fitomorfi e floreali stilizzati eseguiti a *estofado* bianco e oro, quanto nel tessuto, che suggerisce un taffetà operato. La pianeta mostra invece una decorazione vegetale a *estofado* più ricca, che si dispiega visibilissima sul dorso. Il disegno imita un damasco broccato di seta sul cui fondo dorato (forse a imitazione della laminetta d'oro) si evidenziano motivi decorativi di cui si apprezzano la varietà e la policromia degli elementi floreali, necessariamente stilizzati ma molto ben riconoscibili, tanto che è possibile proporre una precisa lettura simbolica³³ (fig. 16). Il decoro *a maglie* della pianeta segue un andamento verticale basato su due diversi *pattern* (fig. 17): il primo riempie le sequenze di destra e di sinistra, il secondo quella centrale dello stolone. Il primo *pattern* è costituito da uno schema *a maglia chiusa* ottagonale composta da due nastri color arancio, tenuti insieme da uno stelo rampicante, che si aprono ai lati dell'ottagono disponendosi in piccoli rombi; all'interno delle maglie si alternano due varietà di fiori completamente sbocciati: il croco e la calendula, ripresa a sua volta nei fio-



fig. 15 Dettaglio della mano destra di san Filippo.



fig. 16 La pianeta di san Filippo.

rellini bianchi disposti all'interno dei piccoli rombi. La corolla color oro del croco rimanda al dono della carità ma è anche simbolo della Divina Sapienza, associata spesso ai padri confessori; la calendula bianca è attributo della Vergine. Il secondo *pattern* segue invece uno schema *a maglia aperta* di forma romboidale di colore verde, al cui interno sono rappresentate diverse varietà di fiori con una predominanza di garofani ai quali è riservata tutta la sequenza centrale. Anche il garofano è un attributo di Maria, spesso rappresentato in un vaso



fig. 17 Dettaglio della pianeta indossata da san Filippo.

ai suoi piedi; se rosso, come in questo caso, è simbolo di Amore Divino. Le sequenze ai lati dello stolone presentano un'alternanza di piante fiorite di rosa bianca e biancospino; la rosa bianca senza spine, qui leggermente rosata, allude all'Immacolata Concezione e, più in generale, alla purezza della Vergine; anche il biancospino è attributo di Maria, a conferma che la simbologia delle vesti di san Filippo rappresenta in sostanza un tributo alla Vergine di cui il santo era devotissimo. Nonostante la ricchezza del tessuto imitato (il damasco broccato di seta) e la va-

rietà dei decori, la pianeta di san Filippo contrasta con l'elegante sobrietà della mozzetta di san Carlo e si impone soprattutto per la quantità di significati simbolici dedicati alla Vergine e alla devozione nei suoi confronti. Decorì che rispondono ad un gusto che si potrebbe pensare più 'popolare' e dunque in linea con il carattere del santo, così che la poca empatia che suscita il busto atteggiato ad una posa tanto severa viene in qualche modo compensata dalla ricchezza dei decori floreali e dai colori smaglianti della pianeta indossata dal santo.

Dall'arrivo dei busti a Urbania, le ricorrenze dei santi Carlo e Filippo furono celebrate annualmente dai padri Caracciolini con lo svolgimento della cerimonia della loro esposizione, allestita con quell'apparato scenografico di sapore barocco espressione della teatralità della liturgia partenopea, in un insieme che non doveva dispiacere neppure alla comunità locale, vista la continuità del rito³⁴.

Ancora negli inventari settecenteschi i due busti (a volte menzionati addirittura come "le statue") insieme ai loro apparati risultano collocati in una posizione di spicco all'interno della chiesa, ai lati dell'altare maggiore³⁵.

Nel 1781 un terremoto danneggiò gravemente la chiesa del Santissimo Crocifisso e quanto in essa contenuto ma tra i quadri e le suppellettili salvati vi erano anche i due busti reliquiari, che infatti l'ultimo inventario del 1803 riporta conservati nella chiesetta del convento³⁶.

Portati dopo il 1860 nel Palazzo Ducale di Urbania, dove in seguito sarà allestito il Museo Civico, attualmente i due busti reliquiari sono ospitati in una sala del Palazzo insieme alle barocchesche *Madonna della neve* e *Cristo Spirante*. Nella storia conservativa dei busti c'è dunque un periodo di oltre cin-



fig. 18 Anonimo napoletano, *Arcangelo Michele che schiaccia il drago*, prima metà XVII sec., Urbania, Museo Civico.

quanta anni - dal 1803 al loro ingresso nel Palazzo Ducale - durante i quali non sappiamo con certezza dove siano stati collocati, forse presso il Monte di Pietà dove erano stati portati i quadri salvati dopo il crollo della chiesa³⁷.

Nel 1998 i busti reliquiario sono stati pubblicati nel catalogo del Museo, corredati di una foto in b/n e una didascalia che li descrive come opere del XVII secolo di legno dorato e intagliato. Insieme ai busti sono pubblicate cinque statue dorate di apostoli e santi e un arcangelo Michele, anch'esso di legno dorato, vestito da soldato romano e rappresentato mentre calpesta il demonio in forma di drago³⁸ (fig. 18). Nonostante anche il piccolo arcangelo fosse un oggetto destinato a cerimonie culturali correnti, l'iconografia e la fattura piuttosto raffinata lo avvicinano ad opere più importanti dello stesso soggetto, realizzate in quegli anni da importanti botteghe napoletane ed oggi musealizzate.

Dunque, pur essendo attualmente impossibile risalire agli autori dei manufatti di Urbania, la qualità della loro esecuzione, soprattutto se confrontata con simili opere coeve, consente di collocarne la realizzazione all'interno di una bottega napoletana di livello. Una pulitura dei busti, se non il loro completo restauro, potrebbe quanto meno restituire la ricchezza e raffinatezza dei decori e la perizia degli anonimi artefici nell'utilizzo della tecnica dell'*estofado de oro*.

Abstract

This paper presents the key findings of a study of two reliquary busts, dedicated to St Charles Borromeo and St Philip Neri, now in the Civic Museum of Urbania. Commissioned by the Clerici Regolari Minori of Urbania (also known as the Caracciolini), the busts were made in Naples between 1622 and 1635. The study reconstructs the rise of reliquary busts, linked to conciliar prescriptions regarding the cult of saints and relics, as well as the commercial success of these artefacts, at once images of saints and reliquaries. The busts were decorated with the estofado de oro technique, used to reproduce precious fabrics. This technique was first employed in Spain, and then became popular in Naples, where highly prized wood sculptures were produced in thriving workshops. Coloured and gilded, the reliquary busts were lightweight, compact and inexpensive, elegantly combining naturalness and realism with fascinatingly rich adornments. While we cannot identify the artists of the Urbania

busts, their high quality, especially compared to similar contemporary works, firmly suggests they were made in a prestigious Neapolitan workshop.

NOTE

- 1 C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Liber I, Apud Pacificum Pontium, Mediolani 1577, cap. XVI, libro I.
- 2 “Comanda il S. Concilio a tutti i Vescovi [...che istruiscano] i fedeli primieramente sopra la intercessione, invocazione, ed onore delle Reliquie de’ Santi, e sopra il legittimo uso delle Immagini; insegnando ad essi; che i Santi che regnano con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini; essere cosa buona, e utile invocarli supplichevolmente [...] e venerare i corpi Santi de’ SS Martiri [...] pei quali si concedono da Dio molti beneficj agli uomini»; «I santi corpi dei santi martiri e degli altri che vivono con Cristo [...] e che da Lui saranno resuscitati per la vita eterna e glorificati, devono essere venerati dai fedeli [...]. Perciò coloro che affermano che alle reliquie dei santi non si debba alcuna venerazione ed onore, che ad esse ed altri resti sacri inutilmente vengono onorati dai fedeli [...] sono assolutamente da condannarsi, come già da tempo la Chiesa li ha condannati e li condanna ancora”. Concilio di Trento, *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini* in *I decreti del Concilio di Trento*, www.documentacatholicaomnia.eu, Sessione XXV, [1563], pp. 137-139. La ricerca e raccolta delle reliquie si era notevolmente intensificata nel corso del XVI secolo, soprattutto grazie all’ esplorazione sistematica delle catacombe romane promossa per lo più dagli ordini oratoriano e gesuita. A questo proposito si veda M. GHILARDI, *Oratoriani e Gesuiti alla ‘conquista’ della Roma sotterranea nella prima età moderna*, in «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», 22, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 183-231; IDEM *Miniere di santità. La riscoperta delle catacombe romane: oratoriani o gesuiti?* in *La mémoire des saints originels entre XVIIe et XVIIIe siècle*, “Collection de l’École française de Rome”, 545, Publications de l’École française de Rome; Roma 2019, pp. 377-397; IDEM, *Saeculum Sanctorum. Catacombe, reliquie e devozione nella Roma del Seicento*, Luoghi interiori, Città di Castello 2020, pp. 33-34.
- 3 La regione dell’Alvernia, e più in generale l’area della Francia centrale e meridionale, erano note nel Medioevo per una produzione di busti reliquiario che ha influito sulla forma dei busti degli altri paesi europei, sia tramite l’esportazione sia per l’emigrazione degli artefici. Sono busti dall’aspetto ieratico dell’idolo, come il famoso busto di san Baudime in ottone dorato e argentato del XII secolo conservato nella chiesa di Saint-Nectaire a Puy de Dome. Lo stile di questo busto sembra piuttosto “ispirato a qualche scultura etrusca, tanta ne è stretta l’affinità della testa con quella d’un vaso canopo del VII o VI secolo a. C. [...] affinità che è forse da spiegare col tenace persistere nell’Alvernia di certi moduli plastici della scultura in bronzo celtica, non priva questa di rapporti colla scultura etrusca.” G. DE FRANCOVICH, *Una scuola d’intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche-umbrine in legno*, in «Bollettino d’arte», Serie III, V, 1935, pp. 220-1.
- 4 “Ma invero non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza che al metallo et al marmo et all’altre sculture che noi veggiamo o di stuchi o di cera o di terra.” G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti ar-*

- chitetti, pittori, et scultori italiani...*, [1550], Einaudi, Torino 1986, p. 56.
- 5 Un'interessante testimonianza del disvalore della scultura lignea è rappresentata dalla lettera che l'abate romano Giovan Battista Pacichelli - consigliere di Ranuccio II Farnese agli inizi degli anni Ottanta del Seicento e da questi inviato a Napoli per scrivere una storia del Vicereame pubblicata postuma nel 1703 con il titolo *Il Regno di Napoli in prospettiva* - scrive in risposta ad un certo signor Saluzzo che gli aveva chiesto un parere in merito alla scultura devozionale. Già l'icastico titolo della missiva esplicita l'opinione dell'abate: "Il Marmo, e 'l Metallo solamente pregiarsi nelle statue: né quali tien molto credito Roma."
 - 6 L. GAETA, "...colorite e miniate al naturale": vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. CASCIARO, Congedo Editore, Galatina 2007, pp. 199-220.
 - 7 Si ha notizia che nel 1594 il viceré conte di Miranda aveva incaricato tre intagliatori napoletani di realizzare "sette mezze figure di martirj", probabilmente busti da inviare in Spagna. Cfr. E. NAPPI, *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari e intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, Milano, Electa 1992, p. 163.
 - 8 Cfr. B. DE DOMINICI *Vite de' pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Tomo III, nella Stamperia del Ricciardi, Napoli 1745. Anche F. HASKELL in *Mecenati e Pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Einaudi, Torino 2020, riferisce del gran numero di navi che salpavano da Napoli alla volta della Spagna per il trasporto di opere d'arte e oggetti, compresa una copia lignea della Fontana dei Fiumi di Bernini. Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe, tra i maggiori scultori spagnoli del XVI secolo, avevano lavorato a Napoli dal 1513 al 1518.
 - 9 Per una ricostruzione della circolazione della scultura lignea tra Napoli e la Spagna si veda I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna un'indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, De Luca, Roma 2008.
 - 10 Si vedano a questo proposito R. MULCAHY, *El arte religioso y su funcion en la corte de Felipe II*, in *Felipe II. Un monarca y su epoca. Un principe del Renacimiento*, catalogo della mostra a cura di F. Checa Cremades (Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1988-10 de enero de 1999), Madrid, Caja Madrid Fundacion 1998, pp. 175-178; G. PARKER, *Imprudent King: A new life of Philip II*, Yale University Press, New Haven 2014.
 - 11 Archivio di Sato di Napoli 1595-1596, B 1183/78. Sulle fonti e i documenti si veda G. FATIGATI, *Le opere, i documenti, le fonti. Un approccio all'organizzazione del lavoro delle arti del legno a Napoli tra la fine del XV e la metà del XVII secolo* in «Napoli nobilissima», VI serie, I, Napoli 2010, pp. 125-144.
 - 12 G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del secolo XCVI e XVII* in «Archivio storico per le province napoletane», XL, Napoli 1915, p. 602.
 - 13 Il metodo più diffuso per l'esecuzione del disegno era quello dello *spolvero*. Cfr. C. CENNINI, *Il Libro dell'arte* a cura di F. Brunello, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. 144.
 - 14 Non tutte le stoffe potevano essere imitate per cui i rimandi sono possibili solo con alcune specifiche tecniche di tessitura: il *velluto cesellato*, le cui variazioni di altezza del pelo producono effetti chiari-scuri; il *damasco in seta broccato in oro*, caratterizzato dall'accentuata luminosità dell'oro e dalla plasticità derivante dal contrasto di quest'ultimo con il colore di fondo; il *raso lanciato in oro*, che ripropone la bicromia del broccato su un fondo interamente ricoperto d'oro.
 - 15 Dal verbo *estofar*. Nel dizionario spagnolo *El Vox Major. Diccionario General Ilustrado de la Lengua*

- Espanola*, Barcelona, Zanichelli 1989, si danno diverse definizioni del verbo *estofar* tra le quali: *Raer con la punta de el grafito el color dado sobre el dorado para que el oro haga visos* (Raschiare con la punta del grafito il colore dato sopra la doratura affinché si veda l'oro) e *Pintar sobre el oro brunito algunos relieve al temple* (Dipingere a tempera sopra l'oro brunito) che sono esattamente gli stessi procedimenti utilizzati nella tecnica dello *sgraffito*.
- 16 Suocero e maestro di Velasquez, pittore esperto nella decorazione delle sculture lignee, Pacheco racconta la storia e la tecnica dell'*estofado* rifacendosi all'opera di Gaspar Nunez Delgado e Juan Martinez Montanés, due scultori sivigliani molto famosi.
 - 17 A. CERASUOLO, *Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacecho* in atti del convegno *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007), a cura di G. B. Fidanza et al., in "Bollettino d'Arte", Volume speciale 2011, 2012, p. 150.
 - 18 Si veda in proposito P. STAFFIERO *Modelli di decorazioni a 'estofado' nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento* in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno a cura di R. Casciaro, Congedo Editore, Galatina 2007, pp. 153-176; M. G. MESSINA - A. PASOLINI, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte in Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Janus, Cagliari 2001, p. 85.
 - 19 L'*incamottatura* consiste nell'incollare delle porzioni di tela grezza di lino o cotone sul supporto ligneo per contrastare il più possibile quei movimenti che potrebbero ripercuotersi nel tempo sugli strati di preparazione, creando fenditure e fessurazioni.
 - 20 La *pastiglia* è costituita da un impasto di gesso e colla che viene utilizzato per la decorazione a bassorilievo soprattutto di elementi lignei: cornici, statue, cassoni.
 - 21 Si veda in proposito G. FATIGATI, *Documenti e indagini scientifiche a confronto: la produzione dei busti reliquiari a Napoli all'inizio del XVII secolo*, in *Scultura lignea*, op. cit., pp. 171-182.
 - 22 La *lacca* è una vernice trasparente o colorata composta di nitrato di cellulosa con aggiunta di resine che produce una finitura dura e variamente brillante, dall'ultra opacità all'estrema lucentezza. La *mecca* è una vernice a base d'alcool, gommalacca e resine naturali che si applica sulla foglia d'argento per formare un leggero film colorato e trasparente, così che l'argento somigli all'oro e nello stesso tempo lo protegga dall'azione del tempo.
 - 23 P. LEONE DE CASTRIS, *Verità storica, realismo. Fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso. Fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiari a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento* in *Scultura lignea*, op. cit., p.164.
 - 24 "[...] sacrae reliquiae serico taffetano duplici ormesinove, aut aliquo serico pretiosiori, auro argenteo intexto, involutae recondantur", in BORROMEIO, *Instructionum fabricae*, op. cit., I, cap. XVI, pp. 40-41.
 - 25 "A di 7 [di ottobre] Giunsero da Napoli le due statue de Santissimi Carlo, e Filippo Neri con otto Angelini, due cornucopij e tafetà cremiso per le cortine delli reliquarij il tutto fatto venire dal Padre Clemente Gualtieri Preposito". Archivio di Stato di Roma, Chierici Regolari Minori, *Memoria delle cose che occorrono nella casa del Santissimo Crocifisso di Casteldurante dall'anno 1628*, busta n. 1999, c. 162v.
 - 26 "A di 14 [di ottobre] Si fece solennissimamente la Processione delle Reliquie de' Santi Carlo, Filippo Neri, et altri Santi con musica, bellissimo ordine, gran quantità di torcie, e molti personaggi portando alcuni molte belle e varie imprese con i loro motti, altri rappresentando le virtù theologali, et altri le cardinali cominciando dall'Abbadia e passando per le chiese de monasteri di monache sin alla nostra Chiesa, andando prima per tutte le strade di Casteldurante essendo dà per tutto molto ben parato, et anco

- in diversi luoghi archi trionfali adorni, e vaghi di belle et eleganti iscrizioni, sonetti, et epigrammi in lode delli medesimi Santi concorrendovi grandissimo popolo dalle città, terre, e castelli convicini per esserci Indulgenza plenaria, et il Padre Tiberio Almerici fece nella medesima Abbazia una bellissima predica in lode delli stessi Santi.” Ivi c.163r.
- 27 È nota nel Cinquecento la presenza a Napoli di scultori provenienti dal nord Italia, come si vede nelle opere congiunte di scultori napoletani e fiorentini di impianto classicista presenti sugli altari e sulle tombe delle cappelle di Somma e Caracciolo nella chiesa di san Giovanni a Carbonara, recentemente restaurate (2022).
- 28 D. CATALANO *Culto delle reliquie e prestigio della casa. Retablos, lipsanoteche e statue reliquiario nel Molise seicentesco* in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno (Napoli 28-30 maggio 2015) a cura di P. Leone de Castris, Editori Paparo, Napoli 2015, p. 177.
- 29 Si veda in proposito P. STAFFIERO, *Da reliquie a busti reliquiario “intagliati, coloriti, indorati e sgraffiati” in Ottant’anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Editori Paparo, Bari 2006, pp. 345-364; E. SONNINO, *Il restauro di alcune sculture lignee policrome centro meridionali. Note sulle decorazioni a foglia di stagno e riflessioni sulle procedure dell’intervento* in *Scultura lignea*, op. cit., pp. 27-38.
- 30 BORROMEO, *Instructionum fabricae*, op. cit., I, cap. XVI, pag. 37.
- 31 Cfr. B. CLERI - F. PAOLI *Urbania Casteldurante. Museo Civico*, Calderini, Bologna 1997, pp. 63 ss.
- 32 La Sardegna è stata uno dei centri di produzione più importanti della statuaria lignea decorata a *estofado*. Quanto al decoro tessile della melagrana nelle opere sarde si veda A. PASOLINI, *Contributo allo studio della statuaria in ‘estofado de oro’. Confronti tessili. Oltre Longhi: ai confini dell’Arte* in *Scritti per gli ottant’anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo e M. Panarello, Tipografia Effegi, Napoli 2019.
- 33 Per l’interpretazione dei significati simbolici degli elementi vegetali ci si è avvalsi della nota opera di M. LEVI D’ANCONA *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian Painting*, Olschki, Firenze 1977, un testo ancora fondamentale per orientarsi nel simbolismo botanico. Si vedano in particolare le pp. 312-316; 114-115; 226; 79-81; 330-336.
- 34 Il diario caracciolino conferma che le celebrazioni delle ricorrenze del 4 novembre di san Carlo e del 26 maggio di san Filippo si svolgevano secondo lo stesso cerimoniale descritto all’arrivo dei busti da Napoli, ancora nel 1655, ultimo anno del diario. Archivio di Stato di Roma, Chierici Regolari Minori, *Memoria delle cose cit.*, c. 212v.
- 35 Ivi, c. 373.
- 36 Ivi, c. 468.
- 37 Un inventario dattiloscritto del 1974, relativo ai beni conservati nella biblioteca del Palazzo Ducale, riporta che il ritratto di Francesco Maria II era lì giunto dal Monte di Pietà, dove aveva trovato riparo insieme ad altri dipinti provenienti dalla chiesa del Santissimo Crocifisso.
- 38 CLERI, PAOLI, op cit., pp. 60 - 61. Sul traffico dei reliquiari tra Napoli e la Spagna si veda R. CASCIARO, *Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia, la Spagna* in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, in atti del convegno (Lecce 9-11 giugno 2004) a cura di L. Gaeta, Congedo Editore, Lecce 2007, vol. II, pp. 245-262.

Gemelle diverse: le cappelle Razzanti a Matelica e Macerata. Una breve rassegna critica e una proposta per Passignano

Susanna Mari

L'istituto del Commissariato Apostolico a Matelica nel 1578, al tramonto della signoria degli Ottoni, e la concessione di Paolo V Borghese del Governo di Breve, che nel 1610 garantisce alla cittadina nell'entroterra maceratese piena giurisdizione civile e criminale, inaugurano una stagione di rilancio economico nell'alveo dell'unificazione amministrativa delle Marche, a lungo frammentate in entità politiche urbane e signorili, nello Stato della Chiesa¹. Non tardano inevitabili ricadute "virtuose" in campo artistico e culturale: tra i cittadini più illustri che promuovono interventi di fondazione e restauro di edifici religiosi si distinguono i fratelli Flaminio e Ottaviano Razzanti, esponenti di una facoltosa famiglia matelicese, tra le più attive nel settore dell'industria laniera². Flaminio, il primogenito avviato all'attività mercantile, subentra temporaneamente al fiorentino Ottavio Doni nella direzione della Tesoreria Generale della Marca a Macerata, nel 1619, per poi essere riconfermato in carica, dopo l'iscrizione al patriziato maceratese, dal 1626 al 1635³. Ottaviano, votato alla carriera ecclesiastica, è Maestro di Camera, fra gli altri, del potente cardinale Anton Maria Gallo di Osimo, alla cui scomparsa, nel 1620, se ne torna a Matelica, collaborando con Flaminio e risiedendo alternamente anche a Macerata e Roma, dove i Razzanti dispongono di un palazzo nei pressi di Piazza Navona⁴.

Il padre Franzino pone le premesse per la loro affermazione, assicurando l'importante sostrato economico sul quale s'innestano le carriere dei due fratelli, autori di commissioni di rilievo, tra Matelica e Macerata, diligentemente enumerate dal canonico Giovan Battista Razzanti, uno degli ultimi discendenti del ramo principale della famiglia⁵. Hanno destato, nello specifico, l'interesse della critica la cappella delle Stimate nella chiesa di San Francesco a Matelica e la cappella della Vergine nella chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista a Macerata, concepite nello stesso turno di anni, alla metà circa del terzo decennio del Seicento, e oggetto di una *querelle* attribuzionistica di non facile risoluzione.



fig. 1 Giovanni Serodine, *Re David*, Spoleto, chiesa di Santa Maria della Concezione, particolare del catino absidale.

