

L'arte antica marchigiana
all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905

Cecilia Prete

L'arte antica marchigiana
all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905

in copertina

Allegretto Nuzi
*Madonna col Bambino e santi,
sant'Antonio Abate, san Giuliano,
Macerata, cattedrale (particolare)*

Si ringraziano
la Diocesi di Macerata
e l'Accademia di Belle Arti
di Macerata per aver concesso
la riproduzione



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Coordinamento editoriale
Anna Albano

Art director
Giacomo Merli

Redazione e impaginazione
Ferrari – studio editoriale, Cologno Monzese

Ufficio iconografico
Alice Jotti, Sabrina Galasso

Ufficio stampa
press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2006 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano
© 2006 Comune di Macerata



Comune di Macerata
Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti
Pinacoteca e Musei civici

in collaborazione con



Camera di Commercio
Industria Artigianato e Agricoltura,
Macerata

“Macerata 1905 – 2005”

*Manifestazioni per il centenario
dell'Esposizione Regionale Marchigiana.*

Cura del progetto
Alessandra Sfrappini, dirigente del Servizio Cultura, Comune di Macerata

Organizzazione
Anna Pieroni, Biblioteca Comunale Mozzi Borgetti
Rosaria Cicarilli, Pinacoteca e Musei civici

Collaborazione alle ricerche
Rosaria Cicarilli, Giuliana Pascucci

Referenze fotografiche
Gaetano Apicella, Ancona
Igor Guerrini, Sassoferato
Dante Mariotti, Macerata
Museo Piersanti, Matelica
Regione Marche, Servizio Attività e Beni Culturali,
Sport e Marchigiani nel mondo
Luigi Ricci, Macerata
Soprintendenza per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico delle Marche - Urbino,
Studio Oddi, Ascoli Piceno

“... una meravigliosa collezione artistica... il nobile tentativo di raccogliere, come in una grande, ideale galleria di tutta la regione, le principali manifestazioni d'arte pittorica marchigiana... Un vero avvenimento per la storia dell'Arte in Italia...”: così scrivevano nel 1905 gli studiosi e i critici che visitarono la mostra d'Arte Antica tenutasi a Macerata in seno all'Esposizione Regionale Marchigiana.

Un evento di grandissima importanza, come abbiamo già avuto modo di dire e vedere attraverso la testimonianza offerta dalla mostra “L'arte fotografica” di Tullio Bernardini, la prima delle iniziative del programma predisposto dall'amministrazione comunale per ricordare il centenario dell'esposizione. Il convegno svoltosi poi nel novembre 2005, presso la Camera di Commercio, ente che fin dall'inizio ha supportato l'intera iniziativa, ci ha fatto meglio conoscere le trasformazioni economiche e sociali portate dal nuovo secolo, con un'attenta riflessione sull'evoluzione della intera provincia nell'arco dei cento anni trascorsi.

Questa pubblicazione, infine, risultato di un'accurata ricerca dedicata alla mostra d'Arte Antica, sottolinea e ancor più evidenzia l'importanza delle opere degli artisti marchigiani dal XIV al XVIII secolo, artisti e opere che l'Esposizione Regionale ebbe il merito di riunire, al fine di mostrare, con giustificato orgoglio, l'esistenza e la bellezza dell'arte marchigiana.

Giorgio Meschini
sindaco di Macerata

La mostra di Macerata del 1905 fu il più importante episodio marchigiano all'interno di quel vasto fenomeno delle esposizioni di arti e industrie che si era diffuso in tutta Europa a partire dalla metà dell'Ottocento.

Lo confermano non soltanto il numero e la varietà di imprese, enti e istituzioni partecipanti, ma anche il suggestivo allestimento nei padiglioni appositamente creati lungo la cinta muraria cittadina e il nutrito programma di spettacoli e di convegni che accompagnarono l'evento fieristico vero e proprio.

Supportati da facilitazioni di viaggio e da battages pubblicitari e anticipazioni di stampa, gli eventi dell'estate del 1905 a Macerata cercavano di far presa sull'immaginario di un vasto pubblico.

Se il momento di massima risonanza mondiale fu raggiunto con la visita dei sovrani all'esposizione, uno dei richiami più alla moda fu senza dubbio il convegno cicloturistico nazionale, di cui fu data una dettagliata cronaca anche nella rivista del Touring Club.

Come è noto, alla locale Camera di Commercio fece capo gran parte della concezione e organizzazione della mostra, nella quale si saldavano numerose istanze manifestatesi soprattutto in area picena e maceratese già nei decenni precedenti. Interesse crescente per la cultura tecnica e la formazione professionale, ricerca di un ruolo e di una visibilità della regione marchigiana nel contesto del nuovo stato unitario, affermazione di valori tradizionali e presentazione della poco nota ricchezza artistica del territorio: la mostra del 1905 è rimasta nella memoria della città come una promettente e simbolica apertura del XX secolo.

A cento anni di distanza, l'ente camerale ha aderito convintamente alla proposta del Comune di Macerata di ricordare la mostra del 1905 attraverso alcune iniziative di studio e di valorizzazione della documentazione d'epoca presente in collezioni pubbliche e private. Dopo la mostra dedicata alle immagini della città prodotte da Tullio Bernardini, funzionario della Camera di Commercio e appassionato sperimentatore del mezzo fotografico, viene oggi presentata un'approfondita ricerca dedicata alle opere dell'arte marchigiana che furono allora esposte in mostra.

Un contributo scientifico che, siamo certi, non mancherà di rinnovare l'interesse del pubblico per questa storica manifestazione.

Giuliano Bianchi
*presidente della Camera di Commercio,
Industria, Artigianato e Agricoltura di Macerata*

L'intelligenza critica e la conoscenza della realtà marchigiana hanno consentito a Cecilia Prete di individuare nella mostra, tenuta a Macerata nel 1905, una delle testimonianze più significative della tensione intellettuale e civile, dell'impegno per la costruzione o ricostruzione di una identità regionale – e alla fine unitaria – che rischiava di essere considerata minore o, addirittura, negata. La puntuale ricostruzione delle vicende, che hanno segnato il non facile percorso organizzativo, evidenzia come ancora persista, nonostante l'avvenuta unità nazionale, una situazione parcellizzata e divisa in molte patrie e in molte capitali. La presenza di una forte coscienza della propria storia – in città testimoni di un lungo e prestigioso passato, illustri per nascita di letterati e artisti, di monumenti, di una classe politica locale e di un radicato "senso comune" di appartenenza – aveva sino ad allora impedito una costruzione che unisse fra loro diversi e dislocati momenti. L'esposizione di Macerata è una scelta politica che avviene, con l'appoggio romano, sotto l'impulso di un minoritario gruppo illuminato che riesce a fare convergere intenzioni e orgogli, protagonismi e campanilismi.

La conoscenza del patrimonio storico artistico sentito come luogo ideale e intellettuale nel quale ritrovarsi e riconoscersi e la presentazione di un ricco tessuto collezionistico che testimonia la volontà di non lasciare fuggire dalla regione la memoria di sé vengono indicati ed enfatizzati per costruire una coscienza che non può non coincidere con la da poco formata struttura nazionale. La chiave di lettura che sta alla base dell'affascinante indagine della giovane studiosa, quella, acutamente indicata, che serve a collocare in un quadro organico le molte testimonianze raccolte, è la nascita di una nazione.

L'aver riproposto quel momento, averne indicata la sotterranea passione, il filo rosso che collega l'esposizione marchigiana con quanto avveniva nel resto del paese è uno dei molti meriti di questo lavoro.

Ranieri Varese

Ringraziamenti

Questo libro deve molto a quanti, in tempi e modi diversi, mi hanno generosamente offerto il loro aiuto e la loro competenza. In particolare desidero ringraziare: Chiara Agostini, Sara Alferino, don Piero Allegrini, Gaetano Apicella, Anna Maria Ambrosini Massari, Marisa Baldelli, Gabriele Barucca, Romano Battisti, Rosi Belli, Simona Biocco, Silvia Blasio, Maria Teresa Borgogelli, Laura Carassai, Alessandra Carnaroli, Anna Cerboni Baiardi, Francesca Chiodi, Valentina Ciancio, Bonita Cleri, Giuseppe Cucco, Valter Curzi, don Domenico Foglia, Fabio Fraternali, Corrado Fratini, Filippo Maria Giochi, Natalia Grilli, don Germano Liberati, Mara Magnarelli, Amelia Mariotti, Marina Massa, Simona Massari, Mara Mazzoni, Maurizio Minoggio, Alma Monelli, don Luciano Montelpare, Benedetta Montevercchi, Saverio Moretto, Elisabetta Morosini, Raul Paciaroni, Stefano Papetti, Francesca Pappagallo, Marta Paraventi, Andrea Paribeni, Giovanna Perini, Nino Pieri, Michele Polverari, Andrea, Carlo, Elisabetta Prete, Chiara Quintili, Nino Ricci, Marino Ruzziconi, Elisabetta Sambo, Angelo Speri, Maria Letizia Strocchi, Franco Torresi, Stefano Tumidei, Silvia Vagnoni, Agnese Vastano, Lisa Venturin, Anna Verducci. Voglio rivolgere un ringraziamento speciale all'assessore Mauro Compagnucci, ad Alessandra Sfrappini, Rosaria Cicarilli, Giuliana Pascucci e a tutto il personale della biblioteca Mozzi Borgetti per aver collaborato alle ricerche, e a Ranieri Varese per aver sempre incoraggiato il mio lavoro.

Sommario

11	La mostra d'arte antica marchigiana: gli antefatti e la cronaca	97	Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani
19	La commissione di Belle Arti e la mostra d'arte antica: orientamenti sui contenuti e sull'allestimento	107	Collezionismo, dispersioni e coscienza della tutela
41	Le scuole pittoriche e il primato dei centri maggiori	137	Catalogo 1905-2005
47	L'utile dell'arte e la pratica delle esposizioni	139	Catalogo illustrato ed aggiornato della mostra d'arte antica
51	L'identità dell'arte marchigiana: dal Trecento fabrianese a Raffaello	199	Catalogo della mostra d'arte antica del 1905
61	L'identità perduta: dal Cinquecento al Settecento	227	Antologia critica
67	Altre opere di "autori non marchigiani, ma per lo più di buona scuola"	271	Apparati
		273	Bibliografia generale
		281	Indice dei nomi
		285	Indice dei luoghi

La mostra d'arte antica marchigiana: gli antefatti e la cronaca

Il presente libro mostra che grandi e piccoli sono fratelli, maggiori gli uni, gli altri minori, ma tutti ugualmente necessari ai procedimenti della storia e alla comprensione delle epoche, non tanto perché nati entro i confini della regione, quanto perché partecipi della nostra indole etnica e della temperie regionale, membri tutti di una stessa famiglia.

Giovanni Crocioni, *Le Marche. Letteratura arte e storia*, 1914

La scelta di Macerata tra le città candidate a ospitare la prima grande esposizione regionale, cui viene affidato il compito di rappresentare la produttività delle Marche all'intera nazione, cade quasi di diritto: per ben due volte infatti, nel 1888 e nel 1891, al Consiglio provinciale di Macerata era stata inoltrata la richiesta di un sussidio per avviare una simile iniziativa, senza tuttavia ottenere l'esito sperato¹. I tempi evidentemente non erano ancora maturi, come si legge nella prefazione del *Catalogo ufficiale*², e tuttavia, sull'esempio di quanto ormai da decenni avveniva in molte regioni italiane e favoriti da una politica liberale, alcuni centri marchigiani andavano organizzando "rassegne parziali" ad Ancona, Camerino, Osimo, Senigallia e nella stessa Macerata, per dare spazio e visibilità a quei settori che rappresentavano la realtà economica della regione, da quella agricola a quelle industriale e artigianale³. Allo stesso tempo era vivace la partecipazione alle esposizioni italiane ed estere dove le Marche ricevevano riconoscimenti anche prestigiosi, come nel caso della "Louisiana Purchase Exposition" tenutasi nel 1904 a Saint Louis, in occasione della quale proprio la Scuola d'arte applicata all'industria di Macerata ottenne una medaglia d'argento⁴.

L'opportunità si presenta durante il terzo Congresso regionale agricolo di Osimo, quando, come sede del successivo convegno e della mostra agricolo-zootecnica a esso collegata, si opta per Macerata. È nell'entusiasmo di questi preparativi che matura l'idea ben più ambiziosa di organizzare finalmente un'esposizione regionale per la quale si chiedono e si ottengono, in appoggio all'impegno oneroso assunto dal Comune ospitante⁵, l'adesione del governo e della Provincia, nonché il coinvolgimento dei Municipi e degli Enti morali. In segui-

to a discussioni e assemblee cui partecipano anche i deputati e i senatori della regione, viene nominato un comitato presieduto dall'ingegnere Gustavo Perozzi che provvede a sua volta alla nomina di commissioni e sottocomitati circondariali operativi nel territorio. Nel frattempo viene stanziato un generoso contributo dal governo di 50.000 lire, e altri ne arrivano da parte della Provincia, dai Comuni e da quanti intendono sostenere l'iniziativa⁶. Tutt'altro che secondario, infine, il ruolo della Camera di commercio di Macerata, "cui fa capo l'intero coordinamento organizzativo e amministrativo, di particolare impegno e complessità"⁷.

Il 25 dicembre 1904 esce il primo numero dell'"Esposizione Marchigiana", la nuova testata diretta da Domenico Spadoni, che nasce proprio per supportare il prestigioso evento su cui offre continui aggiornamenti⁸. Sin dalle pagine iniziali vengono chiaramente espresse considerazioni e intenzioni che, per comprendere i significati e le responsabilità di cui l'esposizione del 1905 viene investita, è necessario riportare alla memoria.

Nell'articolo d'apertura, significativamente intitolato *Risveglio*, si avverte innanzitutto un malcelato spirito di rivalsa nei confronti del resto d'Italia che "malgrado i meravigliosi ingegni dati in ogni tempo dalla regione nostra alle arti, alle letterature e alle scienze" non conosce e non apprezza le Marche come meriterebbero. Nello stesso tempo anche l'autocritica è severa e assume toni poco indulgenti nel rimproverare alla popolazione marchigiana di non essere "riuscita a dare il suo nome e l'impronta regionale ad alcuna scuola artistica o letteraria, ad alcuna cosa bella o singolare". "Le sue cose notevoli", scrive Spadoni, "o sono rimaste pressoché ignote, o, se note, sono andate sotto altro nome che il suo":



gli esempi sono numerosi e riguardano tanto la storia (“...abbiamo visto annoverare fra le cospirazioni *romane* la congiura patriottica maceratese e marchigiana del 1817”) quanto l’economia (“chi ricorda la mezzadria delle Marche, forse superiore a tutte?”) e, naturalmente, l’arte e la letteratura (“Raffaello diede luogo alla scuola pittorica romano-umbra. Il Leopardi volò alto come aquila, eppure nel suo secolo si parla di una scuola letteraria romagnola”).

Dati questi presupposti, è necessario allora spronare i cittadini facendo appello alla solidarietà tra le quattro province, riunite in una regione ancora giovane e caratterizzata da autonomie territoriali dovute a profonde diversità storiche, politiche, culturali¹⁰.

Il punto di vista vuole essere lucido e obiettivo: se da un lato questa situazione è da attribuire al carattere riservato e insicuro dei marchigiani, cui certo non è estranea la lunga sudditanza allo Stato Pontificio, dall’altro il problema è quello di riconoscersi nei confini di un’area geografica nata su presupposti discutibili, con un’identità tutta da costruire. Il nome stesso della regione palesa una pluralità di ambiti e di realtà che riflettono civiltà diverse, frutto di antiche autonomie locali prosperate all’ombra delle grandi e piccole signorie che hanno affermato più o meno a lungo e prepotentemente il proprio potere, come quelle dei Malatesta, dei Montefeltro, degli Sforza, dei da Varano e dei Della Rovere, per citare le più note.

L’essere assoggettate allo Stato Pontificio nel corso dei secoli XVI e XVII non ha determinato, poi, una vera coalizione tra i vari centri della regione cui è mancata, di fatto, un’effettiva città-capoluogo, un polo, cioè, nel quale riconoscersi e al quale fare riferimento.

Le sette province di Pesaro, Urbino, Ancona, Macerata, Camerino, Ascoli e Fermo, stabilite dal restaurato governo pontificio dopo la stagio-

ne napoleonica, furono ridotte a quattro quando, in seguito agli esiti della battaglia di Castelfidardo e al plebiscito del 1860, le Marche votarono la loro adesione al regno d’Italia. In questo frangente l’assetto passato venne almeno in parte modificato con la perdita di Gubbio che andò a far parte dell’Umbria, benché da antica data congiunta al ducato di Urbino, con l’annessione alla provincia di Macerata dell’alta val Nerina e di Visso, legate viceversa alla regione umbra, mentre Senigallia, città del ducato rovesco, fu inglobata nella provincia di Ancona¹¹. È quanto mai giustificato il fatto che a distanza di alcuni decenni, e con evidente ritardo rispetto a un dibattito già avviato da regioni italiane più progredite, le Marche avvertissero come la mancata unità regionale, storicamente motivata, si traducesse nell’incapacità di individuare una cultura omogenea nella quale potersi riconoscere. Allo stesso tempo, si dava vita a un processo che, grazie al coinvolgimento di tutte le province, si proponeva di anteporre, alla valorizzazione dei beni del proprio territorio, la conoscenza stessa di quelle componenti eterogenee nelle quali distinguere non una ma più culture marchigiane.

Le varie sezioni di cui si compone l’esposizione del 1905 esprimono chiaramente queste intenzioni. Le peculiarità della regione vengono così individuate attraverso una sorta di inventariazione di tutte le ricchezze dell’intero territorio, materiali e non, del passato e del presente, che, fatte conoscere al pubblico durante la manifestazione, ne devono costruire il profilo.

In particolare, la mostra “dialettale folklorica” – per la quale viene promossa la traduzione di una novella del Boccaccio “nel vernacolo di tutti i comuni delle Marche, riuscendosi così a formare un’esatta topografia dialettale marchigiana”¹² – esprime l’esigenza di appropriarsi di un’identità linguistica innanzitutto, anche in virtù della riscoperta degli usi e dei costumi locali.



In quegli stessi anni Adolfo De Carolis, artista marchigiano di consolidata fama nazionale, chiamato a Macerata come membro della giuria della mostra per la sezione “Belle Arti”, diffondeva con le sue opere e i suoi scritti il culto per le tradizioni popolari del Piceno, espresse in forme semplici e primitive, ma tuttavia ricche di “arcana bellezza e storica importanza”¹³. A breve distanza dall'esposizione regionale, nel 1907, sulle pareti del salone del palazzo provinciale di Ascoli Piceno De Carolis si apprestava a dipingere gli affreschi destinati a celebrare i miti piceni, facendosi interprete dei sentimenti di un popolo che riconosceva in quelle decorazioni la narrazione epica della sua storia. Analogamente, negli scritti del periodo, l'artista coglieva dei parallelismi tra passato e presente ravvisando nei riti e nelle usanze della vita quotidiana della gente marchigiana i simboli delle antiche origini¹⁴.

Anche lo scrittore e critico d'arte Diego Angeli, condividendo gli stessi ideali e assecondando la sua vena dannunziana e crepuscolare, di ritorno dalla visita alla mostra maceratese mostrava apprezzamento per i costumi tradizionali, fino a compiacersi di quella chiusura agli influssi esterni da altri tanto deprecata, commentando: “in nessun'altra occasione, io credo, si poteva constatare più sicuramente la corrispondenza che passa tra tutto un popolo e la sua arte e in nessun'altra regione questa corrispondenza era più visibile, che qui

nelle Marche dove sembra mantenersi intatta a traverso i secoli, con una tenacia che esclude ogni troppo grande infiltrazione straniera”¹⁵.

Tornando alla manifestazione del 1905, l'importanza e la dignità del territorio vengono ribadite anche attraverso la mostra del Risorgimento, cui viene dato grandissimo risalto in quanto testimonianza del vivo patriottismo del popolo marchigiano, distintosi per gesti di eroismo. Alla luce delle considerazioni già fatte, il rimarcare la parte attiva svolta dalla regione nella costituzione del nuovo Stato italiano assume un significato più profondo e diviene segno esplicito del desiderio di affermazione, rivendicando una personalità autonoma e definita sia sul piano politico che su quello storico, anche se si tratta di storia recente.

Analogo significato assumono la mostra degli Archivi, promossa e presieduta da Ludovico Zdekauer¹⁶, quelle d'Arte sacra, archeologica e didattica, su cui avremo occasione di tornare. Ma è la mostra di Belle Arti, che si divide in una sezione di arte antica e una di arte moderna, ad assumere un rilievo affatto particolare. Per dirla con le parole della giuria che a conclusione dell'esposizione assegnerà i premi alle opere realizzate dagli artisti marchigiani contemporanei¹⁷, si tratta della “prima completa gara della regione Marchigiana: prima, epperò intesa in primo luogo a fare una rassegna di tutte quante le forze locali, per sapere su quali e quanti elementi



Cartolina dell'Esposizione Regionale Marchigiana, collezione Nino Ricci

si può oggi contare, sieno essi al tramonto di una vita operosa, sorgano oggi a promettere di mantenere". E se nel resoconto della giuria non può celarsi l'evidente ritardo con cui si recepiscono le novità culturali, giustificato dal fatto che gli "autori lungi dai grandi centri della lotta intellettuale" non sono in grado "di muovere il passo con quella velocità che è la caratteristica del nostro tempo", vengono comunque elogiate la spontaneità, la devozione costante, la sincerità delle intenzioni e "la nobiltà di quelle artistiche tradizioni regionali, che costituiscono un dovere e una aspirazione non meno che un vanto"¹⁸. I più alti riconoscimenti vanno attribuiti ad artisti "ormai consacrati", quali Giuseppe Sacconi e Francesco Vitalini, scomparsi proprio in quell'anno, Raffaello Fianza, ritrattista "emulo dei migliori del suo tempo", Ercole Rosa, "rinnovatore dell'italiana scultura", Luciano Bizzari, "orafo dalla tecnica degna del Rinascimento", mentre tra i giovani si segnalano gli scultori Giuseppe De Angelis e Gaetano Orsolini e il pittore Biagio Biagetti¹⁹. Orgoglio per le glorie passate da un lato, e, dall'altro, senso di responsabilità morale nell'educare e stimolare le nuove generazioni: sono questi i due termini attorno ai quali è opportuno riflettere per comprendere almeno in parte le ragioni dell'esposizione del 1905, espresse e compendiate nella mostra di Belle Arti, dove la qualità delle opere, in particolare quelle premiate, dimostra comunque un livello di eccellenza, frutto di un percorso che si vuole riconoscere come marchigiano e che attinge alla tradizione più remota senza conoscere soluzione di continuità²⁰.

È significativo che proprio dal bilancio della mostra d'arte moderna allestita a Macerata nasca la proposta di organizzare una sala tutta marchigiana in occasione della Biennale d'arte di Venezia, sull'esempio di quanto, già da alcune edizioni, stavano facendo le altre regioni italiane. Onde evitare che i marchigiani "timidi e forse apatici per indole, privi di un vero grande e unico centro, cui convergano tutte le energie singole" vengano assimilati agli "indigeni delle altre regioni nelle cui grandi città accorrono per ragioni di studio, di professione o semplicemente di simpatia", è necessario, come sosteneva Aldo Severi nelle pagine dell'"Esposizione Marchigiana", che "anche la Marca debba avere la sua sala ed offrire ai suoi artisti il modo di presentarsi in gruppo alla estimazione degli Italiani e degli stranieri"²¹. Allo stesso modo, il primo numero della "Rivista Marchigiana Illustrata", che raccoglieva l'eredità dell'evento maceratese e del suo periodico, facendone proprie le intenzioni, enunciava espressamente la volontà di mostrare "ai marchigiani e agli Italiani (...) con quanta forza di energie anelanti alla libertà, all'arte, alla scienza abbia contribuito e contribuisca nel progresso civile la terra nostra feconda"²². In quest'ottica è evidente l'importanza attribuita alla sezione d'arte antica organizzata all'interno dell'esposizione regionale, cui viene affidato il compito di comprovare i motivi di vanto della regione, intenzionata a riconoscersi in una o più identità artistiche, tutte comunque riconducibili a quell'area geografica che dopo l'Unità viene denominata Marche. Grazie a uno sforzo economico e di energie che non conosce precedenti e al supporto della stampa locale – cui si deve la cronaca, dettagliata ma non esente dall'assumere toni a volte enfatici a volte critici, delle varie fasi organizzative e dell'andamento della manifestazione²³–, l'esposizione acquista una dimensione forse insperata. L'inaugurazione avviene il giorno 16 agosto alla presenza delle autorità e di Luigi Rava, allora ministro dell'Agricoltura, dell'industria e del commercio, prezioso e sensibile sostenitore dell'iniziativa. Per Macerata – apparata a festa come testimoniano le fotografie ufficiali di Carlo Balelli e quelle amatoriali scattate da Tullio Bernardini²⁴ – è una grande occasione e il discorso tenuto in quella circostanza dal sindaco Milziade Cola non nasconde l'orgoglio della città per essere stata "la prima ad accogliere la testimonianza delle virtù della Gente Picena e ad esporre il quadro delle forze sue vive ed operanti"²⁵. Il desiderio di riscatto, in questo caso, sembra riguardare soprattutto il Piceno e le parole del presidente Perozzi, pronunciate dopo



quelle del sindaco e volte a esaltare e a riconoscere il “nobile slancio” con cui si unirono a Macerata “tutte le città sorelle delle Marche”²⁶, tendono a sottolineare un’aspirazione piuttosto che confermare la realtà. Probabilmente non è un caso se, tra gli espositori, figurano in maggioranza quelli provenienti dalle province di Ancona, Ascoli Piceno e Macerata in special modo. Tuttavia, le “minime trascurabili divergenze”, cui accenna il presidente nel discorso tenuto per la chiusura dell’esposizione, non sembrano compromettere “quell’unità rigogliosa e vitale di forti e maschi propositi, che ha dimostrato all’Italia la sana attività marchigiana”²⁷. Del resto, l’opinione pubblica maceratese e le forze politiche locali esprimono un consenso pressoché unanime nei confronti dell’iniziativa e gli inevitabili disaccordi sono piuttosto dovuti a gelosie di paese o a contrasti e incomprensioni circa i modi e le scelte effettuate, ma non riguardano le intenzioni. Le autorità ecclesiastiche collaborano generosamente con l’amministrazione di Macerata, formata da socialisti radicali e repubblicani e a sua volta la città e il suo sindaco di tendenze democratiche accolgono con emozione e fiera la visita dei monarchi²⁸. Tra l’entusiasmo e la trepidazione generale, il 22 agosto del 1905 Vittorio Emanuele e la regina Elena giungono nel capoluogo di provincia appositamente per vedere l’esposizione di cui esaminano e apprezzano tutte le sezioni²⁹. L’evento, insperato e politicamente significativo, consacra agli occhi di tutti il successo della mostra

– che verrà prorogata oltre i due mesi previsti e si chiuderà il 26 novembre – e al contempo conferma l’acquisita visibilità della regione sotto il profilo produttivo e insieme culturale.