Un elaborato apparato di stucchi suddivide la volta della cappella in San Francesco, fatta edificare da Ottaviano, in scomparti affrescati con la *Dormitio Virginis*, il *Risveglio dal sepolcro*, l'*Assunzione* e i quattro *Profeti* nei pennacchi, mentre tre tele, accomunate dalla presenza di tre santi omonimi, ornano gli altari alle pareti: al centro *San Francesco riceve le stigmate*, da cui il nome del complesso, e ai laterali *San Francesco Saverio* e il *Miracolo della fornace di San Francesco di Paola*. È la scritta sul cartiglio al di sopra della pala con il San Francesco stigmatizzato, «CONGREGATE ILLI SANCTOS EIUS», «Riunite a lui i suoi santi», a suffragare l'ipotesi che i tre assolvano alla commemorazione della figura di Franzino - dal nome simile a quello di Francesco - la cui morte, tra il novembre e il dicembre 1622⁶, di poco successiva alla canonizzazione di Francesco Saverio nel marzo 1622, è un *post quem* per la datazione della cappella⁷.

La fortuna critica della cappella delle Stimate è piuttosto articolata⁸, ma gli interventi di Gianni Papi e Silvia Blasio⁹ hanno significativamente contribuito a orientare la ricerca. Papi riconduce la quasi totalità della decorazione della cappella matelicese a Giovanni Serodine per i punti di contatto con altre sue opere e con il suo intervento nella tribuna di Santa Maria della Concezione a Spoleto, tra il 1623 e il 1624¹⁰. E in effetti l'impeto e l'irruenza della tela con il San Francesco di Paola, la costruzione pittorica della fornace, con la luce che modella i mattoni uno ad uno, la gestualità enfatica e il trattamento dei panneggi sembrano dialogare convincentemente con opere del primo e medio periodo del ticinese, alle quali il *Mi-*

racolo della fornace si allineerebbe cronologicamente¹¹. Come pure, assumendone l'intervento pittorico accreditato dalla distanza non eccessiva tra Spoleto e Matelica, può essere ricondotta con la dovuta cautela all'artista di Ascona la concezione esuberante e spregiudicata dell'apparato plastico, un'intelaiatura ininterrotta di angeli nudi e telamoni concepita unitariamente alla decorazione a fresco e pittorica, senza rapporti con i coevi e modernissimi cantieri della vicina Fabriano, centri propulsori del Barocco nelle Marche¹². Le sovrapposizioni, individuate dallo studioso, tra alcuni dei personaggi della calotta absidale spoletina *Re David* (fig. 1), *Aronne* (fig. 2) e le quattro statue di santi d'ambito francescano a Matelica - in particolare *San Luigi di Francia* (fig. 3) e *San Bonaventura* (fig. 4) - dai panneggi modellati di getto, secondo una libertà creativa più distintiva della pittura che della scultura e verosimilmente più congeniale a Serodine, sembrerebbero confermarne la paternità. Nella *Chiamata dei figli di Zebedeo* il ticinese viene del resto ricordato come «SCULPTOR ET ARCHITECTUS», e il suo limitato intervento di stuccatore nella calotta absidale spoletina, nonostante il ruolo subalterno degli stucchi rispetto ai dipinti, potrebbe giustificare una commissione analoga a Matelica¹³.

La proposta della Blasio, che attribuisce all'anconetano Giovan Battista Foschi la decorazione a fresco della volta della cappella delle Stimate e la tela con *San Francesco Saverio*¹⁴ sulla base di persuasivi confronti stilistici con i due teleri presbiteriali nella Basilica di San Nicola a Tolentino¹⁵, tra le sue poche opere sicure, e gli affreschi della cappella della Vergine, nei quali appone



fig. 2 Giovanni Serodine, *Aronne*, Spoleto, chiesa di Santa Maria della Concezione, particolare del catino absidale.



fig. 3 Giovanni Serodine, *San Luigi di Francia*, Matelica, chiesa di San Francesco, cappella delle Stimate.



fig. 4 Giovanni Serodine, *San Bonaventura*, Matelica, chiesa di San Francesco, cappella delle Stimate.

la firma, salda poi innegabilmente nella stessa trama le committenze delle cappelle Razzanti, qualificate dalle vecchie guide regionali come episodi periferici di cultura locale, ma, a ben guardare, di respiro sovraregionale, nelle quali il singolare cenacolo artistico all'opera, in parte condiviso, fa di questi contesti un frammento di Roma nelle Marche a centinaia di chilometri dall'Urbe. Foschi, il «regista dei cantieri»¹⁶ del quale si ipotizza una formazione romana¹⁷,

è l'unico pittore autoctono; più sfuggente, per la breve parabola di vita e artistica che si consuma entro una cronologia dibattuta, la figura di Serodine, che comunque al momento della commissione matelicese vanta un intervento documentato nella capitale¹⁸. Il *San Francesco riceve le stigmate* (fig. 5), la pala centrale della cappella che più delle altre reclama un assestamento critico, evoca immediatamente, nella minuziosa definizione del paesaggio e delle specie arboree, un confronto con la *Maddalena penitente* di Orazio Gentileschi, verosimilmente il primo dipinto fabrianese del pisano¹⁹, fondato sul principio del disegno e sullo studio del naturale, tra i ricordi del primo Caravaggio e le nuove linee di tendenza della riforma pittorica fiorentina ispirata ai precetti post-tridentini²⁰. Il suo eloquio riformato, di estrazione toscoromana, trova terreno fertile nella provincia marchigiana, in piena sintonia con un'inclinazione di fondo che dalla fine del Cinquecento vira nella direzione di una poetica degli affetti barocca e, dinnanzi alle dirompenti novità caravaggesche, media tra il realismo del Merisi e il classicismo di Annibale Carracci in una temperata formula naturalistica. E in effetti la tela di Matelica è ispirata, nell'armonia tra la classica compostezza del santo e lo straordinario brano paesistico, ai criteri di chiarezza, decoro e verosimiglianza del versante riformato fiorentino in linea con la finalità didattica dell'arte sacra, non a caso la critica ne ha tradizionalmente orientato la genesi in ambito cigolesco. Dovendo però rifiutare per ra-



fig. 5 Domenico Cresti (qui attribuito), *San Francesco riceve le stigmate*, Matelica, chiesa di San Francesco, cappella delle Stimmate.

gioni storiche il nome del Cigoli²¹ e del suo allievo marchigiano Girolamo Buratti²², che è forse il riferimento più immediato, si prospetta la possibilità di riferire il dipinto a Domenico Cresti da Passignano²³, protagonista in egual misura di quell'ambiente fiorentino rinnovato che al volgere del XVII secolo guadagna la capitale.

Un'operazione critica più completa e attendibile che ne comprovi l'autografia del San Francesco matelicese richiede necessariamente un'estensione dell'in-



fig. 6 Domenico Cresti (qui attribuito), *Natività della Vergine*, Macerata, chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista.

dagine alla cappella della Vergine in San Giovanni, commissionata da Flaminio, neoeletto Tesoriere Generale della Marca, e inaugurata nel 1628²⁴. Già Erich Schleier, infatti, ha in prima battuta attribuito le tele laterali con la *Natività della Vergine* (fig. 6) e l'*Immacolata Concezione* (fig. 7) al Cresti²⁵, salvo poi ricredersi e allinearsi all'interpretazione di Papi che ne riconduce cautamente la realizzazione a un generico «pittore di cultura fiorentina, forse di stanza a Roma, che risente dei modi del Cigoli e del Rosselli»²⁶.

Il legame che il Cigoli e Passignano instaurano, legandosi in amicizia²⁷, si traduce in una sintonia professionale che in realtà può benissimo indurre, nel linguaggio espressivo condiviso, a scambi attributivi, suggerendo di identificare il Cresti nello «stretto collaboratore» del Cigoli che la Blasio, nel rilevare la dipendenza della *Natività* e dell'*Immacolata Concezione* da opere del Cardì d'analogo soggetto, immagina all'opera in cappella²⁸.

Non mancano d'altronde prestiti e concordanze tra i due: il *Miracolo del cieco nato* di Passignano nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze, del 1604 circa, richiama il *San Pietro che cammina sulle*

acque del Cigoli, 1599, con le cadenze «all'antica» del manto di Cristo riadattate dal Cardi nel panneggio della Madonna ne *La Vergine e San Giuseppe che incontrano Gesù sulla porta del tempio*, eseguita nel corso del suo soggiorno romano. Oltre a riconoscibili caratteri cigoleschi sono state ravvisate assonanze col Cresti, in quest'ultima opera, nella «normalità classica della composizione sorretta dagli elementi architettonici» e nel profilo della Vergine, peraltro della stessa famiglia stilistica e tipologica della Santa Liberata che viene comunicata nella pala del Passignano nell'Oratorio della Santissima Trinità a Cerreto Guidi²⁹.

L'ipotesi di un coinvolgimento di Passignano a Macerata trae alimento, avendo testé detto della derivazione dei laterali della cappella della Vergine da prototipi del Cardi, dalla pratica del nostro di esemplare opere su modelli cigoleschi, della quale il venezianeggiante *Martirio di Santo Stefano* in Santo Spirito a Firenze, 1602 circa, omaggio del Cresti all'omonimo dipinto del Cigoli esposto alla Galleria Palatina, è un significativo precedente. Tenendo conto, inoltre, delle stringenti affinità compositive tra la *Natività della Vergine* maceratese, un disegno del Louvre attribuito a Passignano (fig. 8) nel quale l'artista rappresenta l'episodio mariano della natività ricorrendo all'espediente del quadro nel quadro, e l'omonima opera del Cresti nella Basilica dell'Impruneta (fig. 9)³⁰, firmata e datata 1602 e caratterizzata sulla sinistra da uno studio luministico che sembra accogliere soluzioni caravaggesche e un approfondimento degli affetti in senso intimistico, sembra sempre più plausibile un intervento del pittore toscano nella cappella maceratese. Come pure, nell'*Immacolata Concezione*, l'ac-



fig. 7 Domenico Cresti (qui attribuito), *Immacolata Concezione*, Macerata, chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista.



fig. 8 Domenico Cresti, *Natività della Vergine e quattro santi*, Parigi, Musée du Louvre.

curata definizione delle anatomie dei progenitori in primo piano richiama alla mente le figure dei «mascalzoni» di Passignano³¹, i monumentali nudi maschili che fungono da quinte negli affreschi del ricetto della cappella Salviati in San Marco. Nell'opera maceratese, seppur previsto dai dettami iconografici, lo studio anatomico è carattere costante del Cresti, che sin dai tempi dell'apprendistato con Federico Zuccari si cimenta nell'esecuzione di «maravigliosi ignudi», secondo la definizione del Baldinucci di «si grande e nobile maniera, che più non può fare alcun pennello»³², dal *Tempo nel Giudizio Universale* della cupola di Santa Maria del Fiore agli «appestati et morti» dell'ancona Ghiselli con la *Processione e visione di San Gregorio Magno*, incluse altre opere dell'ultimo decennio del Cinquecento che non rimarranno senza esiti nella pittura fiorentina degli anni a venire³³. E ancora si rilevino le analogie tra le tipologie facciali di Eva, in primo piano nell'*Immacolata Concezione*, e delle fantesche nella dirimpettaia *Natività* che,

secondo l'analisi di Federico Berti³⁴, tornano costantemente nei dipinti del Cresti, nella citata *Natività della Vergine* nell'Impruneta e nell'*Annunciazione* in Santa Maria in Vallicella a Roma (fig. 10), fino alla pala di Cerreto Guidi.

Volendo tirare le fila, il naturalismo affettuoso e insieme elegante delle tele laterali della cappella della Vergine e la cura nella descrizione di costumi e stoffe appartengono a quella stessa cultura fiorentina riformata che anima la pala di Matelica, tanto più che le fisionomie dei personaggi nei dipinti maceratesi trovano una precisa corrispondenza nel profilo del santo di Assisi, così passigna-

nesco, come sembra essere parimenti condivisa la tendenza all'analisi lenticolare delle specie vegetali nella minuziosa illustrazione del brano paesistico matelicese e nella definizione delle foglie dell'albero del peccato nell'*Immacolata Concezione*.

Flaminio e Ottaviano Razzanti non sono personalità secondarie a Roma: membri documentati della Nazione dei Piceni³⁵, rientrano a pieno titolo nella schiera dei marchigiani partecipi del prestigio della corte papale che veicolano nella terra d'origine testimonianze artistiche del fervore creativo della capitale. Alla luce degli affari di lavoro e dei rapporti che intrattengono nell'Urbe, avranno certamente avuto modo di conoscere le opere di Passignano - specie considerando che Flaminio sostituisce temporaneamente, alla Tesoreria Generale della Marca, il fiorentino Ottavio Doni, guarda caso conterraneo del Cresti -, come non sembra trascurabile la carica attrattiva delle committenze Razzanti su un artista del suo calibro, che a Roma viene titolato Cavaliere di Cristo e che nell'Urbe ricercherà sempre lavori commisurati alla fama acquisita, anche dopo il suo rientro a Firenze nel 1616.

Il coinvolgimento di una personalità di tale statura forgia un'ulteriore, significativa maglia della catena che a queste date lega le Marche alla capitale. Anche la commissione a Giovanni Lanfranco della tela centrale della cappella maceratese con il *Transito della Vergine*, il terzo capolavoro del parmense in regione - la cui autografia è accertata dalla prima menzione del Bellori e dall'acquaforte dell'anconetano Giovanni Francesco Pellegrini³⁶ - alcuni anni dopo la *Pentecoste* nell'Oratorio filippino di Fermo e la *Madonna con il Bam-*



fig. 9 Domenico Cresti, *Natività della Vergine*, Impruneta, Basilica di Santa Maria dell'Impruneta.



fig. 10 Domenico Cresti, *Annunciazione*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella.

bino e i santi Giovanni Battista e Francesco nella chiesa concattedrale di Ripatransone³⁷, è sintomatica del lustro di una famiglia che può rivolgersi ad artisti di altissima levatura, fra i più ambiti nella scena artistica romana. Il modello cui guardare, con il suo corredo di stucchi, sculture, affreschi e pitture su tela, è la cappella dei Duchi Della Rovere nella Basilica della Santa Casa. E come nel cantiere lauretano si depositano gli stimoli che vengono dall'Urbe, le commissioni delle cappelle di Matelica e Macerata, che vanno a cadere in un torno di anni densi di eventi rilevanti per i Razzanti, fanno parte di un progetto condiviso, dagli esiti autonomi, finalizzato alla celebrazione di una famiglia partecipe in prima linea nel rinnovamento di una provincia che gode di un rapporto non secondario con Roma.

Pur entro medesime coordinate figurative, la cappella maceratese, più allineata, nella concezione della decorazione in stucco³⁸, ai modernissimi cantieri del primo Barocco a Fabriano, sembra dispiegare tutto il suo potenziale nell'esibire opere su tela straordinarie, esito di artisti di chiara fama selezionati tra le personalità di punta della scena artistica dell'Urbe e atti a illustrare il prestigioso *status* di Flaminio. Sarebbe errato, però, cedere alla tentazione di stabilire gerarchie e primati. La vena inquieta e sperimentale di Serodine e l'esito placido e statico del foschiano *San Francesco Saverio* fanno della cappella delle Stimate un contesto un po' più acerbo, anche cronologicamente, ma gli impareggiabili brani naturalistici nel *Miracolo della fornace* e nel *San Francesco riceve le stigmate* - più vorticoso il ticinese, più raccolto e connotato in una direzione affettiva il Cresti - concretizzano visivamente il rapporto serrato, anche un po' concorrenziale, tra le cappelle Razzanti, che vanta tra i suoi esiti indubbi capolavori del Seicento nelle Marche.

Abstract

The seventeenth-century Marche was highly receptive to the latest artistic trends, which sometimes developed into autonomous forms of expression. In the period when the region became part of the Papal States, there were significant movements of painters between the Tyrrhenian and the Adriatic and linking Emilia-Romagna to the Piceno area, thereby fostering a heterogeneous artist scene. Within this context, Flaminio and Ottaviano Razzanti - members of a

leading family from Matelica and influential figures at the papal court - commissioned two proto-Baroque chapels: one in the church of San Francesco, Matelica and the other in collegiate church of San Giovanni, Macerata.

This paper analyses and compares the stuccoes, frescoes and paintings on canvas decorating both chapels through documentary and stylistic studies aimed at identifying the artists involved, including some also active elsewhere in Matelica and Macerata. The relatively unknown Giovan Battista Foschi from Ancona, presumed to have trained in Rome, is the only truly local figure. The other contributors, from Giovanni Serodine to Giovanni Lanfranco (the most representative painter of the Roman Baroque) were prominent artists in the capital, while the Tuscan artist Domenico Passignano may also have been involved, according to an attribution by Erich Schleier.

The Razzanti chapels thus provide clear evidence of close artistic and cultural ties between the Marche and Rome. Moreover, through the prestige of the artists engaged, they offer a visual testament to the influence of a powerful family that actively participated in the artistic renewal of a province that was by no means peripheral.

NOTE

- 1 C. ACQUACOTTA, *Memorie di Matelica raccolte ed ordinate dall'Arciprete Camillo Acquacotta*, Ancona 1838, ristampa anastatica, Matelica 1993, pp. 189-196.
- 2 Insieme alla coltivazione del grano quella della produzione laniera rappresentava la principale economia cittadina (cfr. A. TRECCIOLA, *Dalla casa al museo: nascita del Museo Piersanti*, Matelica 2008, pp. 9-18).
- 3 Recanati, Biblioteca Benedettucci (=RBB), *Fondo Vogel*, 5C III 4, c. 4.
- 4 RBB, *Fondo Vogel*, 5C II 6, c. 230r.
- 5 G.B. RAZZANTI, *Memorie civili ed ecclesiastiche della città di Matelica*, 4 ed. stampa da computer 2005, pp. 215-218. Il canonico rileva i fatti più rilevanti della sua stirpe tra Cinque e Settecento, con mirabile imparzialità rispetto alle altre nobili famiglie matelicesi. Nato a Matelica nel 1739, intraprende insieme al fratello Flaminio la carriera ecclesiastica e risiede alternamente a Matelica e Loreto con il titolo di Canonico della Santa Casa. Confratello di Joseph Anton Vogel, esule dalla Francia rivoluzionaria, ne sollecita lo sterminato lavoro di studi storici, paleografico-diplomatistici, archivistici e archeologici su avvenimenti e località di quasi tutto il territorio della Marca, con la richiesta di annotare quanto reperito in merito ai Razzanti. Nello spoglio degli archivi civili e religiosi di Matelica che compie in quasi due anni, l'alsaziano inventaria e trascrive le pergamene più interessanti in due vo-

lumi che non confluiscono, in realtà, nell'opera del Razzanti, ma nelle *Memorie* di suo nipote Camillo Acquacotta, che trae gran beneficio dalla mediazione dello zio nei rapporti con il Vogel. Il manoscritto di Giovan Battista è stato comunque conservato dall'Acquacotta e tramandato di generazione in generazione sino alle recenti ristampe in edizione da computer: integrato con le trascrizioni del Vogel restituisce informazioni interessanti sulla storia e il lustro dei Razzanti. Le più recenti ricerche archivistiche di Alberto Bufali (A. BUFALI, *Fatti e fasti dei Razzanti tra Matelica e Macerata*, in *La nobiltà della Marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*, atti del XXXII Convegno di studi maceratesi, Tolentino, 24-25 novembre 1996, Macerata 1998, pp. 449-466) negli anni '90 dello scorso secolo contribuiscono, oltretutto, se non a completare il quadro quanto meno ad ampliarlo notevolmente, facendo maggiore chiarezza sulle origini della famiglia e sui possedimenti che, insieme alle notevoli commissioni di cui sono autori i fratelli Flaminio e Ottaviano nei primi decenni del XVII secolo, ne quantificano il prestigio.

- 6 Camerino, Sezione Archivio di Stato, Archivio notarile Matelica, atti del notaio Curzio Bianchini 1621-1622, cc. 226-227. Franzino, nel testamento rogato il 9 novembre 1622, dà disposizione che il suo corpo venga sepolto nella chiesa di Santa Maria della Piazza, «nel sepolcro della sua casa». Le sue volontà sono state evidentemente disattese e il sepolcro familiare trasferito nella nuova cappella in San Francesco.
- 7 Dalla consultazione dell'archivio della chiesa, smembrato, in parte disperso e confluito oggi nell'Archivio storico dei Frati Minori delle Marche con sede a Falconara Marittima, si ricava il primo e unico *ante quem* documentario: l'altare *Sancti Francisci dominorum de Razzantibus* figura, nel settembre 1634, tra gli altari designati dal Vescovo in seguito al Decreto del 24 aprile 1634 con il quale Urbano VIII concede alla chiesa di San Francesco l'indulgenza dei Sette Altari. Falconara Marittima, Biblioteca storico-francescana e picena, Archivio storico dei Frati Minori delle Marche, volume I, cartella 2a (*Privilegi, Concessioni e Indulgenze accordate dai P. Pontefici e dalle Congregazioni al Piceno, alle Marche o al Convento di Matelica, 1618-1929*), n. 2.
- 8 Per una panoramica dei contributi critici si rinvia a A. TALAMONTI, *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche. Monografie dei Conventi*, vol. III, Sassoferrato 1941, p. 359; T. SABATINI, *Chiesa e chiostro di San Francesco a Matelica: guida*, Fabriano 1979, pp. 14-15; G. VITALINI SACCONI, *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Cassa di Risparmio della provincia di Macerata, Macerata 1985, p. 158; G. PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine: la data di nascita, la formazione, i primi anni caravaggeschi, la Cappella Razzanti*, in *Giovanni Serodine 1594/1600-1630 e i precedenti romani*, catalogo della mostra (Rancate, 16 settembre-30 novembre 1993) a cura di R. Contini, G. Papi, Giampiero Casagrande editore, Lugano 1993, pp. 11-31; G. DONNINI, *Una importante presenza del classicismo romano: Giuseppe Puglia detto il Bastaro*, in *La cattedrale di Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donini, Cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, Fabriano 2003, pp. 198-205; S. BLASIO, *Percorsi della pittura toscana nelle Marche del Cinque e Seicento*, in *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di S. Blasio, Pacini editore, Ospedaletto (Pisa) 2007, pp. 205-213; A. ANTONELLI, *I dipinti della cappella Razzanti a Matelica*, in «Studia Picena», a. LXXVII, 2012, pp. 151-164.; G. PAPI, *Itinerario caravaggesco marchigiano, tra autobiografia e filologia*, in *La luce e i silenzi: Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra (Fabriano, 2 agosto-8 dicembre 2019), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Il lavoro editoriale, Ancona 2019, pp. 20-21; A.M. AMBROSINI MASSARI, *La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche. Diario di viaggio*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., pp. 57-58.

- 9 PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine*, op. cit., pp. 11-31 e BLASIO, *Percorsi della pittura toscana*, op. cit., pp. 205-213.
- 10 S. CORRADINI, *Appendice documentaria*, in *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, 14 marzo -17 maggio 1987; Roma, 26 maggio -19 luglio 1987), Electa, Milano 1987, p. 140
- 11 In mancanza dell'atto di battesimo, Papi anticipa la data di nascita di Serodine dal 1600 al 1594 basando il computo sullo Stato d'anime di Ascona del 1620, cui non era stato più concesso credito da quando Longhi aveva pubblicato nel 1954 il testamento di Giovanni Serodine e i censimenti pasquali del 1628 e 1630, poi ampliati da Sandro Corradini con i rilevamenti pasquali del 1623, 1624, 1625 e 1627, tutti concordi nel registrare una venuta al mondo nel 1600. Il contratto spoletino concede a Serodine un anno abbondante per portare a compimento i dipinti murali in Santa Maria della Concezione. Considerando che il ticinese termina la commissione con un paio di mesi di anticipo, nel luglio 1624, lo studioso colloca la decorazione della cappella Razzanti nello stesso torno di anni del suo intervento umbro. Il complesso matelicese si verrebbe in tal modo ad allineare ad opere del medio periodo, in particolare al *San Pietro in carcere*, al *Ritratto del padre* e alla *Sacra famiglia*. Le «spalmature furibonde di colore» nella parete di fondo del *San Pietro in carcere*, «spugna» della luce proveniente da sinistra, sembrano costruire, analogamente al muro alle spalle del capofamiglia ritratto, la fornace della tela matelicese, peraltro con la stessa attenzione analitica che definisce l'ambiente nel *Ritratto del padre*. E il trattamento del volto del San Francesco di Paola, rugoso e sanguigno, con una pennellata vibrante di tinte brune e rossastre intercalate a brevi tocchi di biacca, non si discosta molto da quello di altri personaggi anziani nel catalogo del ticinese, rivelandosi ad esempio affine a quello del padre Cristoforo nel già citato *Ritratto* e del San Giuseppe nella *Sacra Famiglia*. Nel *Ritratto del padre*, oltretutto, l'iscrizione in basso a destra ricorda che l'artista era ventottenne all'epoca della realizzazione dell'opera: tenendo fede alla cronologia rivisitata di Papi, assumendo che Serodine sia nato nel 1594, la tela risalirebbe al 1624 e sarebbe quindi coeva al *Miracolo della fornace*. (PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine*, op. cit., pp. 22, 30 e IDEM, *Giovanni Serodine, Ritratto del padre*, in *Giovanni Serodine 1594/1600-1630*, op. cit., p. 118, cat. 7). Anche Roberto Contini, in occasione di una successiva esposizione svizzera su Serodine, scrive: "L'idea di Papi riguardo la presenza del Serodine a Matelica non finisce di catturarmi, in specie riguardando la tela con San Francesco di Paola e il miracolo della fornace" in R. CONTINI, *Serodine, l'eroico*, in *Serodine e brezza caravaggesca sulla "Regione dei laghi"*, catalogo della mostra (Rancate, 14 ottobre 2012- 13 gennaio 2013) a cura di R. Contini, L. Damiani Cabrini, S. Capelli, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 28, nota 1.
- 12 Si tratta della Cattedrale di San Venanzio e della chiesa di San Benedetto. Sull'argomento: A. GIANNOTTI, *Lo stucco marchigiano: dallo stile «auricolare» al decoro architettonico*. Francesco Silva a Fabriano, in *La Cattedrale di Fabriano*, op. cit.; A. PICCARDONI, *Un «elegantissimo tempio»: cicli in stucco, sculture lignee e il coro quattrocentesco*, in Ivi, pp. 52-62; E. BUTTERI, *Orazio Gentileschi e Fabriano*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., pp. 78-100; A. DELPRIORI, *Contesti barocchi a Fabriano. Un episodio capitale per la civiltà dello stucco nelle Marche*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., pp. 62-74.
- 13 Sull'attività plastica di Serodine, piuttosto dibattuta, e per altra bibliografia si rimanda a J. STOPPA, *Giovanni Serodine*, in *Giovanni. Baglione. Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, ediz. a cura di B. Agosti, P. Tosini, Feltrinelli, Roma 2023, vol. I, pp. 609-611. A sostegno dell'autografia di Serodine, Papi ravvisa analogie, nella cromia che riduce al minimo la presenza dell'oro e nell'esuberanza degli stucchi, tra la decorazione plastica della cappella matelicese e certe decorazioni conservate

- in territorio ticinese che il nostro artista poteva ben conoscere, pur essendo contrassegnate da un abbondante impiego di cornici divisorie e riquadrature che sottolineano la separazione delle pareti dalle volte. Non altrettanto immediato il confronto con la decorazione della Casa Natale di Ascona, nella quale peraltro risulta il solo nome di Giovambattista Serodine, che potrebbe distinguersi dal fratello per un'adesione più ortodossa alla tradizione plastica tardocinquecentesca e alla scultura dei grandi ticinesi, oltre che per un trattamento più elegante della materia e per una maggiore consapevolezza tecnica. PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine*, op. cit., pp. 26-28.
- 14 La studiosa riconosce l'intervento di Foschi anche negli affreschi della volta e degli intradossi dei pilastri d'ingresso della cappella del Suffragio nella Cattedrale di San Venanzio a Fabriano, imprescindibile termine di riferimento stilistico e cronologico nella disamina delle cappelle Razzanti. BLASIO, *Percorsi della pittura toscana*, op. cit., pp. 206-213. Giampiero Donnini, che aveva precedentemente attribuito gli affreschi fabrianesi a Giuseppe Puglia, detto il Bastaro, artefice accreditato delle tele in cappella, riconduce per estensione al pittore romano anche gli affreschi della cappella delle Stimate e il *San Francesco Saverio*, in forza delle notevoli consonanze stilistiche che ravvisa tra i due complessi. G. DONNINI, *Una importante presenza del classicismo romano*, op. cit., pp. 198-205; IDEM, *Giuseppe Puglia, Miracolo di San Francesco Saverio*, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche, I. San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino Marche 24 luglio-12 dicembre 2010) a cura di S. Papetti, V. Sgarbi, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 248-249, cat. 58. Un confronto tra i teleri tolentinati, gli affreschi della cappella Razzanti a Macerata e le decorazioni delle volte fabrianese e matelicese avvalorava inequivocabilmente la tesi della Blasio. La cromia squillante, il trattamento di volti e panneggi e la tipologia delle figure angeliche sono caratteri stilistici ricorrenti che legano a doppio filo il nome del pittore anconetano alle imprese decorative della cappella del Suffragio e della cappella delle Stimate.
- 15 Si tratta de *L'apparizione della Vergine a S. Nicola e miracolo delle pernici* e del *Miracolo delle Sante Braccia*, ai lati del presbiterio.
- 16 A. DELPRIORI *Matelica*, in «Città e Storie d'Arte», Perugia 2020, p. 22.
- 17 P. ZAMPETTI, *Giovanni Francesco Guerrieri e la pittura del Seicento nelle Marche*, in *Il Seicento nelle Marche: profilo di una civiltà*, a cura di. Costanzi, M. Massa, Regione Marche, Ancona 1994, p. 111 e D. BENATI, *Cappella maggiore - Interno della Basilica*, in *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, Centro Studi Agostino Trapé, Tolentino 1995, p. 74.
- 18 Al tempo della decorazione umbra il ticinese godeva di una considerazione non trascurabile presso i contemporanei, documentata, nel periodo immediatamente precedente la firma del contratto spoletino, tra l'agosto e il settembre 1623, da rate di pagamento per la decorazione a fregio di tre stanze in Palazzo Borghese a Roma. G. PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine*, op. cit., p. 13. Nel contratto spoletino viene qualificato inoltre come *Pictor in Urbe* (cfr. CORRADINI, *Appendice*, op. cit., p. 140).
- 19 La parentesi fabrianese di Gentileschi è comprensiva di due cicli di affreschi - quelli perduti per la chiesa di San Francesco e la decorazione della cappella del Crocifisso in cattedrale con la *Passione di Cristo* e cinque tele: la *Maddalena penitente* per la chiesa omonima, la *Crocifissione* per la cappella del Crocifisso e il *San Carlo Borromeo che prega davanti al Crocifisso* per la cappella di San Carlo Borromeo, entrambe nella cattedrale di San Venanzio, la *Santa Francesca romana che riceve il bambino dalla Vergine* per la chiesa di Santa Caterina, la *Madonna del Rosario* per la chiesa di Santa Lucia. Per la cronologia delle opere, piuttosto "fluttuante", e per altra bibliografia: B. CLERI, *La Passione di Cristo raccontata da Orazio Gentileschi*, in *La cattedrale*, op. cit., pp. 103-115; E. BUTTERI, «Quasi

- un Bronzino fattosi caravaggesco». Gentileschi nella terra di Gentile”, in *Marche e Toscana. Terre*, op. cit., pp. 231-260; B. CLERI, *La cappella di San Carlo Borromeo*, in *La chiesa di San Benedetto*, op. cit., pp. 138-149; PAPI, *Itinerario caravaggesco marchigiano, fra autobiografia e filologia*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., pp. 19-37; E. BUTTERI, *Orazio Gentileschi e Fabriano*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., pp. 78-100.
- 20 Nel decennio cruciale che vede la morte, nel 1574, del granduca Cosimo e di Giorgio Vasari, la chiamata in città di Federico Zuccari per la prosecuzione della decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore e l'arrivo del veronese Jacopo Ligozzi, artisti di formazione ed esperienze diverse, forti del nuovo clima sperimentale, si dedicano a ricerche originali nella volontà di rifondare il linguaggio espressivo, inaugurando quella che Luigi Lanzi definisce “Epoca quarta” della pittura. I protagonisti del rinnovamento muovono da percorsi compositi e ben definiti, e le loro attività si differenziano nella modalità e nel raggio della spinta innovatrice. Alla «purezza senza mistificazioni» di Santi di Tito e dell'Empoli, orientata al recupero di Andrea del Sarto e dei maestri del primo Cinquecento fiorentino, considerati «esemplari per leggibilità e verisimiglianza», si accompagna la preferenza per il «naturale» di Cigoli, Pagani e Passignano. C. D'AFFLITTO, «Naturale» e tradizione nella pittura religiosa a Firenze da Cigoli a Carlo Dolci, *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Edifir, Firenze 2001, p. 83; M. GREGORI, *I pittori fiorentini tra Venezia, Parma e Roma*, in *Storia delle arti in Toscana*, op. cit., pp. 9-11.
 - 21 L'artista muore nel 1613, una decina d'anni prima della decorazione della cappella matelicese. Sul Cardi si veda M.L. CHIAPPELLI, *Ludovico Cardi detto il Cigoli, con Giovanni Bilivert e Domenico Fetti*, in *Baglione. Le vite*, op. cit., vol. I, pp. 449-454.
 - 22 Riscoperto da Claudio Pizzorusso: C. PIZZORUSSO, *Girolamo Buratti in La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, vol. II, Electa, Milano 1989, p. 656. Al tempo della decorazione della cappella delle Stimate il pittore è documentato in Austria - per la precisione dal 1620 al 1632 - presso la corte dell'imperatore Ferdinando II, al seguito della spedizione bilivertiana formata da Baccio del Bianco, Giovanni Pieroni e Vincenzo Boccacci, e al suo rientro nelle Marche risulta residente ad Ascoli Piceno dal 1638.
 - 23 Sul Passignano si rimanda a S. PROSPERI VALENTI RODINO, *Domenico Cresti da Passignano*, in G. Baglione, *Le vite*, op. cit., Roma vol. I, pp. 665-670.
 - 24 E. SCHLEIER, *La morte della Vergine*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra itinerante (Parma, 8 settembre-2 dicembre 2001; Napoli, 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002; Roma, 16 marzo-16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Electa, Napoli 2001, p. 260, cat. 74; M. FRANCUCCI, *Giovanni Lanfranco, La morte della Vergine*, in *La luce e i silenzi...*, op. cit., p. 246, cat. 35.
 - 25 *Storia di Macerata*, vol. III, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, Tip. M. Comagnucci, Piediripa (MC) 1973, p. 96.
 - 26 PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine*, op. cit., p. 23.
 - 27 Il Baldinucci riferisce come il Cardi, il Cresti e Gregorio Pagani tenessero «bene spesso in casa accademia di disegno» e frequentassero «l'uno l'accademia dell'altro», dandosi consigli «con gran libertà de' difetti dell'opera». Il Cigoli e il Passignano inoltre, incuriositi dalla *Deposizione* di Federico Barrocci in Duomo, si accordano e partono alla volta di Perugia. F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. III, <<https://books.google.it/books?id=OnxFAQAAMAJ>>, p. 52.
 - 28 Nella *Natività della Vergine*, la donna seduta in primo piano e la bambina che tende il panno sono

- tratte da un disegno preparatorio del Cardì per l'opera di analogo soggetto nella chiesa della Santissima Annunziata a Pistoia, del 1608, mentre l'*Immacolata Concezione* è debitrice, soprattutto nella figura della Vergine e degli angeli con i cartigli, all'*Allegoria della Concezione* nella chiesa di San Michele Arcangelo a Pontorme, 1590. BLASIO, *Percorsi della pittura toscana*, op. cit., p. 213.
- 29 M. GREGORI, *I pittori fiorentini*, op. cit., pp. 13-15.
- 30 Anche a Sant'Angelo in Vado, nella chiesa di Santa Maria dei Servi, una *Natività di San Giovanni Battista* è stata attribuita a Passignano per le evidenti affinità stilistiche e compositive con la *Natività della Vergine* a Impruneta. La proposta, senz'altro da accogliere, avvalorata ulteriormente l'ipotesi di un secondo coinvolgimento del Cresti nelle Marche, nell'ambito delle committenze Razzanti. Si veda S. BARTOLUCCI, *Natività di San Giovanni Battista*, in *Sacro e profano alla Maniera degli Zuccari. Una dinastia di artisti Vadesi: Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari*, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Pesaro e Urbino, 26 giugno - 7 novembre 2010) a cura di S. Bartolucci, D. Tonti, Sant'Angelo in Vado, Grafica vadese, 2010, pp. 146-147. Ringrazio la professoressa Bonita Cleri per la gentile segnalazione.
- 31 Secondo la definizione del predicatore domenicano Niccolò Lorini, che, come riferisce il Baldinucci, «predicando in quella chiesa [...], e riflettendo più al decoro del luogo che all'eccellenza della pittura e alla gran fama del pittore, disse: È dipingono in chiesa certi mascalzoni, che se voi ce li vedeste vivi, voi gli cacereste fuori colle bastonate». BALDINUCCI, *Notizie*, op. cit., p. 436.
- 32 IDEM, p. 436. Lo storiografo riporta anche la notizia, non documentata, di un viaggio a Pisa del Cresti, nel corso del quale «fece grandissimi studi sopra l'anatomia del corpo umano». IBIDEM p. 433.
- 33 F. BERTI, *Domenico Cresti, il Passignano, "fra la nazione fiorentina e veneziana". Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia*, Frascione arte, Firenze 2013, pp. 19, 23, 36-37.
- 34 IBIDEM, p. 67.
- 35 Flaminio, secondo gli Avvisi di Roma, si sarebbe addirittura offerto di «sborsare 26 mila scudi per comprare un sito» ove edificare la chiesa della comunità canonicamente eretta a confraternita nazionale dei Marchigiani con breve pontificio di Urbano VIII del 14 aprile 1633 e intitolata alla Santa Casa di Loreto, a condizione che fossero rimborsati «tre mila scudi l'anno sino all'intero pagamento». Ottenuta la facoltà di erigere il tempio in zona Ripetta, «su la sponda del Fiume Tevere», la confraternita decreta di venerare la Vergine il 10 dicembre, in ricordo della Santa Venuta dai paesi dalmati nel 1294, e di solennizzare la festa con una processione dalla chiesa della Rotonda alla nuova sede, in occasione della quale Ottaviano «Abbate Razzanti da Matelica», annoverato tra i «Principi della Nazione», canta la «messa grande». S. CORRADINI, *Rapporti del Bernini e del Borromini con la comunità marchigiana del Seicento*, in *Il Seicento nelle Marche* op. cit., p. 166.
- 36 L'acquaforte reca la seguente iscrizione: *HAEC DEIPARAE VIRGINIS IN COELUM TRANSEUNTIS IMAGO RELIGIOSISSIME COLITUR IN SACELLO D. FLAMINIO/ RAZZANTAE RARIJ PICENI QUAEST. EXTRACTO/ MACERATEN IN ECCLESIAE SOIETATIS IESU/ AN. SALUTIS MDCXXXI JOANNES LANFRANCUS PINXIT. JO. FRANC.S PEREGRINUS ANCONA, FECIT ET EXCUDIT*. Il fatto che Lanfranco non sia ancora titolato *eques* e che a Capodimonte si conservi un foglio con lo studio, sul recto, per il Cristo sulle nuvole che accoglie l'anima della Vergine e, sul verso, studi per l'affresco della cupola di Sant'Andrea della Valle (1625-1627) suggerisce una datazione *post* 1625 e *ante* 1628, dal momento che studi sul recto e verso di uno stesso foglio sono generalmente dello stesso periodo. A conferma di ciò, dalla memoria di Ignazio Compagnoni si ricava che la cappella è stata solennemente inaugurata il 30 giugno 1628, con «un gran concorso di tutta la Città, allettata da

- un'Indulgenza plenaria in forma di giubileo». E. SCHLEIER, *La morte della Vergine*, in *Giovanni Lanfranco*, op. cit., p. 260, cat. 74.
- 37 I tre capolavori marchigiani tracciano l'evoluzione stilistica di Lanfranco tra il secondo e il terzo decennio del Seicento, dal clima «neoannibalesco», senza ascendenze correggesche o richiami al Borgia nella tavolozza leggera e dorata della Pentecoste, alla fase di transizione della Madonna di Ripatransone, con il persistere del naturalismo in chiave borgia e paracaravaggesca nelle pieghe dei panni e nei contrasti chiaroscurali degli incarnati. Il *Transito* si gioca tutto, diversamente da analogo soggetto caravaggesco in Santa Maria della Scala, sulle diagonali e sul contrasto tra le figure in primo piano, monumentali e chiaroscurate, e gli apostoli movimentati in secondo piano, con alcuni segnali di apertura «neoveneta» nel lieve sfumato e nella leggera conduzione pittorica del Cristo sulle nuvole. Con la *Pentecoste* ferma il parmense contribuisce a esportare in territorio marchigiano le proposte classiciste di Annibale Carracci e pone le premesse di un potenziale figurativo che, pur senza esiti significativi negli anni a venire, lascia un ricordo tale da favorire le commissioni di Ripatransone prima e Macerata poi. Sulla *Pentecoste*: SCHLEIER, *Pentecoste*, in *Giovanni Lanfranco*, op. cit., p. 184, cat. 42. Sulla Madonna di Ripatransone SCHLEIER, *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco*, in *Giovanni Lanfranco*, op. cit., p. 194, cat. 46. Sul *Transito della Vergine*: SCHLEIER, *La morte della Vergine*, in *Giovanni Lanfranco*, op. cit., p. 260, cat. 74; FRANCUCCI, *Giovanni Lanfranco, La morte della Vergine*, in *La luce e i silenzi*, op. cit., p. 246, cat. 35.
- 38 Da una lettera del 5 agosto 1628 (SCHLEIER, *La morte della Vergine*, in *Giovanni Lanfranco*, op. cit., p. 260, cat. 74) si ricava che il responsabile di stuccature e dorature, all'epoca già morto, è Giovan Battista Buratti, che Giuseppina Boiani Tombari identifica tra gli stuccatori della cappella Nolfi in San Pietro a Fano coinvolti in un primo progetto plastico per ignote ragioni decaduto. Il Buratti aveva già lavorato a Macerata: nel 1617 Jacopo Petrocchini si rivolge al Governatore della città perché costringa lo stuccatore a terminare l'opera di stucco per la cappella in Sant'Agostino, o a inviare a sue spese quanti più stuccatori necessari per terminare l'opera. G. BOIANI TOMBARI, *Note sulla «Madonna di Loreto» del Domenichino già in S. Francesco a Fano*, in «Nuovi studi fanesi», 4, 1989, pp. 105-113. La commissione dell'apparato plastico al Buratti può acquisire particolare significato se la si intendesse come volontà di allinearsi alla figura di Guido Nolfi, fanese di nascita e romano d'adozione, tipico rappresentante della cerchia di nobili e borghesi che formano una costellazione di interessi economici e culturali intorno alla corte pontificia, con il quale Flaminio, all'apice della carriera amministrativa, può benissimo identificarsi.

Paolo Marini (1642-1695) dall'erudizione ottocentesca alle nuove acquisizioni¹

Michela Sacchi

Il panorama pittorico di San Severino Marche nel XVII secolo annovera tra i protagonisti Paolo Marini, di nascita camerte, vissuto perlopiù a San Severino, città che considerò la sua patria². Come molti artisti del suo tempo, fu ingiustamente bistrattato dalla critica ottocentesca, che gli riservò scarsa considerazione e lo spinse nel dimenticatoio, dove è rimasto per quasi due secoli. L'interesse per la sua opera si riaccese solo quando, nel 1990, fu restaurata l'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di San Filippo a San Severino (cat. 25). Poco dopo il restauro uscirono sia un volantino che raccoglieva le poche informazioni disponibili sul pittore, sia un breve saggio, entrambi scritti da Stefano Papetti³. Seguì qualche anno più tardi la mia tesi di laurea, condotta sotto la guida dello stesso Papetti e rivelatasi molto proficua dal punto di vista sia dei documenti, emersi dalle ricerche d'archivio, sia delle opere rintracciate seguendo le annotazioni dell'erudito locale Giuseppe Ranaldi (1790-1854)⁴. Negli anni successivi furono pubblicati alcuni articoli nel settimanale locale *L'appennino camerte*⁵; inoltre quattro opere del Marini furono esposte nella mostra *Meraviglie del Barocco nelle Marche. San Severino e l'Alto Maceratese* del 2010⁶, che ha il merito di aver risvegliato l'attenzione anche su altri autori locali come Giulio Lazzarelli e Cipriano Divini, anch'essi settempedani. A distanza di anni ho deciso di riprendere in mano il mio lavoro per rendere noto quanto ho raccolto su questo autore.

Un suo concittadino e contemporaneo, il domenicano Benedetto Landi (1646-1730), considera Paolo Marini "pittore eccellente", dal "vago pennello", e ricorda che egli lavorò molto nella sua città e "lasciò varie belle opere... in altre città della Marca"⁷. Luigi Lanzi lo cita nella *Storia pittorica della Italia*⁸: sulla sua scia si pone, nell'Ottocento, la più ampia trattazione di Amico Ricci, che non lo annovera certo fra i maggiori, ma si lascia sfuggire contenute lodi⁹. Ricci, nonostante le sue remore neoclassiche, si rende conto che Paolo Marini (è lui il primo a recuperarne il nome di battesimo) "non dissimulava doversi ac-

cordare un merito distinto ai maestri del buon secolo”, anche se “la moda gli impediva di poterli fedelmente seguire per timore di non piacere abbastanza ad occhi già avvezzi ad altri allettamenti”, tuttavia osserva che “la sorte gli arri-deva fornendogli tante commissioni da empire la patria”.