Fulcro del circuito espositivo è il grande viale Puccinotti, che viene chiuso al traffico per tutta la durata della manifestazione, dove si aprono i padiglioni, adibiti all’esibizione dei prodotti dell’industria e dello sport, tra cui spicca, al centro, quello delle feste, progettato dall’architetto Ugo Cantalamessa, responsabile anche dell’elegante disegno dell’ingresso principale, nei pressi di piazza Garibaldi³⁰. Il percorso comprende inoltre il vicino Foro Boario e l’ippodromo, che ospitano la sezione agricola e zootecnica, la caserma di San Lorenzo, sede della mostra didattica e del Risorgimento e, infine, il convitto nazionale, collegato al resto dell’itinerario da un cavalcavia, poco lontano dall’ingresso secondario realizzato in stile medievale. Negli spazi del convitto, riorganizzati per l’occasione, viene allestito il settore dedicato alle Belle Arti, diviso a sua volta in più sezioni, più o meno ricche e distinte per contenuti, comprendenti dipinti e sculture di artisti contemporanei, una mostra archeologica, una mostra d’arte sacra e la mostra d’arte antica marchigiana, che si rivelerà la parte più interessante dell’esposizione, a giudicare dal risalto e dal plauso tributato, come testimoniano la stampa locale e gli articoli, a firma di noti critici dell’epoca³¹, apparsi sulle riviste scientifiche e di storia dell’arte.

Note

¹ Cfr. Paci, 1982, pp. 205-206. Già nel 1865 Macerata aveva organizzato, col sostegno della Camera di commercio, un'esposizione provinciale aperta al settore dell'industria, dell'agricoltura e delle arti. Come è noto, la mostra non avrà luogo a causa del diffondersi di un'epidemia di colera asiatico. Alcuni anni dopo, nel 1879, Macerata sarà sede di un'esposizione provinciale di Belle Arti allo scopo, come si legge nel programma, "di ravvivare sempre più e mantenere con pratica utilità il maggior culto delle Belle Arti in questo capoluogo e nella (...) provincia". Sull'argomento si veda Toni, 1982, pp. 811-823, in particolare p. 815 (da cui è tratto il testo del programma citato).

² Si veda *Come sorse e si attuò l'idea dell'Esposizione*, 1905, pp. 3-5.

³ *Ibidem*.

⁴ La notizia è riportata sul giornale "Il Risveglio", 20 novembre, 1904, p. 3.

⁵ Ad esempio, nella seduta pubblica del Consiglio comunale di Macerata dell'11 ottobre 1904, convocata per deliberare lo stanziamento di 30.000 lire a sostegno delle spese per l'esposizione regionale prevista per l'anno dopo, si legge: "Concretato dal Comitato un piano generale dell'esposizione ed avuta notizia del concorso deliberato dal Consiglio provinciale la Giunta (...) ha considerato che il Comune deve anzitutto provvedere a spettacoli pubblici tra cui specialmente a quello teatrale allo scopo di richiamare visitatori all'esposizione. Deve inoltre pensare ai ricevimenti ufficiali delle autorità, associazioni che interverranno all'esposizione e a quelli dei partecipanti ai congressi che per l'occasione avranno luogo in questa città. La Giunta ha pure considerato che a una esposizione che ha anche per iscopo di raccogliere e mostrare quanto le nostre Marche hanno operato nel campo civile e sociale il Comune di Macerata non può non concorrere direttamente con pubblicazioni, quadri, compilazioni, progetti che valgano ad attestare quale sia stato il movimento ascensionale della vita municipale". Più avanti, si legge ancora: "Il Sindaco [Milziade Cola] svolgendo il concetto che ha guidato la Giunta nella sua proposta espone come questa abbia compreso che era avvenuto per l'amministrazione Comunale il momento di dar prova di tutto il suo buon volere di raccogliere tutte le sue risorse e di affrontare qualunque sacrificio pur di essere degna della popolazione che rappresenta e dell'Esposizione che ha scelta questa città". ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 576.

⁶ Nel supplemento al n. 3 del periodico "Risveglio", pubblicato a Macerata il 31 gennaio 1904, viene ufficialmente comunicata la notizia che era stata accolta la richiesta – presentata da Lamberto Antolisei (divenuto onorevole in quell'anno) il 18 dicembre u.s. [1903] – al ministro dell'Agricoltura, industria e commercio Luigi Rava, per ottenere un contributo da parte dello Stato per organizzare a Macerata la prima esposizione marchigiana. Nella richiesta si legge che il progetto era stato "concepito in Ancona nella primavera dell'anno corrente [1903] in seno ad una riunione dei rappresentanti delle provincie, dei Sindaci dei capoluoghi di Provincia, di circon-

dario e di mandamento, delle Camere di Commercio e degli Istituti agrari. Ivi discutendosi intorno agli interessi della Regione, su Proposta del Presidente della Camera di Commercio di Ancona venne riconosciuta la opportunità di celebrare una prima Esposizione Marchigiana e venne scelta per sede la città di Macerata dove già sarebbesi dovuto tenere entro l'anno 1905 il quinto Congresso agricolo provinciale. Venne detto che le Marche, per essere vissute quasi in completo isolamento, per l'indole degli abitanti mai liberatisi dalla scoria di una naturale timidezza, per essere lontano da grandi centri, per le scarse vie di comunicazione, per le barriere dei monti che quasi separano provincia da provincia, dall'Appennino al mare, non soltanto non erano conosciute dalla restante parte d'Italia, ma non conoscevano neppure sé stesse. Riunire dunque in una città dell'ignorato Piceno tutti i segni della forza viva di un antico e mobilissimo popolo che ha seguito entro i confini della sua potenzialità economica lo svolgersi dell'umana attività nelle sue varie manifestazioni, raggiungendo specialmente nella cultura dei campi inattese altezze, è proposito degno d'incoraggiamento e d'encomio (...). I sottoscrittori non dubitano che da parte del Governo si aderirà volentieri alla richiesta, ricordando le recenti promesse e le nobili parole d'incoraggiamento e pensando soprattutto che le Marche, le quali hanno le loro benemeritenze nella storia politica della patria, come nella storia dell'arte e della scienza, non chiedono sacrifici allo Stato se non con rara ed esemplare parsimonia". Il comunicato proseguiva con la trascrizione dei telegrammi, inviati da Roma il 29 gennaio 1904, dove il ministro Rava annunciava a Perozzi e ad Antolisei che il ministero aveva accordato la somma di 50.000 lire a favore dell'iniziativa. Il documento è conservato presso ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 576. Il progetto deve dunque risalire al 1903, mentre, ricostruendo le diverse fasi dell'evento maceratese nelle pagine del periodico di Domenico Spadoni, l'anonimo redattore che si firma V.F. posticipa il dibattito in merito "alla questione se l'Esposizione dovesse essere non solamente agricola, ma comprendente tutte le manifestazioni dell'umana attività" alla primavera dell'anno successivo, quando "negli ultimi del mese di maggio 1904 nella sala del nostro Municipio si riunirono tutti i rappresentanti degli enti provinciali (...) e l'assemblea fu per la generalità dell'Esposizione, nominando Comitato definitivo quel Comitato provvisorio che aveva lanciata l'idea". Cfr. V.F., 1904, pp. 2-3.

⁷ Sull'apporto della Camera di commercio a questa e ad altre simili iniziative si veda il contributo di Gobbi (2002, pp. 589-628, in particolare p. 601). La Camera di commercio di Macerata aveva supportato la sfortunata iniziativa dell'esposizione provinciale del 1865, e, sin dalla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, si era fatta promotrice di un'esposizione artistica e industriale da organizzare in occasione del concorso agrario regionale previsto per il 1891, anch'esso rimasto irrealizzato. Si vedano in proposito il contributo della segreteria della Camera di commercio di Macerata, 1962, pp. 55-56; Toni, 1982, p. 813; cfr. inoltre quanto riportato in Torresi, 1997, p. 374.

⁸ La rivista, che viene pubblicata tre volte al mese, continua a uscire fino alla fine dell'anno, anche dopo la chiusura dell'esposizione. In seguito, si convertirà nel periodico intitolato "Rivista Marchigiana Illustrata", diretto da Giovanni Spadoni. Su Domenico Spadoni, studioso di storia del Risorgimento, e sul fratello maggiore Giovanni, cui si deve la fondazione del museo marchigiano del Risorgimento, entrambi direttori della biblioteca Comunale di Macerata, si veda Millozzi, 1996. Altro strumento informativo dell'esposizione è il quotidiano "Piccolo corriere" che viene stampato a Macerata e che nasce e muore con la mostra del 1905. Cfr. Torresi, *La città sul palcoscenico...*, cit., p. 593.

⁹ Cfr. D. Spadoni, 1904, pp. 1-2.

¹⁰ Giorgio Mangani in un saggio dedicato all'unità regionale marchigiana così scrive: "Malinconia, docilità di corpi, quietismo sociale e laburismo sono dunque gli ingredienti dell'identità della società marchigiana che si coagulano, nel primo Novecento e che pure insiste nel celebrare la grandezza dei suoi figli nelle lettere, nella scienza, nell'arte, lamentando, tuttavia, la propria incapacità di farsi avanti, di 'contare' nel panorama della 'Nuova Italia' (...) che conferma il naturale corollario del carattere prima delineato, cioè la proverbiale *Ritrosia*". E ancora, a proposito del "movimento regionalista che si sviluppa, dopo l'Unità", aggiunge: "Non è un caso che troviamo intorno alla questione marchigiana, sollevata in Parlamento dal repubblicano Angelo Celli, che lamenta la marginalizzazione della regione rispetto ai grandi investimenti dello sviluppo post-unitario, rivendicando strumenti di politica economica capaci di favorire il suo decollo, alcuni repubblicani e socialisti (Ugo Tombesi, Giovanni e Domenico Spadoni). L'obiettivo è 'destare le Marche dal loro sopore', sviluppare investimenti e incentivazioni, superare l'arretratezza tecnica, culturale e infrastrutturale non meno impellenti che nel meridione depresso...". (Mangani, 1998, pp. 79-80).

¹¹ Per un esaustivo profilo storico della regione, qui brevemente accennato, si rimanda ai più specifici testi di Bevilacqua, 1961, con ampia bibliografia precedente, e di Anselmi, 1978; Anselmi, 1987. Per un approfondimento della situazione politica ed economica delle Marche dall'Unità al Novecento si segnalano gli scritti di Tombesi, 1904; id., 1906; Alessandrini, 1910; Spadoni, 1927.

¹² G. Spadoni, 1904, p. 3.

¹³ Crocioni, 1950, pp. 2-3.

¹⁴ Tra le prose di Adolfo De Carolis dedicate alle tradizioni del Piceno si vedano 1906^a, pp. 117-120; id., 1906^b, pp. 48-58. Si veda inoltre id., 1920, pp. 3-11.

¹⁵ Il commento di D. Angeli, pubblicato nel "Giornale d'Italia" del 23 agosto 1905, è riportato da Calzini, 1905, pp. 129-137, in particolare p. 130.

¹⁶ Ludovico Zdekauer, originario di Praga, vive a Macerata sin dal 1900 con la famiglia, insegnando presso l'università, fino al suo trasferimento a Firenze avvenuto nel 1927.

¹⁷ La giuria per la sezione delle Belle Arti cui competeva l'assegnazione dei premi, era composta da Primo Levi, in qualità di presidente, e da Cesare Bazzani, Adolfo De Carolis,

Giovanni Prini, Giovanni Tesorone. Si veda il paragrafo *L'utile dell'arte e la pratica delle Esposizioni*.

¹⁸ *Le Belle Arti. Relazione della Giuria*, 1905, pp. 4-5. Cfr. inoltre Toni, 1982, pp. 820-822; Toni, 1980, pp. 10-14.

¹⁹ Ivi, pp. 5-7.

²⁰ Il consolidato sistema dei premi, largamente distribuiti in tutte le sezioni dell'esposizione, garantisce, come scrive Olimpia Gobbi, "una gratificazione capillare degli espositori (...). Tale azione generalizzata di sostegno ed incoraggiamento ha innanzi tutto lo scopo di favorire l'emersione dell'intera gamma delle capacità produttive territoriali, che la mostra, nel momento in cui le mette in scena e le rappresenta, stabilizza nella percezione e nella visibilità rendendole in qualche modo più salde e reali". Cfr. Gobbi, 2002, p. 605.

²¹ Cfr. Severi, 1905, p. 197. L'anno seguente, su "Rivista Marchigiana Illustrata" (1906, p. 52) esce la notizia che "l'iniziativa ha incontrato il favore di tutte le Marche. Quasi tutti i deputati hanno promesso il loro appoggio ed in modo particolarmente efficace e cortese l'on. Mariotti di Fano". Oltre al sostegno della stampa e all'aiuto della Scuola d'arte e mestieri di Fano diretta da Adolfo Apolloni, si citano Giulio Cantalamessa e Adolfo De Carolis tra i tanti che "hanno promesso di adoperare tutta la loro autorità per la buona riuscita della iniziativa geniale".

²² Cfr. Spadoni, 1906, pp. 1-2, in particolare p. 1. A proposito del progetto di sviluppo delle Marche avviato dopo l'Unità anche in sede politica, Giorgio Mangani, scrive: "affianca il progetto politico un periodico, la 'Rivista Marchigiana Illustrata', intorno alla quale, non a caso, troviamo molti dei sostenitori della 'questione marchigiana', a cominciare da Giovanni Spadoni che la dirige. Il periodico, pubblicato a Roma, offre un approfondimento inedito per la regione, valorizza il suo patrimonio storico, incentiva le opportunità turistiche e costituisce l'origine di quel regionalismo che si prolunga fino al primo Novecento, ben rappresentato da Giovanni Crocioni, fondatore dell'Istituto marchigiano di scienze lettere e arti (e che arriva a produrre anche e veri e propri manuali di cultura regionale per le scuole)". Mangani, 1998, p. 80. Si veda inoltre Crocioni, 1905.

²³ Oltre alla già citata "L'Esposizione Marchigiana", anche "L'Unione", settimanale di tendenza liberale e borghese, segue e appoggia l'iniziativa con entusiasmo.

²⁴ Si veda Massa, 2005, dove sono riprodotte alcune fotografie dell'esposizione.

²⁵ Il discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione dal sindaco è riportato in "L'Unione", n. 33, 1905, p. 3.

²⁶ *Ibidem*, discorso tenuto dal presidente dell'esposizione durante l'inaugurazione.

²⁷ *Discorso del Conte Ing. Gustavo Perozzi Presidente dell'Esposizione*, 1905, p. 1.

²⁸ *L'Esposizione di Macerata. Un'intervista col Sindaco avv. Milziade Cola*, 1905, p. 1; sulle critiche suscitate dall'esposizione si vedano i nn. 45, p. 2 e 46, p. 2 del settimanale "L'Unione", 1905.

²⁹ Sulla visita dei Reali all'esposizione di Macerata si veda il n. 34 del settimanale "L'Unione", 1905. Notizie di cronaca sull'esposizione si ricavano anche dall'utile raccolta di notizie in Torresi 1997, pp. 553 sgg.

³⁰ I luoghi dell'esposizione sono descritti e commentati nelle pagine del periodico "L'Esposizione Marchigiana", in particolare nel n. 7 del 1 marzo 1905, pp. 49-50 e n. 18 del 16 agosto 1905, p. 144 dove è riportata la "Pianta Topografica dei locali dell'Esposizione Regionale". Sull'argomento cfr. inoltre Toni, 1982, pp. 818-820; Angelucci 1987, pp. 334-341; S. D'Amico 2005, pp. 15-33, in particolare pp. 24-26.

³¹ Della mostra d'arte antica di Macerata fa cenno anche l'americano Dan Fellows Platt, nel suo diario del viaggio compiuto in Italia nel 1906. Lamentando la scarsità dei dipinti

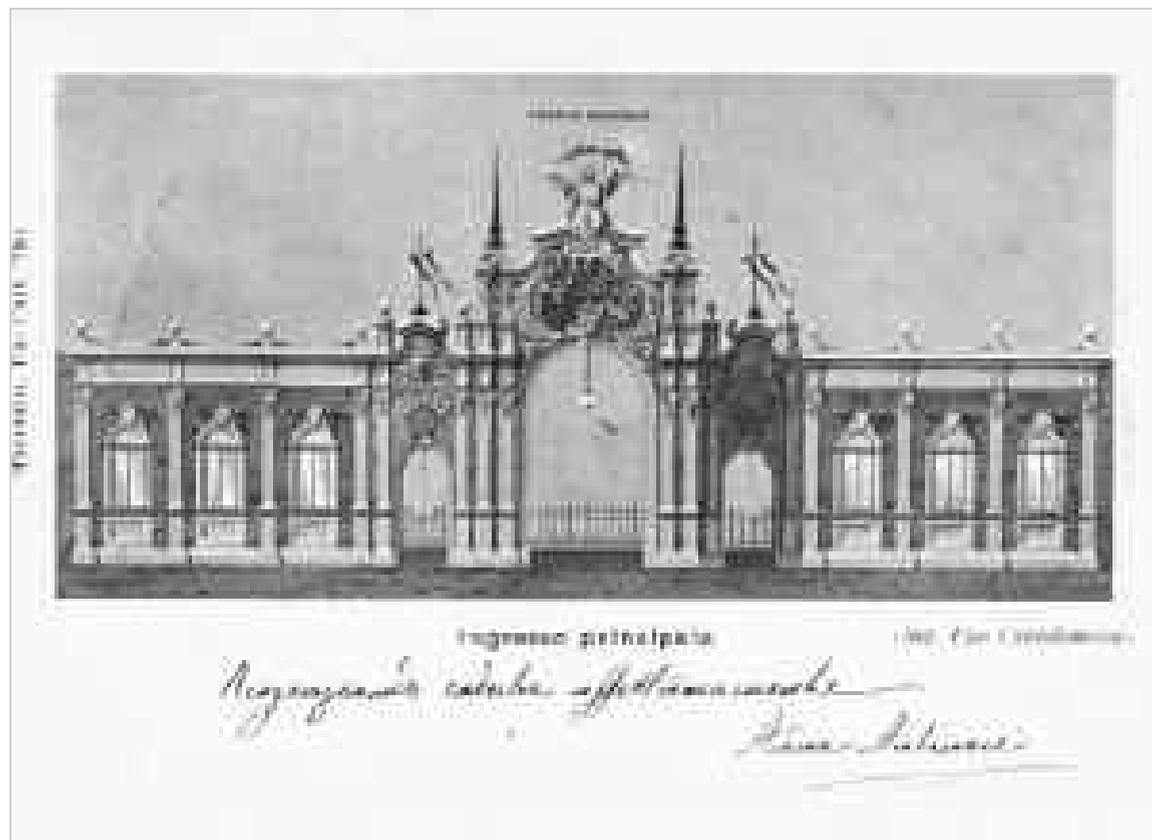
visibili a Macerata, scriveva: "Se fossimo giunti un mese prima, avremmo impiegato bene il tempo in occasione della mostra di pittura tenuta a marzo. Ma i dipinti erano ormai tornati alle loro sedi d'origine. Ciò era avvenuto da così poco tempo che a Fano e a Cingoli avevamo visto i quadri restituiti ancora dentro le casse, anche se la cortesia tipicamente italiana ci aveva permesso di prenderne visione". Benché non priva di imprecisioni (non ci risulta che la mostra sia rimasta aperta sino a marzo del 1906) si tratta di una testimonianza che conferma non soltanto l'interesse degli stranieri per l'arte marchigiana (lo stesso Fellows Platt era collezionista) ma di come, a quelle date, la mostra costituisse un'occasione unica per vedere opere altrimenti inaccessibili. Cfr. Fellows Platt 1908, citato in Brilli 1997, e in Gatta 2003, pp. 36-38.

La commissione di Belle Arti e la mostra d'arte antica: orientamenti sui contenuti e sull'allestimento

“Nella prossima Esposizione Regionale Marchigiana la Mostra Artistica Retrospectiva assumerà un'importanza massima per la nostra Regione, perché è la prima volta che essa si tenta, e sarà poi ordinata storicamente, in modo tale da dimostrare che l'Arte da noi risorse al tempo stesso che nella altre Regioni d'Italia, e che se ebbe ad avvantaggiarsi delle manifestazioni e maniere di altri (del resto alla stessa guisa di quelli che egual frutto colsero dai nostri artisti) non fu propriamente assoluta imitazione sia nella tecnica che nelle composizioni.” Così esordiva l'invito, rivolto dal presidente dell'esposizione ai sindaci, ai parroci e a tutti i cittadini delle Marche, a inviare a Macerata le opere d'arte in loro possesso o affidate alla loro custodia, affinché la raccolta e la mostra di tali oggetti, realizzati anche da autori non marchigiani, fossero l'oggettiva dimostrazione “del vivo culto dell'arte” e del “senso estetico che la nostra Regione ha avuto in tutti i tempi”, ed emergesse finalmente, dal confronto diretto tra i documenti presentati, “che l'arte nostra è nostra” e non è inferiore a quella prodotta da altre civiltà¹. La commissione di Belle Arti, preposta a raccogliere e selezionare le opere d'arte antica su cui si ripongono così alte aspirazioni, è alacramente impegnata nell'organizzazione e nella risoluzione dei problemi concreti quali sollecitare, ad esempio, i permessi governativi per l'esportazione temporanea di quanto andrà esposto, predisporre i locali e i sistemi di sicurezza necessari², coordinare la raccolta e lo smistamento degli oggetti, sia antichi sia moderni. A questo scopo vengono approntate delle apposite schede d'ammissione dove chi inoltra la richiesta indica, oltre alle proprie generalità, alcuni dati relativi agli oggetti presentati, compreso lo spazio espositivo di cui necessita (a parete, su tavolo, su scaffale, su mobile speciale). L'accettazione della domanda è subordinata al parere espresso dal sottocomitato circondariale, da quello della commissione speciale della sezione e dalla delibera definitiva del comitato direttivo, mentre le proposte presentate

dal presidente della sezione belle arti, arte sacra e archeologia vengono automaticamente accettate dal comitato. All'atto della consegna delle opere, poi, fa seguito il rilascio di una ricevuta che ne faciliterà la riconsegna³. La cura prestata e le precauzioni prese non pare siano state sufficienti a vincere la diffidenza dei proprietari che, stando alle dichiarazioni del sindaco di Macerata, “avevano una certa riluttanza a mandarli (...) per cui fu preziosa l'opera del Prefetto comm. Bacco, che ha validamente aiutato il nostro Comitato, sia presso il Ministero, sia presso quei Comuni che mostravano di fare qualche resistenza”⁴.