Di grande aiuto, nel tentativo di riportare alla luce questo autore, sono stati i citati manoscritti del Ranaldi. Questi nelle sue numerose pubblicazioni cita appena il Marini, ma tra le sue carte sono presenti una trentina di fogli relativi all’artista, nei quali ci fornisce descrizioni di tutte le opere da lui rintracciate durante le sue ricognizioni: grazie a ciò si è riscoperto un buon numero di tele appartenenti evidentemente alla mano del pittore.

Infine, negli anni più vicini a noi il suo catalogo si è arricchito grazie all’attenzione di Matteo Mazzalupi, Luca Maria Cristini e Alessandro Delpriori, che mi hanno segnalato numerose opere.

La biografia

Paolo Marini nacque a Camerino il 22 maggio 1642 da Pietro, “calderaro”, e da Ansovina d’Ettore Lelii¹⁰. A Camerino visse pochissimo tempo: la famiglia, infatti, poco dopo la sua nascita si trasferì a San Severino, dove probabilmente poteva contare sull’appoggio di parenti¹¹. Nel 1644 abbiamo la certezza che essi si fossero già stabiliti in questa città, poiché il 29 agosto fu battezzata nella locale chiesa di San Giuseppe un’altra figlia della coppia, Brigida, e nell’atto di battesimo si specifica: “figlia di Pietro Marini da Camerino abitante in San Severino”¹². Pietro e Ansovina, dopo Brigida, ebbero altri due bambini: Severino (1650)¹³ e Francesca (1652)¹⁴. Poco conosciamo dei fratelli maggiori di Paolo, Giuseppe (Giuseppe Francesco) ed Ettore, nati a Camerino rispettivamente nel 1639 e 1640¹⁵; di altri sappiamo solo i nomi - Domenico, Costanza, Filomena - ma ignoriamo luogo e data di nascita. Ansovina morì a 42 anni circa, il 1° maggio 1661, nella casa di proprietà del priore di San Benedetto (l’attuale San Filippo) dopo aver ricevuto l’estrema unzione dal curato Paolo Emilio Scoderoni¹⁶; dopo pochi anni la seguì il marito, di 63 anni circa, il 16 novembre 1664¹⁷, lasciando orfani i nove figli, l’ultima dei quali, Francesca, aveva dodici anni.

Paolo sposò Camilla, figlia del defunto Giovan Battista Ciocchetti e di Marcelina, il 16 agosto 1665 in San Benedetto, alla presenza dei testimoni Nicola di Leandro Scoderoni e Filippangelo Marini; a unirli solennemente fu il suddetto

curato Scoderoni¹⁸. A Cesolo, oggi frazione del comune di San Severino, in contrada Sasso, c'era la casa portata in dote da Camilla: la madre Marcellina si era infatti impegnata a darle una casa ammobiliata e un pezzo di terra "arata e alborata", mentre lo zio Giacinto Ciocchetti si obbligò "a vestire da capo a piedi la sopradetta madonna Camilla da sua pari"¹⁹. Tre giorni dopo il matrimonio, un documento del notaio Carlo Scaccia ci dà qualche informazione in più sulle vicende giovanili del pittore. Con esso si risolse una controversia insorta fra Paolo e i fratelli maggiori Ettore e Giuseppe, i quali dopo la morte del padre si trovarono a dover provvedere al sostentamento della famiglia: Pietro Marini non aveva lasciato alcun immobile, ma solo beni mobili derivanti dal mestiere di calderaio; Giuseppe prese le redini della bottega paterna a San Severino e fu obbligato a provvedere alla casa e al mantenimento dei fratelli minori; Ettore, negli anni precedenti al decesso del padre, si era invece impegnato ad apprendere il mestiere di calderaio a Roma per un periodo di sette anni e aveva portato con sé Paolo, mantenendolo, dopo la morte del padre, coi frutti del suo lavoro e permettendogli di imparare nella capitale pontificia l'arte della pittura. Il soggiorno romano del giovane pittore è ora confermato da un importante documento che ho scoperto di recente e che lo attesta residente nel cuore della città, presso la piazza di Pasquino, nel 1663, insieme a un collega genovese di nome Niccolò²⁰.

Il 1° ottobre 1672 Marini acquistò una casa al centro di San Severino, nel quartiere di Santa Maria²¹; in seguito, tra il 13 dicembre 1673 e il 17 febbraio 1674, comprò in un diverso quartiere, quello di San Lorenzo, ben due abitazioni adiacenti, di cui una con cortile annesso, confinanti da un lato con il "reverendo signor Nicola Costantini" e dall'altro "con i beni della chiesa e del priorato di San Benedetto"²². In questa casa, probabilmente, Paolo visse da allora in avanti insieme alla consorte e alla sorella di lei, Francesca Ciocchetti, che non si maritò mai. L'acquisto di due abitazioni adiacenti fa pensare all'opportunità di adibirne una a bottega. Nel 1679 Paolo decise di allargare lo spazio antistante ai due edifici, subaffittando dal vicino don Nicola Costantini metà del cortile, che apparteneva al priorato di San Benedetto e che il sacerdote aveva in locazione; al pittore, che forse desiderava una maggiore discrezione per lo svolgimento della sua attività, venne inoltre permesso di "alzare un muro divisoriale fino all'altezza di tutta la sua prima finestra [...] e non più, e tirarlo dalla cantonata o spiccolo della sacrestia di San Benedetto verso sé"²³. Questi documenti ci permettono di collocare con sicurezza la casa, e probabilmente la bottega, di Ma-

rini nelle immediate vicinanze della chiesa di San Benedetto, poi divenuta San Filippo: la stretta vicinanza con l'Oratorio dei filippini, eretto nel 1666, e con l'adiacente chiesa, acquisita dai padri nel 1620, con ogni probabilità favorì l'amicizia con tali padri procurando a Paolo le committenze oratoriane di San Severino e Cingoli.

Tornando all'acquisto delle due case in San Lorenzo, Paolo ricavò parte del denaro dalla vendita dell'appezzamento di terra appartenente alla dote di Camilla, stimato 95 scudi e ceduto ai signori Coletti di Cesolo. La somma fu quietata il 24 gennaio 1675 con atto del notaio Bergamini: vi è allegata una lettera autografa del pittore datata in Roma il "16 gennaio 1675", nella quale egli nomina procuratore il cognato Giacinto Ciocchetti, non potendo essere presente di persona²⁴.

Dopo questa data e fino alla primavera del 1678, del sanseverinate si hanno solo menzioni del nome in documenti relativi alla dote, all'eredità dei genitori, a censi e acquisti di beni, ma mai attestazioni della presenza fisica in città²⁵; né si hanno committenze certe fino al 1679, anno in cui, forse non a caso, egli decise di allargare il cortile della casa in San Lorenzo. Le opere documentate si concentrano tutte fra il 1679 e il 1695, anno della morte, e in generale i dipinti di Marini non presentano vistose variazioni stilistiche, tanto da rafforzare l'idea che appartengano tutti allo stesso quindicennio. È possibile che Paolo, una volta terminato l'apprendistato, abbia lavorato presso qualche altra bottega, si sia recato a Roma per aggiornarsi nel 1675 e messo in proprio soltanto alla fine degli anni settanta.

La prima commissione di cui abbiamo testimonianza provenne dalla confraternita del Santissimo Nome di Dio, con sede nella chiesa domenicana di Santa Maria del Mercato, ed è la *Gloria del Nome di Gesù*, tela documentata al 1680²⁶ (cat. 22). La seconda è la decorazione della cappella Landi, del 1689-1690, comprendente la pittura ad affresco della volta, degli archi, dei sottarchi e dei pilastri, una bella tela centrale raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Venanzio e Vittoria* (cat. 31) e due tele laterali più piccole di formato oblungo rappresentanti *San Bernardo che converte il duca d'Aquitania* (cat. 32) e *San Giovanni Battista al cospetto di Erode ed Erodiade* (cat. 33).

Il penultimo decennio del secolo fu il più prolifico: il pittore realizzò numerose opere per la sua città e lavorò molto nella chiesa di San Filippo a Cingoli, ottenendo risultati pregevoli. Nella chiesa cingolana, oltre a realizzare insieme al pittore anconetano Pier Simone Fanelli (1641-1703) gli affreschi che rivestono il soffitto (cat. 10), dipinse anche quattro grandi tele: le due che ornano il se-

condo altare a destra e il secondo altare a sinistra, raffiguranti rispettivamente *La Madonna, la Trinità e l'Angelo Custode* (cat. 6) e la *Crocifissione con San Francesco di Sales* (cat. 7), e le due ai lati del presbiterio, con *David che riporta a Gerusalemme l'Arca dell'Alleanza* (cat. 8) e il *Sacrificio di Aronne* (cat. 9). Nel 1692 realizzò i due quadri ai lati dell'altare maggiore per la chiesa dei Cappuccini della stessa città (catt. 11-12), nel 1693 i perduti affreschi con le *Storie di Francesca del Serrone* nella casa appartenuta alla beata (morta nel 1601) a San Severino Marche²⁷. Nello stesso anno, da un atto scoperto da Raoul Paciaroni risalente al 18 luglio, si apprende che il pittore aveva eseguito per il nuovo teatro del palazzo consolare alcune scenografie per una rappresentazione e chiedeva di essere pagato o almeno di riavere una parte dei pannelli dipinti; il Consiglio Comunale, riunito in questa data, respinse la richiesta²⁸. L'ultima committenza di cui abbiamo certezza si ha nel 1694, quando Paolo realizzò gli affreschi in San Filippo a San Severino (cat. 24), il cui contratto di allogazione è stato ritrovato da Paciaroni tra le carte dell'archivio vescovile²⁹. Il 31 agosto 1694 Paolo "sano per la di Dio grazia di mente, senso, vista, loquela, et intelletto, come anche di corpo", fece mettere per iscritto le sue ultime volontà e le sottoscrisse³⁰. Nel testamento nominò eredi universali la moglie Camilla e la cognata Francesca, a patto che esse non si sposassero. Paolo Marini morì all'età di 53 anni nella casa di San Lorenzo, il 30 luglio 1695, dopo essersi confessato, comunicato e aver ricevuto l'estrema unzione da don Antonio Pietralata³¹. Non conosciamo la causa della morte; sappiamo che il corpo fu sepolto in Sant'Agostino, vestito del "sacco della Venerabile Compagnia delle Stimate". Camilla sopravvisse molti anni, continuando a vivere insieme alla sorella nella casa di San Lorenzo, dove si spense il 3 gennaio 1726. Nel suo testamento nominò la sorella erede universale, con la condizione che, se fosse morta senza aver dato disposizioni testamentarie, tutta l'eredità sarebbe passata alla "Venerabile Congregazione delle Signore Convittrici del Santissimo Bambin Gesù" di San Severino³². Francesca morì pochissimo tempo dopo e volle esaudire il desiderio di Camilla di lasciare tutto alle suore di questa congregazione³³. Ranaldi conservò numerosi documenti relativi all'esecuzione delle volontà testamentarie di Paolo e di Camilla e provenienti proprio dall'archivio della citata Congregazione³⁴. Nel monastero delle Convittrici esistono alcuni dipinti di Paolo e la *Circoncisione di Gesù* del cingolano Giuseppe Vanniccioli, ceduta al Marini in parziale pagamento della *Gloria del Nome di Gesù* (cat. 22).

Gli anni della formazione

Da Lanzi al settempedano Domenico Valentini (1789-1876)³⁵, passando per Amico Ricci, tutti gli studiosi sette-ottocenteschi che nominano Paolo Marini concordano nel dirlo allievo del suo concittadino Cipriano Divini (fig. 1). Tutti tranne uno: Giuseppe Ranaldi, che sembra non credere a tale discepolato³⁶. Le incongruenze presenti nell'idea di questo apprendistato sono molte e sicura-



fig. 1 Cipriano Divini, *I santi Dionigi, Valentino ed Elisabetta d'Ungheria*, San Severino Marche, chiesa di San Filippo.

mente la più importante è il fattore stilistico: il Marini si distacca infatti *in toto* da quegli strascichi tardo-cinquecenteschi che sopravvivono in Cipriano Divini. È certamente un pittore ripetitivo, specialmente nelle fisionomie, non è un eccellente disegnatore e spesso si trova a disagio nel comporre opere di grande formato ricche di figure; ha però buone doti di colorista, ed è proprio l'uso di un colore intenso, pastoso, avvolgente, e di una luce calda che ne ammorbidisce i contorni, a renderlo un artista interessante, gioioso, popolare, che si distacca da quel Seicento locale che tarda ad assorbire le novità del secolo. In effetti, ciò che gli storici ottocenteschi ignoravano era la formazione del Marini a Roma.

Nei primi quindici anni di vita dell'artista, tuttavia, fino almeno al 1657, ad accostarlo alla pittura potrebbe essere stato un altro pittore di San Severino, stilisticamente molto più vicino a lui rispetto a Cipriano Divini, cioè Giulio Lazzarelli (figg. 2-3). Nato il 30 settembre 1607³⁷, Giulio vanta una duplice formazione: a Parma, dove tradizionalmente viene indicato allievo

di Pietro Antonio Bernabei, e poi a Roma, ospite, almeno in due periodi, alla corte del cardinale Francesco Maria Brancaccio³⁸. A San Severino Lazzarelli tornò stabilmente nel 1636 e, secondo la ricognizione del Ranaldi, lavorò molto nella sua città, a Treia, Matelica e Fabriano, e, insieme a Paolo Marini, appartenne alla Confraternita delle Sacre Stimmate di San Francesco, tra i cui associati compare fino alla morte nel 1667³⁹.

Tornando a Cipriano Divini, invece, se analizziamo le fonti⁴⁰, ci rendiamo conto che la pittura, per l'insigne settempedano, non era un mestiere, bensì il diletto di un nobile appassionato: l'erudito Girolamo Talpa (1654-1739) lo descrive come "gentiluomo di tutta prudenza e saviezza, e di elevato intendimento, che ebbe per ornamento la virtù della pittura come dimostrano tante opere uscite dal suo nobil pennello"⁴¹. Egli infatti apparteneva a una delle famiglie più in vista della città ed era fratello del celebre ottico e matematico Eustachio (1610-1685) e di Vincenzo, medico, che risiedeva a Roma⁴²; egli stesso passò nella capitale quasi un trentennio, dal 1643 al 1671 circa⁴³, per sbrigare "varj e premurosi affari" per la sua città⁴⁴.

Paolo Marini, invece, frequentò a Roma una bottega, probabilmente negli anni 1657-1663, se il periodo di permanenza corrispondesse esattamente a quello del fratello Ettore. La mia ipotesi è che, nello spostarsi nella capitale insieme al fratello, egli si sia avvalso dell'appoggio di Cipriano. Che Paolo ed Ettore fossero in rapporto coi Divini è testimoniato dal fatto che anche Cipriano e suo fratello Cesare furono confratelli della Compagnia delle Stimmate e che Paolo sarà presente, molti anni più tardi, il 22 febbraio 1685, all'apertura del testamento di Eustachio⁴⁵.

Nel corso del Seicento sono diversi i settempedani presenti a Roma. Innanzitutto, il citato Cipriano Divini, che nel 1640 vi fece stampare la carta di San Severino, realizzata sulla scia dell'attività dei grandi geografi e cartografi, con dedica a Giovan Battista Pallotta, illustre cardinale originario di Caldarola, protettore dei marchigiani e fondatore del Sodalizio dei Piceni a Roma, e nel 1643 l'opera del gesuita Giovan Battista Cancellotti, *Vita di S. Severino vescovo settempedano e di S. Vittorino suo fratello*⁴⁶, occupandosi delle incisioni e dell'introduzione⁴⁷. Anche il Cancellotti stesso, insigne teologo e futuro confessore di Alessandro VII, era nativo di San Severino: il sodalizio nato tra i due grazie alla comune origine sicuramente durò per diversi anni e portò Cipriano alla frequentazione dei gesuiti romani, del resto familiari anche a suo fratello Eustachio. Per la famiglia Cancellotti Paolo decorerà, diversi anni



fig. 2 Giulio Lazzarelli, *Dio Padre in gloria, angeli, sant'Ippolito, san Vittorino, san Severino, sant'Illuminato*, San Severino Marche, santuario di Santa Maria dei Lumi.

dopo, la cappella detta delle Reliquie, dedicata a San Tommaso d'Aquino, nella chiesa sanseverinate di San Domenico. Altro importante incarico svolto a Roma da Cipriano, insieme al fratello Eustachio, fu la cura della realizzazione del busto in argento di san Severino, eseguito dall'orafo Santi Lotti nel 1659. All'inizio la commissione era stata affidata a Gian Lorenzo Bernini, ma il ce-

leberrimo scultore, forse perché oberato di lavoro, delegò il disegno al suo collaboratore Girolamo Lucenti, già allievo di Alessandro Algardi. Il busto fu consegnato il 7 giugno 1660, dopo essere stato benedetto da Alessandro VII, e trasportato a San Severino per cura del vescovo Angelo Moidalchini⁴⁸.

È impossibile a oggi, per l'assenza totale di documenti romani, gettare luce sulla bottega frequentata da Paolo Marini, ma è possibile che Cipriano Divini lo abbia introdotto negli ambienti gesuiti, frequentati da numerosi importanti artisti romani. Spero in futuro di poter chiarire meglio tali aspetti.

Il ritorno a San Severino e l'importanza delle stampe

La formazione romana di Paolo Marini risulta evidente dallo studio di alcuni modelli recepiti nell'Urbe. Nella *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* di collezione privata (cat. 42), opera di discreta qualità per l'avvolgimento atmosferico, il delicato gioco di sguardi, le linee morbide e flessuose, notiamo ancora un vago sapore raffaellesco⁴⁹, ma il naturalistico fogliame, che fa da sfondo alla composizione, ci conduce verso le più moderne atmosfere cortonesche. Il Marini fu sensibile anche ai modelli di Guido Reni, mediati da Pietro da Cortona, come traspare soprattutto nelle *Crocifissioni* di Cingoli (cat. 7) e Serrapetrona (cat. 38), ma recepì anche le novità introdotte da Carlo Maratti, evidenti nella *Madonna, la Trinità e l'Angelo Custode* di Cingoli (cat. 6).



fig. 3 Giulio Lazzarelli, *Angeli*, San Severino Marche, santuario di Santa Maria dei Lumi.

Al ritorno a San Severino, Paolo dovette portare con sé un gran numero di disegni, studi, stampe, aggiornati poi negli spostamenti successivi, che usò all'occorrenza in tutte le opere che via via gli vennero commissionate. Raramente egli propone copie fedeli di grandi modelli, che molto più spesso vengono invece modificati in base alle esigenze iconografiche o compositive o alle richieste dei committenti. I soggetti, tratti da opere famose, vengono combinati nello 'spazio scenico', mutando in base all'occorrenza il gesto, l'espressione o semplicemente l'abito; dando vita così a una carrellata di personaggi che sono sempre gli stessi, ma che di volta in volta interpretano ruoli diversi, come attori su un palcoscenico.

Altro grande maestro preso a modello da Paolo Marini è Rubens, conosciuto tramite le traduzioni a stampa: si possono citare in proposito il *San Giovanni Battista al cospetto di Erode ed Erodiade* di San Severino (cat. 33), che pare ispirato alla stampa di Boetius Adams Bolswert raffigurante il *Giudizio di Salomone*, e l'*Educazione della Vergine* di collezione privata (cat. 45), approssimativa sintesi della stampa di Schelte von Bolswert da Rubens⁵⁰.

Nelle pagine manoscritte che Ranaldi dedica al Marini troviamo citata una serie di opere di cui si è persa traccia, alcune delle quali sembrano essere copie di dipinti famosi: presso il conte Servanzi, ad esempio, lo studioso vide una copia fedele della *Strage degli innocenti* di Rubens, ritenendola una delle cose più belle del pittore presenti in patria, mentre in casa Cancellotti notò, insieme a Domenico Valentini, una copia della *Peste di Azoth* di Poussin, ammettendo che era forse migliore del quadro precedente. Per comprendere che cosa Ranaldi intendesse per copie fedeli, dobbiamo prendere in esame *La regina Tomiri che fa immergere nel sangue la testa di Ciro* (cat. 44) di collezione privata, copia esatissima da Rubens, tanto che la mano del pittore non vi è riconoscibile se non per le figurine più sommarie sullo sfondo.

La carrellata di soggetti tratti dalle stampe non si esaurisce con gli esempi tratti da Reni o da Rubens: Marini, infatti, pare conoscere anche le incisioni di François Spierre, ad esempio nell'*Immacolata Concezione* di Pollenza (cat. 20), fedelmente ripresa dalla stampa presente nel *Messale romano* del 1662 e derivata da Pietro da Cortona.

Quando si entra nell'universo di Paolo Marini, si ha l'impressione che i suoi personaggi siano tutti simili e tutti tratti dalle intense esperienze romane di quegli anni: troviamo allora i volti della Vergine e delle sante che ricordano quelli di Giacinto Gimignani e del figlio Ludovico, figurine barbute dalle ge-

stualità affettate che evocano il contemporaneo Luigi Garzi, scene che richiamano le opere di Guillaume Courtois, il Borgognone. Date le grandi difficoltà riscontrate nel rintracciare la bottega di pittura frequentata da Paolo, in mancanza di qualsiasi appiglio documentario, posso solo suggerire l'ipotesi che essa fosse di stampo classicista e facesse uso di modelli tratti da Raffaello, Reni, Albani, Poussin, e che solo nel soggiorno del 1675 il pittore abbia arricchito il suo bagaglio con l'esperienza dei cortoneschi e portato con sé le stampe di Spierre.

Il Sanguis Christi di Jesi

L'opera più interessante di Marini (la cui restituzione al pittore settempedano si deve a Matteo Mazzalupi) è stata rintracciata nel monastero della Santissima Trinità a Jesi e rappresenta il *Sangue di Cristo*, rara iconografia nata nella seconda metà del XVII secolo. Noto fin dal 2007 e oggetto di diversi approfondimenti negli anni seguenti⁵¹, il dipinto non aveva finora avuto una precisa attribuzione. L'interesse si è concentrato specialmente sulla particolare iconografia, originata da un'invenzione di Bernini, che realizzò in questa immagine, per riprendere le parole di Francesco Petrucci⁵², una delle composizioni "più inquietanti e geniali del misticismo visionario" dell'ultima fase della sua vita. Il disegno del massimo interprete del barocco romano rappresenta Cristo crocifisso dalle cui mani e piedi sgorgano rivi di sangue, che la Vergine, sospesa su una nuvola di fronte a lui, raccoglie con le mani e offre al Padre, tagliato sopra la croce circondato da angeli. L'opera, già nella collezione del cardinale fermano Decio Azzolino (morto nel 1689), è conservata oggi nel Teylers Museum di Haarlem.