Allo tempo stesso, è necessario stabilire su presupposti critici un piano espositivo che disponga le opere cronologicamente e per aree geografiche, o per “scuole”, avendo prima individuato nel territorio i dipinti più importanti di cui sollecitare il prestito temporaneo. Non è facile ricostruire con esattezza le tappe del percorso intrapreso dagli organizzatori in questo senso, definitosi probabilmente nel corso del tempo, mano a mano che le opere arrivavano, in numero forse maggiore del previsto. L'esigenza di presentare un quadro correttamente documentato e per quanto possibile completo della storia della pittura marchigiana si traduce, in un primo tempo, nel tentativo di coinvolgere un critico affermato quale era Giulio Cantalamessa, allora direttore della Galleria dell'accademia di Venezia. Marchigiano di origine, formatosi tra Bologna e Firenze prima come artista e poi come storico dell'arte, Cantalamessa sembrava essere la persona più indicata ad assolvere un compito tanto oneroso, date la familiarità col suo territorio d'origine e la competenza acquisita nel lavoro di riordinamento della Galleria Estense di Modena e dall'assidua collaborazione con il ministero dell'Istruzione⁵. L'offerta di presiedere la sezione di arte antica era stata avanzata dal Comitato direttivo sin dagli ultimi mesi del 1904. Ne dà testimonianza la corrispondenza intercorsa tra Milziade Cola, sindaco di Macerata, e Cantalamessa, dove quest'ultimo, al caloroso invito del sindaco, affinché “una mente



superiore, che abbia minuta conoscenza della nostra Regione e che a questa sia affezionata per origine e per studi, assuma la direzione di questa sezione”⁶, rispondeva con toni incerti, dichiarando la propria “inesperienza nell’organizzare mostre siffatte”, la “troppo scarsa cognizione (...) dei tesori artistici sparsi nei molti paesi delle nostre Marche”, e ancora il “senso d’impaccio e di soggezione” per l’essere investito di tanta responsabilità qualora avesse accettato “un ufficio sì rischioso appunto perché sì onorifico”⁷. Nell’aprile dell’anno successivo il giornale “L’Unione” annunciava ufficialmente la rinuncia, da parte di Giulio Cantalamessa, dell’incarico di presiedere la sezione artistica, per “le condizioni non troppo buone della sua salute, e le grandi occupazioni che esige il suo posto di direttore delle R.R. Gallerie di Venezia”⁸.

La nomina a presidente cade allora sull’architetto Giuseppe Rossi⁹, professore dell’istituto Tecnico maceratese e appassionato cultore delle arti, che si dedicherà con zelante impegno alla buona riuscita della mostra, coadiuvato dal giovane studioso d’arte Carlo Astolfi e da Luigi de Luca, direttore dell’istituto di Belle Arti di Urbino¹⁰. Tuttavia, Cantalamessa non si era sottratto al compito di suggerire degli orientamenti generali e aveva tracciato “alcune norme che (...) sarebbero necessarie fin dai primi passi, per ischivare soluzioni increscio-

se”¹¹, fornendo delle prime indicazioni utilizzate poi dal presidente Rossi per la compilazione di “vari elenchi dei tesori artistici esistenti nelle principali città delle Marche”¹², sortiti alla fine del tanto lavoro dedicato alla ricerca degli oggetti “più notevoli che si conservano fin nei più remoti angoli delle nostre Marche”¹³.

Se questi sono i maggiori artefici della mostra d’arte antica¹⁴, altri nomi si evincono, dai documenti e dalle testimonianze dell’epoca, di storici, critici locali e funzionari ministeriali che in modi e tempi diversi diedero il loro contributo alla manifestazione. Tra questi Egidio Calzini¹⁵ (elogiato nella *Relazione della Giuria*¹⁶ per l’aiuto offerto) l’arceviese Anselmo Anselmi¹⁷, che figura tra i membri della commissione di Belle Arti, e ancora il viceispettore aggregato all’Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell’Umbria, Angelo Lupattelli, giunto a Macerata per “cooperare in via officiosa al laborioso e difficile lavoro di preparazione della bene ideata Mostra retrospettiva” cui dedicò una pubblica conferenza pronunciata durante l’apertura dell’esposizione¹⁸.

Occasione di stimolo e di utile confronto furono senza dubbio le mostre retrospettive organizzate in altre città italiane, strumenti efficaci per “svelare in forma pratica e positiva la potenzialità artistica”¹⁹ di un territorio e prossime a divenire una vera e propria moda, tale da stimolare il forte



Esterno del Convitto nazionale di Macerata, sede della mostra d'arte, fotografia di Tullio Bernardini

interesse nei confronti dei “primitivi” che si afferma in questi anni. In particolare, la *Mostra della antica arte senese* inaugurata nell'aprile del 1904, vicina per propositi e finalità a quella di Macerata, nel rivendicare, a nome della comunità di Siena, un'identità artistica autonoma rispetto alla scuola fiorentina, quanto le Marche rispetto alle più note regioni dell'Italia centrale²⁰. Di certo, la commissione di Belle Arti della mostra maceratese, animata dal desiderio di rinnovare il successo dei senesi che avevano efficacemente valorizzato il loro centro artistico, promovendone l'ingresso nel circuito di un turismo anche internazionale, ebbe contatti diretti con gli organizzatori toscani²¹. Lo confermano le parole dello stesso presidente Perozzi quando, in merito alle precauzioni necessarie per la sicurezza delle opere d'arte, dichiarava di aver adottato la soluzione già sperimentata a Siena “per quella mostra di arte antica che racchiudeva più tesori di quello che potremo aver noi (...) e che nei sette mesi che durò l'esposizione diede ottimi risultati come ci attesta il Sindaco di quella Città”²².

Il compito di raccogliere e ordinare nei locali del convitto gli oggetti, differenti per tipologie e dimensioni, non deve essere stato semplice. In alcuni casi l'illuminazione si rivelò insufficiente e in altri la collocazione delle opere venne subordinata alla maggiore o minore disponibilità degli spazi. Ad esempio, nell'ampio corridoio dove si trovavano i dipinti e gli oggetti di collezione per lo più privata, riferiti ad artisti non marchigiani, venivano presentate due tavole, una di Bartolomeo e Pompeo Morganti, raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro*, e l'altra creduta di Andrea

da Jesi e oggi attribuita ad Antonio da Faenza con la *Vergine col Bambino e santi*, che a causa delle loro dimensioni non avevano trovato posto nella sala dedicata alle opere marchigiane del secolo XVI. Benché privi di immagini, sulla base degli indizi di cui siamo in possesso, possiamo ipotizzare un allestimento tradizionale – quadri a parete e il resto entro vetrine e bacheche – legato a criteri espositivi ottocenteschi che devono adattarsi ad ambienti nati comunque per altri scopi.

L'itinerario all'interno del convitto iniziava dall'atrio, dove erano collocati oggetti di vario genere prodotti fuori regione, esposti anche nell'ampio corridoio dal quale si accedeva alle sette sale che ospitavano il resto della mostra. Il percorso era stato concepito in progressione cronologica e la prima stanza ospitava alcune testimonianze trecentesche della scuola fabrianese – tra cui frammenti d'affresco attribuiti allora a Bocco da Fabriano, diverse tavole di Allegretto Nuzi e di Francescuccio di Cecco Ghissi – e opere del Quattrocento di artisti quali Fra Marino Angeli da Santa Vittoria e Antonio da Fabriano. Nelle seconda grande sala, divisa da “riparti per accrescere spazio ai quadri”²³, erano collocate le opere dei pittori di San Severino Lorenzo Salimbeni e Lorenzo d'Alessandro, un polittico di Girolamo di Giovanni in rappresentanza della scuola di Camerino, diversi dipinti dei veneti Antonio Vivarini, Carlo e Vittore Crivelli e dei loro seguaci, nonché alcune tavole riferite a Cola dell'Amatrice. Si passava poi alla scuola di Urbino con uno stendardo assegnato dubitativamente a fra' Carnevale, seguito da opere di Giovanni Santi, Timoteo Viti e dalla predella attribuita a Raffaello, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Nuova di Fano. Sempre in questo affollatissimo locale si trovavano poi dipinti di Pietro Paolo Agabiti e numerosi altri di Vincenzo Pagani che continuavano anche nella sala successiva. La sequenza era interrotta dal quarto ambiente che ospitava delle raccolte di reperti archeologici, esposte e protette “in apposito armadio in ferro e cristallo”, provenienti per la maggior parte dal Museo civico di Ascoli Piceno, dal municipio di Sanginesio e dal Museo oliveriano di Pesaro, ma anche da diverse collezioni private, mentre alle pareti erano appesi due arazzi fiamminghi facenti parte della serie conservata nel palazzo Ducale di Urbino. La quinta sala, piuttosto piccola, ospitava sia opere di artisti del Cinquecento, come Girolamo Nardini, Giulio Vergari, Ercole Ramazzani, sia statuette, busti, rilievi e altri oggetti antichi di proprietà privata. Si proseguiva quindi nella sesta, dedicata a rappresentare l'arte del Cinquecento – con Lorenzo Lotto e i *De Magistris* di Caldarola – e

Cortile del Convitto nazionale di Macerata con l'allestimento della mostra d'arte moderna, fotografia di Tullio Bernardini



del Seicento, con i dipinti di Federico Barocci e dei suoi allievi, di Federico Zuccari, Sebastiano Ceccarini, Giambattista Salvi, Carlo Maratta, Marcello Gobbi e gli ascolani Ludovico Trasi, Tommaso Nardini e Nicola Monti²⁴. Anche in questo locale erano contenuti molti altri antichi oggetti artistici (ad esempio, il Museo Civico di Ripatransone esponeva in una vetrina numerosi frammenti in terracotta di un altare di Mattia della Robbia), in buona parte prestati da appassionati collezionisti marchigiani che, nella settima e ultima stanza, presentavano i dipinti più preziosi delle loro raccolte, accompagnati da attribuzioni imprecise e discutibili, “creduti” o “sullo stile” di affermati maestri nati e operanti fuori regione²⁵. La stessa sala, dove “era pigiata roba da empirne un'altra non meno grande”²⁶, ospitava la mostra d'arte sacra che comprendeva preziosi paramenti liturgici – tra cui la pianeta trecentesca appartenuta al beato Girolamo Ghelarducci e un frammento di un piviale di Gregorio XII di inizio Quattrocento –, croci, calici e reliquiari di pregio inestimabile – basti ricordare quello di Montalto donato da Sisto V²⁷, o quelli altrettanto famosi

lasciati a Sassoferrato dall'umanista Niccolò Perotti²⁸ – e altri oggetti ancora, molti dei quali di proprietà del museo capitolare Piersanti di Matelica, scelti dal suo erudito sostenitore, il canonico Sennen Bigiaretti²⁹.

Infine, sparse nei diversi ambienti del convitto erano esibite varie raccolte di numismatica, esposte in “scrignetti”, “scaffali orizzontali a vetri”, quadri e vetrine, provenienti da collezionisti privati³⁰. Di tutto questo dà conto il catalogo, pubblicato quando la mostra si era già conclusa e senza illustrazioni per contenere le spese, ma accuratamente compilato per la parte relativa all'arte antica da Carlo Astolfi, da Giuseppe Rossi per l'arte sacra e da Ettore Ricci³¹ e Gaetano Gigli³² per le sezioni numismatica e archeologica³³. Da quelle pagine risulta evidente come il criterio selettivo passi in secondo ordine rispetto alla più gratificante soddisfazione di esporre una grande quantità di oggetti che palesano la ricchezza artistica e culturale della regione, oltre a dimostrare il valore estetico e qualitativo di quanto vi è stato prodotto, garanzia sicura del meritato successo di cui godrà l'iniziativa.

Note

¹ Perozzi, 1905^a, pp. 1-2.

² “Nel fabbricato, (...) provvisto di bocche d’incendio, non s’accenderanno né lumi né fuochi, e al giorno le sale saranno sorvegliate dal personale di servizio dell’esposizione, dalle guardie di città e dai benemeriti Carabinieri. Ad ora conveniente saranno chiusi i locali i quali prima verranno visitati da un membro della commissione o del Comitato e dai Carabinieri; quindi, chiuse a chiave le porte e impiombate, le chiavi saranno riposte in una cassetta la quale parimenti impiombata sarà in consegna al picchetto dei R.R. Carabinieri che alla notte rimarrà a custodia del palazzo”. *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Una copia della domanda d’ammissione è conservata presso l’ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 577.

⁴ *L’Esposizione di Macerata. Un’intervista col Sindaco avv. Cola*, 1905, p. 1

⁵ Giulio Cantalamessa (Ascoli Piceno 1846 – Roma 1924) dal 1893 fu direttore della Galleria Estense di Modena, dal 1895 della Galleria dell’Accademia di Venezia, dal 1906 della Galleria Borghese di Roma. Dal 1908 al 1923 svolse l’incarico di soprintendente alle gallerie di Roma e del Lazio. Alla sua figura di artista è dedicato un articolo di Giuseppe Rossi nella rubrica *Artisti marchigiani viventi*, in “L’Esposizione Marchigiana”, n. 7, 1° marzo 1905, pp. 53-54. Si veda la scheda biografica in Castelnovo 1991, p. 733 (con bibliografia precedente). Cfr. inoltre Agosti 1992, pp. 79-84; Papetti 1997, pp. 2-29; Papetti 2001.

⁶ Cantalamessa 1904^a.

⁷ Cantalamessa 1904^b.

⁸ *Esposizione Regionale Marchigiana in Macerata nel 1905*, 1905^a, p. 1.

⁹ L’architetto Giuseppe Rossi, nativo di Fermo ma vissuto a lungo a Macerata dove morì nel 1933, fondò e presiedette la Società dei cultori e amatori dell’arte e dell’antichità. Tra gli edifici realizzati in Macerata si ricordano il Tempio dell’Immacolata e la chiesa del Sacro Cuore. Cfr. Adversi 1987, p. 529.

¹⁰ Il generoso impegno prestato da Giuseppe Rossi gli varrà un “Gran Diploma di benemerita” assegnatogli dalla giuria perché, “non pago di presentare qualche notevole saggio della sua valenza nell’arte architettonica, ha dedicato tutto sé (sic) stesso a questa glorificazione dei suoi conterranei”. Analogo riconoscimento verrà tributato a Giulio Cantalamessa “pel quale l’artistica coltura esce dai confini della regione, e che dell’arte potrebbe dirsi un religioso nel vero senso francescano”, mentre Carlo Astolfi e Luigi de Luca otterranno un “Diploma di benemerita”. Cfr. *Le Belle Arti. Relazione della Giuria*, 1905 p. 5.

¹¹ Cantalamessa 1904^b.

¹² *Esposizione Regionale Marchigiana in Macerata nel 1905*, 1905^a, p. 1.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ La commissione di Belle Arti era composta, oltre che dal presidente Giuseppe Rossi e dal segretario Carlo Astolfi, dal vescovo Sarnani, in qualità di presidente onorario della

sezione arte sacra e, ancora, dai membri “Accorretti M.se Alessandro – Leonardi prof. don Umberto – Pupilli cav. Zeno – Iacoboni can. D. Giuseppe – Filippucci Cesare – Anselmi cav. Anselmo – Viviani march. Dante – Pallotta conte Desiderio – Gigli prof. Gaetano – Ricci prof. Ettore – Giavarini Alfeo – Luzi M.se Gianfrancesco”. Cfr. *Catalogo Ufficiale dell’Esposizione Marchigiana* 1905, p. 11.

¹⁵ Egidio Calzini, nato in Urbino nel 1857, ebbe un ruolo importante nell’ambito dello studio e della ricognizione del patrimonio artistico marchigiano svolta anche attraverso la “Rassegna bibliografica dell’arte italiana” da lui diretta. Sul ruolo di Calzini si veda più avanti il paragrafo intitolato *Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani*.

¹⁶ *Le Belle Arti. Relazione della Giuria* 1905, p. 10. Lo stesso Calzini, in un suo articolo, ricorda di aver collaborato con i curatori della mostra alla classificazione delle scuole e delle opere esposte, avvalendosi del consiglio dell’arcevese Anselmo Anselmi e di Emanuele Aleandri. Cfr. Calzini 1905^a, pp. 129-137, in particolare p. 130.

¹⁷ Storico locale e appassionato collezionista, Anselmo Anselmi (Arcevia 1859-1907) aveva fondato nel 1888 la “Nuova Rivista Misena” da lui diretta e volta ad indagare l’ambito storico, artistico e letterario regionale. All’interno della mostra d’arte antica espose alcune opere di sua proprietà. Cfr. i paragrafi *Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani* e *Collezionismo, dispersioni e coscienza della tutela*.

¹⁸ La conferenza, tenuta da Lupattelli nella sala verde del teatro Lauro Rossi di Macerata, è stata pubblicata con il titolo *Scuole pittoriche marchigiane del XIV-XV-XVI secolo affermate dalla Mostra d’Arte Antica nella Esposizione Regionale di Macerata (1905)*, Macerata 1909. Il testo tra virgolette è riportato a p. 3.

¹⁹ Cfr. la recensione apparsa in “Arte e Storia” (n. 13-14, 1905. p. 109) dell’esposizione abruzzese, che si era inaugurata a Chieti un paio di mesi prima di quella di Macerata, “preparata con somma cura e con alta intelligenza da un’eletta schiera di artisti, di eruditi e di operosi cittadini con a capo l’infaticabile e benemerito Comm. De Laurentis, onorata dalla presenza dei Sovrani, di Ministri, di Autorità e di rappresentanze (...)”. Si veda inoltre G. Mezzanotte, *L’Antica arte abruzzese e la mostra di Chieti*, in “Emporium”, XXII, 130, 1905, pp. 268-286. Tra le mostre d’arte antica organizzate a cavallo dei secoli XIX e XX nelle regioni dell’Italia centrale, oltre a quella di Rieti e all’esposizione senese, ricordiamo la mostra d’arte antica di Pistoia, allestita nel 1899, e quella di Perugia che segue l’evento maceratese di due anni (1907).

²⁰ “Posta sotto l’alto patronato del ministro della Pubblica Istruzione, la mostra [dell’antica arte senese] aveva un comitato d’onore, un comitato esecutivo, una commissione tecnica ordinatrice con due presidenti onorari – Carlo Fiorilli, ‘direttore generale degli oggetti d’arte e monumenti’ presso il ministero della Pubblica Istruzione e Bonaventura Chigi Zondadari, senatore del regno e soprintendente dell’Istituto provinciale senese di Belle Arti – e un presidente effettivo – il professor Corrado

Ricci, direttore delle Regie Gallerie e Musei di Firenze”. Cfr. Pacchierotti 2005, pp. 51-69. Sull’esposizione senese si vedano inoltre Stella 2001, pp. 13-20, e Camporeale 2004, pp. 45-126.

²¹ Per l’occasione il sindaco di Macerata ricevette l’invito a partecipare all’inaugurazione della mostra senese, “festa nella quale composti, ad unità di sistema, appariranno i capolavori del genio, che già nei secoli resero celebre nella storia dell’arte il nome di Siena”, come si legge nel biglietto d’invito. ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 576.

²² Cfr. Perozzi 1905³. Nelle pagine della “Rassegna Bibliografica dell’Arte Italiana” (VII, n. 7-9, 1904, pp. 123-132), usciva un’esauriente recensione dell’esposizione dell’antica arte senese, a firma di Carlo Grigioni, a ulteriore conferma dell’interesse dei curatori della mostra maceratese nei confronti di quest’iniziativa.

²³ Si tratta probabilmente di pannelli usati come separé che consentivano di esporre i dipinti su ambedue i lati. Cfr. *L’Esposizione Marchigiana. La Mostra di Arte Antica* 1905, p. 219.

²⁴ Sui dipinti citati, alcuni dei quali oggetto di nuove revisioni critiche, si vedano le didascalie riportate a corredo delle immagini e i paragrafi *L’identità dell’arte marchigiana: dal Trecento fabianese a Raffaello e L’identità perduta: dal Cinquecento al Settecento*.

²⁵ Cfr. *Esposizione Regionale Marchigiana. L’Arte Antica* 1905, p. 1. Si veda il paragrafo *Collezionismo, dispersioni e coscienza della tutela*.

²⁶ Cfr. *Esposizione Regionale Marchigiana. L’Arte Antica* 1905, p. 1.

²⁷ Oltre al reliquiario, Montalto esponeva anche alcuni pezzi del parato in raso di seta ricamata anch’esso donato da Sisto V. Cfr. Trevisani 1992, pp. 47-56 e Peri 1992, pp. 57-61.

²⁸ Cfr. Barucca 1992, pp. 9-45.

²⁹ Cfr. il catalogo della sezione d’arte sacra, in *Esposizione Regionale Marchigiana* 1905, pp. 83-113.

³⁰ Ivi, pp. 117-118.

³¹ Nato a Roma nel 1867, Ettore Ricci fu sindaco di Macerata dove fondò il circolo “Pro cultura”. Fu inoltre docente di geografia e presidente del gruppo circondariale della Deputazione di storia patria per le Marche.

³² Collega e amico di Giulio Natali, Gaetano Gigli insegna lettere classiche al liceo di Macerata, prima di trasferirsi all’università di Napoli e quindi di Roma. È socio corrispondente dell’Istituto marchigiano di scienze lettere e arti.

³³ In un’aggiunta contenente l’*Errata-corrige*, i curatori del catalogo, facendo sempre riferimento all’antecedente dell’esposizione di Siena del 1904, specificano che l’intento della pubblicazione non è quello di offrire una guida alla mostra, per altro già chiusa, dovendo piuttosto “servire solo qual documento e ricordo di essa”. Ivi, p. 125.

1. Maestro di Fossato (attribuito), *Crocifissione*,
Fabriano, Pinacoteca civica



2. Francescuccio di Cecco Ghissi,
Madonna dell'umiltà,
Fabriano, Pinacoteca civica





3. Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino e santi, sant'Antonio Abate, san Giuliano*; Macerata, cattedrale





4. Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino, santa Maria Maddalena, san Giovanni Evangelista, san Bartolomeo, san Venanzio*; Fabriano, Pinacoteca civica





5. Maestro di Staffolo
Madonna della culla,
Matelica, convento della beata Michelina

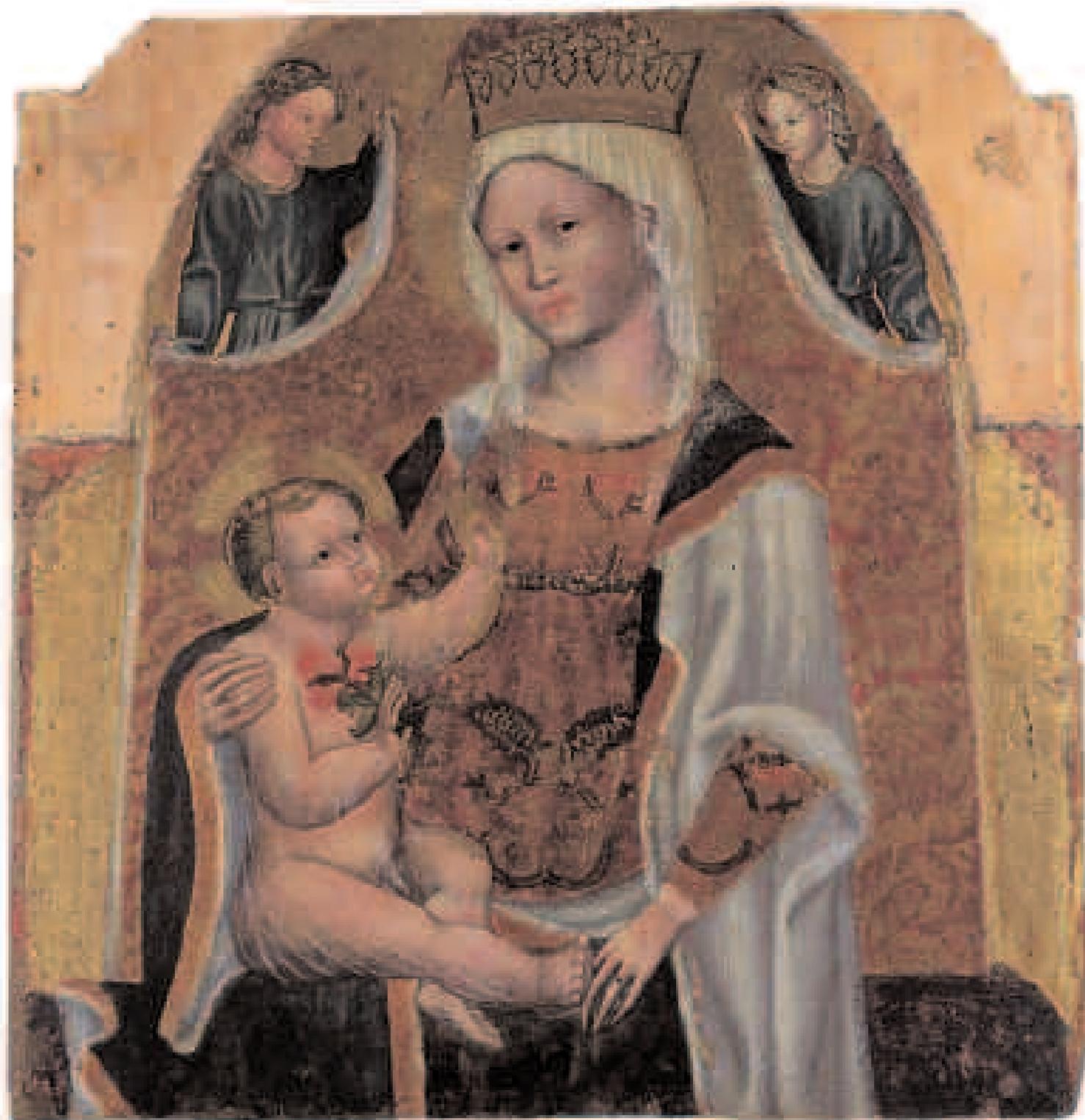




6. Luca di Paolo, *Crocifissione, Natività, Adorazione dei Magi, sant'Adriano, san Bartolomeo*, Matelica, museo Piersanti



7. Marino Angeli, *Madonna col Bambino e angeli*,
Fermo, museo diocesano



8. Antonio da Fabriano, *Madonna in trono col Bambino*;
San Clemente, Genga, museo parrocchiale di San Clemente









9. Giovanni di Corraduccio,
*San Ludovico di Tolosa, san Francesco
che riceve le stimmate*, Visso, museo
della Collegiata



Le scuole pittoriche e il primato dei centri maggiori

L'esigenza di costruire un'unità italiana, dopo il 1861, si andava affermando anche in termini di identità artistica nazionale, questione su cui si scontravano la volontà politica fortemente accentratrice da un lato e, dall'altro, il desiderio di riaffermazione dei particolarismi locali, che a loro volta erano espressione della realtà policentrica italiana e, insieme, del desiderio di rivalse per regioni periferiche come le Marche¹. Ma i due binari, quello nazionale e quello regionale, sembrano correre paralleli nella comune ricerca di recuperare la tradizione rinascimentale – all'epoca in cui l'Italia aveva prodotto le espressioni più alte e mature in campo non solo letterario e artistico – che durante il Risorgimento e sull'onda del pensiero burckhardtiano era guardata come modello di vita culturale e politica.