L'invenzione è ispirata alla visione avuta durante la Pentecoste del 1585 dalla santa carmelitana Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607), la quale descrisse la sua esperienza mistica con queste parole: "Vi offerisco il sangue dell'umano Verbo, o Padre Eterno: e se manca cosa alcuna, l'offerisco a voi, o Maria, accioché lo presentiate all'eterna Trinità". Bernini, che negli ultimi anni di vita meditava sul Sangue di Cristo come unica speranza di salvezza per i suoi peccati, fece incidere da Spierre nel 1669 una stampa del suo disegno, la quale circolò sia come foglio sciolto sia inclusa nell'opera a stampa *Unica speranza del peccatore che consiste nel Sangue di N.S. Gesù Cristo* dell'oratoriano Francesco Marchese (nipote di Bernini), pubblicata nel 1670⁵³; inoltre il Ca-



fig. 4 Paolo Marini, *Sanguis Christi*, Jesi, monastero delle Carmelitane scalze della Santissima Trinità.

valiere ne fece trarre un dipinto, che tenne sempre nella sua camera da letto. La tela posseduta da Bernini è stata identificata con quella passata agli eredi dello scultore e poi acquistata dal Museo di Roma nel 1986, già attribuita a Giovan Battista Gaulli, il Baciccio, e poi restituita al Borgognone da Erich Schleier⁵⁴. Esistono altre versioni del dipinto: una tela in Palazzo Chigi di Ariccia, attribuita allo stesso Courtois; una pala di modesta qualità in San Francesco a Palestina; un'opera attribuita da Federico Zeri al Baciccio, di cui si è persa

traccia; un quadro proveniente dalla collezione Cattaneo Adorno nella villa di Arenzano di Genova, che Petrucci restituisce al Borgognone; e infine la versione di Jesi, che qui si attribuisce al Marini (fig. 4).

Nel dipinto jesino, rispetto alla versione berniniana, appare un personaggio in più: sulla destra, infatti, il pittore colloca Maria Maddalena de' Pazzi in contemplazione, sciogliendo definitivamente il dubbio degli studiosi se il personaggio ai piedi della croce fosse Maria o, come hanno pensato alcuni, la santa in questione. Il quadro fu commissionato da Pier Matteo Petrucci (1636-1701), vescovo di Jesi, sua città natale, dal 1681 e cardinale dal 1686, che aveva pubblicato un'opera devozionale sulla santa⁵⁵ e riteneva la meditazione sul misticismo visionario di Maria Maddalena de' Pazzi un utile esercizio spirituale; egli era anche un oratoriano, e l'8 aprile 1678 era stato eletto preposito della Casa di San Filippo a Jesi. Sappiamo inoltre che nel 1694 fu inviato dal papa in visita apostolica nella diocesi di San Severino, a causa di irregolarità imputate al vescovo Scipione Negrelli⁵⁶; la visita, avvenuta nel settembre-ottobre, riguardò sia il clero secolare sia quello regolare e toccò anche la chiesa di San Filippo⁵⁷, dove proprio in quell'anno Marini stava dipingendo gli affreschi del presbiterio: il cardinale, vedendo il lavoro del sanseverinate, potrebbe allora aver deciso di commissionargli il *Sanguis Christi* per Jesi. Se così fosse, dovremmo datare l'opera al 1694-1695 e considerarla una delle ultime del pittore.

APPENDICE

Catalogo delle opere di Paolo Marini

Nel presente elenco, ordinato alfabeticamente per luogo di conservazione, ho dato maggior spazio alle opere inedite, di nuova attribuzione o sulle quali siano emersi nuovi dati. Per i dipinti già trattati da Paciaroni e da me nel catalogo *Meraviglie del Barocco nelle Marche* mi sono limitata alle indicazioni bibliografiche.



fig. 5 Paolo Marini, *Madonna col Bambino*, Acquacanina, chiesa di Santa Maria del Vallone.

1 MADONNA COL BAMBINO (fig. 5)

Olio su tela, 71 x 60 cm, Acquacanina, chiesa di Santa Maria del Vallone.

Il dipinto è stato attribuito a Marini da Alessandro Delpriori. Lo stato di conservazione non è dei migliori: sono presenti ampie cadute di colore e piccoli fori sulla tela, che necessiterebbe di un restauro.

Paolo Cruciani definisce l'opera di "buona mano" e ritiene che si tratti del quadro citato in un inventario del 1726 come coperta per la cinquecentesca *Madonna col Bambino* su tavola all'altar maggiore. Oggi si trova in sagrestia.

Bibliografia: P. CRUCIANI, *Storia e arte nella Marca camerte. Bolognola e l'alta valle del Fiastrone (secc. XII -XIX)*, Roma 2003, pp. 158, 160, fig. 100, 328-329, doc. 1.

2 SANTO MARTIRE IN GLORIA

Olio su tela, 129 x 86 cm, già Caldarola, collegiata di San Martino.

Questo dipinto e il successivo provengono dalla sagrestia della collegiata e mi sono

stati segnalati da Matteo Mazzalupi. Ricoverati in San Francesco a Camerino dopo il terremoto del 1997, furono spostati nel deposito "Venanzina Pennesi" della stessa città nel 2009, dopo il sisma dell'Aquila. Durante l'ultimo trasloco fu Luca Maria Cristini (comunicazione orale) ad attribuirli a Marini e a indicarlo alla Soprintendenza.

Il martire, di età adulta, ha capelli lunghi e barba, è inginocchiato sopra una nuvola, in-

dossa un abito marrone, apparentemente militare, con un ampio mantello arancione mosso dal vento; gli attributi sono la palma del martirio, sorretta da un putto seduto al suo fianco, la spada e le catene sotto i piedi. Attorno a lui, fra le pesanti nubi, altri tre angioletti arricchiscono la scena.

3 SANTO MARTIRE BAMBINO IN GLORIA (fig. 6)

Olio su tela, 129 x 82 cm, già Caldarola, collegiata di San Martino.

Nel secondo dipinto la scena è del tutto simile, il martire però è un fanciullo che reca in mano la palma del martirio, indossa una veste azzurra e un fluente mantello rosso; un putto sotto di lui sorregge la nube su cui si innalza, mentre un altro angioletto sul fianco sinistro gli sorregge il gomito. A destra altri due putti sostengono l'attributo della scure avvolta nel fascio littorio, forse allusivo alla morte per decapitazione.

4 TRINITÀ

Olio su tela, circa 90 x 60 cm, Caldarola, frazione Croce, chiesa della Santa Croce.

La tela nel sopraquadro dell'altar maggiore è stata ricondotta a Marini da Matteo Mazzalupi nel 2014. Intorno alla grande tavola sottostante, dipinta intorno al 1520 da Nobile da Lucca (esposta ora nel MAREc di San Severino Marche), l'altare fu riallestito nella seconda metà del Seicento da due artigiani dei quali conosciamo i nomi da una rara nota redatta dal parroco nel 1668: Gian Giacomo Rubbioni da Visso, intagliatore, e Adriano Marini, doratore romano. Il documento tace del sopraquadro, quasi certamente eseguito in data successiva, che potrebbe tuttavia essere una delle prime opere dell'autore settempedano dopo gli anni di formazione a Roma.

In primo piano è il Cristo in croce, di stampo reniano, quasi identico, se non per il pe-



fig. 6 Paolo Marini, *Santo martire bambino in gloria*, già Caldarola, collegiata di San Martino.

rizoma meno svolazzante, a quello di Serrapetrona (cat. 38); dietro la croce, seduto su una pesante nube, Dio allarga le braccia a sorreggere il legno; a metà fra i due è rappresentata la colomba dello Spirito Santo, a completamento della tradizionale iconografia del *Thronus Gratiae*.

L'opera appare in cattivo stato di conservazione, con ampie cadute di colore, e necessiterebbe di un restauro.

Bibliografia: M. MAZZALUPI, *Arte*, in R. CICCONI, M. MAZZALUPI, *Croce di Caldarola. Storia e arte*, Tipografia S. Giuseppe, Pollenza 2014, pp. 69-127, in part. p. 92.



fig. 7 Paolo Marini, *Immagine di Santa Maria in Via di Camerino e santi*, Castel Santa Maria (Castelraimondo), chiesa di Santa Maria Assunta.

5 IMMAGINE DI SANTA MARIA IN VIA DI CAMERINO E SANTI (fig. 7)

Olio su tela, 208 x 146,3 cm, Castelraimondo, frazione Castel Santa Maria, chiesa di Santa Maria Assunta.

La tela, attribuita a Marini da Luca Maria Cristini, rappresenta, al centro in alto, la venerata icona duecentesca di Santa Maria in Via di Camerino portata in gloria da due angeli. Sotto la sacra effigie, un gruppo di sante e santi contempla l'apparizione: in basso a destra, in primo piano e con lo sguardo allo spettatore, è Paolo, dietro di lui Pietro, con le chiavi, Nicola da Tolentino, con il giglio, e Rosa da Lima, con le rose su un panno bianco; a sinistra sono rappresentate Lucia, che reca in mano il piattino con gli occhi, e Apollonia, per la quale un putto sorregge la tenaglia con il dente, entrambe inginocchiate al cospetto dell'immagine; alle loro spalle gli apostoli Bartolomeo, con il coltello, e Barnaba, con un ramoscello di palma.

La tela era priva di cornice ed è stata restaurata prima del 2008. Particolarmente rilevante è la presenza, a sinistra in basso, sotto il san Paolo, di un cartiglio che riporta, seppur in maniera frammentaria, l'unica firma nota dell'autore e permette di identificare i santi nonché il commit-

tente, tale Bartolomeo, di cui purtroppo scorgiamo solo l'inizio del cognome: "D(ominus) Bartholomeus La [...] / altaris huius rector [cu]ra[vit] (?) / hanc tabulam proprijs sum/ptibus erigi, quam divae / Mariae in Via, divis Petro, / Paulo, Bartholomeo, ac Bar/nabae apostolis, ac insuper / divis Nicolao, Luciae, Apoloniae / et Rosae de Lima dedic[ari] / voluit [...] / Paul[u]s [...]".

Bibliografia: CRISTINI, *Un'inedita...*, *op. cit.* (nota 5); A. DELPRIORI, *Un'aggiunta a Pier-simone Fanelli*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXVIII, 2009, pp. 105-109, in part. p. 106.

6 LA MADONNA, LA TRINITÀ E L'ANGELO CUSTODE

Olio su tela, 350 x 225 cm, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/A; C. FERRETTI, *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Morelli, Ancona 1883, p. 48; M. MARAN, *Sacre visite, 1726-1858*, Diocesi di Cingoli, Cingoli 1979, p. 21; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV, *Dal Barocco all'età moderna*, Nardini, Firenze 1991, p. 328, fig. 2; L. ARCANGELI, *Pittura e decorazione nella chiesa di S. Filippo a Cingoli*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, atti del convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Nardini, Fiesole 1996, pp. 223-243, in part. pp. 228-229; C. COSTANZI, in F. MARIANO, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Nardini, Fiesole 1996, p. 53; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 214-215, cat. 41.

7 CROCIFFISSIONE CON SAN FRANCESCO DI SALES

Olio su tela, 350 x 225 cm, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

Il dipinto, sul secondo altare a sinistra, fu commissionato da Giovan Domenico Simonetti. Il Crocifisso si staglia su un cielo plumbeo, ingombro di nubi; il bellissimo corpo del Cristo è cinto da un drappo bianco, lievemente macchiato di sangue, che ricopre l'inguine. Il volto è spirante, gli occhi rivolti verso l'alto e la bocca dischiusa, gocce di sangue scendono dal capo, dalle mani e dai piedi contrastando con il pallore del corpo. A sinistra, la Vergine protende le mani verso il Figlio, volgendo lo sguardo al cielo come per cercare il conforto divino. Di fronte, la Maddalena, genuflessa, abbraccia la croce e con un panno asciuga il sangue che cade ai piedi del Cristo. In secondo piano sono rappresentati in ginocchio i santi Giovanni e Francesco di Sales (in passato talvolta frainteso per il gesuita Francesco Saverio): l'evangelista, dietro la croce, porta una mano al petto, volgendo lo sguardo in alto, mentre Francesco di Sales, vescovo di Ginevra e fondatore dell'Ordine della Visitazione, innalza le mani in atto preghiera.

L'opera ricorda molto da vicino la *Crocifissione* dei Cappuccini di Bologna di Guido Reni, mediata forse da quella di Pietro da Cortona in San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/A; MARAN, *op. cit.* (cat. 6), p. 20; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 156; ARCANGELI, *op. cit.* (cat. 6), pp. 228-229, 238, fig. 4; C. COSTANZI, in MARIANO, *op. cit.* (cat. 6), p. 53; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 216-217, cat. 42.

8 DAVID RIPORTA A GERUSALEMME L'ARCA DELL'ALLEANZA

Olio su tela, 350 x 275 cm, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

Il dipinto, posto sul lato sinistro del presbiterio, ha un'impostazione fortemente teatrale: il pittore colloca, come in un proscenio, alla destra del quadro, sedute a terra, due donne accompagnate da un bambino, che volgono le spalle allo spettatore e guardano colpite la scena, mentre a sinistra due uomini discutono. I cinque personaggi seduti a terra servono a richiamare l'attenzione dello spettatore e a guidare l'occhio verso un immaginario palcoscenico dove si svolge realmente l'azione. Al centro della scena, sul lato sinistro, Mical è raffigurata su una sorta di terrazza circondata dal suo seguito e con fare altezzoso volta le spalle al marito guardandolo con sdegno. Dal lato opposto, arretrato rispetto al gruppo di donne sulla terrazza, è David a capo del corteo che trasporta l'arca, nell'atto di suonare l'arpa. Per dare profondità alla scena il Marini ricorre all'espedito della quinta prospettica: l'alto muro dell'edificio posto in diagonale guida l'occhio verso il paesaggio che fa da fondale alla messinscena. Il David festante seguito dall'arca e dal corteo di uomini ricorda ancora una volta un'opera romana, l'affresco del medesimo soggetto dipinto da Domenichino alla base della cupola di San Silvestro al Quirinale, oltre a riportare alla mente un disegno di Bernini tradotto a stampa da Johann Friedrich Greuter, con *David che suona la lira sulla riva del Giordano che lo incorona*.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/A; MARAN, *op. cit.* (cat. 6), p. 16; ARCANGELI, *Pittura...*, *op. cit.* (cat. 6), pp. 227-228; C. COSTANZI, in MARIANO, *op. cit.* (cat. 6), p. 53.

9 SACRIFICIO DI ARONNE

Olio su tela, 350 x 275 cm, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

Il dipinto è posto sul lato destro del presbiterio, di fronte al precedente, e raffigura un episodio tratto dal IX capitolo del Levitico. Il sacerdote Aronne, insieme ai figli, viene chiamato dal fratello Mosè per sacrificare a Dio alcuni animali, tra cui un agnello, rappresentato tra le fiamme al centro del dipinto. Il patriarca è sulla sinistra, con la mano destra si preme il petto, mentre con l'altra indica l'agnello sacrificato; Aronne, a destra, è in ginocchio, in atto di sollevare le mani per benedire il popolo; fra le nuvole appare Dio, che volge lo sguardo verso le offerte. Anche in questa tela il Marini utilizza vari espedienti teatrali: un proscenio, dove colloca la donna inginocchiata di spalle, la scena, dove compaiono i protagonisti attorniti dalla folla, le quinte prospettiche, co-

stituite dall'edificio sulla sinistra, e infine il fondale paesaggistico. Una nota assai felice dell'opera è il fanciullo sorretto dalla madre alla sinistra di Mosè, il quale, a dispetto di tutto il popolo, estasiato alla visione di Dio, tende le piccole braccia e si scalda tranquillamente le mani al fuoco dove brucia l'agnello.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/A; MARAN, *op. cit.* (cat. 6), p. 16.

10 RACCOLTA DELLA MANNA, SACRIFICIO DI ISACCO, VIRTÙ CARDINALI, EVANGELISTI E DOTTORI DELLA CHIESA (fig. 8)

Affreschi, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

La volta della magnifica chiesa dei padri dell'Oratorio fu completamente affrescata da Paolo Marini e Pier Simone Fanelli, con risultati assai disomogenei tra i due pittori: le parti di Marini superano infatti di molto, per morbidezza dei tratti e utilizzo del colore, quelle del collega anconetano, come notava già Corrado Ferretti nel 1883.

Marini realizza i dipinti del cappellone absidale con due scene dall'Antico Testamento: la *Raccolta della manna* nel catino e il *Sacrificio di Isacco* al centro della volta, circondato dalle quattro *Virtù cardinali* nei pennacchi. Nel *Sacrificio di Isacco*, molto bella è l'ambientazione naturale, dove un cielo albeggiante, dai toni del rosa e dell'azzurro, fa da sfondo all'azione; l'affresco è uno dei lavori migliori dell'autore, in cui ritroviamo la sintesi di tutta la sua opera. I modelli sono ancora di origine romana, in particolare le interpretazioni del soggetto date da Domenichino (Madrid, Prado) e da Guillaume Courtois (Hinton Ampner, National Trust).

Nella volta della navata il ruolo principale toccò a Fanelli, autore delle scene al centro delle due campate, mentre il pittore di San Severino decorò gli otto pennacchi con gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa latina*.



fig. 8 Paolo Marini, *Sacrificio di Isacco*, Cingoli, chiesa di San Filippo Neri.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/A; FERRETTI, *Memorie...* *op. cit.* (cat. 6), p. 48; MARAN, *op. cit.* (cat. 6), pp. 16-18; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 156; ZAMPETTI, *op. cit.* (cat. 6), pp. 318, 320; ARCANGELI, *op. cit.* (cat. 6), pp. 227-228, 239, fig. 7; C. COSTANZI, in MARIANO, *op. cit.* (cat. 6), p. 53.

11 PROVA DELLA VERA CROCE (fig. 9)

Olio su tela, 118 x 84 cm, Cingoli, chiesa dei Cappuccini.

Questa tela e la seguente, raffiguranti episodi tratti dalla *Legenda aurea* di Jacopo da

Varazze, sono collocate rispettivamente a destra e a sinistra dell'altar maggiore.

Nell'Archivio provinciale dei Cappuccini di Ancona è conservato un regesto di quanto conteneva l'archivio conventuale dei Cappuccini di Cingoli, completato per la maggior parte nel 1804. In esso si trova una nota relativa ai due dipinti, pubblicata nel 2008 da p. Giuseppe Santarelli: "Nel 1692 furono fatti fare dal suddetto P. Carlo Antonio [*Cima da Cingoli*] i quadri laterali, e l'autore di questi fu Paolo Marini da San Severino". Il documento è molto importante perché ci comunica non solo l'autore delle due opere, ma anche l'anno di esecuzione. Il primo dipinto narra l'episodio successivo al rinvenimento delle tre croci del Calvario a Gerusalemme. Sant'Elena, secondo il racconto di Paolino di Nola, riconobbe quella di Cristo grazie a un miracolo: distese il cadavere di un uomo, che veniva condotto in quel momento alla sepoltura, su tutte e tre le croci, e quando il corpo venne messo su quella di Cristo resuscitò. La scena è costruita su una direttrice orizzontale: sullo sfondo, a sinistra, si vede Gerusalemme, a destra un



fig. 9 Paolo Marini, *Prova della vera Croce*, Cingoli, chiesa dei Cappuccini.

paesaggio, al centro è il sacro legno con sopra il cadavere risuscitato, a sinistra la regale figura di Elena in contemplazione. La folla accorre sorpresa, la gestualità è concitata e l'impianto fortemente teatrale. In primissimo piano a destra, sul proscenio, due donne commentano l'accaduto, mentre un ragazzino indica la scena.

Bibliografia: G. SANTARELLI, *I cappuccini a Cingoli. Vicende storiche e oggetti d'arte, in Virtute et labore. Studi offerti a Giuseppe Avarucci per i suoi settant'anni*, a cura di R. M. Borraccini e G. Borri, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2008, pp. 761-802, in part. pp. 791, 796-797.

12 TRIONFO DELLA CROCE (fig. 10)

Olio su tela, 118 x 84 cm, Cingoli, chiesa dei Cappuccini.

Il secondo laterale rappresenta l'episodio in cui l'imperatore d'Oriente Eraclio tenta di riportare la croce a Gerusalemme dopo che questa era stata sottratta al re persiano Cosroe, sconfitto in battaglia. Un crollo di pietre dalla porta della città, però, arresta il suo passaggio e un angelo gli appare dal cielo spiegando che deve entrare umilmente come fece Cristo prima della sua passione. Anche qui Marini dipinge una scena molto teatrale: al centro si erge la croce trasportata dall'imperatore, in primo piano un gruppo di donne sedute e un fanciullo sembrano commentare la scena, a sinistra è raffigurata la porta della città, di fronte alla quale si è radunata una gran folla, guardie, persone comuni e persino un cavallo, che assistono all'ingresso trionfale. Sullo sfondo la veduta di Gerusalemme, sotto un cielo di fosche nubi che si stanno aprendo.

Bibliografia: SANTARELLI, *op. cit.* (cat. 11), pp. 791, 796-797.

13 SAN NICOLA DI MIRA SALVA IL GIOVANE ADEODATO

Olio su tela, 107 x 75 cm, già Firenze, Pandolfini Casa d'Aste.

Il dipinto, passato sul mercato come opera marchigiana (Pandolfini, Firenze, 20-23 marzo 2000, lotto 756), appariva molto rovinato, con ampie cadute di colore. Ad attribuirlo a Marini è stato Alessandro Delpriori nel 2009.

Esso rappresenta non i santi Severino e Vittorino, bensì un miracolo di San Nicola. La



fig. 10 Paolo Marini, *Trionfo della Croce*, Cingoli, chiesa dei Cappuccini.

storia narra di un giovane, Adeodato (Basilio), figlio di un contadino, rapito dai saraceni durante la celebrazione dei vesperi e portato all'emiro di Creta che lo impiegò come coppiere per la sua bellezza. Dopo un anno il fanciullo, sottratto alla sua famiglia, venne preso dallo sconforto, l'emiro provò a consolarlo ma non vi riuscì e, siccome non voleva perderlo, adirato gli disse: "Tanto nessuno ti può aiutare, nemmeno quel Nicola che tu onori". Non aveva finito di pronunciare l'ultima parola che si alzò un vento impetuoso, il santo apparve e portò via Adeodato su una nube lasciando i saraceni sgomenti.

Il vescovo, al centro della composizione, cinge con le braccia il giovane che in mano tiene il recipiente usato per versare il vino al banchetto. La nube che li porta via è sospinta dal vento, mentre i saraceni, con i loro tipici copricapi, si scorgono sullo sfondo a destra, caratterizzati da una gestualità animata e raffigurati di fronte a una tenda dall'aspetto arabeggiante.

Bibliografia: DELPRIORI, *op. cit.* (cat. 5), p. 106.

14 SANGUIS CHRISTI

Olio su tela, 250 x 250 cm, Jesi, monastero delle carmelitane scalze della Santissima Trinità.

Per questo dipinto cfr. il paragrafo *Il Sanguis Christi di Jesi* e le relative note.

15 ADORAZIONE DEI MAGI (fig. 11)

Olio su tela, 76 x 110 cm, Macerata, Musei Civici di Palazzo Bonaccorsi.

A indicarmi questa tela, attribuendola a Marini, è stato Matteo Mazzalupi. Il quadro, molto sporco, presenta piccoli fori sulla tela, e nella parte alta la pellicola pittorica appare screpolata: sarebbe opportuno un restauro. Sulla spessa cornice (106 x 140 cm) emerge un fregio dorato al di sotto di una ridipintura.