In ambito marchigiano, quell'identità artistica, che nel pieno Rinascimento e in Raffaello in particolare ha il suo apice, rivendica il riconoscimento di una propria scuola, autonoma rispetto a quella fiorita in altre regioni, e che va individuata sin dal Medioevo, quando cioè, tra il Duecento e il Trecento, prese avvio un nuovo progresso delle arti.

Negli anni postunitari, il primo fondamentale passo realizzato in questo senso va ricondotto al noto viaggio compiuto da Giovanni Morelli e da Giovanni Battista Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria, da poco annesse al regno, da cui prese avvio un processo che ha portato, per quanto riguarda le Marche, alla progressiva acquisizione di una coscienza di tutela dei beni artistici e allo stesso tempo all'esigenza di definire i confini di appartenenza di quell'arte e di chi l'ha prodotta. Il fatto stesso che Morelli fosse sostenitore del progetto, in realtà mai realizzato, di raccogliere le opere provenienti dagli edifici religiosi soppressi in due musei regionali, da istituire nelle città di Ancona e di Urbino², si fondava sulla convinzione che ogni ambito territoriale avesse una propria fisionomia artistica e una propria concezione estetica

da riconoscere e mantenere integra. Del viaggio, condotto dal 27 aprile del 1861 al 9 luglio dello stesso anno, restano alcune testimonianze tra cui il rapporto ufficiale, pubblicato in seguito da Adolfo Venturi³, e il taccuino di appunti di Morelli⁴ – preziose fonti di informazione e prima inventariazione sistematica dell'arte rinascimentale marchigiana – a fronte di una letteratura artistica povera a quelle date, se si escludono le *Antichità Picene* di Giuseppe Colucci e la pubblicazione di Amico Ricci del 1834, limitata alla marca di Ancona⁵.

Frutto dell'esperienza acquisita anche in questo viaggio è inoltre l'opuscolo di Cavalcaselle, pubblicato per la prima volta nel 1863, dove vengono indicate alcune direttive per la conservazione dei monumenti e per l'insegnamento accademico, tanto più necessarie in quegli anni di profondi cambiamenti amministrativi. Tra le priorità, Cavalcaselle indica la formazione e il riordinamento delle gallerie dove le opere, “per ben comprendere le scuole degli antichi maestri, da cui tanti vantaggi può ripromettersi l'arte moderna”, devono essere disposte “in ordine storico e cronologico che oggi manca più o meno in tutte. Solo quando siano a questo modo formate nelle singole gallerie le rispettive scuole degli antichi maestri, si potrà conoscere come una scuola ha incominciato, come è cresciuta e si è alzata alla sua maggior grandezza; per mezzo di quali maestri ciò è avvenuto, ed in che consistono i meriti loro; quale è la superiorità od inferiorità di una scuola comparata colle altre, l'influenza che essa ha esercitata o ricevuta e per mezzo di chi e per quali cause...”⁶. Oltre quarant'anni dopo e per la prima volta, la mostra d'arte antica allestita a Macerata nel 1905 realizza un'occasione unica per favorire l'analisi comparativa dell'arte marchigiana, ereditando un pensiero che prima di Cavalcaselle aveva trovato concreta applicazione nell'ordinamento cronologico e per scuole dei musei di età napoleonica, ispirati, in questo caso, dal modello organizzativo di matrice illuminista. Come

conseguente emanazione della cultura positivista, poi, la visione diretta e il confronto tra le opere vengono proposti quali strumenti conoscitivi di un metodo fondato su basi scientifiche, necessario per formulare un'opinione critica su quest'arte e, in particolare, sull'opportunità o meno di stabilire l'esistenza di una scuola.

Recuperando il criterio classificatorio formalizzato dalla *Storia Pittorica* di Luigi Lanzi, che tuttavia sembrava escludere la possibilità di definire un ambito autonomo cui riferire la produzione artistica di questa regione – Lanzi stesso aveva raggruppati nell'alveo romano gli artisti del Piceno e dello stato di Urbino e altri tra i bolognesi⁷ –, gli ideatori e gli organizzatori dell'esposizione maceratese intesero innanzitutto dimostrare “che le Marche ebbero in passato, naturalmente, come la Toscana e l'Umbria, un'arte propria e spontanea”⁸, e che “non una sola scuola di pitture ebbero (...) ma bensì diverse (...) con un'impronta speciale che le diversifica dalle altre più note italiane”.⁹

La necessità di avviare degli studi sistematici su questi argomenti si avvertiva già da anni, data la fisionomia confusa della scuola marchigiana, se non addirittura inesistente, che emergeva dagli studi dedicati all'arte italiana di Crowe e Cavalcaselle e dello stesso Bernard Berenson¹⁰. Anche per questi motivi, tra i critici che visitarono e recensirono la mostra del 1905, trapela un unanime consenso nei confronti dell'iniziativa. Come scrisse, nelle pagine della rivista “Rassegna d'Arte”, Frederick Mason Perkins¹¹, da tempo interessato allo studio di “un gruppo di pittori [marchigiani] fra i più sinceri e attraenti”, sebbene le pitture presentate “non costituissero una rappresentazione sufficiente del complessivo sviluppo della pittura nelle Marche”, la mostra colmava una grossa lacuna poiché “di tutte le scuole di pittura in Italia, nessuna certo è rimasta più costantemente ignorata di quella che si può chiamare Marchigiana. Sino dal tempo del Cavalcaselle pochissimi fra i critici tentarono qualcosa che si avvicinasse ad uno studio serio dei numerosi e quasi sconosciuti pittori originari delle Marche”¹².

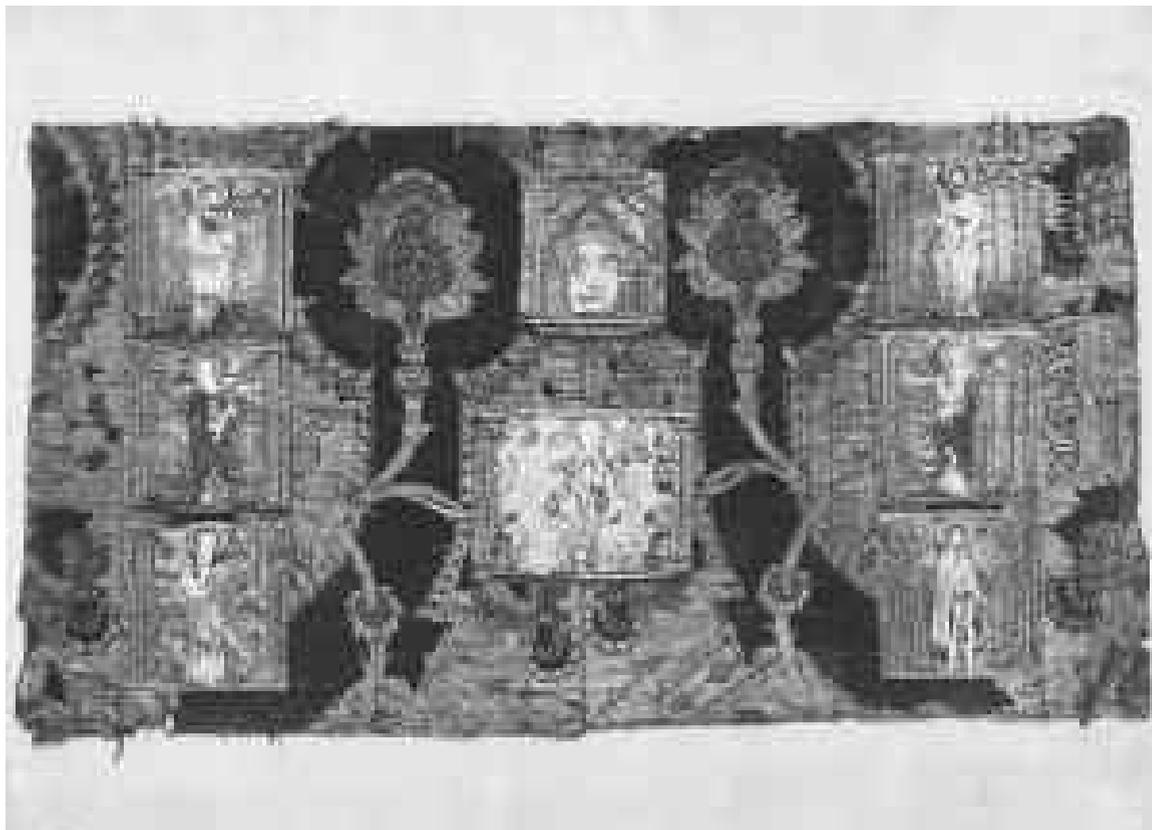
Dell'opinione di critici, letterati, storici dell'arte che visitarono la mostra – fra cui si ricordano Diego Angeli¹³, Robert Leghton Douglas¹⁴, Primo Levi¹⁵ – quella di Corrado Ricci¹⁶ fu certo la più accreditata, tanto da comparire più volte citata nelle brevi note critiche riportate sul catalogo delle opere, pubblicato a chiusura della mostra. L'allora direttore delle gallerie di Firenze si era fermato per ben tre giorni a Macerata, prolungando appositamente il suo soggiorno per intrattenersi, come ricordano le cronache, a lungo “mattina e sera (...) nelle sale del Convitto Nazionale, ad

ammirare, a studiare gli oggetti ivi raccolti, e non si stancava di manifestare la sua sorpresa ed il suo entusiasmo per questa straordinaria rivelazione dell'antico genio artistico marchigiano”¹⁷. L'anno successivo avrà occasione di esprimere la sua opinione sulle pitture esposte a Macerata in due corposi articoli apparsi nella rivista “Emporium”, corredati da un ricco e prezioso apparato di fotografie eseguite dall'istituto d'Arti grafiche di Bergamo¹⁸, dove tuttavia cautamente rinuncia a tracciare un quadro generale della storia della pittura marchigiana “che troppe ricerche sono ancora da fare, d'opere e di documenti, per pubblicare qualche cosa di nuovo e di sicuro” e, di conseguenza, “trattare dell'arte marchigiana nel suo aspetto complesso, nel suo graduale svolgimento, nelle sue diverse branche, ne' suoi sentimenti e nelle influenze subite, non è ancora possibile perché troppo s'ignora”¹⁹. Ma di certo non erano sfuggite a Ricci le novità sul piano attributivo e critico della mostra, che presentava per la prima volta anche opere sconosciute prima di allora, rispetto alle quali le “scuole marchigiane” assumevano tutt'altro risalto, “specialmente la scuola di Fabriano e quella di San Severino cominciano a chiarirsi e a distinguersi bene. I seguaci del Crivelli si mostrano qui nei loro caratteri collettivi e nei loro caratteri parziali...”²⁰.

Per Ricci – come per quanti prima di lui e dopo Lanzi hanno adottato il termine “scuola” per indicare delle “situazioni aperte”, svincolate dal luogo di nascita degli artisti ma riconoscibili per validità formativa e capacità di elaborare e trasmettere cultura²¹ – la definizione di più scuole corrisponde, implicitamente, all'individuazione di più centri di creazione e di propagazione artistica.

Parlare di scuola o scuole marchigiane comporta affrontare il problema dei rapporti tra centro e periferia con la consapevolezza che, come recentemente scriveva Andrea De Marchi, rileggendo alla luce di nuove acquisizioni critiche il ben noto saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, “quelle forme di ‘resistenza’” riconoscibili in alcune espressioni dell'arte di provincia “non possono ridursi al mero ‘ritardo’”²². Il binomio centro-periferia e la definizione stessa di scuola non riescono a contenere e spiegare una realtà tanto composita quanto quella che caratterizza l'arte del Quattrocento marchigiano, quel “tessuto pullulante e contraddittorio, reso possibile dalle opposte gravitazioni, fra Italia centrale e bacino Adriatico, e dalla vitalità di una rete di realtà locali, in assidua competizione tra loro, ora in conflitto, ora in cooperazione politica ed economica”²³.

Frammento del piviale
di Gregorio XII, Recanati,
museo diocesano



Lo “scarto” che caratterizza la produzione di alcuni artisti, marchigiani per nascita o per volontaria adozione, – la scelta cioè di elaborare linguaggi alternativi rispetto ai modelli diffusi e dominanti – si traduce in originalità e specificità espressive derivate anche e soprattutto dalla facoltà di valutare “il contesto culturale di appartenenza e il livello d’attesa del pubblico” cui sono destinate le opere. Come sostiene ancora De Marchi, “la vera forza di irradiazione di un centro è dovuta non tanto e non solo all’imposizione di modelli culturali, quanto alla capacità più sottile di entrare capillarmente in dialettica con centri che difendono la propria alterità, di penetrare trasformandosi di volta in volta in qualcosa’altro, grazie a una sorta di fenomeno di diffrazione. Il prodotto della diffrazione non è solo un riflesso indebolito, è un’entità irriducibile, che diviene a sua volta protagonista”²⁴.

Alla luce di una visione aperta e diversificata del Rinascimento artistico, trova una sua collocazione critica la composita realtà marchigiana di quei secoli, fiorita in centri diversi, tanto della costa quanto dell’entroterra, come Fabriano, San Severino, Camerino, Urbino, che sollecitano il nascere di autonome correnti locali. Al contempo, è una regione in cui confluiscono opere provenienti da città dominanti – come nel caso dei politici eseguiti per le Marche dai Vivarini, che nell’imporre incondizionatamente uno stile, già

affermato in laguna, indicano un legame di dipendenza in primo luogo politica –, ma anche disponibile ad accogliere artisti quali Crivelli o Lorenzo Lotto, che lasciano i grandi centri per un territorio dove gli sarà consentito formulare un proprio linguaggio, tanto più unico e originale quanto più ricco di riferimenti al contesto originario e di soluzioni nate per trovare una migliore adesione al nuovo ambito di appartenenza.

Ma come ricordava Corrado Ricci, una storia completa dell’arte marchigiana non esisteva ancora e le dichiarazioni che all’epoca Egidio Calzini, Carlo Astolfi²⁵ e Giulio Natali²⁶ rilasciavano nelle pagine di quotidiani e riviste erano tanto più assertive quanto più incalzante si avvertiva l’urgenza di affermare non soltanto un’identità propria dell’arte marchigiana, ma altresì che quell’identità si era andata definendo sin dal Trecento, e vantava in Allegretto Nuzi una personalità pari a quella di un Cimabue o di un Giotto²⁷. Senza per questo negare le influenze senesi o fiorentine si ribadiva un’originalità peculiare e riconoscibile, rivendicando il diritto a un giudizio critico non influenzato dalle opinioni correnti, tra cui quelle di Burkardt e di Berenson, che, come Longhi scrisse, erano dettate dalla “ossessiva esaltazione per i prodotti senesi di tutto il Trecento” sollecitando “l’istantanea subordinazione a essi di tutto ciò che in qualche modo li rassomigliasse”²⁸. Ancor più

significative risultano allora le parole di Calzini che, dalle pagine della sua “Rassegna bibliografica dell’arte italiana”, invita “i competenti in materia (...) a dimostrare che l’influenza dei maestri senesi sulla pittura marchigiana non fu tale quale i nostri vecchi scrittori, specialmente locali [leggi Luigi Bonfatti²⁹], hanno voluto che realmente fosse. (...) Per me gli storici dell’arte, trattando di tale influsso, sono caduti in errore, esagerandone come ho detto l’importanza. Stando al loro giudizio tale influsso toglie quasi all’arte marchigiana ogni valore individuale e regionale, poiché alla stessa maniera discorrono oltre che della scuola di Fabriano, di quella di San Severino, dell’arte dei Boccatti da Camerino e via via ...”³⁰.

E ancora, recensendo non troppo generosamente un articolo di Natali apparso sull’“Esposizione marchigiana”, rimprovera al più giovane studioso la generica affermazione di arte umbro-marchigiana accompagnata a dichiarazioni ovvie, frutto di uno studio non sufficientemente attento dell’opera d’arte e dei “caratteri che tali opere distinguono le une dalle altre”, non avendo prestato la dovuta attenzione “alle affinità che le due scuole possono avere o hanno avuto, né quindi all’influenza che i pittori umbri esercitarono sui loro vicini e viceversa”³¹. Su questi argomenti lo seguiva Angelo Lupattelli che, nell’accostare Umbria e Marche, riconosceva a quest’ultima un percorso differenziato e individuava in Nucci, Francescuccio di Cecco e nel “soave Gentile” i fondatori di “una vera scuola, che resta e si mantiene con tutti i suoi caratteri di spiccata originalità e di bene applicato naturalismo, per lungo volger di tempo...”³². Più avanti, indagando sempre sui rapporti artistici tra le due regioni e mettendone in risalto i prestiti reciproci e le diversità, Lupattelli torna a scrivere: “Pittori Umbri, specie Folignati e Perugini, nel corso del secolo XV lavorano nelle Marche portandovi l’influsso del loro misticismo, reso alquanto più soave (...) mentre dai loro confratelli apprendono e fanno proprio, a maggior decoro dei loro dipinti, il più largo sviluppo del senso della vita, quello sfarzo di ricchi tessuti, di manti ricamati, di velluti di broccatelli e di drappi preziosi, tanto costante nella loro scuola”³³.

Per lo stesso Natali, in verità, la definizione di “scuola umbro marchigiana”, adottato anche da Corrado Ricci nel riordinamento delle sale di Brera, rispondeva all’intenzione di far emergere, dall’indefinito e omnicomprendivo ambito della scuola umbra, il ruolo che, nel Trecento e nel Quattrocento, compete a quella marchigiana³⁴. Il suggerimento veniva da una fonte

illustre e accreditata, quella di Giovanni Morelli, il quale sosteneva, diversamente da Cavalcaselle, che “le scuole transalpine”, tra cui quelle di Gubbio, San Severino e di Fabriano, “sono di gran lunga più originali della perugina, quando anche di questa siano meno famose”³⁵. Si apre insomma un dibattito destinato a non esaurirsi in poche battute e a riaccendersi in occasione della “Mostra d’Antica Arte Umbra” organizzata a Perugia nel 1907, gli echi della quale risuonano nelle parole di Giustino Cristofani³⁶, studioso d’arte umbra, che recensisce l’iniziativa nelle pagine della rivista “L’Arte”. A proposito della scelta di esporre anche i dipinti dei pittori di Fabriano, di Camerino e di San Severino, osserva che “le non sempre facili distinzioni di scuole sono fatte per mera convenzione di studio; si potrà quindi asserire con maggiore o minore fondamento di verità sui caratteri della pittura fabrianese diversi da quella che fiorì nell’Umbria, ma nessuno deve ignorare che Fabriano e Camerino sono storicamente umbre, e lo furono amministrativamente fino al 1860 e che il loro stesso dialetto, tanto simile a quello della valle del Topino, le collega meglio all’Umbria che ad altre parti della regione nella quale si trovano incluse”³⁷.

Nel frattempo, nelle pagine della rivista nata in preparazione e a commento dell’esposizione macedone, attraverso il pretestuoso scambio di opinioni intercorso con l’archeologo e critico Guglielmo Aurini³⁸— che metteva in discussione l’esistenza di un’arte marchigiana interrogandosi sulle intenzioni e le aspettative degli organizzatori della mostra del 1905 —, Giulio Natali aveva già tracciato “le linee principali” della storia dell’arte dell’intera regione, “condensando in poche pagine la materia d’un grosso volume”³⁹.

Per quanto lacunosi e imprecisi, sono i primi passi di un percorso che, scandito anche dal grandioso compendio della *Storia dell’Arte italiana* di Adolfo Venturi⁴⁰, ha la sua tappa successiva e più significativa nella fondamentale pubblicazione degli scritti che Luigi Serra dedica, tra gli anni venti e trenta, all’arte presente nel territorio marchigiano.

La ricognizione e la catalogazione dell’intero patrimonio regionale, promosse da Serra in qualità sia di sovrintendente alle gallerie che di direttore della rivista “Rassegna Marchigiana”, lo porteranno a constatare che “le Marche furono aperte a influssi svariati” e a negare, di fatto, per quanto riguarda questa regione, l’esistenza di una scuola specifica, mancando “uno svolgimento artistico proprio, unitario, organico con propri mezzi di creazione ed elaborazio-

ne con opere concatenate tra loro da chiari e continui legami, caratterizzate da propri inconfondibili accenti”⁴¹.

In quegli stessi anni, Roberto Longhi dedicava le sue ricerche al recupero dei centri anche minori, aprendo finalmente la strada ai futuri contributi di studiosi che, da Federico Zeri a Pietro Zampetti⁴², daranno un apporto determinante alla conoscenza della pittura marchigiana individuando, in quel singolare intreccio di tendenze e suggestioni diverse che caratterizza la cultura figurativa di questo territorio, l’e-

spressione originale di un’arte il cui significato va colto proprio in rapporto alla specificità dell’ambito locale da cui è stata prodotta.

Interessato a realtà artistiche apparentemente marginali, da cui saprà trarre fondamentali lezioni di metodo, sarà proprio Zeri a suggerire nuove vie interpretative, ricusando sia la definizione di scuole – “puri concetti nati per ragioni meramente empiriche” –, sia l’inadeguatezza degli attuali confini regionali, affermando, con disarmante acume, che “le Marche sono l’etichetta di comodo per una realtà dalle molte facce”⁴³.

Note

¹ Cfr. Castelnuovo 1979, pp. 283-352.

² Cfr. Anderson 2000, p. 9. Come è noto, le opere provenienti dalle chiese ed enti soppressi confluirono nei musei civici.

³ Cfr. Morelli 1896.

⁴ Cfr. Anderson 2000.

⁵ Colucci 1786-1797; Ricci 1834^a.

⁶ Cavalcaselle 1875, pp. 16-17.

⁷ “Qui [nella scuola romana] considero con la capitale solamente le province a lei più vicine, il Lazio, la Sabina, il Patrimonio, l’Umbria, il Piceno, lo Stato d’Urbino, i cui pittori furono per la maggior parte educati in Roma, o da maestri almeno di là venuti”. Cfr. Lanzi 1831, p. 110.

⁸ Calzini, 1905^b, pp. 462-464.

⁹ S.a., *La pittura marchigiana all’esposizione regionale* 1905, pp. 4-5. Sull’argomento si veda Bairati 2001-02, pp. 33-56.

¹⁰ Ci si riferisce, in particolare, alle edizioni dei volumi di Crowe 1875-1902, e di Berenson 1897. Come suggerisce Rosaria Valazzi, il particolare ritardo con cui viene recepita l’identità dell’arte marchigiana nel mondo del collezionismo americano, ad esempio, si registra da “un’assenza lessicale in primo luogo. Nella letteratura artistica americana infatti l’aggettivo *marchigian* compare soltanto dopo gli anni ‘80 del ‘900”. Cfr. Valazzi 2000, pp. 64-69.

¹¹ Nato in Massachusetts da genitori inglesi, Frederick Mason Perkins si stabilì in Italia vivendo a Roma, Firenze e Assisi dove morì nel 1955. Poco più che trentenne all’epoca della mostra di Macerata, era già fine conoscitore dell’arte italiana e dei primitivi soprattutto. Svolsse attività di mercante e raccolse una collezione di dipinti da lui destinata al sacro convento di Assisi. Cfr. Zeri 1988.

¹² Mason Perkins 1906, pp. 49-56.

¹³ Critico d’arte e scrittore di gusto dannunziano, Diego Angeli (Roma 1869 – Firenze 1937) ha descritto la vita artistica romana, di cui fu testimone, nel noto libro *Cronache del Caffè Greco*, Milano 1930.

¹⁴ Stabilitosi a Siena come cappellano anglicano, Robert Leghton Douglas fece parte, nel 1904, della commissione incaricata dell’organizzazione della *Mostra dell’antica arte senese* “e nello stesso anno ne organizzò la sua appendice londinese presso il *Burlington Fine Arts Club*”. Cfr. Ghini 2005, pp. 83-99, in particolare p. 98, n. 56.

¹⁵ Su Primo Levi detto l’italico (Ferrara 1854 – Roma 1917), che in occasione dell’esposizione di Macerata fu presidente della giuria di Belle Arti, si veda il capitolo *L’utile dell’arte e la pratica delle esposizioni*.

¹⁶ Su Corrado Ricci (Ravenna 1858 – Roma 1934) si veda il capitolo *Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani*.

¹⁷ *L’Esposizione d’arte antica. L’opinione di Corrado Ricci* 1905, p. 1.

¹⁸ Corrado Ricci “ha chiamato telegraficamente due fotografi addetti al notissimo istituto d’arti grafiche di Bergamo, commettendo loro oltre duecento fotografie delle opere raccolte alla mostra artistica ed a monumenti e vedute della città”, *ibidem*. Una prima verifica effettuata nell’archivio Alinari, dove è confluito il fondo fotografico dell’Istituto d’arti grafiche di Bergamo, non ha tuttavia permesso di rintracciare il materiale di cui si fa esplicito riferimento.

¹⁹ Ricci 1906^a, pp. 99-120, in particolare p. 99. Si veda inoltre Ricci 1906^b, pp. 200-215.

²⁰ *L’esposizione d’arte antica. L’opinione di Corrado Ricci*, 1905, p. 1.

²¹ Cfr. Bologna 1982, p. 156.

²² De Marchi 2002^b, pp. 24-99, in particolare p. 26.

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ Ivi, p. 26. Specifica ancora De Marchi: “Più di ‘periferia’ è il concetto attuale di ‘rete’ a rendere meglio l’idea di una comunicazione in più direzioni che fa l’originalità sperimentale delle articolazioni solo apparentemente marginali del Quattrocento italiano”.

²⁵ Diplomato in pittura nel regio Istituto di Belle Arti di Roma e studioso d’arte marchigiana, Carlo Astolfi oltre ad

essere curatore del catalogo della mostra di Macerata, per la sezione d'arte antica, svolse, in quella stessa occasione, funzioni di segretario della commissione di Belle Arti.

²⁶ A Giulio Natali (Corridonia 1875 – Roma 1965), docente e studioso di letteratura italiana, si devono anche diversi contributi dedicati all'arte marchigiana. In occasione dell'esposizione del 1905, fu membro della commissione preposta all'organizzazione della sezione "Dialetto-Folklore".

²⁷ Natali 1906, pp. 49-61, in particolare p. 54.

²⁸ Si veda il saggio di Castelnuovo 1979, pp. 321-322 dove è riportato il testo di Longhi 1962, p. 4.

²⁹ Sono noti gli studi che l'eugubino Luigi Bonfatti aveva dedicato a partire da metà Ottocento al pittore Ottaviano Nelli. Si vedano in particolare Bonfatti 1843 e id. 1873.

³⁰ Calzini 1905^a, pp. 129-137, in particolare pp. 132-133.

³¹ Calzini 1905^c, pp. 177-189, in particolare p. 177. Sulle influenze artistiche tra le due regioni si vedano gli interventi di Boskovits 1973 e 1975, pp. 1-21.

³² Lupattelli 1909, p. 13.

³³ Ivi, pp. 16-17.

³⁴ Natali 1905^b, pp. 149-152.

³⁵ Morelli 1886, pp. 264-350. Il testo citato è riportato in Natali 1905^b.

³⁶ Cristofani collabora in quegli anni alla rivista "Augusta Perugia", fondata da Gino Tralza nel 1906, periodico ufficiale dell'esposizione di Perugia.

³⁷ Cfr. Cristofani 1907, pp. 286-304, in particolare p. 289. Sull'argomento lo studioso d'arte umbra tornerà con lo scritto *Note d'arte alla mostra di Perugia*, Perugia 1908. Sulla presenza dei pittori fabrianesi nelle mostre di Macerata e

Perugia rimando al mio contributo Prete 2006, pp.191-218.

³⁸ Guglielmo Aurini, nato a Teramo nel 1866, si era occupato di problemi di conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico e artistico sia abruzzese sia marchigiano, attraverso articoli apparsi su riviste e giornali dell'epoca quali, ad esempio, "L'Ordine", "L'Unione", "Rivista marchigiana illustrata". In particolare, sull'esposizione maceratese scrisse un articolo, apparso sull'"Ordine" del 28 giugno 1905, dove presentava e commentava la mostra d'arte antica che si sarebbe aperta alcune settimane più tardi.

³⁹ Si vedano gli articoli, pubblicati tra marzo e settembre del 1905, nella rivista "L'Esposizione Marchigiana", di Aurini (1905^a, pp. 57-58; 1905^b, pp. 65-66), e di Natali (1905^a pp. 129-131; 1905^b pp. 149-152; 1905^c pp. 173-176). In particolare cfr. 1905^a, p. 129. Sul dibattito si vedano le annotazioni di Marchi (2002, pp. 129-135).

⁴⁰ Venturi 1901-39.

⁴¹ Serra 1929, p. 20. Sull'argomento si veda anche quanto scrive Zampetti (1988, I, pp. 11-30, in particolare pp. 24-26).

⁴² In particolare ricordiamo i pionieristici studi dedicati negli anni cinquanta alla pittura in territorio marchigiano, da *La Pittura veneta nelle Marche* (1950), a *Carlo Crivelli nelle Marche* (1951), a *Lorenzo Lotto nelle Marche* (1953). Frutto e compendio delle numerose ricerche condotte da Zampetti sull'arte marchigiana sono i quattro volumi da lui pubblicati dal titolo *Pittura nelle Marche* (1988-1991).

⁴³ Gli scritti di F. Zeri dedicati ai pittori marchigiani sono raccolti nel volume Ambrosini Massari Bacchi 2000, in particolare p. 26.

L'utile dell'arte e la pratica delle esposizioni

La mostra d'arte antica realizzata all'interno dell'esposizione regionale va considerata come parte di un più ampio processo, che coinvolge l'intera nazione già dalla metà dell'Ottocento, volto a incentivare il settore produttivo riqualificandolo dal punto di vista estetico e della funzionalità, sull'esempio dell'interesse dimostrato dalle attività espositive e dalle collezioni museali di tutta Europa nei confronti delle arti applicate. Nell'ambito delle esposizioni universali, il successo tributato a questo settore, terreno fertile di confronto tra concezioni diverse riguardanti tanto l'evoluzione tecnologica quanto le correnti del gusto, estende il dibattito intorno all'esigenza di coniugare decoro e funzionalità alle istituzioni educative, chiamate a formulare nuove proposte didattiche in grado di formare figure professionali specializzate e qualificate a diffondere il senso del bello.

Il museo londinese di South Kensington, la cui nascita è significativamente legata all'esposizione del 1851, gli insegnamenti di John Ruskin e di William Morris, volti a rivalutare il lavoro artigianale e la creatività individuale, costituiscono importanti premesse per impostare, anche in Italia, il controverso rapporto arte-industria, proprio attraverso l'incremento delle arti applicate¹. Lo sviluppo di musei espressamente dedicati a tale ambito, come quello di Torino che risale al 1860, o le rassegne del museo artistico industriale tenute presso il palazzo delle Esposizioni di Roma tra il 1885 e il 1890, fino alla mostra di Torino del 1902, sull'arte decorativa, costituiscono degli antecedenti di cui è bene tenere conto per comprendere il tentativo di raggiungere quell'integrazione di tutte le arti, perseguita anche a Macerata, allo scopo di sollecitare la creatività, vivacizzare lo spirito competitivo, far progredire il livello qualitativo del lavoro, e, non ultimo, divulgare buongusto. Questo sentimento si riflette anche nelle più circoscritte aree delle regioni italiane, come attestano le mostre biennali di Venezia, dove dal 1901 si inaugura la stagione delle sale regionali che esaltano la specifi-

cità delle diverse realtà culturali, frutto di storie, condizioni di luogo, costumi diversi². Nell'allestire le singole sale, domina infatti la volontà di creare degli ambienti che, grazie al concorso di artigiani e artisti, dell'arte decorativa degli uni e dell'arte pura degli altri, diano testimonianza dell'originale peculiarità del territorio rappresentato, pur mantenendo i segni del gusto tipicamente italiano³.

In nome del ritorno all'integrità delle arti, va letta anche la tendenza, che si riscontra negli allestimenti museali di fine Ottocento-inizi Novecento, di arredare le sale espositive con suppellettili, mobili, tappezzerie dell'epoca o comunque in stile, con l'intenzione di contestualizzare le collezioni, presentandole accanto a oggetti selezionati per affinità storica e stilistica⁴. È il caso del museo del Rinascimento e del Medioevo che, sin dall'ultimo decennio dell'Ottocento, Adolfo Venturi e poi Corrado Ricci auspicano di poter realizzare a Roma con l'intento di testimoniare le linee di sviluppo dell'arte italiana e riconoscere un'identità nazionale. In particolare, il tormentato progetto di allestimento che il suo curatore, Federico Hermanin, presenta nel 1917, prevede per l'appartamento Cybo di Palazzo Venezia la realizzazione, ancora a queste date, di "ambienti che rievocano dinnanzi agli occhi del visitatore in un quadro mirabile tutte le eleganze e tutte le bellezze delle varie regioni italiane nei vari secoli", affinché "l'apparenza di vita vissuta" data alle sale evochi "un appartamento e non un museo"⁵. Sempre Venturi aveva in tal senso espresso una chiara indicazione quando, nel 1888, nel dettare le "norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte", raccomandava di tener conto di tutti quegli "oggetti i quali benché non appartengano alle classi delle arti maggiori, servono tuttavia allo studio sì delle manifestazioni dell'arte nelle varie sue forme, come de' costumi, degli usi, della civiltà del passato"⁶.

La mostra marchigiana del 1905, non diversamente dalla maggior parte delle mostre retrospettive organizzate in altre città italiane negli stessi

anni, mira a esprimere un analogo interesse nei confronti di ogni tipologia artistica, come si evince dal commento espresso dalla giuria della sezione di Belle Arti, dove accanto ai dipinti antichi si elogiano parimenti “le ricchezze di oreficerie e di stoffe e di merletti e di ceramiche e d’ogni squisita forma dell’arte” che dimostrano “l’universalità del genio marchigiano”, e cioè manifestano una creatività ininterrotta dai tempi passati al presente e un alto livello qualitativo percepibile in tutti gli aspetti artistici e artigianali⁷.

Tra i membri della giuria, come già detto, figura anche Adolfo De Carolis che, ispirato dagli ideali della *House of Art* di William Morris, investe l’arte decorativa del ruolo di “arte madre”, in grado di “condensare, semplificare, immaginare, rivelarsi completa e immensamente ricca, signora e padrona di tutte le cose”. Consapevole di questo significato, il maestro sente il dovere morale di “ricondere la decorazione alla nobiltà antica” e, come egli stesso dichiara, di “fare arte utile, applicata, riallacciandola alle tradizioni nostre, cercando di dire qualche parola nuova”⁸. Così scriveva, infatti, presentando la propria scheda alla biennale veneziana del 1901, condividendo le idee del gruppo romano “In Arte Libertas” e del cenacolo di critici e artisti cui facevano capo Diego Angeli e Nino Costa *in primis*. Per l’artista piceno – vicino anche a D’Annunzio col quale collabora per lungo tempo – il compito del pittore/decoratore è quello di diffondere un gusto elegante e raffinato, perseguito attraverso la ricerca della bellezza ideale e nel disprezzo della volgarità, facendo coincidere la funzione creatrice con quella dell’educatore. “Grande è il mandato che hanno gli artisti”⁹, affermava in un saggio dedicato a Luca della Robbia, negli stessi anni in cui, a Firenze, studiava le opere del Trecento e del Quattrocento toscano, elaborando, attraverso la conoscenza delle tecniche medievali e dei modelli del primo Rinascimento, quei principi poi riproposti come fondamentali per la formazione dei giovani e per riaffermare il valore estetico nella produzione industriale e artigianale.

L’esempio per raggiungere l’auspicata “fusione delle arti” viene dagli “antichi artefici” che dimostrano di aver saputo realizzare quella “interezza” data dalla capacità di “abbracciare tutte le diverse forme dell’arte”¹⁰, mentre l’“educazione estetica” spetta alle istituzioni scolastiche e agli istituti di Belle Arti soprattutto, i cui insegnanti dovrebbero sollecitare, oltre alla pratica del disegno, il fiorire di “altre attività che cooperino ad un fine unico, la bellezza”. È a questo proposito che De Carolis sottolinea la

funzione didattica delle opere d’arte antica e moderna, fino a proporre di spostarle dalle sale dei musei e “metterle nelle aule scolastiche per darle ad esempio ai giovani e per ornare così i locali che di conseguenza sarebbero atti a generare quella buona disposizione d’animo necessaria per il raccoglimento e il lavoro”¹¹.

È assai probabile che l’auspicato connubio tra attività artistica e lavoro, come lo stesso manifesto dell’esposizione maceratese suggeriva¹², e l’ideale di un’arte concepita con finalità educative e sociali fossero in buona parte condivisi dai membri della giuria di Belle Arti, tra cui figurano l’architetto Cesare Bazzani, che con De Carolis aveva appena collaborato al villino romano Regis de Oliveira¹³, lo scultore-decoratore Giovanni Prini, cui erano care le tematiche a sfondo umanitario, il ceramista Giovanni Tesorone, direttore delle officine di ceramiche del museo Artistico industriale di Napoli, e il giornalista, scrittore d’arte, critico musicale Primo Levi, “l’italico”, presidente della giuria¹⁴.

In un scritto che Antonio Fradeletto, già segretario delle Biennale veneziana, dedica ai movimenti e alle iniziative di quegli anni – cui riconosce il merito di aver contribuito a “trasfondere il senso della bellezza anche negli oggetti di uso comune” e di aver avviato “il ritorno all’antica unità stilistica dell’arte”¹⁵– ricorda “una famiglia di spiriti alati” tra i quali non manca di citare Giovanni Tesorone, “anima riboccante di entusiasmi, dotato di rara competenza nella tecnica di alcune arti, come la maiolica, scrittore che tutto avvivava e coloriva con la calda e fiorita virtù della parola”, e Primo Levi, instancabile portavoce nella stampa di “codesti delicati problemi”¹⁶.

Dunque, gli orientamenti della giuria rispecchiano in tal senso le stesse intenzioni che motivano l’allestimento, all’interno dell’esposizione regionale, della mostra d’arte antica, ritenuta fondamentale anche dal punto di vista formativo, perché modello per lo sviluppo dell’arte moderna e, più in generale, per affinare la produzione ornamentale e l’artigianato. In tutta coerenza con questi presupposti, la vivacità culturale delle Marche – che andava dimostrata pur nel lento e cauto porsi di fronte alle novità moderniste e a dispetto delle ostinate tendenze conservatrici della regione¹⁷– si misurava anche attraverso la mostra didattica dove erano esposti gli elaborati artistici di allievi e professori, nonché alcuni materiali per l’insegnamento, presentati da diverse istituzioni scolastiche della regione, dove un posto di primo piano spettava all’istituto di Belle Arti di



Urbino, fondato nel 1861, le cui sezioni erano ampiamente rappresentate da disegni, acquerelli, dipinti e sculture¹⁸. Seguivano, fra le tante, la scuola d'Arti applicate all'industria di Fano – cui venne conferito un diploma di benemerita “per l'influenza educatrice che essa esercita nelle masse giovanili”¹⁹ – e ancora le scuole tecniche di Macerata, Matelica, Cagli e Camerino, che, nel presentare saggi di ornato e di calligrafia, disegni geometrici e di figure, mostravano i primi passi di un percorso didattico tradizionalmente impostato sulla pratica del disegno e l'esercizio della copia²⁰. Tra queste, la scuola d'Arte di Cagli – insignita in tale occasione di una menzione onorevole – negli anni ottanta dell'Ottocento era stata trasformata da scuola del Disegno a istituto serale e domenicale d'arte applicata all'industria, grazie a un contributo stanziato dalla Deputazione provinciale di Pesaro per promuovere l'incremento delle industrie e dell'artigianato. In sintonia con quanto avveniva negli stessi anni in altre città²¹, fu organizzato a questo scopo un corso triennale che prevedeva l'insegnamento del disegno applicato a vari mestieri (l'ebanista, il falegname, lo scalpellino,

il muratore, il fabbro e il vasaio), cui si aggiunsero materie di cultura generale come la lingua italiana e l'aritmetica.

A confermare la sensibilità della regione marchigiana nei confronti di un dibattito internazionale che è, agli albori di un secolo attraversato da profondi cambiamenti tanto economici quanto culturali, di grande attualità, valga ancora l'esempio del museo artistico Industriale inaugurato a Pesaro nel 1888, all'interno del palazzo Mazzolari Mosca. L'edificio era stato donato, assieme ai suoi arredi e alle sue collezioni, dalla contessa Vittoria Mosca che, animata da genuine intenzioni umanitarie e didattiche, lasciava i suoi beni “a perpetua memoria della famiglia, a beneficio della gioventù studiosa e della classe operaia”²².

Il maturare consapevole di una coscienza civica si esplicita, dunque, anche attraverso le più frequenti donazioni pubbliche, come nel caso del museo Piersanti di Matelica, collocato nel palazzo della famiglia che, agli inizi del Novecento, viene ceduto al capitolo e alla parrocchia della cattedrale secondo la volontà testamentaria del marchese Filippo, appassionato collezionista, “la quale è che tutto resti conservato per il decoro della città”²³.

Note

¹ Della vasta letteratura prodotta sull'argomento ci limitiamo a citare Labò (1987, coll. 42-47), e il testo di Aimone (1990, con bibliografia precedente). Per un più generico approccio al tema delle esposizioni di Belle Arti, si veda il saggio di Maggio Serra 1990, pp. 629-652 (con bibliografia precedente).

² Mimita Lamberti 1982, pp. 5-172, in particolare pp. 100-122; id. 1995, pp. 39-47.

³ Questi presupposti sono chiaramente espressi dalla commissione artistica della regione Toscana, in occasione dell'allestimento della sala regionale alla biennale del 1903. cfr. Venezia, ASAC, Serie scatole nere, busta 16, 1903.

⁴ Tra gli esempi che testimoniano questo fenomeno va citata la trasformazione, in puro stile rinascimentale, del palazzo milanese della famiglia Bagatti Valsecchi, avviato dalla fine dell'Ottocento, dove la continuità col passato viene proposta come modello di identità per l'intera città. Sull'argomento si veda Mozzarelli 1991.

⁵ Cfr. la lettera di F. Hermanin scritta a C. Ricci il 30 maggio 1917 da Roma. L'argomento è diffusamente trattato in Nicita 2000, pp. 29-72, in particolare pp. 33-34.

⁶ Cfr. Venturi 1888, p. 523.

⁷ *Le Belle Arti. Relazione della Giuria*, 1905, p. 11.

⁸ Cfr. Venezia, ASAC, Serie scatole nere, busta 13, 1901. sull'argomento si veda Prete 1991, pp. 245-254.

⁹ De Carolis in Dania, Valentini 1975, pp. 35-36.

¹⁰ De Carolis 1904 in Dania Valentini, 1975, p. 37

¹¹ De Carolis 1916, pp. 59-66.

¹² Uno dei manifesti realizzati dalla ditta Borrani di Firenze, e disegnati dal maceratese Ghino Leoni, presentava, a coronamento dell'immagine propagandistica, la scritta "ARS/LABOR". Cfr. ASMC, Fondo Archivio comunale, busta 576.

¹³ Nel 1905 De Carolis affresca a Roma la decorazione del villino progettato da Bazzani, oggi demolito.

¹⁴ *Le Belle Arti. Relazione della Giuria* 1905, p. 14. Sulla giuria di Belle Arti si vedano i paragrafi *La mostra d'arte antica marchigiana: gli antefatti e la cronaca* e *Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani*.

¹⁵ Fradeletto 1929, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 30. Fradeletto elogia in particolare l'operato dell'*Emilia Ars*, fondata a Bologna nel 1898, "geniale sodalizio" attivo nel campo "delle industrie artistiche e decorative della Regione, procurando di trasformare in tutte uno spirito nuovo e di perfezionare la tecnica, mirando alla praticità

e alla venustà dei lavori non meno che all'utile economico dei lavoratori", p. 31. A proposito di Primo Levi Anna Maria Damigella annota: "Seguace e propagandista della causa liberale, sempre più orientato verso uno spirito nazionalista retorico, si fece sostenitore dell'unità artistica e del risveglio dell'arte nazionale con centro a Roma". Cfr. Damigella 1981, p. 75.

¹⁷ Cfr. a questo proposito quanto scrive Angelucci (1987, pp. 334-341).

¹⁸ Cfr. *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Marchigiana*, 1905, pp. 119-125; Mocchegiani 1905, p. 1. Come scrive Olimpia Gobbi, la scelta di esporre, in simili occasioni, i risultati concreti delle attività didattiche fa parte di un "ampio ed articolato progetto politico-culturale che percepisce la formazione come settore strategico nella prospettiva della modernizzazione", grazie alla sensibilità e all'impegno "di personalità politiche in stretta relazione con quei settori delle università e delle scuole che si mostrano più aperti alla ricerca ed all'innovazione, anche curricolare e didattica, e spesso in prima persona impegnate nel campo dell'istruzione". Cfr. Gobbi 2002, pp. 589-628, in particolare pp. 598-599.

¹⁹ *Le Belle Arti. Relazione della giuria*, 1905, pp. 5-6. Come ricorda Anna Caterina Toni, "altrettanti favorevoli apprezzamenti venivano rivolti agli espositori, industriali o artigiani, di maioliche, di lavori di oreficeria o di cesello, di trine e merletti, di mobili intagliati che illustravano il gusto del momento, oscillante tra una decorazione ampollosa e la piacevolezza dello stile floreale". Cfr. Toni 1980, pp. 11-14, in particolare p. 14.

²⁰ Cfr. Tassara 1905, pp. 51-sgg. A questo proposito Angelucci ritiene che le scuole d'arte e d'arte applicata della regione offrissero a quell'epoca percorsi didattici convenzionali, ancorati "alla normativa accademica". (Angelucci 1987, p. 336).

²¹ Tra i numerosi esempi ricordiamo Roma, dove nel 1876, a due anni di distanza dall'inaugurazione del museo d'arte applicata all'industria nei locali dell'ex convento di San Lorenzo in Lucina, venivano istituiti tre corsi diurni domenicali, che poi divennero quotidiani serali, e Napoli, dove nel 1882 nasceva il museo artistico industriale con il proposito di costituire un punto di contatto tra le istituzioni scolastiche e le officine.

²² Sul museo, che per problemi di ordine gestionale ed economico ebbe vita breve, si veda Calegari 1999, p. 17 (con bibliografia precedente).

²³ L'espressione, contenuta nel testamento del marchese Filippo Piersanti, è riportata da Bigiaretti 1997, pp. XIX-XX, n. 12.

L'identità dell'arte marchigiana: dal Trecento fabrianese a Raffaello

Il catalogo della mostra d'arte antica, curato da un giovane appassionato cultore delle arti il cui nome, sebbene non compaia, sappiamo corrispondere a quello di Carlo Astolfi¹, è preceduto da un'*Avvertenza* dove si tiene a sottolineare che, in merito ai dipinti delle diverse scuole marchigiane, le iscrizioni pubblicate riprendono "fedelmente" le didascalie presentate durante l'esposizione, "anche se scorrette"². Quest'affermazione si giustifica tenendo conto che il catalogo fu dato frettolosamente alle stampe a mostra conclusa e che, durante il periodo d'apertura, l'esposizione venne visitata da storici dell'arte, conoscitori e artisti, dalle cui considerazioni emersero nuovi giudizi critici, poi confluiti nelle pagine di articoli comparsi in giornali e riviste scientifiche. La soluzione scelta indica che Astolfi, ancora incerto e di poca esperienza, non intese prendere posizioni, preferendo lasciare sospeso il dibattito, senza però rinunciare ad accennare, come fece in diversi casi, all'opinione espressa da storici del passato, Amico Ricci *in primis*, o da noti esperti, tra cui Adolfo Venturi, Bernard Berenson, Corrado Ricci, Egidio Calzini, e l'inglese Robert Langton Douglas, studioso d'arte senese³.

Il percorso dell'arte marchigiana attraverso i secoli – incompleto non soltanto per l'ovvia inadeguatezza degli studi sull'argomento, ma anche per la mancata adesione di alcuni centri come Pesaro, Fossombrone, Jesi e Senigallia⁴ – prendeva avvio dalla scuola fabrianese, e in particolare con un gruppetto di opere di fine Duecento (p. 32, nn. 1-5), eseguite ad affresco e riportate su tela, attribuite dubitativamente a Bocco da Fabriano, artista documentato nel 1306, sulla base di quanto affermato da Amico Ricci⁵. Sino da allora la proposta non raccolse alcun seguito e, già nel 1907, quando gli stessi dipinti vennero esposti alla mostra di Perugia dedicata all'arte antica umbra, la poco attendibile attribuzione era decaduta⁶. Provenienti dal convento di Sant'Agostino di Fabriano e strappati "con molti altri lavori del dugento dalle mura che adornavano e privati così di molta

parte del loro grandioso effetto"⁷, gli affreschi sono oggi riferiti alla mano di un non meglio specificato maestro di Sant'Agostino, attivo nella seconda metà del XIII secolo, sulla cui formazione sono stati riscontrati gli influssi dell'arte umbra e abruzzese⁸.

In mostra era presente anche una *Crocifissione* su tavola (p. 33, n. 7), sempre attribuita a Bocco e attualmente ricondotta all'ambito del Maestro di Fossato, artista attivo in Umbria tra la fine del Trecento e la prima metà del secolo successivo⁹. Proprio quest'opera, dove Adolfo Venturi aveva evidenziato dei rimandi alla pittura di Pietro Lorenzetti, offriva a Calzini il pretesto per ribadire una maggiore autonomia dell'arte umbra e marchigiana rispetto alla senese¹⁰. La dimostrazione più evidente veniva dai dipinti di Allegretto Nuzi presentati alla mostra, prima importante occasione per mettere a fuoco la personalità dell'artista, cui si rivendicava una spiccata originalità derivatagli anche dall'incontro, avvenuto a Firenze, con la "vivificante luce dell'arte giottesca"¹¹. Come scriverà Mason Perkins, dallo "studio accurato" delle opere di Allegretto esposte nel 1905 – le stesse che dopo due anni, assieme ad altre di pittori sempre fabrianesi, verranno portate alla mostra di Perugia, con l'intento di evidenziarne le affinità con la scuola umbra, a tutto vantaggio di quest'ultima – dovrà emergere con ogni evidenza l'"educazione fiorentina" di Nuzi¹².