In una capanna di legno, collocata sulla sinistra del dipinto, la Vergine, seduta e raffigurata di tre quarti, tiene il Figlio in braccio per mostrarlo ai magi. Il Bambino si sporge tendendo la manina verso di loro. Dietro la Madonna, sulla sinistra, è raffigurato Giuseppe con il bastone in mano, anche lui seduto e intento a osservare la scena. Al centro sono i magi, il più anziano inginocchiato in atto di porgere il dono al Bambino mentre un paggio gli sorregge la ricca veste; gli altri due, uno in piedi e l'altro genuflesso, attendono il loro turno. Sullo sfondo sono presenti altri due giovani servitori, uno dei quali, a destra, trattiene un cammello. Oltre la capanna si apre un sereno paesaggio avvolto dalle prime luci dell'alba.

Il dipinto ricorda molto i due quadri dei Cappuccini di Cingoli (catt. 11-12), pertanto credo che si possa datare agli anni novanta; la Madonna è particolarmente prossima a quella dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di collezione privata (cat. 40). I modelli provengono ancora una volta dall'incisione: la composizione sembra infatti combi-

nare due famose *Adorazioni dei magi* a stampa, quella di Rubens tradotta da Lucas Vorsterman e, specialmente per il dettaglio col cammello a destra, quella di Carlo Maratti. Ranaldi (*Memorie...*, *op. cit.* [nota 2], c. 149/B) annotò il 14 febbraio 1848: “In casa della fu signora Anna Fittili Lauri vidi due quadri del Marini: sono per larghezza palmi 4: rappresenta uno l’adorazione dei pastori, l’altro l’adorazione dei Magi, sono tra i migliori coloriti dal nostro Marini. I quadri ritrovati presso la defunta in questo di furono divisi come da istrumento del dì d’oggi per atti del notaro Francesco Lispi”. Si sarebbe tentati di identificare l’*Adorazione dei magi* di Macerata con la seconda di queste due



fig. 11 Paolo Marini, *Adorazione dei magi*, Macerata, Musei Civici di Palazzo Bonaccorsi.

tele, ma l’ipotesi sembra scontrarsi con la differenza di misure: poiché il palmo di San Severino equivaleva a circa 22 cm, l’*Adorazione* Fittili Lauri era larga solo 90 cm circa. Non sono riuscita finora a reperire l’atto del notaio Lispi, che potrebbe contenere informazioni più precise.



fig. 12 Paolo Marini, *Madonna col Bambino, san Biagio e santo francescano* (Bernardino da Siena o Giacomo della Marca?), già Macerata, chiesa di San Giovanni. Su gentile concessione dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Macerata.

16 MADONNA COL BAMBINO, SAN BIAGIO E SANTO FRANCESCO (BERNARDINO DA SIENA O GIACOMO DELLA MARCA?) (fig. 12)

Olio su tela, 244 x 166 cm, già Macerata, chiesa di San Giovanni.

La tela è stata rimossa dalla quarta cappella a destra nel 2005, restaurata, con reintegro pittorico limitato alle parti principali delle figure, ma non ancora ricollocata nell'edificio, riaperto nel dicembre 2022 dopo un lungo intervento conservativo che l'ha riportato all'antico allestimento sulla base di un inventario del 1773. Prima dei lavori, nella cappella si trovava un altare in legno dorato, proveniente da Santa Maria della Fonte, chiesa demolita nel 1810 per costruire il cimitero comunale. All'epoca era reperibile *in loco* un volantino redatto da Alberto Tommassetti che forniva alcune utili informazioni. Al centro dell'altare si trovava un ovato col *Sacro Cuore di Gesù*, attribuito a Gaetano Sortini (1715-1786), mentre ai lati erano due tele, un *San Luigi Gonzaga* e quella qui presentata, che ho dovuto purtroppo studiare in grave stato di degrado, essendo stato impossibile rivederla dopo il citato intervento.

L'opera, che qui propongo di attribuire a Marini, presenta aspetti molto caratteristici del sanseverinate, come le fisionomie dei putti e del Gesù Bambino. L'angelo che indica la Vergine è identico a quello che

cinge il corpo di san Tommaso d'Aquino nella tela di San Domenico a San Severino (cat. 23). La gestualità dei personaggi, la morbidezza delle linee e il colore vivo sono elementi anch'essi tipici del pittore. La Vergine è seduta fra le nubi e sostiene in braccio il Bambino, tutto proteso verso il santo francescano, che è inginocchiato a destra e accompagnato da due angeli, uno dei quali gli indica Gesù. Sopra alla Madonna un

putto sostiene la croce, che potrebbe essere attribuito di san Bernardino, come simbolo del nome di Gesù (IHS), oppure di san Giacomo della Marca; la calvizie e il volto scavato si addicono anch'essi a entrambi i predicatori dell'Osservanza minoritica. Dall'altro lato, san Biagio in ginocchio reca una mano al petto, con il pettine per cardare la lana con il quale fu torturato, il pastorale e la mitria. I primi due attributi sono sorretti da putti, il terzo è adagiato a terra.

È possibile che a Macerata esistano altre opere di Marini: Ranaldi (*Memorie...*, *op. cit.* [nota 2], c. 151r) vide nella stessa chiesa di San Giovanni, ritenendoli ugualmente del pittore di San Severino, "il volto della seconda cappella a sinistra dell'ingresso", andato perduto, e una tela, nella medesima cappella, dedicata alla Vergine e a San Giuseppe, di cui si è persa traccia.

17 MADONNA COL BAMBINO, SAN MICHELE ARCANGELO E SAN GIOVANNI BATTISTA (fig. 13)

Olio su tela, 202 x 142 cm, Mogliano, Museo Arte Sacra.

La tela, attribuita a Marini da Matteo Mazzalupi, proviene da una piccola chiesa rurale demolita che sorgeva su un terreno di proprietà dell'ospedale di San Michele, nella contrada omonima.

Nel 1860 lo storico locale Giulio Petrelli riporta un inventario del 1728 dove è descritto il dipinto, posto nell'unico altare della chiesa: "quadro in tela, sul quale sta dipinta la Vergine Santissima con suo Figlio in braccio con tre Angeli attorno, S. Gio. Battista e S. Michele Arcangelo con il Lucifero sotto i piedi, con cornice dipinta di diversi colori".

Il dipinto è fortemente rovinato: in alcune zone il colore è caduto e vi sono fori sulla tela, soprattutto lungo i margini. Inoltre, in alcuni punti è pesantemente rimaneggiato. È auspicabile un pronto intervento di restauro.



fig. 13 Paolo Marini, *Madonna col Bambino, san Michele Arcangelo e san Giovanni Battista*, Mogliano, Museo Arte Sacra.



fig. 14 Paolo Marini, *Sacrificio di Abele*, Costafiore (Muccia), chiesa di San Nicola di Bari.

Bibliografia: G. PETRELLI, *Cenni storici per la terra di Mogliano*, Tipografia Badaloni, Recanati 1860, p. 234.

18 SACRIFICIO DI ABELE (fig. 14)

Olio su tela, 145 x 104 cm, Muccia, frazione Costafiore, chiesa di San Nicola di Bari.

Il dipinto si trova ora a Camerino nel deposito "Venanzina Pennesi". Si presenta nell'originale cornice dorata, piuttosto rovinata. Anche la tela presenta strappi e cadute e avrebbe bisogno di un intervento di restauro. A individuare la paternità del Marini e a segnalarmelo è stato Luca Maria Cristini.

Sulla destra è raffigurato Abele, con veste bianca e mantello rosso, inginocchiato di fronte al fuoco sacrificale. Tra le fiamme si intravede un agnellino, vittima del sacrificio. Fumo grigio scuro sale verso il cielo e porta lo sguardo dello spettatore a Dio, semisdraiato su una nube, che distende le mani verso la scena terrena, guardando il sacrificio con benevolenza. In secondo piano sopraggiunge Caino, pieno di rabbia e desideroso di vendetta.

19 IMMACOLATA CONCEZIONE, ANGELO CUSTODE E SAN BONAVENTURA (fig. 15)

Olio su tela, 270 x 170 cm, Petritoli, chiesa di Santa Maria dei Martiri.

Il convento di Santa Maria dei Martiri e la chiesa annessa, edificata nella seconda metà del '500, furono affidati ai frati minori osservanti fino al 1624, quando li sostituirono i riformati.

L'opera, insieme alle altre della chiesa, è minuziosamente descritta da Giuseppe Tricoli in una pagina web del 2017, dove se ne denuncia il grave stato di degrado e si invitano le autorità competenti a effettuare un immediato restauro.

Al centro l'Immacolata si erge in piedi sopra uno specchio di luna, indossa una veste

rosa e un mantello azzurro mossi dal vento e ha il volto incorniciato da un'elegante acconciatura. Sotto di lei, a sinistra, un angelo, avvolto da un mantello rosso e da una veste bianca che lascia scoperta la spalla, presenta alla Vergine un fanciullo. Di fronte a lui, poco più sotto, è Bonaventura da Bagnoregio, raffigurato con la penna tra le dita, il calamaio, sostenuto da un putto, e un libro; siede sopra una nuvola di colore grigio e alle sue spalle un altro angioletto tiene in mano il galero, simbolo della dignità cardinalizia del dottore francescano. Tutto intorno alla scena, tanti angeli nei più svariati atteggiamenti.

Una precedente attribuzione a uno dei pittori della famiglia Ricci di Ascoli è ricordata dagli studiosi locali Cuccù e Concetti; è stato Matteo Mazzalupi a segnalarmi l'opera restituendola al suo autore.

Bibliografia: I. CUCCÙ, E. CONCETTI, *I luoghi dell'anima. Storia delle chiese e dei monasteri di Petritoli*, Grafiche Fioroni, Casette d'Ete 2017, pp. 91, 228; G. TRICOLI, *I dipinti della chiesa di Santa Maria dei Martiri a Petritoli*, <https://www.tricoligiuseppe.it/it/i-dipinti-della-chiesa-di-santa-maria-dei-martiri-scritto-da-giuseppe-tricoli>.

20 IMMACOLATA CONCEZIONE

(fig. 16)

Olio su tela, 186 x 90 cm, Pollenza, collegiata di San Biagio.

Il convento agostiniano di Pollenza (Monte Milone fino al 1862) fu soppresso nel 1809, e nei locali appartenuti all'ordine venne trasferito l'ospedale. La chiesa di San Giovanni, annessa al convento, fu demolita nel 1827 e le tele degli altari furono portate nel palazzo comunale, dove rimasero a lungo. Qui Ranaldi le vide in una sua visita del 1847 e riconobbe tra esse due "quadri di altare" di Marini. Nella sagrestia della colle-



fig. 15 Paolo Marini, *Immacolata Concezione, Angelo Custode e san Bonaventura*, Petritoli, chiesa di Santa Maria dei Martiri.



fig. 16 Paolo Marini, *Immacolata Concezione*, Pollenza, collegiata di San Biagio.

giata, diversi anni fa, riconobbi due dipinti, quello analizzato in questa scheda e il seguente, attribuibili senza dubbio a Marini e pertanto identificabili con quelli visti da Ranaldi.

L'*Immacolata* è tratta dalla tela di Pietro da Cortona per i filippini di Perugia, opera che circolava in una stampa di Spierre dal 1662. Marini rappresenta la Vergine sospesa fra nubi, in piedi su uno spicchio di luna sostenuto da un putto, con indosso una tunica rossa coperta da un manto azzurro mosso dal vento; i capelli, non velati, sono raccolti sulla nuca, e la canonica corona di dodici stelle incornicia il viso dolcissimo; intorno alla figura diversi putti affacciati dalle nubi la osservano e la indicano.

La tela non presenta un ottimo stato di conservazione: sembra infatti molto annerita e il colore in alcuni punti è scrostato. Fortunatamente la figura della Vergine, compreso il volto, sembra aver resistito al tempo. Il dipinto manca di cornice, per questo motivo le zone più rovinate sono i margini. Il formato spiccatamente verticale risulta piuttosto insolito: ciò, insieme al fatto che i due angeli a sinistra sono tagliati, fa pensare che la tela in origine fosse più grande e successivamente sia stata decurtata.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 152v; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 216-217, cat. 42.

21 SAN TOMMASO DA VILLANOVA E SAN TOMMASO D'AQUINO (fig. 17)
Olio su tela, 225 x 147 cm, Pollenza, collegiata di San Biagio.

La tela, appartenuta alla distrutta chiesa agostiniana, è ora conservata nella sagre-

stia della collegiata. Vi sono raffigurati due santi, seduti sulle nubi a colloquio.

A destra si riconosce il domenicano Tommaso d'Aquino, che sorregge un libro aperto e si rivolge verso il suo interlocutore. Sotto di lui, due putti con gli attributi del santo sono seduti su un gradino: uno porta il giglio, simbolo di purezza, e il tizzone, usato dal santo per scacciare una bella ragazza inviata dai familiari per distoglierlo dalla vita consacrata; l'altro sfoglia un libro e con la manina mostra alcune righe al compagno.

Sulla sinistra è rappresentato l'agostiniano Tommaso da Villanova, con l'abito dell'ordine al di sotto dei paramenti da arcivescovo di Valencia. San Tommaso dedicò la vita all'assistenza dei bisognosi, pertanto è rappresentato in atto di distribuire monete: in questo caso indica due angioletti ai suoi piedi, uno dei quali sta contando del denaro mentre l'altro tiene chiusa una borsa.

In mezzo ai due protagonisti spuntano altri due angeli, i quali sorreggono rispettivamente un calamaio, altro attributo dell'Aquinate, e la croce arcivescovile, spettante al santo spagnolo.

In questo dipinto, fortemente chiaroscurato, il Marini utilizza una gamma cromatica più sobria del solito, scegliendo soprattutto i toni del grigio e del marrone; le uniche note di colore che si concede sono il rosso e l'azzurro dei pannicelli che cingono i due angeli in basso.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 152v.



fig. 17 Paolo Marini, *San Tommaso da Villanova e san Tommaso d'Aquino*, Pollenza, collegiata di San Biagio.

22 GLORIA DEL NOME DI GESÙ

Olio su tela, 270 x 160 cm, San Severino Marche, chiesa di San Domenico.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), cc. 148r-v, 151/B; VALENTINI, *Il forastiere...* *op. cit.* (nota 35), p. 107; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 157; R. PACIARONI,

Q. DOMIZI, *Cesolo. Le sue chiese, la sua santa*, San Severino, Coop. di Solidarietà Berta 80, Sanseverino Marche 1995, pp. 68, 77, 92; Q. DOMIZI, *Santi domenicani nei due quadri di Santa Margherita da Cesolo*, in «L'appennino camerte», 7 settembre 2002, p. 20; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 212-213, cat. 40; PACIARONI, *Dipinti*, *op. cit.* (nota 29), p. 120.

23 SAN TOMMASO D'AQUINO

Olio su tela, 180 x 115 cm, San Severino Marche, chiesa di San Domenico.



fig. 18 Paolo Marini, *Trasporto dell'Arca dell'Alleanza, Sacrificio di Aronne, Virtù*, San Severino Marche, chiesa di San Filippo Neri.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 148r; VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 107; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 157; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 121.

24 TRASPORTO DELL'ARCA DELL'ALLEANZA, SACRIFICIO DI ARONNE, VIRTÙ (fig. 18)

Affreschi, San Severino Marche, chiesa di San Filippo Neri.

Nella chiesa filippina della sua città Marini decorò la volta del presbiterio, progettando due scene bibliche al centro, il *Trasporto dell'Arca dell'Alleanza* e il *Sacrificio di Aronne*, e collocando attorno angeli e Virtù in scomparti racchiusi da ornati fitomorfi. Le Virtù rappresentate nelle vele sono la *Speranza* e la *Carità*, policrome, rispettivamente a destra e a sinistra del *Sacrificio di Aronne*, e la *Pace* e la *Fede*, monocrome, ai lati del *Trasporto dell'Arca*.

Il ciclo si data al 1694 grazie al contratto stipulato il 4 maggio di quell'anno fra il pittore e i filippini, rinvenuto da Raoul Paciaroni insieme a pagamenti dell'8 ottobre 1694 e 14 febbraio 1695: l'opera, quindi, venne realizzata a ridosso della morte del pittore, avvenuta il 30 luglio 1695. Alcune figure minori, l'angelo a destra della *Fede* e i due gruppi di putti al fianco della *Speranza* e della *Carità*, appartengono a una mano diversa, di qualità inferiore rispetto al resto degli affreschi: forse la morte colse Marini durante il lavoro, che potrebbe essere stato terminato da un allievo.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), cc. 148v-149r; RICCI, *op. cit.* (nota 9), p. 373; VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 84; A. GUBINELLI, *San Severino Marche: guida storico artistica*, EDC Edizioni, San Severino Marche 1975, p. 52; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), pp. 155-156; M. MASSA, in MARIANO, *op. cit.* (cat. 6), p. 161; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), pp. 110-111.

25 ASSUNZIONE DELLA VERGINE (fig. 19)

Olio su tela, 225 x 155 cm, San Severino Marche, chiesa di San Filippo Neri.



fig. 19 Paolo Marini, *Assunzione della Vergine*, San Severino Marche, chiesa di San Filippo Neri.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 149r; RICCI, *op. cit.* (nota 9), p. 379, nota 32; VALENTINI, *Il forastiere*, *op. cit.* (nota 35), pp. 84-85; GUBINELLI, *San Severino*, *op. cit.* (cat. 24), p. 53; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 156; M. MASSA, in MARIANO, *Le chiese...*, *op. cit.* (cat. 6), p. 161; R. PACIARONI, *La "Guida" del Valentini 125 anni dopo*, in D. VALENTINI, *Il forastiere in Sanseverino - Marche*, San Severino Marche 1868, ristampa anastatica, Città di San Severino Marche, San Severino Marche 1994, pp. CXCIII-CCXXI, in part. p. CCX; Id., *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 111.

26 SANTA ROSALIA

Olio su tela, 125 x 90 cm, già San Severino Marche, chiesa di San Giovanni.

Il dipinto mi è stato segnalato, sulla base di una scheda di catalogo dell'ICCD (n. 1100234646), da Matteo Mazzalupi, che l'ha collegato a un brano di Ranaldi: "Nella chiesa della fraternita di S. Giovanni - sopra la porta della sagrestia - un dipinto del Marini che rappresenta una donna coronata di rose stante nelle nubi con due putti al lato destro ed uno ha in mano un giglio, sotto alla sponda del lido due corpi naufragati - la testa della figura principale è disegnata, e ben colorita, quasi da anteporsi a quella dell'angelo in S. Domenico nel quadro di S. Tommaso di Aquino". La santa, non riconosciuta dall'erudito, e identificata dagli schedatori come Agnese, è invece Rosalia, patrona di Palermo, i cui attributi sono le rose e i gigli e che salvò la città siciliana dalla peste: il bel corpo di giovane raffigurato a terra non è dunque un naufrago, ma il cadavere di un appestato. A destra in basso si intravedono testa e avambraccio di un altro uomo, dalla folta capigliatura scura; dietro le due salme è raffigurato il mare. Il volto delicato della santa e il ricco abito di broccato ricordano la santa Vittoria della Pinacoteca comunale (cat. 31) e riportano alla mente una tela, di attribuzione controversa, raffigurante *Santa Filomena vergine settempedana* in San Lorenzo in Doliolo, alla quale Marini potrebbe essersi ispirato.

La *Santa Rosalia* non si trova più nella chiesa di San Giovanni ed è stato finora impossibile rintracciarla.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150r.

27 MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI (fig. 20)

Olio su tela, 171 x 117 cm, San Severino Marche, Collezione d'arte Palazzo vescovile.

Il dipinto, di formato orizzontale, raffigura il Cristo al centro, lievemente spostato sulla destra, al quale un fanciullo mostra i pochi pesci raccolti su di un panno bianco. Due donne a sinistra, sedute a terra, commentano la scena e un'altra figura femminile a destra, anch'essa seduta, osserva alcuni uomini che parlottano. I due gruppi formano una sorta di quinta che si apre sulla scena principale. Sullo sfondo, oltre il lago di Tiberiade, altre persone sembrano ignorare di ciò che sta avvenendo; dietro di loro si apre un ampio

paesaggio immerso nelle luci del tramonto.

Ranaldi, nel dicembre 1822, scrive di aver visto nel refettorio dei barnabiti di Santa Maria dei Lumi “5. tele bislunghe operate forse con più colore di qualunque altro suo lavoro, ma con meglio garbatezza del solito, e meno del solito disegnate, e indicanti forse l'età non avanzata del pittore. Gli argomenti analoghi al loco sono tratti dalla Scrittura. Sopra il primo quadro è scritto quello che si legge nel X di S. Luca v. 8.— *Manducate quae apponuntur vobis* - e rappresenta Cristo nel deserto, cui molti angeli apprestano diversi cibi. Il 2° è la moltiplicazione de' pani, che è il meno cativo. Il 3°



fig. 20 Paolo Marini, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, San Severino Marche, Collezione d'arte Palazzo vescovile.

l'apparizione in Emaus con la frazione del pane. Il quarto la Maddalena ai piedi di Cristo quando era alla mensa del Fariseo. Il 5° le nozze di Cana. Ora queste tele sono tolte a cagione de' restauri in quel locale”. Il secondo quadro è probabile sia questo, rinvenuto presso la Curia vescovile e attribuito a Marini da Luca Maria Cristini. Restaurato ed esposto per qualche tempo nella Pinacoteca Comunale, dopo la sua riapertura nel 2016, oggi è tornato nel Palazzo vescovile.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 149v; SACCHI, *Una nuova...*, *op. cit.* (nota 5).

28 COMUNIONE DI UN SANTO FRANCESCO (BONAVENTURA DA BAGNOREGIO?)

Olio su tela, 116 x 82 cm, San Severino Marche, monastero delle Convittrici del Bambin Gesù.

L'opera, da attribuire senza dubbio a Marini, raffigura la Comunione di un santo francescano, di difficile identificazione anche a causa del pessimo stato di conservazione: il dipinto è infatti rovinatissimo, vaste cadute di colore l'hanno reso quasi illeggibile, sebbene una pulitura abbia permesso di riconoscere i soggetti. Che il francescano sia Bonaventura si può ipotizzare considerando la frequenza delle raffigurazioni di questo santo nell'atto di ricevere miracolosamente l'ostia consacrata.

A sinistra si riconosce un bell'angelo, il cui volto è quasi intatto, collocato di tre quarti, vestito con una tunica azzurra, che scopre in parte il petto, e un manto rosso, del quale si intravede ancora il panneggio fluente; con la destra porge l'ostia al santo, presumibilmente inginocchiato innanzi a lui. Del francescano rimane solo parte del saio e si intravedono le mani giunte; la testa è quasi totalmente cancellata, tuttavia si individuano alcuni particolari: capelli molto corti, l'occhio cerchiato da rughe senili e il viso scarno velato da una lieve barba. Nonostante il poco che ne rimane, appare molto simile a un altro francescano, quello raffigurato dallo stesso pittore nella tela di San Giovanni a Macerata (cat. 28).