Delle sei tavole che si potevano vedere a Macerata (p. 34, nn. 10-14) – tra cui il trittico della cattedrale, datato 1369, che "per la composizione e per la decorazione", sempre secondo l'opinione di Mason Perkins, è "il lavoro più importante e soddisfacente del maestro"¹³ – il lacunoso pentittico proveniente dall'abbazia di Santa Maria d'Appennino di Fabriano (p. 33, n. 9) è stato in seguito considerato un lavoro di bottega, probabilmente eseguito dall'allievo Francescuccio di Cecco Ghissi¹⁴, presente in mostra anche con la *Madonna dell'umiltà* (p. 33, n. 8), proveniente dalla chiesa domenicana

di Santa Lucia di Fabriano, firmata e datata 1359, primo esempio conosciuto nelle Marche di un simile soggetto diffuso attraverso l'ordine dei frati mendicanti¹⁵.

Lo stesso tema si rintraccia nella tavola cuspidata di Andrea di Deolao de' Bruni (meglio noto come Andrea da Bologna), conservata nella Pinacoteca parrocchiale di Corridonia che, assieme al polittico della pinacoteca di Fermo¹⁶ (p. 39, nn. 30 e 31), offriva un utile elemento di confronto tra la pittura bolognese e quella di Fabriano, tale da giustificarne la presenza alla mostra. A sua volta Calzini¹⁷, nel ricordare che la datazione dell'opera di Ghissi precede di diversi anni quella di Andrea e suggerendo una ripresa da parte di quest'ultimo del modello marchigiano, reclamava la necessità di uno studio approfondito sulle relazioni intercorse fra le due scuole¹⁸.

Tra gli artisti formati presso Nuzi, la tradizione annovera anche Gentile da Fabriano, grande assente alla mostra maceratese. A quelle date, infatti, il *Polittico di valle Romita* si trovava già a Brera, dove sin dal 1811 erano confluiti i primi cinque grandi pannelli acquistati dopo la secolarizzazione, avvenuta in età napoleonica, della chiesa di Santa Maria di Valdisasso¹⁹, mentre i quattro più piccoli del registro superiore, già acquistati dal fabrianese Carlo Rosei, vi arriveranno nel 1901. Anche la *Madonna in trono con Bambino, San Nicola da Bari, Santa Caterina d'Alessandria e un donatore*, oggi conservata nella Gemäldegalerie di Berlino e proveniente dalla chiesa fabrianese di San Niccolò, era da tempo entrata a far parte delle collezioni di Federico Guglielmo III²¹. Infine, dello stendardo processionale diviso in due parti già agli inizi dell'Ottocento, eseguito per il convento di San Francesco sempre di Fabriano, il lato con l'*Incoronazione della Vergine* del Paul Getty Museum era stato venduto a Firenze nel 1835 al collezionista inglese John Sanford. Tuttavia, si trovava ancora a Fabriano – nella collezione della famiglia Fornari, per restarvi almeno fino al 1927 – l'altra faccia dello stendardo, raffigurante le *Stimmate di San Francesco*, oggi alla Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo²². Lo segnalava Frederick Mason Perkins ricordando, nel suo articolo dedicato alla mostra, la “poco nota tavoletta” della raccolta fabrianese, “creazione preziosa e geniale” riferita dallo studioso ai primi anni di Gentile²³. Stranamente i Fornari, che nell'arco di pochi anni avevano formato un'importante raccolta di dipinti dell'antica scuola fabrianese, visitata anche da Charles Eastlake e Otto Müндler e di cui scrisse Osvaldo Marcoaldi²⁴, non figuravano, in occasione della mostra, tra i collezionisti prestato-

ri, sebbene possedessero dipinti attribuiti a Bocco, Francescuccio di Cecco Ghissi e Allegretto Nuzi. Pur mancando pitture del più celebre maestro – ché quando fu organizzata l'esposizione maceratese non era ancora stata recuperata, sotto il colore seicentesco, l'immagine della *Madonna con Bambino* conservata nel museo civico di Fabriano, dove Adolfo Venturi pensò di riconoscere “la forma timida delle opere primitive di Gentile”²⁵–, tracce del suo influsso venivano riconosciute in diversi dipinti, ad attestarne il ruolo di primo piano esercitato anche in ambito regionale. Tra questi la *Madonna della culla* (p. 35, n. 15) del convento della beata Mattia di Matelica, attorno alla quale si è tentato di ricostruire la fisionomia di un pittore, il Maestro della culla – secondo l'appellativo coniato da Umberto Gnoli²⁶– o, secondo i più recenti contributi critici, il Maestro di Staffolo. A questi andrebbe riferito un gruppo di opere che, tuttavia, potrebbero anche appartenere a mani diverse, da mettere comunque in relazione, per evidenti affinità stilistiche, con il breve rientro di Gentile a Fabriano, effettuato intorno al 1420²⁷. Altre tavole dovevano poi testimoniare l'influenza del linguaggio di Gentile, tra cui il trittico della *Crocifissione* (p. 35, n. 16) del museo Piersanti di Matelica, eseguito per la famiglia Ottoni, che sempre Corrado Ricci, la cui opinione veniva espressamente ricordata nel catalogo della mostra, riconosceva d'autore “fabrianese nell'insieme”, sottolineando la presenza di più mani²⁸, nonché “una ispirazione derivante da dipinti o xilografie tedesche del secolo XV”²⁹. Attribuito in seguito, e fino a epoca recente, alla sfuggente personalità di Francesco di Gentile, è oggi ricondotto a Luca di Paolo da Matelica, artista documentato tra il 1470 e il 1490, cui spetta un ruolo di tutto rispetto nel panorama artistico quattrocentesco dell'entroterra marchigiano, anche in relazione alla formazione e all'attività del più giovane Lorenzo d'Alessandro³⁰. Allo stesso “ignoto quattrocentista” veniva accostata la *Crocifissione con le Storie della vera croce* (pp. 37-38, n. 25), dipinte in otto scomparti alla base della tavola e nella predella, sempre conservate nel museo Piersanti³¹, benché, come segnalava il catalogo, “in questa opera posteriore non scorgesi più alcuna imitazione da Gentile da Fabriano”³². Grazie al recente recupero dei pagamenti trascritti nel libro dei conti della confraternita matelicese di Santa Croce, non ci sono più dubbi sull'autore di questa ancona, che fu eseguita nei primi anni ottanta del Quattrocento da Luca di Paolo e commissionata dalla suddetta confraternita³³.

A un pittore ignoto di scuola fabrianese, che Corrado Ricci individuava in un seguace di Gentile, “quantunque grossolano nell’esecuzione”³⁴, veniva inoltre assegnato un pentittico (pp. 35-36, n. 17), già collocato nella basilica di Loreto ma conservato all’epoca nella collegiata di Potenza Picena. Ricondotto in seguito alla fase giovanile di Pietro di Domenico da Montepulciano, attualmente il dipinto si trova in una collezione privata fiorentina. Dei quattro scomparti superiori con gli evangelisti che in origine lo coronavano, oggi si conosce soltanto quello raffigurante *San Marco*, rimasto nelle Marche ma anch’esso confluito in una collezione privata di Ancona³⁵.

La mostra di Macerata presentava poi due opere dell’“ignorato” frate Marino Angeli da Santa Vittoria in Matenano, da annoverare tra gli artisti riscoperti proprio in quegli anni di inizio Novecento, al cui recupero diede un primo impulso un articolo scritto dallo stesso Astolfi nel 1903³⁶. Le opere presentate all’esposizione – un trittico allora conservato nella chiesa di San Biagio di Monte Vidon Combatte, oggi nella Galleria Nazionale delle Marche, e il frammento centrale con la *Vergine e il Bambino* di un politico proveniente dalla chiesa di San Procolo, della frazione di Collina, attualmente affidato all’arcivescovado di Fermo (p. 36, nn. 18 e 19) – palesano la poca originalità di un artista attardatosi nella ripetizione di modelli che, stando alle affermazioni della critica, sono desunti da Gentile, da Arcangelo di Cola, dal Sassetta, dai pittori veneti e dal Maestro di Staffolo³⁷.

La scuola fabrianese proseguiva con tre opere “dell’interessante ma negletto” Antonio da Fabriano, che, a dispetto del poco generoso giudizio espresso da Cavalcaselle, trova in Mason Perkins un estimatore in grado di riconoscere nelle sue opere la mano di un pittore “dotato di spiccata individualità e di perfetta tecnica”, come pure di apprezzare la complessità del suo stile, per la cui comprensione “non basta essere stato egli discepolo di Gentile”³⁸. Gli influssi fiamminghi, che coesistono con rimandi alla scuola di Camerino, recentemente sono stati messi in riferimento alla permanenza di Antonio a Genova, dove ebbe l’opportunità di conoscere numerosi esempi della pittura d’oltralpe. Lo dimostra in particolar modo la tavola raffigurante la *Dormitio Virginis* (p. 37, n. 22) proveniente dalla chiesa di San Nicolò di Fabriano e conservata nella locale Pinacoteca civica³⁹, esposta nel 1905 insieme con il *Crocifisso* (p. 37, n. 21), firmato e datato 1452, del museo Piersanti di Matelica, e lo stendardo

eseguito per il borgo di Genga, con la *Madonna col Bambino* da un lato e *San Clemente* dall’altro (pp. 36-37, n. 20)⁴⁰.

Attribuiti ad autore ignoto di scuola fabrianese, erano poi esposti due frammenti di un medesimo polittico, raffiguranti *San Giovanni Battista* e *Sant’Antonio da Padova*, il primo, e il secondo *San San Ludovico di Tolosa e San Francesco* (p. 37, nn. 23 e 24). I dipinti, provenienti dalla chiesa di San Francesco a Visso e attualmente collocati nel museo della collegiata del paese, negli ultimi decenni sono stati oggetto di più proposte attributive: inserite da Miklós Boskovits e da Pietro Scalpellini nel catalogo delle opere del pittore Giovanni di Corraduccio, documentato tra Foligno e Fabriano nella prima metà del Quattrocento, più tardi le tavole in questione sono state ricondotte da Todini a un artista, Andrea di Cagno, attivo a Foligno nello stesso periodo⁴¹.

La tavoletta raffigurante *San Francesco d’Assisi* (p. 38, n. 26), esposta dal municipio di Corridonia dove è ancora conservata all’interno della Pinacoteca parrocchiale – e che all’epoca veniva considerata opera di un ignoto seguace della scuola fabrianese del XIV secolo –, rappresenta oggi una testimonianza significativa della presenza di dipinti senesi nelle Marche. Secondo l’opinione di Boskovits, che ha evidenziato una decurtazione della tavola nella parte superiore e in quella inferiore, l’opera è infatti da attribuire al Sassetta, per la presenza “di soluzioni che rivelano un modo di intendere la spazialità della figura difficile da trovare in dipinti marchigiani prima della metà del XV secolo”⁴².

Assai meno rappresentata della scuola precedente era quella di San Severino, “una preziosa scuola” scriveva Corrado Ricci, “che aspetta ancora chi la studi accuratamente e le dia la fama che merita”⁴³. Nell’individuare le caratteristiche salienti, avendo in mente gli affreschi urbinati dell’oratorio di San Giovanni, lo studioso ne sottolineava la capacità di superare le forme trecentesche “aumentando la vita delle scene con l’osservazione diretta e la riproduzione di particolari deliziosi e lieti aneddoti, specialmente colti nel gaio mondo infantile; deliziandosi nell’arricchire la pittura d’eleganti stoffe, d’ornamenti, di fronde, di fiori, di leggiadri utensili”⁴⁴. A documentare la produzione di Lorenzo Salimbeni figurava in mostra soltanto l’altare con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (p. 41, n. 1) e i suoi portelli laterali girevoli dipinti su ambo i lati, della pinacoteca di San Severino⁴⁵. Seguivano altre opere attribuite a ignoti autori del Quattrocento, fra cui la tavola della pinaco-

teca di Fermo raffigurante *La Vergine in trono col Bambino* (pp. 41-42, n. 2), che ancora attende una paternità⁴⁶, e due dipinti provenienti da Montecassiano, riferiti alla “scuola severinate”, la *Madonna col Bambino e santi*, datata 1414⁴⁷, e l'*Incoronazione della Vergine* (p. 42, nn. 3 e 4). Attribuite oggi a Giacomo di Nicola da Recanati, furono eseguite l'una all'inizio della carriera del pittore, documentato tra il 1441 e il 1466, e l'altra nella fase più tarda, probabilmente intorno al 1450, per la presenza di san Bernardino, canonizzato proprio in quegli anni. Si mantiene tuttavia invariato lo schema compositivo affollato, che ritroviamo nella stessa tavola della collegiata di Treia, testimonianza di un linguaggio legato alla tradizione e tardo a evolversi⁴⁸.

La sezione dedicata a Lorenzo d'Alessandro di San Severino, ricordato anche da Lionello Venturi come Lorenzo II per distinguerlo dall'omonimo Salimbeni, si apre con un'opera che tuttavia non gli appartiene, il trittico della chiesa di San Francesco di Matelica, raffigurante la *Vergine col Bambino* al centro e, negli scomparti laterali, i *Santi Francesco e Bernardino da Siena* (p. 43, n. 5). L'attribuzione, avanzata da Adamo Rossi⁴⁹, venne subito messa in discussione tanto da Corrado Ricci quanto da Mason Perkins⁵⁰ che però non proposero altri nomi. Inserita più tardi nel catalogo delle opere di Francesco di Gentile da Bernard Berenson⁵¹, è stata recentemente esclusa da quelle poche che con sicurezza possono essere riferite a questo pittore e data a Luca di Paolo da Matelica⁵².

Tra i dipinti presenti in mostra, concordemente assegnati a Lorenzo d'Alessandro, figurano invece la tavola con la *Vergine il Bambino e i santi Giovanni Battista e Severino vescovo* (pp. 43-44, n. 6), proveniente dalla chiesa di Santa Maria sopra Mercato, quindi venduta nel 1861 e acquistata dal marchese Luzi di San Severino per confluire finalmente nella locale pinacoteca⁵³; il trittico firmato e datato 1481 (p. 46, n. 7), conservato nella Pinacoteca parrocchiale di Corridonia e proveniente dalla pieve di San Donato⁵⁴; la *Vergine col Bambino e sant'Anna tra i santi Sebastiano e Rocco*, con la lunetta raffigurante *Cristo morto tra l'arcangelo Michele e san Domenico* (p. 44, n. 8), eseguiti per la chiesa di San Michele Arcangelo di Matelica, oggi nel museo Piersanti⁵⁵. Diversamente, le due tavole centinate con i *Santi Sebastiano e Caterina* in una e, nell'altra, *Giovanni Battista e Bernardo da Chiaravalle* (p. 44, nn. 9 e 10) – conservate nella chiesa di Santa Teresa di Matelica, che in origine affiancavano il pannello centrale con la *Crocifissione* del Musée du Petit Palais di

Avignone⁵⁶ –, su proposta di Federico Zeri sono state a lungo assegnate a Ludovico Urbani, altro pittore di San Severino operoso accanto a Lorenzo⁵⁷. Soltanto di recente Andrea De Marchi è tornato a mettere in discussione la paternità dell'Urbani, individuando piuttosto in quest'opera, che rappresenta “uno degli enigmi più intriganti di tutta la pittura marchigiana del Quattrocento”, la mano dell'ancor giovane Lorenzo d'Alessandro per “la qualità delle pennellate soffici, quasi accarezzate, che lambiscono ad esempio la testa calva di san Bernardo, così lontane dal modellato ossuto, ‘scritto’ con ombre grigiastre, sempre tipico di Ludovico Urbani”⁵⁸.

Infine, erano esposti due dittici (p. 45, n. 11), già parte di un polittico esistente nella chiesa di Santa Maria di Piazza Alta di Sarnano e attualmente attribuiti al folignate Niccolò Alunno⁵⁹, che nel catalogo venivano accostati in forma dubitativa a “Lorenzo severinate”⁶⁰, ma che Corrado Ricci riferiva piuttosto a un maestro “più scorretto” e tuttavia “più robusto”, riconoscibile per la caratteristica bocca semiaperta delle sue figure, tanto da poter essere nominato “maestro dalle bocche aperte!!!”⁶¹.

Una delle manchevolezze più evidenti e gravi della mostra maceratese era dovuta alla quasi totale assenza di opere di scuola camerinese, che, “dappoiché non fu possibile trasportare qui il capolavoro di Giovanni Boccati che si conserva nella parrocchiale di Belforte sul Chienti”⁶², veniva rappresentata da un unico polittico (pp. 45-46, n. 12), quello firmato da Girolamo di Giovanni da Camerino e datato 1473, della chiesa di Santa Maria del pozzo di Monte San Martino⁶³. Lamentando l'assenza di Boccati, ipotizzato genitore e maestro di Girolamo, Mason Perkins coglieva nell'opera in mostra – che già Morelli e Cavalcaselle, trovandola smembrata e malconcia, avevano giudicato “dozzinale” e apprezzabile unicamente per il suo valore storico⁶⁴ – “una certa influenza vivarinesca” e la tecnica “accuratissima, il colore chiaro e vivace, il disegno preciso” che tuttavia non valgono a dargli “quella meravigliosa profondità di carattere” distintiva di Giovanni Boccati “che ne fa, per così dire, il Pier dei Franceschi delle Marche”⁶⁵.

Diversamente, una delle sezioni più ricche della mostra fu quella dedicata ai dipinti veneti del Quattrocento, “fattori così importanti nella evoluzione della pittura marchigiana”⁶⁶, che apriva con sei pannelli di un polittico eseguito per l'altare maggiore della chiesa di San Pietro a Montolmo, presso Corridonia, dove nel 1728 era ricordato ancora integro (p. 46, nn. 13-15)⁶⁷. L'attribuzione, allora riferita al solo Antonio

Vivarini, è oggi allargata a comprendere anche il più giovane fratello Bartolomeo, senza escludere la partecipazione della bottega⁶⁸.

La parte più interessante e curata riguardava senza dubbio Carlo Crivelli, il fratello Vittore e alcuni seguaci raccolti sotto la denominazione di “scuola crivelliana”. Accanto a due dipinti raffiguranti la *Madonna col Bambino* di Carlo (p. 47, nn. 16 e 17), prestati da Corridonia e da Macerata⁶⁹, figuravano ben otto opere riferite a Vittore, cui veniva offerta, per la prima volta, l'opportunità di emergere come personalità in grado di elaborare un linguaggio che non si adegua sempre e in modo pedissequo a quello del più illustre fratello. Oltre al monumentale polittico a dodici scomparti della chiesa di Sant'Agostino di Torre di Palme (p. 48, n. 20)⁷⁰ e a quello, mutilo nella parte superiore, di Monte San Martino (pp. 48-49, n. 21)⁷¹, compaiono la *Madonna adorante il Bambino* (pp. 47-48, n. 18) della pinacoteca di Sarnano, già nella chiesa di San Francesco⁷², il trittico con la *Madonna col Bambino e i Santi Marco e Lorenzo* (p. 49, n. 22) del museo civico di Ripatransone⁷³, e quattro tavolette, facenti probabilmente parte di un unico complesso smembrato e in buona parte disperso, che raffigurano *San Leonardo* (creduto un *San Placido* nel catalogo della mostra), il *Beato Giacomo della Marca*, *San Placido* (indicato nel catalogo come “un santo frate a mani giunte”) e *Sant'Orsola* (pp. 49-50, nn. 23-26). Provenienti forse da Montepandone, e in seguito collocati nell'oratorio della Morte di Ripatransone, tutti gli scomparti, eccetto la *Sant'Orsola* trafugata nel 1983 e oggi non rintracciabile, sono conservati nel museo civico di Ripatransone⁷⁴. A essi si potrebbe accostare un *San Giovanni Battista*, rinvenuto posteriormente e molto rovinato ma di dimensioni e fattura simili⁷⁵. Infine, il dipinto raffigurante la *Madonna e angeli adoranti il Bambino* (p. 48, n. 19) della chiesa di San Giacomo Maggiore di Massignano, che nel catalogo della mostra – facendo propria l'opinione di Corrado Ricci e rilevando un'esecuzione scadente, veniva definito della “maniera di Vittorio Crivelli, ma non suo” –, dopo un restauro eseguito a metà Novecento è stato reinserito nel novero delle opere autografe⁷⁶. Altri dipinti del “rude ma spesso volte assai decorativo” Pietro Alemanno⁷⁷ e del “bizzarro e poco noto pittore” Stefano Falchetti di San Ginesio, la cui “curiosa e caratteristica individualità (...) fa perdonargli la mancanza di tecnica finitezza”⁷⁸, dovevano illustrare l'influenza esercitata dai Crivelli, Carlo soprattutto, su alcuni pittori marchigiani, tra i quali viene inserito anche Cola Filotesio d'Amatrice che, in un gruppo di opere

tutte provenienti da Ascoli Piceno, palesava sia le tracce della sua giovanile adesione ai modi del maestro veneto, sia quello stile maturo michelangelo evidente nelle due *Sibille* (p. 53, nn. 38-39), facenti parte di un polittico collocato nella chiesa di San Francesco e dal 1862 conservate in pinacoteca⁷⁹. Tra questi dipinti non tutti hanno mantenuto l'attribuzione al pittore d'Amatrice com'è successo per le due tavole (p. 52, nn. 35-36) con *San Michele Arcangelo* e *San Leonardo* (nel catalogo indicato col nome di *San Placido*), che, assieme ad altre raffiguranti *San Benedetto* e il *Beato Bernardo Tolomei da Siena* non presentate alla mostra del 1905, sono state recentemente riferite a un maestro operoso nei diversi monasteri olivetani dell'epoca, vicino a Carlo Crivelli e allo stesso tempo aggiornato su quanto avveniva a Fabriano, Camerino e Urbino⁸⁰. All'esposizione figuravano anche il *San Giacomo della Marca* (p. 52, n. 34) che, passato dal convento dei cappuccini di Ascoli alla Pinacoteca civica, fu da questa ceduto in deposito, nel 1918, alla Galleria nazionale delle Marche, dove è attualmente conservato come opera di Cola⁸¹, e una tavola con *Santa Cristina*, sormontata da uno scomparto minore con *Sant'Antonio abate* (pp. 52-53, n. 37), frammenti di un polittico rinvenuto nel 1902 nella parrocchiale di Rosara (AP), oggi ricomposto e collocato nel museo episcopale di Ascoli, da ricondurre a un gruppo di opere eseguito dall'artista intorno al 1517 per le chiese delle “zone montane e rurali del Tronto”⁸². Di incerta attribuzione, inoltre, resta ancora lo stendardo a due facce raffigurante la *Madonna della Misericordia* da un lato e, dall'altro la *Pietà* (p. 53, n. 40), appartenuto alla cattedrale di Pievefavera, presso Caldarola, e oggi non più reperibile. Riferito in catalogo alla “maniera di Cola”, secondo l'opinione di Calzini, ma per Astolfi da accostare piuttosto alla scuola umbra, è difficile allo stato attuale delle conoscenze individuare la mano del suo autore attraverso le immagini superstiti, anche a causa del precario stato di conservazione del dipinto che, quando venne fotografato, presentava diverse cadute di colore⁸³.

Egidio Calzini, conoscitore e appassionato studioso della cultura figurativa di Urbino, sua città natale, cui aveva già dedicato alcuni scritti⁸⁴, lamentava la mancanza di opere della “vecchia scuola urbinata e cioè di Evangelista di Piandimeleto, di Bartolomeo di M. Gentile, di Girolamo Genga e di altri seguaci dell'insigne maestro padre di Raffaello”, riconoscendo in questo “la lacuna più rimarchevole della mostra”. Tale vuoto sembrava essere parzialmente colmato da una tela con *San Sebastiano* ritratto a mezzo

busto di Timoteo Viti (p. 55, n. 45), che per il debole livello dell'esecuzione va piuttosto riferita al suo ambito⁸⁵, e uno stendardo a due facce, proveniente da Sarnano, con l'*Annunciazione* da un lato e la *Crocifissione* dall'altro (pp. 53-54, n. 41), indicato nel catalogo come probabile opera di fra' Carnevale, secondo il parere di Adolfo Venturi. La paternità di questa tavola è stata in realtà oggetto di dibattito almeno sino a quando Bernard Berenson, riprendendo l'opinione già espressa da Cavalcaselle, propose il nome di Girolamo di Giovanni da Camerino. Soltanto di recente, dopo la revisione critica di quanto veniva tradizionalmente riferito al pittore camerinese, tale attribuzione è stata messa in discussione a favore del maestro dell'*Annunciazione* di Spermento (oggi riconosciuto in Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola), nel cui catalogo rientrerebbe anche lo stendardo di Sarnano, viste le evidenti analogie con l'*Annunciazione* realizzata per la chiesa del convento dell'osservanza francescana di Spermento⁸⁶. La relazione tra le due opere era già stata evidenziata da Corrado Ricci che riconosceva "nella *Crocifissione* qualcosa di Masaccio, in altre figure qualcosa di Pier della Francesca e in vari particolari qualcosa pure del Crivelli, ciò che sembra bastare per collocarlo [l'autore] fra gli artisti delle Marche o, s'anche nati altrove, fioriti là"⁸⁷.

La figura di Giovanni Santi era comunque rappresentata dalle due tele con *Tobiolo e l'Arcangelo Raffele* e *San Rocco* (p. 54, nn. 42, 44), provenienti dalla chiesa di San Francesco di Urbino e trasferite per ragioni conservative in galleria alla fine dell'Ottocento, in merito alle quali proprio Calzini aveva difeso la dibattuta attribuzione a Santi, e dalla tavola raffigurante la *Visitazione* (p. 54, n. 43) realizzata per la chiesa di Santa Maria Nuova di Fano⁸⁸. Dalla stessa chiesa proveniva anche la discussa predella (p. 55, n. 46) della pala eseguita da Pietro Perugino, riferita dalla tradizione locale alla talentuosa mano del gio-

vane Raffaello⁸⁹, quando frequentava la bottega di Vannucci, ancor prima che Durant Greville⁹⁰, in occasione della mostra di Perugia del 1907, ne sostenesse l'attribuzione, accreditata dal parere concorde di numerosi studiosi, Roberto Longhi *in primis*⁹¹. La fortuna di cui godettero i cinque scomparti raffiguranti le *Storie della Vergine*, sulla cui paternità la critica non ha ancora espresso un'opinione concorde, è testimoniata anche alla mostra d'arte antica umbra che si tenne a Perugia, un anno dopo quella marchigiana, dove la predella fu esposta come opera del Perugino, rivelandovi "tutta la pienezza della sua energia, con tutte le miracolose risorse del suo chiaroscuro, con la insuperabile fusione d'un colorito profondo e succoso (...) quando ancora il Vannucci non aveva rinunciato alla grande arte sua per esercitare un'industria"⁹². Diversamente, l'attribuzione a Raffaello Sanzio affermata a Macerata suona come una risposta definitiva a quanti miravano ad ascrivere l'urbinate nell'ambito della cultura umbra ed è, al contempo, funzionale al raggiungimento di un fine ben preciso, che corrisponde all'intenzione di individuare nelle sue opere la prova inconfutabile dell'importanza dell'arte sviluppatasi nelle Marche, attraverso un percorso storico-artistico caratterizzato, come ebbe a scrivere Calzini, da "una continua ascensione verso la bellezza, al cui vertice sta Raffaello"⁹³.

Benché nel catalogo della mostra si sottolinei la difficoltà di stabilire i termini della collaborazione tra maestro e allievo, riconoscere nella predella di Fano la mano ancora giovane del grande artista rinascimentale colmava la grave lacuna delle istituzioni pubbliche della regione prive, all'epoca, di una qualche sua opera e dimostrava, meglio di ogni altra cosa, quanto di più alto era stato prodotto in virtù dei sollecitanti esempi che le antiche scuole marchigiane avevano lasciato.

Note

Non intendiamo, in questa sede, dare conto dei numerosi artisti marchigiani assenti alla mostra del 1905, ché tante sono le personalità recuperate e ristudiate alla luce di nuovi elementi documentari, evidenziate grazie alle ricerche condotte dagli inizi del Novecento ad oggi.

Si vuole tuttavia restituire, privilegiando le opinioni degli stu-

diosi dell'epoca, il dibattito emerso in seguito alla mostra e segnalare, tra i dipinti esposti in quell'occasione, le opere che più di altre sono state oggetto di revisione critica dopo i contributi delle recenti e significative pubblicazioni sull'argomento e delle mostre dedicate al Tardogotico e al Rinascimento marchigiani, tenutesi a Urbino (1998), Fermo (1999), San Severino Marche (2001 e 2006) e Camerino (2002). Senza ovviamente tralasciare il rile-

vante episodio della mostra Pittura nel Maceratese dal Ducento al Tardogotico, *tenutasi a Meccerata nel 1971, che espressamente si ricollegava all'esposizione del 1905.*

¹ Per un breve profilo di Carlo Astolfi si veda il capitolo *Le scuole pittoriche e il primato dei centri maggiori.*

² *Arte Antica* 1905, p. 25. Alle pagine e alle schede di questo catalogo si riferiscono i numeri riportati tra parentesi, a fianco dei dipinti citati nel testo.

³ Brevi profili dei critici citati sono tracciati nelle note dei capitoli precedenti.

⁴ Calzini 1905^b, pp. 462-464, in particolare p. 462.

⁵ Ricci 1834, I, p. 87

⁶ A tale proposito Corrado Ricci sottolineava l'impossibilità di "procedere ad attribuzioni sicure, se manca un'opera autentica cui riferirsi, ossia un punto preciso di partenza". Cfr. Ricci 1906^a, pp. 99-120, in particolare p. 99.

⁷ Mason Perkins 1907, pp. 88-95, in particolare p. 89.

⁸ Si vedano le schede di Marcelli (1997, pp. 40-45, con bibliografia precedente).

⁹ Ivi, pp. 70-71.

¹⁰ Calzini 1905^a, pp. 129-137, in particolare p. 132.

¹¹ Ivi, p. 133. Da una lettera inviata da Egidio Calzini a Corrado Ricci il 18 marzo 1905, si apprende che Calzini aveva in mente di pubblicare una monografia su Nuzi con l'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo, sollecitatagli da Diego Angeli proprio in occasione della sua visita alla mostra di Macerata. Come si desume dalla lettera, il progetto andò probabilmente in fumo a causa delle ricerche che parallelamente stava conducendo Arduino Colasanti sullo stesso argomento (1906, pp. 263-277). La lettera di Calzini inviata da Ascoli Piceno [RA BCI, Fondo C. Ricci, vol. 27, n. 5645] è riportata alla nota 7 del paragrafo *Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani.*

¹² Mason Perkins 1907, pp. 90-91. A questo proposito scrive ancora: "Persino le influenze senesi di Ambrogio Lorenzetti (...) sembrano essergli pervenute attraverso un altro artista come Bernardo Daddi o fors'anco l'innominato suo contemporaneo, il così detto 'pseudo Daddi'".

¹³ Mason Perkins 1906, p. 50. Diverso il giudizio di Federico Zeri che sottolinea: "... una certa qual rigidezza, specie nei due laterali, resta inesplicabile senza ammettere la collaborazione [di Francescuccio di Cecco Ghissi]". Cfr. Zeri 1975, pp. 3-7, ripubblicato in Ambrosini, Bacchi (2000, pp. 50-55, in particolare p. 54).

¹⁴ Cfr. Zampetti 1992^a, pp. 23-25.

¹⁵ Anche quest'opera fu esposta alla mostra d'arte antica di Perugia. Cfr. Mason Perkins, 1907, p. 91. Sul dipinto si veda la scheda di Chiodo 1998, p. 66.

¹⁶ Le opere esposte alla mostra maceratese costituiscono "la base per la ricostruzione dell'attività di un artista formatosi ad evidenza alla scuola nella bottega di Vitale...". Cfr. la scheda di Benati 1998, pp. 70-71 con bibliografia precedente. Sui dipinti di Fermo e di Corridonia si vedano le schede di De Marchi 1999, pp. 74-77. sulla tavola di Corridonia cfr. inoltre la scheda di Pascucci (2003, pp. 27-37).

¹⁷ Calzini, 1905^b, p. 463. Lo stesso Corrado Ricci, citando il

giudizio di Crowe e Cavalcaselle, sottolineava le strette rispondenze di Andrea da Bologna con l'arte umbro-marchigiana. Cfr. Ricci 1906^b, pp. 200-215, in particolare pp. 205-207.

¹⁸ Alla luce delle attuali conoscenze su Andrea da Bologna, Daniele Benati è propenso a vedere nello schema adottato dal pittore dei riferimenti a modelli emiliani piuttosto che a quelli divulgati in area marchigiana da Ghissi. Cfr. Benati 1998, pp. 70-71.

¹⁹ Cfr. la scheda di Christiansen (1992, pp. 131-137). Si vedano inoltre i recentissimi contributi di Curzi 2006, pp. 147-160 e Laureati 2006, pp. 53-59.

²⁰ Nuovi documenti che confermerebbero la tradizionale opinione circa la provenienza di questo dipinto da San Niccolò sono pubblicati da A. M. Ambrosini Massari (2006, pp. 132-146). È stata fatta anche l'ipotesi che l'originaria destinazione dell'opera fosse la chiesa di Santa Caterina in Castelvecchio. La proposta, avvalorata anche dal fatto che il padre di Gentile, rimasto vedovo, si ritirò dalla vita laica per entrare nel convento olivetano di Santa Caterina, è avanzata da De Marchi (1992, pp. 36-37). Più recentemente è stata ripresa da F. Marcelli che suggerisce di identificare il donatore nel mercante Ambrogio di Bonaventura di Fabriano. Cfr. Marcelli 1993-2000, pp. 71-84, in particolare pp. 77-80.

²¹ Cfr. Grosshans 1996, p. 53.

²² Si veda la scheda di De Marchi (1999, pp. 194-196).

²³ Nella collezione Fornari di Fabriano Mason Perkins segnalava anche tre dipinti di Allegretto Nuzi. Cfr. Mason Perkins 1906, p. 52.

²⁴ Mündler 1985, p. 248; Marcoaldi 1868, pp. 77-78; Federici 2006, pp. 143-153.

²⁵ Si tratta di una tavola oggi attribuita a Bicci di Lorenzo. Cfr. Poggi 1907, p. 85, e Marcelli 1997 p. 83. L'opinione di Venturi è pubblicata in "Rivista marchigiana illustrata", 1906, pp. 146-147. L'opera verrà esposta con l'attribuzione a Gentile alla mostra d'arte antica umbra tenutasi a Perugia nel 1907. Si veda a questo proposito Mason Perkins (1907, p. 91) che sottraendola al catalogo del maestro fabrianese ne riconosce piuttosto la matrice toscana.

²⁶ Cfr. Gnoli 1908, p. 28.

²⁷ Si vedano le schede di Falaschini (1998, pp. 262-263) e di Valazzi (2006, p. 188). Sugli artisti influenzati del rientro di Gentile a Fabriano si veda De Marchi 2006, pp. 220-221.

²⁸ In particolare la figura di sant'Adriano veniva riferita a Nicolò di Liberatore detto l'alunno. Cfr. Ricci 1906^a, p. 102.

²⁹ *Arte Antica* 1905 p. 35.

³⁰ Cfr. Bufali 2001, p. 12; De Marchi 2002^b, pp. 81-82 e 97. Si veda inoltre il più recente contributo di Biocco (2003, pp. 407-430), con regesto dei documenti noti relativi al pittore di Matelica.

³¹ Nell'attuale sistemazione, al dipinto sono stati accostati due piastrini laterali dipinti che non hanno nulla a che fare con il resto della pala. La stessa fotografia scattata in occasione della mostra conferma che all'epoca la tavola ne era priva.

³² *Arte Antica* 1905, p. 38.

³³ *Ibidem*; cfr. Biocco 2003.

- ³⁴ C. Ricci 1906^a, p. 100.
- ³⁵ Cfr. la scheda di De Marchi (1998, pp. 274-275).
- ³⁶ Astolfi 1903, pp. 163-166.
- ³⁷ Si vedano le schede di Fachechi (1998, pp. 328-329; e 1999 pp. 106-107, con bibliografia precedente).
- ³⁸ Mason Perkins 1906, pp. 49-56, in particolare p. 52.
- ³⁹ Cfr. la scheda di Marcelli (1997, p. 78) e la scheda di Fiumi (2006, p. 238).
- ⁴⁰ Sullo stendardo si veda la scheda di Cleri (1998 pp. 270-271). Cfr. inoltre id. 1997 e le schede di Fiumi (2006, pp. 230-233).
- ⁴¹ Sulle varie proposte attributive si veda la scheda di Volpe (1998, pp. 132-133, con bibliografia precedente).
- ⁴² Boskovits 1998 pp. 294-295. Si veda inoltre la scheda, con bibliografia precedente, di Pascucci (2003 pp. 38-45).
- ⁴³ Ricci 1906^a, p. 102.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ Cfr. la scheda di Ciardi Dupré (1998 pp. 138-139).
- ⁴⁶ Le vicende critiche sono ricordate nella scheda di Fachechi (1999, pp. 104-105).
- ⁴⁷ La tavola, proveniente dalla chiesa delle Clarisse, si trovava già all'epoca della mostra del 1905 presso la Pinacoteca comunale di Macerata dove attualmente si conserva.
- ⁴⁸ Cfr. la scheda di F. Bisogni, 1999, pp. 97-98, con bibliografia precedente.
- ⁴⁹ Rossi 1875.
- ⁵⁰ Ricci 1906^a, p. 101; M. Perkins, 1906, p. 53.
- ⁵¹ Berenson 1936, p. 176. Sul dipinto, restaurato alla fine degli anni settanta del Novecento, si veda la scheda di Bernini Pezzini (1980, pp. 35-37).
- ⁵² A. De Marchi 2002^b, pp. 83-84. Per l'attribuzione a Luca di Paolo da Matelica cfr. Biocco 2002, pp. 51-56 in particolare 52 e M. Minardi (2005, pp. 60-61).
- ⁵³ Si vedano le schede di Zampetti (1992, p. 77) e di Donnini (2001, p. 122).
- ⁵⁴ Si vedano le schede di Barucca (2001, p. 130) e di Pascucci (2001, pp. 79-87).
- ⁵⁵ Cfr. la scheda di Antonelli (2001, pp. 168-170).
- ⁵⁶ Sulle vicende della tavola centrale del trittico, già in collezione Campana, quindi acquistata dal Louvre nel 1862 e depositata dal 1863 al 1967 al Musée Unterlinden di Colmar, si veda la scheda di Di Giammaria (2001^a, pp. 98-100).
- ⁵⁷ La vicenda critica delle tavole è dettagliatamente ricostruita da A. Antonelli (2001, pp. 102-105), con bibliografia precedente.
- ⁵⁸ Cfr. De Marchi 2002^b, pp. 77-81, in particolare p. 79, e in id. 2002^b, pp. 249-251.
- ⁵⁹ Di Giammaria 2001^b, pp. 25-37, in particolare pp. 29 e 34-35.
- ⁶⁰ *Arte Antica* 1905, p. 45.
- ⁶¹ Ricci 1906^a, p. 110.
- ⁶² Calzini 1905^b, p. 463. Si tratta del polittico della chiesa di Sant'Eustachio di Belforte sul Chienti. Cfr. la scheda di Minardi (2002, pp. 267-278).
- ⁶³ Partendo dalle due opere firmate oggi conosciute di Girolamo di Giovanni, lo *Stendardo di Tédico* (1463) e il *Polittico di Monte San Martino*, è stata recentemente proposta da Andrea De Marchi una globale rilettura del catalogo di Girolamo di Giovanni. Cfr. De Marchi 2002^a, in particolare la scheda di F. Marcelli, pp. 243-244, con bibliografia precedente. Si vedano inoltre i saggi di De Marchi (2002^b, in particolare pp. 53 sgg., e di F. Marcelli, *ivi*, pp. 366-393).
- ⁶⁴ Cavalcaselle 1896, pp. 218-19. Come suggerisce A. Marchi, che ricostruisce le tappe salienti delle vicende critiche riferite alla scuola di Camerino, fu forse il giudizio di Cavalcaselle su Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni, espresso anche nelle pagine della *New History of Paynting*, a influenzare quello ancor più duro di Bernard Berenson. Si veda A. Marchi (2002^b, pp. 129-135).
- ⁶⁵ Mason Perkins, cit., 1906, p. 52.
- ⁶⁶ *Ivi*, p. 54.
- ⁶⁷ Dall'inventario redatto nel 1728 da don Stefano Nobili si evince che in origine, al centro del polittico, era raffigurata una *Madonna in trono col Bambino*, ai piedi della quale era riportata un'iscrizione con la data di esecuzione dell'opera: 1462 HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE D?I IACOBI MA?I ANT?J DE MURANO PREPOSITI. Cfr. Bartolazzi 1887, p. 66. Si veda inoltre G. Pascucci, 2003, pp. 46-67.
- ⁶⁸ Gli scomparti superstiti raffigurano *Santa Caterina d'Alessandria e santa Lucia, san Nicola di Bari e san Pietro, san Paolo e san Giorgio*.
- ⁶⁹ Cfr. Zampetti 1986, pp. 258, 262 e G. Pascucci, 2003, pp. 68-77.
- ⁷⁰ Sul polittico, già appartenuto all'ordine degli eremitani, si veda la scheda di Di Provvido (1997, pp. 206-207).
- ⁷¹ Il polittico, forse proveniente dalla distrutta chiesa di San Michele Arcangelo, dopo un trasferimento nella pinacoteca di Macerata, avvenuto nell'Ottocento, è stato collocato nella chiesa di San Martino dove attualmente si trova. Cfr. Di Provvido 1997, pp. 240-241.
- ⁷² *Ivi*, pp. 237-238.
- ⁷³ *Ivi*, pp. 226-227.
- ⁷⁴ *Ivi*, pp. 230-232.
- ⁷⁵ *Ivi*, p. 230.
- ⁷⁶ *Ivi*, pp. 119-120. cfr. inoltre Ricci 1906^a, p. 106.
- ⁷⁷ Il giudizio riportato è di Mason Perkins, 1906, p. 55. Delle cinque opere esposte di Pietro Alemanno, quattro provenivano dalla Pinacoteca comunale di Ascoli Piceno tra cui il pentittico eseguito per l'altare della chiesa di San Leonardo della città, giunto in pinacoteca nel 1870 dopo un fallito tentativo di vendita. In occasione della mostra del 1905 venne realizzata la cornice in legno intagliato e dorato che, secondo quanto riportato in catalogo, riprendeva "il disegno di quanto restava". Cfr. *Arte Antica* 1905, p. 50, n. 27. Attualmente il polittico è stato ricomposto sostituendo la posizione dei pannelli laterali con i santi secondo una più corretta disposizione. Si vedano Ferriani 1994, p. 34 e Mazzocchi 2001, pp. 20-21. La tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* (p. 50, n. 28), parte centrale di un polittico già nella chiesa di Santa Margherita di Ascoli Piceno, dal 1918 è in deposito presso la galleria nazio-

nale delle Marche di Urbino. Cfr. Serra 1930, pp. 102-103.

⁷⁸ Mason Perkins, 1906, p. 55. Il pittore di San Ginesio viene citato da Luigi Lanzi che ricorda la tavola, datata e firmata, con la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e il beato Liberato*, esposta a Macerata nel 1905 (pp. 51-52, n. 32), quando ancora si trovava nella chiesa di San Liberato, presso San Ginesio, prima della soppressione e chiusura dell'edificio religioso che comportò il trasferimento del dipinto nel palazzo comunale. Lanzi tuttavia erra nel riportare la data, che non è 1494 bensì 1498 (Lanzi 1831, p. 123). Sul dipinto si veda la scheda di Armellini (2001, pp. 228-229). Nella mostra del 1905 erano anche esposte la tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* del 1492 e la *Crocifissione*, datata 1513, che sono la prima e l'ultima delle opere note del pittore (cat. 1905, pp. 51-52, nn. 31 e 33).

⁷⁹ Cfr. Ferriani 1994, pp. 6-7; Mazzocchi 2001, pp. 12-13.

⁸⁰ L'opinione riportata è quella di A. Tambini, in De Marchi 2002ⁱ, pp. 256-257. Si veda inoltre, della stessa autrice, *Una congiuntura crivellesca e camerte ad Ascoli Piceno*, in De Marchi 2003, pp. 823-838.

⁸¹ Si veda la scheda di Massa (1998, p. 88).

⁸² Si veda la scheda di Alleva (1973, pp. 328-332).

⁸³ Recentemente V.M. Schmidt ha attribuito lo stendardo a Nobile da Lucca, senza tuttavia argomentare la sua proposta, (cfr. Schmidt 2003, pp. 551-578, in particolare pp. 569 e 574).

⁸⁴ In particolare ci si riferisce a Calzini (1897^a; 1897^b).

⁸⁵ Proveniente dalla chiesa di Santa Chiara di Urbino, ma

già all'epoca dell'esposizione collocata nell'istituto di Belle Arti della città, la tela oggi è conservata presso la Galleria nazionale delle Marche. Cfr. Dal Poggetto 2003, p. 182.

⁸⁶ Si veda quanto scrive in proposito A. Di Lorenzo che data lo stendardo di Fabriano tra il 1556-1558, in *Pittori a Camerino*, cit., pp. 294-301 e 326-329. Cfr. inoltre A. De Marchi 2002^d, pp. 55-60. Recentemente lo stendardo è stato esposto alla mostra *Fra' Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, Milano (13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005) – New York (1 febbraio 2005 – 1 maggio 2005). Per ulteriori aggiornamenti si rimanda alla scheda di catalogo di A. Di Lorenzo (2005, pp. 222-226), con bibliografia precedente. L'indicazione data nel catalogo del 1905, p. 54, che riporta l'espressione "espose il Municipio", non penso vada riferita a Macerata, dove lo stendardo soggiornò per qualche tempo, ma piuttosto al comune di Sarnano dal quale proveniva e dove attualmente si trova, nella collegiata di Santa Maria in Piazza Alta.

⁸⁷ Cfr. Ricci 1906^b, in particolare pp. 211-212.

⁸⁸ Cfr. Varese 1994, pp. 242-243; 253-255.

⁸⁹ Si veda quanto riporta S. Tomani Amiani (1981, p. 137).

⁹⁰ Cfr. Durant Greville 1907, p. 108; 1907^a, pp. 170-175.

⁹¹ L'ampia bibliografia relativa alla predella è riportata da Scalpellini (1991, pp. 119-120) e da Tumidei (1993, pp. 245-248), ai quali si rimanda. Cfr. inoltre la scheda di Marcelli (2004, pp. 314-315).

⁹² Cfr. Cristofani 1907, pp. 286-304, in particolare 303.

⁹³ Cfr. Calzini 1905^b, p. 463.

L'identità perduta: dal Cinquecento al Settecento

“L'inizio del Cinquecento trova disorientati i pittori delle Marche. Essi cercano di imitare Raffaello e Michelangelo, senza riuscire a fare opera d'arte. In questo ambiente, l'esportazione veneziana con pitture di Tiziano, di Lorenzo Lotto, di Savoldo raggiunge un'assoluta egemonia”¹.

L'affermazione, tratta da un celebre saggio di Lionello Venturi scritto a distanza di un decennio dall'esposizione maceratese, sembra corrispondere all'opinione degli stessi organizzatori della mostra i quali, riconoscendo nel Sanzio l'apice di un percorso se non marchigiano quanto meno della scuola urbinata, non possono fare a meno di constatare la decadenza del periodo che segue e la progressiva perdita del ruolo egemone svolto in passato da alcuni centri della regione. All'interno di un panorama artistico caratterizzato dal predominio di altre scuole, soprattutto la veneta, la romana e la bolognese, sembrano emergere quasi dal nulla sporadici “astri solitari”² la cui fama raggiunge il Novecento.

È proprio l'approssimativa conoscenza di questi pittori e del loro *entourage* che motiva criteri selettivi ed espositivi non sempre coerenti e la minore sistematicità riscontrabile nell'organizzazione delle restanti sale, dove viene sistemato il ristretto gruppo delle opere più tarde, chiamate a rappresentare le ultime stagioni dell'arte antica marchigiana, quelle che dal Cinquecento inoltrato arrivano al Settecento.

La serie di opere dei “maestri secondari”³ del Rinascimento marchigiano “anacronisticamente fedeli alle tradizioni locali”⁴ esordiva con una *Natività* (pp. 55-56, n. 48), datata 1511 e firmata dal sassoferratese Pietro Paolo Agabiti, plastificatore e architetto oltre che pittore, stigmatizzato dal giudizio della critica come “grossolano”⁵ e “mediocre”⁶, volto a proporre in patria e nei paesi vicini uno stile attardato sugli esempi quattrocenteschi visti ed elaborati in terra veneta, dove era avvenuta la sua formazione⁷.

Nella stessa sala, probabilmente accanto al dipinto dell'Agabiti, avrebbero dovuto trovare posto altre due tavole che, unicamente per ragioni di spazio, vennero collocate nel corridoio d'ingresso

del convitto. Si tratta della *Resurrezione di Lazzaro e San Michele Arcangelo* (p. 31, n. 1) dei fanesi Bartolomeo e Pompeo Morganti, firmata da padre e figlio e terminata nel 1534, la cui complessa e originale ideazione, aggiornata sugli affreschi della villa imperiale di Pesaro, pare sfuggire ai tiepidi giudizi suscitati tra quanti ne scrissero in occasione della mostra, come Carlo Astolfi che la ritenne “lavoro di qualche energia ma di poco disegno”⁸. Minor entusiasmo ancora dovette suscitare la pala allora ritenuta di Andrea da Jesi, proveniente dalla chiesa di Santa Sperandia di Cingoli e raffigurante la *Madonna con Bambino e santi* (p. 31, n. 2), oggi ricondotta alla mano di Antonio da Faenza per riconoscibili riferimenti al suo lessico, non dimentico della lezione di Lorenzo Lotto⁹.