Alcuni tagli improbabili sui margini della composizione, nell'ala e nel mantello dell'angelo, nelle gambe e sulla schiena del santo, fanno sospettare, insieme alla spropositata grandezza dei corpi rispetto al formato dell'opera, che la tela sia stata ricavata da un'opera di maggiori dimensioni, forse destinata a un altare.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150v.

29 LA MADONNA, LA TRINITÀ E L'ANGELO CUSTODE

Olio su tela, 80 x 70 cm, San Severino Marche, monastero delle Convittrici del Bambin Gesù.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150v; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 214-215, cat. 41.

30 TRASPORTO DELLA SANTA CASA DI LORETO (fig. 21)

Olio su tela, 96 x 66 cm, San Severino Marche, monastero delle Convittrici del Bambin Gesù.

A Paolo Marini si può senz'altro assegnare questo *Trasporto della Santa Casa*, in buono stato di conservazione, che segue l'iconografia diffusa fin dal XVI secolo. Il pittore la interpreta rappresentando la Vergine e il Bambino al centro, sopra una nuvola con ai lati due angeli; in alto a sinistra, sta giungendo in volo la Santa Casa trasportata da un altro gruppo di creature celesti, mentre altri putti spiano la scena da dietro altre

nubi. Sullo sfondo è raffigurato un mare calmo, attraversato da imbarcazioni, e sul lato destro una città, forse Tersatto (Trsat, Croazia) dove, secondo la leggenda, venne portata la Casa prima di arrivare a Loreto. Sul terreno dove l'abitazione sta per planare, un angelo inginocchiato si rivolge alla Madonna, mentre un gruppo di putti a destra appare intento al lavoro: uno di loro maneggia uno strumento di misurazione, preparando il terreno per la deposizione della Casa nel luogo prescelto.

I beni di Paolo Marini passarono alle suore di questo convento per lascito prima della vedova e poi della cognata. Esiste un inventario dei dipinti a lui appartenuti, trascritto da Ranaldi nelle sue *Memorie e documenti*, nel quale tuttavia quest'opera e le due precedenti sono assenti: è probabile quindi che esse siano giunte nel monastero per altre vie.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150v; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 214-215, cat. 41.

- 31 MADONNA COL BAMBINO E I SANTI VENANZIO E VITTORIA
Olio su tela, 235 x 150 cm, San Severino Marche, Pinacoteca comunale "Tacchi Venturi".

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), cc. 148r-v, 151/B; RICCI, *op. cit.* (nota 9), p. 379, nota 32; VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 107; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 120.

- 32 SAN BERNARDO CONVERTE IL DUCA D'AQUITANIA
Olio su tela, 184 x 104 cm, San Severino Marche, Pinacoteca comunale "Tacchi Venturi".

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 148bis; RICCI, *op. cit.* (nota 9), p. 379, nota 32; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 120.



fig. 21 Paolo Marini, *Trasporto della Santa Casa di Loreto*, San Severino Marche, monastero delle Convittrici del Bambin Gesù.



fig. 22 Paolo Marini, *San Giovanni Battista al cospetto di Erode ed Erodiade*, San Severino Marche, Pinacoteca comunale "Tacchi Venturi".

33 SAN GIOVANNI BATTISTA AL COSPETTO DI ERODE ED ERODIADE (fig. 22)

Olio su tela, 116 x 85 cm, San Severino Marche, Pinacoteca comunale "Tacchi Venturi".

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, op. cit. (nota 2), c. 148bis; RICCI, op. cit. (nota 9), p. 379, nota 32; PACIARONI, *Dipinti...*, op. cit. (nota 29), p. 120.

34 STORIE DELLA VITA DI SAN DOMENICO

Olio su tela, 100 x 47 cm (tele rettangolari), 74 x 41 cm (tele ovali), San Severino Marche, santuario di Santa Maria del Glorioso. L'altare di San Domenico, accanto alla porta della sagrestia, fu eretto da Piersimone Vicoli. La pala centrale (circa 210 x 110 cm), già attribuita a Marini da Valentini e Gubinelli, ma di autore ignoto e forse preesistente alla cappella quale oggi la vediamo, raffigura il *Trasporto dell'immagine di San Domenico a un monaco di Soriano*. A ornamento di questa tela maggiore, un'elaborata cornice di stucco ne ospitava dieci minori di vari formati, che Ranaldi annovera fra le cose meno "ordinarie" del Marini. Essendo impossibile attualmente accedere alla chiesa, ho studiato i dipinti sulla documentazione fotografica, di buona qualità ma purtroppo incompleta (si vedano in particolare le schede ICCD

nn. 1100117210-1100117214, 1100117772). Sette tele, due rettangolari, quattro di forma ovale allungata e una trilobata, circondavano la centrale: in senso orario, da sinistra in basso, la *Guarigione di Reginaldo d'Orléans* (ovato), il *Salvataggio dei pellegrini diretti a Compostella* (rettangolo), il *Miracolo della testa resuscitata dal pozzo* (ovato), *Due angeli con rami di gigli* (trilobo), la *Resurrezione di Napoleone Orsini* (ovato), il *Miracolo dei pani* (rettangolo) e infine un episodio di identificazione in-

certa con un domenicano che riceve una tela (?) da un angelo (ovato). In foto più recenti tre cornici in stucco, le due inferiori a sinistra e quella al centro del lato opposto, appaiono vuote, mentre la *Guarigione di Reginaldo d'Orléans* risulta spostata in basso a destra. Altre tre piccole tele di Marini, due quadrate e una in forma di mandorla, occupavano il catino: da sinistra, un'*Apparizione della Madonna e del Bambino a san Domenico*, una "piccola gloria" (Ranaldi), molto rovinata, e un episodio di guarigione. *Bibliografia*: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150r; G. RANALDI, *Memorie storiche di Santa Maria del Glorioso*, Tip. di Ben. di Ant. Cortesi, Macerata 1837, p. XXXI; VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 122; GUBINELLI, *San Severino...*, *op. cit.* (cat. 24), p. 97; A. GUBINELLI, *S. Maria del Glorioso*, Tipolitografia Bellabarba, San Severino Marche 1984, p. 50; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 157.

35 MADONNA DEI LUMI

Seta applicata su tavola, misure ignote, già San Severino Marche, santuario di Santa Maria dei Lumi.

La tavola rappresenta la Vergine col Bambino seduta su un trono, con due putti ai lati sorreggenti torce, chiaro riferimento all'affresco cinquecentesco miracoloso che essa doveva coprire e dalla quale deriva fedelmente. Dell'opera esiste una foto in bianco e nero pubblicata nel 2000. Visto ancora da Raoul Paciaroni nel 2010, il dipinto non è più presente nella chiesa, chiusa dopo l'ultimo terremoto e riaperta nel 2020: non sappiamo se sia stato rubato o smarrito. A detta di Ranaldi, che la attribui a Marini nel 1830, l'opera è "dipinta in seta, poi incollata nella tavola".

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 148v; L. M. CRISTINI, *Un Seitz a Sanseverino?*, in «L'appennino camerte», 26 agosto 2000, p. 18; A. PELLEGRINO, *Il santuario della Madonna dei Lumi. Storia arte poesia*, Edizione del Santuario, San Severino Marche 2002, pp. 53-55; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 101.

36 APPARIZIONE DELLA MADONNA A SAN FILIPPO NERI (fig. 23)

Olio su tela, 200 x 150 cm, San Severino Marche, frazione Serrone, chiesa di Santa Lucia.

L'opera, attribuita al pittore sanseverinate da Ranaldi, è deriva in parte dalla tela di Giacinto Calandrucci (1646-1707), allievo e collaboratore del Maratta, per l'altar maggiore di San Filippo a Cingoli, che sicuramente il Marini ebbe modo di vedere nel periodo in cui lavorò in questa chiesa.

Come nel dipinto del Calandrucci, la Madonna è collocata in alto a sinistra, seduta su un trono di nubi, con il Bambino stretto in grembo e circondata da putti. In basso san Filippo, inginocchiato a destra, osserva la Madonna col volto rapito mentre due angeli lo sostengono da entrambi i lati; innanzi a lui si vede un angolo dell'altare, rivestito da una tovaglia. Rispetto all'artista palermitano, dovendosi misurare con una tela più pic-



fig. 23 Paolo Marini, *Apparizione della Madonna a san Filippo Neri*, Serrone (San Severino Marche), chiesa di Santa Lucia.

cola, Marini semplifica la scena, avvicinando le figure allo spettatore ed eliminando lo scorcio paesaggistico.

Il dipinto è in pessimo stato di conservazione e necessiterebbe di un intervento urgente di restauro.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150r; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 216-217, cat. 42.

37 PENTECOSTE

Olio su tela, 200 x 150 cm, San Severino Marche, frazione Serrone, chiesa di Santa Lucia.

Il dipinto, attribuito a Marini da Ranaldi, si ispira alla tela dello stesso soggetto nella chiesa di San Domenico a San Severino. Marini semplifica, però, la composizione rispetto all'originale, omettendo il fondale scenografico, sostituito con un largo squarcio di cielo che occupa tutta la parte alta. La Vergine, come nel dipinto di San Domenico, è al centro, su un piccolo seggio, circondata dagli apostoli; sopra le figure si apre un varco fra le nubi, da cui scende la colomba dello Spirito Santo.

La gestualità degli apostoli e alcune espressioni dei volti sono fedelmente riprese dalla grande tela domenicana. La Madonna ha una posa lievemente diversa,

ma congiunge le mani in maniera analoga e il volto è somigliante anche nei tratti e scorciato allo stesso modo.

Anche quest'opera è in stato di degrado e, come l'altra appartenente alla medesima chiesa, avrebbe bisogno di un intervento di restauro.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150r; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 216-217, cat. 42.

38 CROCIFISSIONE

Olio su tela, 160 x 130 cm, Serrapetrona, chiesa di Santa Maria delle Grazie in Borgo.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151r; G. BOCCANERA, *Serrapetrona*, Tipografia San Giuseppe, Pollenza 1990, p. 89; ANTONELLI, *Una Crocifissione...*, *op. cit.* (nota 5); A. ANTONELLI, *Serrapetrona. Gli stucchi di Santa Maria delle Grazie (I)*, in «L'appennino camerte», 6 luglio 2012, p. 24; ID., *Seicento in periferia: una "macchina" in stucco per il Crocifisso del Marini a Serrapetrona*, in «Studia picena», LXXXVII, 2022, pp. 159-167; M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 216-217, cat. 42.

39 SANTA CECILIA

Olio su tela, 76,5 x 120 cm, collezione privata.

In un appunto Ranaldi afferma di aver visto a Treia, in casa del conte Grimaldi, "una Santa Cecilia opera di Paolo Marini, sufficiente. È di mezza figura, ha in mano carte musicali". L'opera mi è stata segnalata in una collezione privata da Stefano Papetti, che nella stessa raccolta ha riconosciuto un'altra tela del pittore, lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (cat. 40). I due quadri, che presentano identiche cornici in legno parzialmente dorato e identiche dimensioni, nacquero probabilmente come pendant.

La santa Cecilia, circondata da pesanti nubi che si aprono al centro, è immersa in una luce paradisiaca, tutta giocata sui toni dell'arancio. È colta nell'atto di suonare l'organo e indossa un abito rosa e azzurro, dal panneggio particolarmente mosso. Di fronte a lei, a destra, un angelo inginocchiato le mostra uno spartito musicale, mentre a sinistra, lievemente arretrato rispetto al primo piano, un altro angelo con le mani giunte la ascolta incantato; al centro, infine, un putto in volo reca in mano un cartiglio.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 152r.

40 SPOSALIZIO MISTICO DI SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA (fig. 24)

Olio su tela, 76,5 x 120 cm, collezione privata.

La tela, compagna della precedente (cat. 39) e attribuita a Marini da Stefano Papetti, rappresenta la Vergine seduta su una nuvola con grembo il Bambino che si protende con tutto il corpo verso la santa, inginocchiata di fronte a lui, e con la manina le porge l'anello per sposarla. Santa Caterina, dal volto dolcissimo, è inginocchiata e posta di tre quarti, con un abito di broccato dorato, un velo bianco sulle spalle e un mantello rosso mosso dal vento che la avvolge dalla vita in giù; i capelli sono raccolti, il capo coronato, gli occhi rivolti verso l'anello. Ai suoi piedi è la ruota dentata, che allude al più noto dei martiri da lei subiti. Ad arricchire la scena, due putti sbucano dalle nubi, uno in basso a sinistra dietro la Vergine e l'altro in alto a destra, conferendo movimento alla composizione. Sempre a destra, sotto una coltre pesante di nuvole, si apre un uscio che lascia intravedere uno scorcio paesaggistico.



fig. 24 Paolo Marini, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata.

41 SAN MICHELE ARCANGELO E L'IMMAGINE DI SANTA MARIA IN VIA DI CAMERINO (fig. 25)

Olio su tela, 160 x 94 cm, collezione privata.

Negli appunti di Ranaldi si legge: “Diocesi di Camerino - Marignano S. Angelo - Nella chiesa di S. Michele. Il S. Michele che quasi deriva tutto da Guido”. Il luogo è Mergnano Sant'Angelo, piccola frazione di Camerino in direzione di Pioraco. Passato in mani private probabilmente in seguito alla scomparsa della chiesa un tempo parrocchiale, il quadro deriva in effetti da quello celeberrimo che Guido Reni realizzò su commissione di Antonio Barberini per la chiesa dei Cappuccini a Roma, il cui enorme successo diede origine a un proliferare di copie, alimentando una nuova iconografia che si impose su tutte le altre. Il pittore riprende l'abbigliamento da soldato romano in ogni particolare, non tralasciando neanche le pietre che ornano i calzari; all'armatura azzurra, come il Reni, contrappone il manto rosso gonfiato dal vento e una fascia decorativa di raso rosa; il volto, diversamente dalla tela del bolognese, non è rivolto verso

il basso a guardare il demone sconfitto, ma verso l'alto, dove, a destra, sostenuto da putti, compare un ovato contenente l'immagine della Vergine con il Bambino. La Madonna raffigurata, entro una cornice contrassegnata dallo stemma del committente (da identificare), è quella duecentesca di Santa Maria in Via a Camerino, cara alla devozione del popolo camerte, che la leggenda vuole portata dai crociati al ritorno da Smirne nel 1350. Sotto l'Arcangelo è rappresentato il demonio, spinto tra le fiamme e le scure rocce infernali e trattenuto con una catena. Nel resto del dipinto, uno sfondo di nubi che si stanno aprendo in alto lascia spazio a una luce dorata che accompagna gli angeli intenti a trasportare l'immagine sacra.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151r; SACCHI, *Un dipinto...*, *op. cit.* (nota 5).

42 SACRA FAMIGLIA CON SANT'ELISABETTA E SAN GIOVANNINO (fig. 26)

Olio su tela, 132 x 94 cm, collezione privata.

Di seguito al brano citato nella scheda precedente, Ranaldi segnala, ancora a Mergnano, “nella chiesola de' signori Cardona, ora Tacchi - Una Sagra Famiglia; non può essere sua invenzione perché vi si vede del buono in questa parte, almeno deve aver tratto molto assai da Raffaello. Se fosse tutto suo avrebbe pregio sopra ogn'altra cosa che abbia mai fatta - venne restaurata nel settembre 1822”. La tela, anch'essa ora in collezione privata, recentemente restaurata, raffigura, oltre alla Sacra Famiglia, anche sant'Elisabetta e il figlio san Giovannino. I personaggi sono collocati in un ambiente naturale: sullo sfondo appaiono alcuni alberi, dipinti con dovizia di particolari,



fig. 25 Paolo Marini, *San Michele arcangelo e l'immagine di Santa Maria in Via di Camerino*, collezione privata.



fig. 26 Paolo Marini, *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino*, collezione privata.

il cielo è nuvoloso ma sembra rischiararsi, dalla coltre di nuvole penetra una luce calda, pomeridiana, che illumina le figure. La Madonna, seduta a destra, con una mano regge il Figlio in grembo e con l'altra cinge le spalle a san Giovannino. L'atteggiamento dei due cugini è amorevole, Gesù gli accarezza il viso e Giovanni stringe le manine sul petto guardandolo negli occhi. A sinistra è seduta Elisabetta, che guarda i due fanciulli con atteggiamento materno, mentre in mano regge la croce, la quale, insieme all'agnello raffigurato davanti alla donna, è attributo del figlio. A completare la Sacra Famiglia, in alto a sinistra, compare Giuseppe, assorto anch'egli nella contemplazione dei due bambini.

Come ben vide Ranaldi, Marini adotta un'invenzione altrui: si tratta infatti di una ripresa, con qualche variazione, dalla *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Elisabetta* di Rubens, tradotta a stampa da Jan Witdoeck (cfr. *Rubens e l'incisione...*, op. cit. [nota 51], p. 145, cat. 310). *Bibliografia*: RANALDI, *Memorie...*, op. cit. (nota 2), c. 151r.

43 MADONNA DEL SUFFRAGIO (fig. 27)

Olio su tela, 185 x 140 cm, collezione privata.

La tela fu dipinta per l'altare Vigilucci in Santa Maria del Suffragio nel borgo Conce di San Severino, come ricordano lo stemma in basso a destra e l'iscrizione "ALTARE DE VIGILUCCI" sul margine inferiore, accanto allo scudo gentilizio. Il luogo di culto, eretto dalla Compagnia dei calzolari e conciatori di corame per custodire un'immagine mariana ritenuta prodigiosa, fu inaugurato il 9 aprile 1616 e ospitava, oltre a questa tela, altre opere fra cui una *Madonna di Loreto* di Giulio Lazzarelli.

Il dipinto raffigura la Vergine con il Bambino, seduta tra le nubi e circondata da putti, che con la mano sinistra si preme il seno lievemente scoperto; il latte materno che fuoriesce viene raccolto in un piatto d'argento, sorretto a sinistra dal Figlio e a destra da

un angelo di profilo. Sotto di loro un'altra creatura celeste sporgendosi dalle nubi fa cadere il latte da un altro vassoio precedentemente riempito sulle anime per Purgatorio per ristorarle. A sinistra un terzo angelo, in volo, afferra i polsi di un'anima per trarla in salvo, mentre a destra, tra nubi e lingue di fuoco, si intravede un paesaggio dove un membro della confraternita del Suffragio, inginocchiato, rovescia una brocca piena d'acqua, anch'essa a refrigerio delle anime.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 149r.

44 LA REGINA TOMIRI FA IMMERGERE NEL SANGUE LA TESTA DI CIRO

Olio su tela, 149,5 x 242,5 cm, collezione privata.

La tela, esposta alla mostra del 2010 *Meraviglie del Barocco nelle Marche* e in quell'occasione attribuita a Marini da Silvia Blasio, raffigura la sovrana dei Massageti celebre nell'antichità per aver sconfitto Ciro il Grande. Come nota Blasio, il dipinto riprende alla lettera un'incisione di Paulus Pontius del 1630 derivata da un'invenzione di Rubens (cfr. *Rubens e l'incisione...* *op. cit.* [nota 51], pp. 106-107, cat. 221). Derivazione e attribuzione erano peraltro già affermate sia in una nota manoscritta su un foglio incollato sul retro della tela ("Quadro antico della mia famiglia Servanzi. Si crede una copia dell'originale del Rubens per mano del nostro pittore e concittadino Paolo Marini") sia da Ranaldi, che vide il dipinto insieme a una *Strage degli innocenti*, purtroppo perduta, a suo parere "la più bella cosa che abbiamo ad olio in patria del detto pittore".

Bibliografia: RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 150bis-v; S. BLASIO, in *Meraviglie...* *op. cit.* (nota 6), pp. 210-211, cat. 39.



fig. 27 Paolo Marini, *Madonna del Suffragio*, collezione privata.



fig. 28 Paolo Marini, *Educazione della Vergine*, collezione privata.

45 EDUCAZIONE DELLA VERGINE (fig. 28)

Olio su tela, 120 x 85 cm, collezione privata. L'opera, segnalatami da Luca Maria Cristini con la corretta attribuzione, raffigura l'istruzione impartita a Maria bambina dalla madre Anna, fortunata iconografia tratta dai vangeli apocrifi. Marini prende spunto probabilmente, semplificandola molto, dall'*Educazione della Vergine* di Rubens che circolava a Roma nella seconda metà del '600 in una stampa di Schelte von Bolswert (cfr. *Rubens e l'incisione...*, *op. cit.* [nota 51], pp. 45-46, cat. 64): ne riprende soltanto le figure femminili, fa sedere sant'Anna di fronte alla fanciulla inginocchiata, su una spoglia cassapanca di legno, e aggiunge un tendaggio rosso per sfondo.

Il quadro è penalizzato da un cattivo restauro degli anni settanta del Novecento che ha eliminato parte delle velature: la mancanza dell'ultima finitura e la caduta del colore hanno compromesso la profondità dei volumi dando quasi l'impressione di un non finito.

Segnalo, infine, alcune opere la cui attribuzione a Paolo Marini è a mio giudizio errata: - *I santi Lucia, Tommaso d'Aquino e Bonaventura*, San Severino Marche, Palazzo vescovile, depositi. L'opera risale al 1637, cinque anni prima della nascita di Marini.

Bibliografia: PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 104.

- *Madonna col Bambino e sant'Antonio da Padova*, San Severino Marche, chiesa di San Rocco. L'opera risulta già presente in chiesa nel 1665. L'attribuzione va a mio avviso respinta su basi stilistiche; stupisce peraltro che essa risalga a Ranaldi, che conosceva molto bene il pittore.

Bibliografia: RANALDI, *Memorie*, *op. cit.* (nota 2), ms. 30/B, c. 149r; PAPETTI, *op. cit.* (nota 3), p. 157; PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29), p. 108.

- *Trasporto dell'immagine di San Domenico a un monaco di Soriano*, San Severino

Marche, chiesa di Santa Maria del Glorioso, cappella di San Domenico. Mentre le tele minori sono state effettivamente realizzate da Marini (cfr. cat. 34), la pala d'altare è di altra mano, più antica.

Bibliografia: VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 122; GUBINELLI, *San Severino...*, *op. cit.* (cat. 24), p. 97; ID., *S. Maria...*, *op. cit.* (cat. 34), p. 50.

Abstract

Born in Camerino, the painter Paolo Marini (1642-1695) lived in San Severino Marche. A leading figure in the artistic life of the latter town in the second half of the seventeenth century, like many of his contemporaries, he was mostly overlooked by nineteenth-century scholars. Based on the findings of the author's 2004 dissertation, this paper seeks to restore Marini to his rightful role by reconstructing his life and work through largely unpublished documents and several paintings newly attributed to him. It also takes into account important notes on the artist in the manuscripts of local scholar Giuseppe Ranaldi. What emerges from this research is the profile of a classically trained painter whose stays in Rome (documented in the late 1650s and early 1660s, and again in the mid-1670s) proved to be of fundamental importance, allowing him to enrich his artistic language and knowledge through contact with followers of Pietro da Cortona and the availability of prints.

NOTE

- 1 Ringrazio Matteo Mazzalupi, per il grande aiuto che mi ha offerto durante questo percorso di recupero di un autore misconosciuto e per la revisione finale del testo. Vorrei poi esprimere la mia riconoscenza a Luca Calenne per la disponibilità sempre dimostratami e le verifiche negli archivi romani. Un ultimo ringraziamento va a Giuseppe Moretti, per il supporto nelle numerose ricognizioni e in alcune riprese fotografiche, e a Silvia Barcaioni, Luca Maria Cristini, Alessandro Delpriori, suor Alma Maria Joseph di Gesù Crocifisso O. Carm., Fiorino Luciani, Barbara Mastrocola, Raoul Paciaroni, p. Quarto Paladini, Simone Settembri, Denise Tanoni, Mauro Tiberi, Maria Pia Topa, al personale dell'Archivio di Stato di Macerata e della Biblioteca comunale "Francesco Antolisei" di San Severino Marche.
- 2 G. RANALDI, *Memorie dei pittori, scultori, intarsiatori e architetti sanseverinesi*, Biblioteca comunale "Francesco Antolisei" di San Severino Marche (d'ora in poi BCSS), ms. 30/B, cc. 147r-152v.

- 3 S. PAPETTI, *Note per la pittura settempedana del '600. Paolo Marini e il restauro dell'Assunta nella chiesa di S. Filippo*, in *Miscellanea settempedana*, V, Bellabarba Editore, San Severino Marche 1991, pp. 153-158.
- 4 M. SACCHI, *Paolo Marini pittore settempedano del Seicento*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Macerata, a.a. 2003/2004, relatore prof. Stefano Papetti.
- 5 EADEM, *Una nuova tela per Paolo Marini*, in «L'appennino camerte», 25 giugno 2005, p. 20; EAD., *Un dipinto inedito con San Michele Arcangelo e Santa Maria in Via*, in «L'appennino camerte», 9 luglio 2005, p. 8; L. M. CRISTINI, *Castelraimondo. Un'inedita tela del Marini a Castel Santa Maria*, in «L'appennino camerte», 25 ottobre 2008, p. 24; A. ANTONELLI, *Una Crocifissione di rara qualità a Serrapetrona*, in «L'appennino camerte», 18 aprile 2009, p. 12.
- 6 S. BLASIO, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche, I. San Severino e l'Alto Maceratese*, a cura di V. Sgarbi e S. Papetti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 210-211, cat. 39; M. SACCHI, *ivi*, pp. 212-213 cat. 40, pp. 214-215, cat. 41, pp. 216-217, cat. 42.
- 7 B. LANDI, *Compendio del Convento di Santa Maria del Mercato*, BCSS, ms. 60, p. 21.
- 8 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, I, p. 559: "Qualche nome ha il Marini in S. Severino sua patria, scolare di Cipriano Divini, a cui passò innanzi nell'arte".
- 9 A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Tipografia Alessandro Mancini, Macerata 1834, II, pp. 372-373. La menzione di G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Niccolò Capurro, VII, Pisa 1847, p. 107, nota 34, è invece fugace e deriva interamente da Lanzi.
- 10 Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASMC), Sezione di Camerino, Archivio storico cattedrale, Libro III dei battezzati dal 1608 al 1655, c. 246r. La maggior parte dei documenti discussi qui di seguito è già stata segnalata in M. SACCHI, in *Meraviglie..., op. cit.* (nota 6), pp. 212-213, cat. 40.
- 11 Già dai primi anni del '600 diversi Marini compaiono nei registri notarili di San Severino; inoltre al matrimonio di Paolo Marini e Camilla Ciocchetti (cfr. più avanti nel testo) compare come testimone un "magistro Philippangelo de Marinis huius civitatis" probabilmente loro parente.
- 12 Archivio vescovile di San Severino Marche (d'ora in poi AVSS), Libro dei battezzati della parrocchia di San Giuseppe, vol. 299, c. 34v.
- 13 *Ivi*, c. 59v.
- 14 *Ivi*, c. 70v.
- 15 Vol. cit. a nota 10, cc. 217v, 229r.
- 16 AVSS, Libro dei morti della parrocchia di Santa Maria, vol. 302, c. 84v.
- 17 *Ivi*, c. 112v.
- 18 AVSS, Libro dei matrimoni della parrocchia di San Giuseppe, vol. 300, c. 115v.
- 19 G. RANALDI, *Belle arti. Memorie e documenti*, BCSS, ms. 32, cc.n.n., atto del 29 luglio 1665. La dote fu assicurata con un documento del vescovo Angelo Moidalchini dell'8 luglio 1667, col quale si proteggevano non solo la casa, i mobili e le suppellettili, ma anche tutti i prodotti da ricavarsi dalla terra, vino, olio e legumi, contro qualsiasi tentativo di espropriazione dovuto a debiti contratti o da contrarsi in futuro da parte del marito.
- 20 Per il documento del 1665 cfr. ASMC, Archivio notarile di San Severino Marche (d'ora in poi ANSS), Atti del notaio Carlo Scaccia, vol. 914, cc. 137v-139v. Il brano relativo all'educazione di Paolo ricorda che Ettore "cum suis industriis et laboribus curavit ut dictus dominus Paulus artem pingendi ediceret, subministrando eidem alimenta". Nel documento romano (Archivio storico diocesano di Roma,

Parrocchia di San Lorenzo in Damaso, Stati d'anime, 1662-1663, c. 74r) "Paolo Marini pittore", ventenne, risulta abitare con "Nicolò Mutio" di 24 anni. La professione e la patria di quest'ultimo si ricavano da un'analoga registrazione dell'anno successivo ("Nicolò Mutio genovese pittore": Stati d'anime, 1664-1666, c. 11r, consultato da Matteo Mazzalupi), dove si nota, oltre all'età incongruente con quella dichiarata in precedenza (22 anni), l'assenza di Paolo, sostituito da un altro genovese, Girolamo Bernabò, perché probabilmente rientrato ormai a San Severino. L'appartamento abitato dal pittore settempedano si trovava nel rione Parione nel palazzo d'angolo tra via di Santa Maria dell'Anima e piazza Pasquino, oggi fregiato degli emblemi pamphiliani perché venduto proprio in quel periodo, il 17 e il 23 luglio 1664, al principe Camillo Pamphilj per metà da Giulio Cortese e per metà da Gregorio Burratti e da sua madre Lavinia Lopez (Archivio di Stato di Roma, Notai del tribunale dell'Auditor Camerae, 6701, cc. 214r-230r, 285r-310r; cfr. *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, a cura di J. Garms, Rom-Wien 1972, p. 38).

- 21 ASMC, ANSS, Atti del notaio Giovan Battista Vilimbeni, vol. 952, cc. 216r-217r.
- 22 ASMC, ANSS, Atti del notaio Giovan Battista Vilimbeni, vol. 954, c. 55r-v.
- 23 La scrittura privata in italiano, del 12 febbraio 1679, è allegata alla ratifica che le parti ne fecero redigere da un notaio il 28 aprile 1684: ASMC, ANSS, Atti del notaio Giovan Battista Vilimbeni, vol. 958, cc. 187v-189v.
- 24 ASMC, ANSS, Atti del notaio Paolo Bergamini, vol. 938, cc. 162v-164r.
- 25 Il 3 agosto 1677 morì Brigida, sorella di Paolo, alla giovane età di 33 anni (AVSS, Libro dei morti della parrocchia di Santa Maria, vol. 302, c. 184r). Il 2 maggio dell'anno seguente la sorella Francesca e i fratelli Giuseppe ed Ettore, coeredi di Brigida, vendettero all'altro fratello Paolo un censo istituito da Giandomenico di Lorenzo da Aliforni a favore di Francesca e Brigida (ASMC, ANSS, Atti del notaio Giovan Battista Vilimbeni, vol. 956, cc. 302v-303v): il documento, stipulato in casa del pittore, dimostra il suo avvenuto rientro in patria.
- 26 RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/B. In passato ho erroneamente datato la collocazione di questa tela sul suo altare al 10 giugno 1691: M. SACCHI, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 212-213, cat. 40.
- 27 RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 151/C.
- 28 R. PACIARONI, A. PELLEGRINO, *L'attività teatrale a San Severino nel XVI e XVII secolo*, in *Miscellanea settempedana*, II, Bellabarba Editori, San Severino Marche 1982, pp. 105-117, in part. p. 108.
- 29 R. PACIARONI, *Dipinti del XVII secolo nelle chiese di San Severino. Notizie e documenti*, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 95-127, in part. p. 110.
- 30 ASMC, ANSS, atti del notaio Stefano Salvatori, vol. 1064, c. 49r-v.
- 31 AVSS, Libro dei morti della parrocchia di Santa Maria, vol. 302, c. 35v; cfr. RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), ms. 30/B, c. 147v. Che il pittore morisse "circa il 1695" era già noto a RICCI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 9), p. 379, nota 32, "dalle spese funerali" comunicategli evidentemente da Domenico Valentini.
- 32 ASMC, ANSS, atti del notaio Stefano Salvatori, vol. 1073, cc. 255r-v, 262r-v.
- 33 ASMC, ANSS, atti del notaio Saverio Acciaccaferri, vol. 1088, c. 84r-v.
- 34 RANALDI, *Belle arti ...*, *op. cit.* (nota 19); lo studioso vi annotò nel maggio 1831: "Notizie cavate dall'archivio delle Convittrici di S. Severino dal n(obil) u(omo) sig. Domenico Valentini mio amico".
- 35 D. VALENTINI, *Il forastiere in San Severino-Marche*, Tip. Soc. Editrice diretta da C. Corradetti, San Severino Marche 1868, p. 174, nota 70.

- 36 RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), cc. 147r-152v.
- 37 Per notizie su Lazzarelli (intorno al quale sto anche conducendo nuove ricerche) cfr. G. TALPA, *Memorie dell'antica e nova città di Settempeda detta oggi San Severino*, BCSS, ms. 8, vol. 6, libro V, parte I, p. 613; G. RANALDI, *Memorie dei pittori, scultori, intarsiatori e architetti sanseverinesi*, BCSS, ms. 30/A, da c. 119; VALENTINI, *Il forastiere...*, *op. cit.* (nota 35), p. 63; V. E. ALEANDRI, *La famiglia Lazzarelli di Sanseverino (Marche)*, in «Giornale araldico-genealogico-diplomatico», XXII, 1894, pp. 272-279, in part. p. 278; S. SATTA, *Memorie d'arte in Sanseverino. La pittura*, San Severino Marche 1908, pp. 15-16; R. FACCHINI, *Memorie storiche della chiesa dei SS. Biagio e Romualdo di Fabriano*, Prem. Stab. Tip. "Gentile", Fabriano 1925, pp. 27-28; voce *Lazzarelli, Giulio*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXII, Leipzig 1928, p. 489; R. SASSI, *Chiese artistiche di Fabriano. S. Nicolò di Bari*, in «Rassegna marchigiana», VIII, 1929-30, pp. 269-282, in part. p. 280; '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, p. LXXXV, p. 20, nota 38, p. 32.
- 38 RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 37), cc. 132D, 132E.
- 39 PACIARONI, *Dipinti...*, *op. cit.* (nota 29); *Confraternita delle Stimmate in Sanseverino*, 1620-1676, BCSS, fondo Servanzi, ms. A34. Lazzarelli entrò nel sodalizio nel 1643 (c. 45v), Marini nel 1664 (c. 95r). L'iscrizione di quest'ultimo, datata 7 dicembre, costituisce la prima attestazione del suo avvenuto ritorno da Roma, probabilmente motivato dalla morte del padre avvenuta poche settimane prima.
- 40 RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), cc. 139r-146v; L. M. CRISTINI, *Cipriano Divini pittore, editore, cartografo settempedano: un'istantanea sulla San Severino del Seicento*, in *Meraviglie...*, *op. cit.* (nota 6), pp. 55-59.
- 41 TALPA, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 37), vol. 7, libro IV, parte I, ms. 55, 8/D, c. 707.
- 42 Molte informazioni e riferimenti bibliografici si trovano in G. PIANGATELLI, *Eustachio Divini ottico e sperimentatore (1610-1685)*, in Istituto tecnico industriale "Eustachio Divini" - S. Severino Marche. 25° della fondazione. *Cronache e contributi*, s.n.s. [1983], pp. 43-65.
- 43 San Severino Marche, Archivio parrocchiale della chiesa di San Lorenzo, Stati delle anime dal 1666 al 1682. Cipriano Divini appare per la prima volta in questa documentazione nel 1671.
- 44 Così Talpa, citato in RANALDI, *Memorie...*, *op. cit.* (nota 2), c. 142r.
- 45 ASMC, ANSS, Atti del notaio Paolo Bergamini, vol. 942, c.n.n.
- 46 G. B. CANCELOTTI, *Vita di S. Severino vescovo settempedano e di S. Vittorino suo fratello*, per gli heredi di Francesco Corbelletti, Roma 1643.
- 47 CRISTINI, *Cipriano...*, *op. cit.* (nota 40), p. 57.
- 48 Lo stesso vescovo che assicurò la dote di Camilla (cfr. nota 20).
- 49 Mi riferisco soprattutto alla *Madonna del Divino Amore* di Raffaello già in collezione Farnese, oggi al Museo di Capodimonte.
- 50 *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, 8 febbraio - 30 aprile 1977), schede di R. Mezzetti, catalogo critico di D. Bodart, De Luca Editore, Roma 1977, p. 24, cat. 18, pp. 45-46, cat. 64.
- 51 P. PACINI, in *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'Amore non amato*, catalogo della mostra (Firenze, 19 maggio - 20 luglio 2007), a cura di P. Pacini, Polistampa, Firenze 2007, pp. 128-129, cat. 45 (ma l'opera non fu esposta); F. PETRUCCI, *Il Sanguis Christi di Bernini*, Arti grafiche Ariccia, Ariccia 2013, p. 8; I. LAVIN, *Il Sangue di Cristo riscoperto, in Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 1° aprile - 26 luglio 2015), a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Skira, Mi-

lano 2015, pp. 179-183, in part. p. 181; V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il Sanguis Christi di Bernini: tra il Borgognone e le Marche*, in *Dedicato a Irving Lavin*, a cura di M. Fagiolo, in «About Art online», numero speciale maggio 2020, pp 80-83.

- 52 PETRUCCI, *Il Sanguis...*, *op. cit.* (nota 51), p. 2.
- 53 B. CIUFFA, *François Spierre, Un incisore lorenese nella Roma Barocca*, Artemide, Roma 2021, p. 259.
- 54 PETRUCCI, *Il Sanguis...*, *op. cit.* (nota 51), p. 6.
- 55 P. M. PETRUCCI, *Vita, e virtù della penitente serva di Dio Maria Maddalena di Giesù*, Stamperia Episcopale, Jesi 1678.
- 56 R. PACIARONI, *La stauroteca di Sanseverino*, Litografia “Grafica & Stampa”, San Severino Marche 2011, p. 18.
- 57 *Visitatio apostolica civitatis et diaecesis S. Severini ab eminentissimo et reverendissimo domino cardinali Petro Matthaeo Petruccio episcopo Aesino de mandato speciali sanctissimi domini nostri Innocentii papae XII peractata [sic] de anno 1694*, BCSS, Fondo Servanzi, ms. A209, cc. 55r-56v.

Informazioni fondamentali per gli autori

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Urbania*, 2006
- F. De Carolis, *Giorgio Picchi a Mercatello sul Metauro*, 2007
- L. Vanni, *Zanino di Pietro a Sant'Angelo in Vado*, 2008
- S. Bartolucci, *Un Maestro del '400 nella chiesa di San Giacomo dei pellegrini di Fermignano*, 2009
- F. Fraternali, *Olivuccio di Ceccarello a Macerata Feltria*, 2010

MISCELLANEO

- M.M. Paolini, L. Vanni, *Il gigante buono. Il culto di San Cristoforo nel territorio della Comunità Montana del Metauro*, 2003
- E. Eusebi, *Filippo Santi e le decorazioni del Palazzo dei Governatori a Urbania*, 2008
- C. Giardini, *“Ritratto della famiglia dell’Illustrissimi Marescotti” dipinto da Sebastiano Ceccarini*, 2010
- M. Luzietti, *Arte e devozione 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/ 2024

1/2014

CLAUDIO CRESCENTINI, *“Et predicti magistri Rafael et Evangelista”. Intorno alla prima committenza documentata di Raffaello: riflessioni e risposdenze*

FRANCESCA COLTRINARI, *Fermo città adriatica: nuovi documenti su Vittore Crivelli e altri artisti fra Venezia, la Dalmazia e le Marche nella seconda metà del '400*

MASSIMO MORETTI, *Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze*

MARCO DROGHINI, *La Santa Cecilia e santi di Federico Barocci della cattedrale di Urbino: spunto per una riflessione 'barocca'*

RAOUL PACIARONI, *Nuovi documenti su Maestro Ansovino di Sebastiano architetto camerinese del XVI secolo*

ANGELO ANTONELLI, *Sebastiano Ghezzi nella chiesa del castello di Isola a San Severino Marche*

2/2015

TAMARA DOMINICI, *Sul ritorno 'a casa' degli Uomini illustri: analisi e considerazioni su Giusto di Gand e la sua attività urbinata*

VALERIO MEZZOLANI, *L'Andata al calvario di Nikolaus Tzafouri già nella collezione Matterozzi di Urbania: un'opera ritrovata*

MATTEO PROCACCINI, *La vicenda dei dipinti per Isabella Della Rovere, Principessa di Bisignano*

BONITA CLERI, *Il Cristo alla colonna di Federico Zuccari, originali, repliche, copie*

DUCCIO K. MARIGNOLI, *Un inedito ritratto di Bernardino Bini pittore anconetano*

RICCARDO GANDOLFI, *La porta Braschi e il 'magnifico busto' di Pio VI. Francesco Maria Ciaraffoni, Luigi e Giuseppe Valadier a Recanati*

LORETTA VANDI, *Carlo Ceci: la soggezione della Pittura*

3/2015

ALESSANDRO DELPRIORI-MATTEO MAZZALUPI, *Camerino minore: nuovi affreschi e una probabile identità per il Maestro di Arnano*

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

MARIA GENOVA, *Ripensare Federico Brandani nell'Oratorio di San Giuseppe a Urbino*

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

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

CLAUDIO GIARDINI, *Intorno ad una Natività di Simone Cantarini*

4/2016

ALESSANDRO DELPRIORI, *Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi*

FABIO MARCELLI, *L'approdo di Perugino nelle Marche: itinerario lungo la via Flaminia da Roma a Fano*

ANGELICA SANTI, *La Deposizione di Cristo della Chiesa di Santo Spirito: un dipinto fiammingo da cent'anni a Urbino*

GIULIO ANGELUCCI, *Due riferimenti per la cronologia di Johannes Hispanus*

MARILENA LUZIETTI, *Eraclio riporta la vera croce a Gerusalemme: osservazioni iconografiche su un dipinto di Palma il Giovane nel duomo di Urbino*

LORETTA VANDI, *Muzio Oddi architetto e consulente artistico: la Cattedrale medievale di Lucca e l'architettura 'alla moderna'*

GIULIO ZAVATTA, *Il disegno di Giovanni Orsi per l'Incredulità di san Tommaso nella pieve di Offagna*

5/2017

RAOUL PACIARONI, *Per la storia di un perduto dipinto sanseverinate del XIV secolo*

EROS GREGORINI, *A bello, fame et peste libera nos Domine. Una ricostruzione storica per la Chiesa di sant'Antonio abate a Castelleone di Suasa*

MATTEO PROCACCINI, *Un itinerario per il 'Maestro de Palazzolo' e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani tra XV e XVI secolo*

ANGELO ANTONELLI, *I dipinti di Simone De Magistris a san Ginesio: citazioni da El Greco e Dürer*

ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, *Domenico Peruzzini: un nuovo dipinto*

CLAUDIO GIARDINI, *Giovan Francesco Guerrieri nell'ambiente artistico romano*

BONITA CLERI, *Furto di un bronzo del Quattrocento*

6/2018

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

MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Considerazioni su alcune sculture lignee inedite o poco note nella provincia di Macerata*

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

BENEDETTA LANCELOTI, *Circoncisione di Gesù nelle Marche controriformate: analisi del soggetto iconografico e le sue varianti*

MASSIMO MORETTI, *Percorsi artistici all'incrocio: Michelangelo Merisi da Caravaggio e Giovan Giacomo Pandolfi nella casa romana di Pandolfo Pucci*

LUCIA PANETTI, *Appunti per Palazzino Fedeli pittore anconetano e una precisazione per Filippo Bellini*

IRENE TOMASSINI, *Intorno a due ritratti di Giacomo Balla all'accademia Georgica di Treia*

7/2019

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

MARIA GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Sugli esordi di Lucantonio di Giovanni Barbeti: una ipotesi e qualche riflessione*

RAOUL PACIARONI, *Un contratto inedito del pittore anconetano Luca di Costantino*

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

ELISA COSTANTINI, *Vecchie e nuove considerazioni sulla figura di Gioacchino Varlè*

MARIA LUISA MOSCATI BENIGNI, *Spigolando negli archivi urbinati: Grand Hotel dei Cappuccini*

8/2020

FRANCESCA BOTTACIN, *Per una ricognizione sugli studi dedicati alla pittura neerlandese in territorio marchigiano*

LORETTA VANDI, *Due mitre e una custodia in pelle del Museo Diocesano Albani di Urbino. Arte e artigianato nelle Marche del tardo Medio Evo*

FRANCESCO VITTORIO LOMBARDI, *La famiglia (ferrarese) De Miniatoribus a*

Sassocorvaro tra '400 e '500. Postille su Antonio Leoni

GIULIO ZAVATTA, *Pierantonio Palmerini 'copista' di Raffaello: vicende critiche e collezionistiche della Sacra Famiglia già nella chiesa di Sant'Andrea a Urbino*

RAOUL PACIARONI, *Raffaello di Benedetto Coda, un pittore riminese del Cinquecento a Sanseverino*

ALESSIO BARTOLUCCI, *Un'ipotesi per Filippo da Verona a Fabriano*

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

9-10/2021-2022

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

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

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

TAMARA DOMINICI, *Cum tanti di excellentia chiar dotati: l'influenza fiamminga sul giovane Raffaello*

RAOUL PACIARONI, *Giulio Bevilacqua sconosciuto pittore eugubino del XVI secolo*

ALESSIA 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*

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

ANGELO ANTONELLI, *Museo Piersanti, i disegni, cronistoria di una collezione*

11/2023

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

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

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

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

ANDREA PARIBENI, *Sulle tracce di un quadro perduto di Giulio Cantalamessa*

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

13/2023 (numero speciale Allegretto Nuzi e il suo mondo)

ANDREA DE MARCHI, *Avant propos*

MATTEO MAZZALUPI, *A margine del catalogo Allegretto Nuzi e il 300 a Fabriano: revisioni e integrazioni*

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

ARIANNA LATINI, *Un'indagine sull'impiego delle decorazioni punzonate nelle opere su tavola di Allegretto Nuzi*

VICTOR M. SCHMIDT, *L'affresco della Crocifissione nella sacrestia di santa Lucia Novella, una lettura iconografica*

ALESSANDRO DELPRIORI, *Presenze esogene a Fabriano nel Trecento: il Crocifisso gotico doloroso di sant'Onofrio*

CATERINA PAPARELLO, *La collezione di Romualdo Fornari: la dispersione delle opere, la fortuna degli studi*

GIULIA SPINA, *Sulle sequenze narrative dei cicli di pittura murale del Trecento a Fabriano*

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 Settembre 2025
dalla Tipografia Guerrino Leardini
Macerata Feltria (PU)