Tra gli “artisti di terz'ordine, ma non per ciò meno importanti per la storia artistica della regione”¹⁰ –, significativi rappresentanti “di quel sottobosco culturale e pittorico”¹¹ la cui conoscenza è preziosa per esprimere una valutazione obiettiva di quanto e cosa, a quelle date, la committenza richiede e le botteghe del territorio producono – figurano Girolamo Nardini – che con i fratelli Dionisio e Giacomo diffonde un linguaggio composito, volto a semplificare elementi figurativi ispirati tanto a maestri locali quanto a modelli veneti e umbri – con una pala proveniente da Cingoli firmata e datata 1518 (p. 60, n. 1); Giulio Vergari di Amandola, reso noto da uno scritto di Giulio Cantalamessa sin dal 1888¹², presente con la *Madonna del Soccorso* (p. 61, n. 2), soggetto assai popolare nelle Marche e nell'Umbria; Ercole Ramazzani, di cui erano esposte tre opere provenienti da Arcevia, sua città natale, tra cui una *Adorazione dei Magi* (p. 61, n. 3) firmata e datata 1577 – citata da Amico Ricci come esempio della sua abilità “nel comporre, nel dare a tutte le figure una regolare disposizione, nel disegnare che appaia libero e franco, e nel porre infine in giusta prospettiva la scena del quadro” – dove chiara emerge l'eco delle suggestioni lottesche, interpretate con uno stile personale ed estroso che fonde il linguaggio dell'ultima stagione della maniera con i

nuovi dettami dell'arte controriformata¹³. Elementi, questi, che avrebbero giustificato la disposizione delle sue opere vicina a quelle del maestro veneto, mentre a seguire, con l'attribuzione ad Andrea Lilli, compariva una *Sacra famiglia con san Giovannino e sant'Anna* (p. 62, n. 6), prestata dal marchese Alessandro Nembrini di Ancona, unico esemplare presentato per attestare l'attività svolta nelle Marche dal pittore anconetano.

Del tutto inconsapevole era poi il fatto di esporre un quadro di Lorenzo di Giovanni De Carolis detto il Giuda di Macerata¹⁴ – una *Madonna col Bambino e i santi Giuliano e Antonio da Padova* proveniente dalla cattedrale della sua città (p. 56, n. 49) – e uno – raffigurante la *Madonna col Bambino e San Liberato* (p. 59, n. 1) ed eseguito per il convento di San Francesco di Sarnano – del pittore slavo Marchisiano di Giorgio, attivo tra Tolentino, dove risiedeva, e altre località del macedone¹⁵. All'epoca della mostra, e fino a tempi recenti, i due dipinti erano ricondotti all'ampio catalogo di Vincenzo Pagani di Monterubbiano, cui l'esposizione del 1905 dedicava quasi una sezione monografica con ben sedici opere (ma in realtà quattordici) eseguite tra il 1517 e il 1553, provenienti da Corridonia (p. 56, n. 50), Monteprandone (pp. 56-57, n. 5; p. 59, n. 5; p. 60, n. 7), Sarnano (p. 57, nn. 52, 53, 55; p. 59, nn. 1, 3, 4), Ripatransone (p. 57, n. 54; p. 60, n. 8), Carassi (p. 59, n. 2) e Fermo (p. 59, n. 6; p. 60, n. 9). La conoscenza di questo pittore¹⁶ stava maturando negli stessi anni grazie ai contributi, tra gli altri, di Luigi Centanni, Carlo Astolfi ed Egidio Calzini. Se questi lo lodava “per certa sua grazia e per la bellezza de' suoi fondi a paese”, pur riconoscendolo “alquanto monotono per la poca varietà dei tipi, che va ripetendo fino alla sazietà in tutti i suoi lavori”¹⁷, un più acuto esame di Corrado Ricci sottolineava la singolarità della sua produzione caratterizzata da una disomogeneità di linguaggio tale da richiedere indagini critiche più approfondite su un pittore che fa propri, rielaborandoli, stimoli diversi, dall'iniziale influsso crivellesco all'incontro con l'arte del Perugino e poi di Raffaello, mai dimentico delle suggestioni recepite dalla lezione di Lorenzo Lotto. Nel frattempo, la mostra aveva offerto proprio a Ricci¹⁸ l'opportunità di assegnare a Pagani due dipinti esistenti a Brera, giunti in pinacoteca in occasione delle requisizioni napoleoniche del 1811, ma provenienti dalle Marche, l'uno da Ripatransone¹⁹ e l'altro da Serra San Quirico, quest'ultimo attualmente attribuito a Lorenzo di Giovanni De Carolis²⁰.

Interrompevano la lunga sequenza dei quadri di Pagani due piccole opere su tavola ritenute di autori non marchigiani. Mentre la seconda, com-

posta da sette figure di Santi collocati entro nicchie e già ricondotta all'ambito veneto, oscilla in quanto ad attribuzione tra Jacopo Bellini e il figlio Giovanni, l'altra offre nuovi spunti interpretativi alla luce di studi recenti. Le sei tavolette con l'immagine di altrettanti Santi – di cui oggi, a seguito di un furto avvenuto nel 1976, resta solamente il *San Sebastiano* – è probabile che in origine formassero i piastri laterali di un'ancona, da poco individuata in una *Madonna col Bambino e due angeli tra i santi Nicola di Bari e Francesco* di collezione privata. Inoltre, una *Crocifissione*, conservata come lo scomparto laterale superstite nel museo Piersanti di Matelica, dovrebbe costituire la cimasa di questa pala che, per affinità stilistiche, è stata ricondotta alla mano del Maestro di Baregnano, attivo allo scadere del secolo XV, così detto dal nome di una località, nei pressi di Camerino, dove l'anonimo pittore eseguì un ciclo di affreschi per l'oratorio di Santa Maria delle Grazie²¹. Proseguendo il percorso indicato dal catalogo, la mostra offriva una sezione su Federico Barocci e su alcuni dei suoi allievi più noti, ai quali la “Rassegna bibliografica dell'arte italiana” stava dedicando (come continuerà a fare ancora per anni) una serie di contributi, prezioso materiale di studio per recuperare documentazione biografica e artistica sul maestro urbinato e per la conoscenza di personalità minori e di provincia cui va il merito di aver propagato in modo capillare, nella regione e fuori di essa, il suo linguaggio, chiamato “a risollevar la pittura ai suoi principi”²². Nel profilo dell'arte regionale che, in occasione della mostra retrospettiva, Giulio Natali andava ricostruendo nelle pagine del periodico “L'Esposizione marchigiana”, lo studioso, citando la memoria di Bernardino Baldi – “già era pentita la natura dell'oltraggio fatto alla pittura e alla mia patria per la morte del Sanzio, quando, per consolarne e la maestra e la madre, trasse dalla famiglia dei Barocci, ricca sempre di svegliatissimi ingegni, Federico”²³ – e rinnovando il giudizio espresso dal Lanzi, ricorda come, attingendo a Raffaello e a Correggio, il maestro si distinguesse tra i riformatori dell'arte, “un po' lezioso, se vuoi, ma sempre nobile e diligente, forte nel disegno e nel chiaroscuro”²⁴.

Se i tempi non sono sufficientemente maturi per una lettura critica in grado di comprenderne appieno il linguaggio – che attingendo alle possibilità espressive del manierismo ed elaborando al contempo una propria interpretazione dell'arte controriformata prelude alla stagione barocca – unanime è il consenso suscitato dall'esposizione della *Madonna di san Simone* (p. 65, n. 1), proveniente dalla chiesa di San Francesco di Urbino, “davvero meravigliosa e che forma l'ammirazione

di quanti si recano a visitare la mostra”²⁵, secondo il giudizio del Calzini. Un'altra pala di Barocci raffigurante la *Crocifissione e i dolenti* (p. 66, n. 7), anch'essa eseguita per la città natale e altrettanto significativa, era presentata con l'inspiegabile attribuzione ad Antonio Viviani²⁶, benché annoverata tra le opere del maestro sin da Bellori, secondo il quale fu commissionata dal conte Pietro Bonarelli della Rovere per la distrutta chiesa del Crocifisso²⁷. L'incertezza attributiva riguarda oggi i due dipinti raffiguranti entrambi l'*Annunciazione*, all'epoca assegnati all'allievo prediletto, l'urbinate Alessandro Vitali, l'uno appartenente all'erudito collezionista di Arcevia, Anselmo Anselmi – copia della pala eseguita per la cappella di Francesco Maria II della Rovere a Loreto da Barocci, sebbene di formato e dimensioni molto diverse e con varianti che palesano il livello più modesto della tela e un'esecuzione assai più avanzata²⁸ – e l'altro prestato dall'istituto di Belle Arti di Urbino, ma proveniente dalla chiesa dell'Annunziata, “tardo, zuccheroso prodotto del barocchismo”²⁹.

Dei pittori che furono, se non allievi diretti, seguaci di Barocci e memori della sua maniera per periodi più o meno lunghi, la mostra ricordava l'eclettico Filippo Bellini, anch'egli urbinato, di cui si presentava la tarda pala con la *Deposizione di Cristo* (p. 66, n. 8), eseguita per l'oratorio della congregazione della Carità di Fabriano, dove dal 1598 al 1602 il pittore aveva realizzato un complesso ciclo figurativo, coadiuvato dall'anconetano Felice Palazzini³⁰. A seguire figuravano due dipinti riferiti al veronese Claudio Ridolfi, l'*Invenzione della croce* (p. 66, n. 9), proveniente dalla chiesa dei cappuccini di Ripatransone – dove i debiti verso Barocci si fondono con gli echi mai sopiti dell'arte veneta da cui aveva tratto i primi insegnamenti – e un *Noli me tangere* della collezione di Anselmo Anselmi di Arcevia (p. 66, n. 10)³¹, copia del prototipo baroccesco conservato a Monaco, di cui si conoscono altre due versioni, l'una a Firenze e l'altra nella collezione Allendale a Bywell Hall³². Di quest'ultima, come è noto, Luca Ciamberlano trasse nel 1609 un'incisione da cui anche la tela di Arcevia sembra derivare, benché vada rivista l'attribuzione a Ridolfi, che tanto Anselmi quanto Calzini avevano per primi avanzato³³.

In rappresentanza dell'intensa attività svolta in ambito romano dai fratelli Zuccari di Sant'Angelo in Vado e del seguito avuto tra i marchigiani, un'unica opera veniva esposta, un tempo collocata assieme alla *Crocifissione* di Barocci nella chiesa del Crocifisso di Urbino: si tratta della *Pietà* attribuita a Federico, una delle tante repliche o copie – di cui la prima è quella realizzata dallo stesso Federico e conservata nella Galleria Borghese –

tratta a sua volta dall'originale di Taddeo, inizialmente destinato al palazzo Farnese di Caprarola e oggi in collezione privata, “di cardinale importanza nella pittura della Controriforma, mentre le numerose copie e varianti organizzate dal fratello minore contribuiscono alla notorietà dell'immagine a Roma e oltre Appennino”³⁴.

Molto probabilmente è stata la volontà di rispettare un criterio espositivo concepito per aree territoriali limitrofe a determinare la collocazione, accanto ai baroccheschi e alla pala di Zuccari, della grande tela raffigurante *Giuditta* di Sebastiano Ceccarini – nato e operoso a Fano, ma creduto urbinato – datata 1779 e donata dal pittore assieme ad altri due soggetti biblici alla municipalità della sua città natale. Non sembra, di fatto, aver suscitato particolare interesse, tra quanti recensirono l'evento espositivo, questo artista che Luigi Lanzi annoverava tra i discepoli di Francesco Mancini, apprezzandone “[il] chiaroscuro forte, [le] tinte ben variate”³⁵.

Retrocedendo cronologicamente di oltre due secoli, la mostra proseguiva con Lorenzo Lotto – “altro grande veneto che profuse nelle Marche e specialmente nella provincia d'Ancona i suoi tesori”³⁶ –, di cui venivano esposte la pala della chiesa di Santa Maria di Mogliano (p. 67, n. 13), eseguita in età ormai avanzata³⁷, la *Madonna del rosario* (p. 67, n. 14), già passata nella chiesa di San Domenico di Cingoli³⁸, e lo scomparto della predella del polittico di Recanati (p. 67, n. 15), di proprietà del conte Nicolò Grimaldi di Treia (scomparto che da lì a poco verrà immesso nel mercato antiquario, suscitando non poche polemiche³⁹). La presenza delle opere di Lotto, benché in numero ridottissimo, acquistava in questo frangente un particolare risalto perché offriva l'opportuna occasione di mettere in luce uno dei capitoli meno conosciuti e tuttavia più significativi del Cinquecento marchigiano, quello riguardante la famiglia dei pittori di Caldarola, cui il maestro veneto era legato non soltanto dal rapporto di collaborazione con Durante Nobili, ma anche dal brevissimo e ben noto alunato presso di lui del nipote di Durante, Simone de Magistris. È significativo, ad esempio, che nel catalogo della mostra compaia un'intera sezione dedicata alla “Scuola di Caldarola” e trovi spazio un profilo abbastanza esauriente dei diversi componenti, partendo da Giovanni Andrea di Bernardino “che fu certamente il padre di Simone del Magistris (...). Egli sarebbe dunque capostipite di una famiglia pittorica con caratteristiche proprie per quanto mediocre, e formata oltre che da Simone, operosissimo, dai figli di costui Federico e Solerzio”⁴⁰. Qualche confusione restava ancora nell'identificare il figlio più giovane di Giovanni Andrea, Giovanni

Francesco, che, per aver aggiunto alla firma sua e del fratello l'appellativo di "Toscani" in almeno due dipinti, non era ben chiaro se fosse un collaboratore di Simone o piuttosto "un suo omonimo, a meno l'altro non gli fosse fratello uterino"⁴¹. Veniva poi ricordato Durante Nobili nel suo ruolo di aiutante di Lotto e come figlio di Nobile da Lucca (dunque toscano), anch'egli pittore, nonno paterno di Simone e Giovanni Francesco.

Pur con le inesattezze e i limiti critici compatibili con l'allora stato degli studi e con il diffuso disinteresse dovuto al mancato apprezzamento per quei pittori che si muovono tra manierismo e controriforma, il capitolo dei caldarolesi costituiva la prima importante occasione per rendere nota al pubblico e meritevole di considerazione la vasta produzione uscita dal piccolo centro marchigiano, nonché il successo di cui, in particolare, godette Simone.

La sezione si apriva con la *Madonna del Carmelo* di Giovanni Andrea (p. 68, n. 16), datata 1537 ed eseguita per la chiesa di San Martino della cittadina natale, e proseguiva con tre opere di Simone – la *Natività* della chiesa di Sant'Agostino di Fabriano (pp. 68-69, n. 17), l'*Esaltazione del nome di Gesù* di Offida (p. 69, n. 18) e la *Madonna del Rosario* proveniente dalla chiesa di San Domenico di Ascoli Piceno (p. 69, n. 19) – dove emerge lo stile del tutto personale del pittore che via via si fa più espressivo e si accende di misticismo⁴². A causa delle incertezze di cui si è detto, in ultimo e separatamente erano presentate due opere giovanili firmate con il fratello (destinato a uscire presto di scena), raffiguranti un'*Adorazione dei Magi* (p. 69, n. 20) e una *Crocifissione* (p. 70, n. 21), entrambe datate 1566 e raggruppate sotto i nomi di "Simone e Giovan Francesco Toscani".

Per risollevarle le sorti della pittura del Seicento – "secolo corrotto e di piena decadenza dell'arte"⁴³ – le Marche potevano vantare la presenza di "geniali pittori propri"⁴⁴, i quali, in virtù soprattutto della loro castigatezza, che par l'unica qualità su cui si basa il giudizio di chi ebbe a scrivere della mostra, "sostennero la pittura violata dal michelangiolismo e dal secentismo"⁴⁵. Tra questi si annoverava Giovanni Battista Salvi, presente con sette "di quelle sue dolcissime Madonne che fanno di lui, dopo Raffaello, il più grande pittore della Vergine"⁴⁶, quasi tutte appartenenti a collezionisti privati (p. nn. 22-27), mentre, tra gli artisti che sconfinano nel secolo successivo, spiccava Carlo Maratta, "uno dei più insigni pittori in quell'epoca non fortunata per l'Arte"⁴⁷. Con l'attribuzione al Maestro di Camerano, la cui devozione a Raffaello e al classicismo di matrice carraresca ne costituiva il principale motivo di apprezzamento, erano presenti una piccola tela di collezio-

ne privata, raffigurante l'*Apparizione della Madonna a san Filippo Neri* (pp. 70-71, n. 28), che dalle descrizioni sembra essere tratta dal dipinto di analogo soggetto conservato nella Galleria Palatina di Firenze⁴⁸; un *Ritratto di Giovanna Garzoni* (p. 71, n. 29), uguale, nella posa e nell'abbigliamento, a quello eseguito da Giuseppe Ghezzi, oggi nell'Accademia di San Luca⁴⁹; un *Autoritratto* (p. 71, n. 30) su rame proveniente dalla collezione Bonfigli e confluito nella pinacoteca di Macerata⁵⁰; un disegno acquerellato (p. 71, n. 31), probabile bozzetto della pala d'altare della chiesa anconetana di San Nicolò, datata 1672 e raffigurante la *Madonna in gloria coi santi Francesco di Sales, Ambrogio e Nicola di Bari*⁵¹, che Alessandro Maggiori, nel 1821, ricordava ancora nella cappella del conte Leonardo Foschi, insieme con il disegno originale a penna e acquerello⁵².

Seguivano, nella stessa sala, tre opere eseguite da pittori diversi ma dalla comune provenienza ascolana, già oggetto di studi accurati da parte di Giacinto Cantalamessa Carboni che, attingendo alle memorie locali e all'insostituibile *Storia pittorica* di Lanzi, ne aveva divulgato i meriti artistici sin dall'Ottocento⁵³. Della *Predicazione del Battista* di Ludovico Trasi (p. 71, n. 32) – di cui elogiava la formazione romana e la frequentazione delle scuole di Andrea Sacchi, prima, e di Maratta poi – in particolare scriveva: "quadro laudatissimo e forse la più bella cosa che qui [Ascoli Piceno] v'abbia di questo pittore, singolarmente se riguardisi il colorito e la espressione delle figure (...). In questa dipintura si ravvisa l'allievo ed imitatore del Sacchi, ed il Trasi vi si mostra pur valente come paesista"⁵⁴. Il passaggio al Settecento era quindi affidato a un quadro raffigurante l'*Immacolata Concezione* di Tommaso Nardini⁵⁵ (p. 71, n. 33), sacerdote di agiata famiglia e allievo di quell'"Accademia di pittura, che fu assai frequentata e feconda di buoni artefici"⁵⁶, aperta da Ludovico Trasi nella città natale. Sempre secondo il giudizio di Giacinto Cantalamessa, "questo pittore si mostra in tutte le sue opere stimabile sul riguardo della invenzione, nella quale vedi sempre la originalità" senza tuttavia eguagliare il maestro "nella correzione del disegno e nella forza del colorire"⁵⁷.

Nicola Monti chiudeva la breve parentesi ascolana con una delle sue opere più riuscite, *L'educazione della Vergine* oggi conservata nella Pinacoteca civica di Ascoli (p. 72, n. 34), dove per grazia formale e finezza cromatica è riconoscibile l'alunnato romano del pittore presso la bottega di Pompeo Batoni⁵⁸. Dipinta nel 1769, quest'opera costituiva il termine cronologico estremo, in quanto a modernità, tra i dipinti esposti nella mostra di arte retrospettiva. Del gruppo esiguo di opere scelte in rappresen-

za del secolo XVII facevano ancora parte una coppia di dipinti raffiguranti *Angeli con simboli dell'Immacolata Concezione*, firmati agli inizi del Seicento da Marcello Gobbi di Macerata (p. 72, n. 35), che Carlo Astolfi giudicava “simpatico per la sua energica maniera non iscevera però da convenzionalismo”⁵⁹. Allievo di Andrea Boscoli negli anni del suo soggiorno marchigiano, Gobbi farà proprio lo stile del maestro fiorentino che, secondo una recente lettura critica, potrebbe essere il vero esecutore di una delle due tele, quella di destra, in cui si evidenzia una più alta qualità esecutiva⁶⁰.

Infine, la *Madonna col Bambino e san Gregorio*, datata 1693 e proveniente da Matelica, del recanatese Pasquale Andrea Marini (p. 76, n. 1), pittore marattesco citato da Amico Ricci e tuttavia semiconosciuto, concludeva la sezione espositiva dedicata all'arte antica marchigiana⁶¹.

Se la scarsa rappresentanza di opere sei-settecentesche è già indicativa del gusto e degli interessi di quegli anni, altrettanto significativi sono i giudizi sui loro artefici espressi dagli stessi ideatori della mostra e dai critici che la recensirono. Giudizi ridotti a commenti laconici, limitati in più casi alla semplice elencazione dei nomi degli artisti di cui poco o nulla si conosce e si è in grado di aggiungere, benché citati nelle pagine della *Storia pittorica*, in quelle di Amico Ricci e nella letteratura arti-

stica locale. In sintonia con gran parte delle mostre retrospettive organizzate in altre città italiane negli stessi anni, anche a Macerata il rinnovato interesse per i “primitivi”, che sollecita studiosi e collezionisti a occuparsi di opere del Trecento e del Quattrocento soprattutto, coincide con la scarsa attenzione prestata all'età barocca e al Settecento, fatto di cui è almeno in parte responsabile⁶².

Per comprendere la difficoltà di individuare e restituire sotto questo profilo un'identità tale da caratterizzare le Marche nel corso di quei secoli, va tenuto conto della realtà storica della regione che non è ancora possibile considerare “un insieme riducibile *ad unum*”⁶³. Come scriveva Sergio Anselmi, “sotto la comune coltre romana del XVII secolo, specialmente nella seconda metà di esso, tesa a spegnere i particolarismi residui, permangono le antiche suggestioni: le terre del Ducato Roveresco (...), l'enclave levantino-veneziana di Ancona, la cesura dell'Esino, la componente sud-umbra nella fascia montana centro-meridionale, il peso di Roma e del reame di Napoli...”⁶⁴. Le correnti della pittura romana, veneta, bolognese e toscana che influenzano le Marche sono considerate un fattore disgregante, che fa rimpiangere e privilegiare lo studio di un'epoca in cui la regione poteva vantare centri di elaborazione artistica in grado di fare “scuola”.

Note

¹ Venturi 1915, pp. 172-208, in particolare 206.

² Lupattelli 1909, p. 21.

³ Calzini 1905^b, pp. 462-464, in particolare p. 464.

⁴ Natali 1906, p. 58.

⁵ Ricci 1906^a, pp. 99-120, in particolare 117.

⁶ Venturi 1915, p. 206.

⁷ Cfr. Salvatori 1980, pp. 132-135, con bibliografia precedente.

⁸ Astolfi 1906^a, pp. 18-23, in particolare p. 22. Sul dipinto si veda la scheda di Montevicchi (1993, pp. 39-40), con bibliografia precedente, e Cleri 1994, pp. 96-98.

⁹ Sulla pala di Antonio da Faenza si veda la scheda critica di Battistini (1980, pp. 245-247).

¹⁰ Calzini 1905^a, pp. 129-137, in particolare 136.

¹¹ L'espressione è di Dal Poggetto (1980, p. 66).

¹² Cantalamessa (1888, pp. 374-378). Cfr. inoltre le schede di Cleri (1980, pp. 218-220) e di Coltrinari (2003, pp. 55-58) e la più recente scheda di Papetti (2006, p. 166). Dello stesso autore si veda inoltre “*Retogli el figliol mio a Satanasso*” *L'iconografia della Madonna del Soccorso nell'entroterra marchigiano*, 2006, pp. 87-93, con bibliografia precedente.

¹³ Cfr. la scheda di Caldari (2002, pp. 98-101), con bibliografia precedente.

¹⁴ Cfr. Paci 1987, pp. 42-43 e la scheda critica di Ceriana (1992, pp. 153-156).

¹⁵ Su Marchisiano di Giorgio si vedano Scotucci 2003, pp. 855-894, e la recente scheda di Coltrinari (2005, pp. 24-25), con bibliografia precedente.

¹⁶ Sul pittore si veda la monografia di Scotucci (Milano 1994), con schede critiche delle singole opere e accurati riferimenti alla bibliografia precedente.

¹⁷ Calzini 1905^a, p. 136.

¹⁸ Ricci 1906^a, pp. 110-113.

¹⁹ Si tratta dell'*Incoronazione della Vergine con i santi Caterina, Giovanni Battista, Bonaventura e Orsola*, sottratto alla chiesa dei Minori osservanti di Ripatransone nel 1811, quindi depositato nella chiesa milanese di San Lorenzo e definitivamente collocato nella pinacoteca di Brera il 6 luglio 1900. Cfr. la scheda critica di Ceriana (1992 pp. 170-172).

²⁰ Le vicende critiche dell'opera, raffigurante *La Vergine in trono con la Maddalena e sant'Antonio da Padova* e proveniente dalla chiesa di San Francesco di Serra San Quirico, da dove raggiunse Milano nel settembre del 1811, sono riportate nella scheda di Ceriana (1992, pp. 153-156).

²¹ La figura del maestro di Baregnano è ricostruita da De Marchi (2002^c, pp. 410-417). Sullo stesso autore si vedano

inoltre le schede critiche in De Marchi 2002^c, pp. 261-262. Sulle vicende relative alla committenza e alla disposizione della pala si veda Biocco 2003, pp. 407-430.

²² Natali 1906, p. 59. Su allievi e seguaci di Barocci si veda la recente pubblicazione a cura di Ambrosini Massari, Cellini, 2005.

²³ Baldi 1905, p. 175.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Calzini, 1905^a, p. 137. Accompagnavano la *Madonna col Bambino, i santi Simone e Giuda e donatori* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) altre due opere che non è stato possibile individuare: un piccolo *Cristo crocifisso* (p.65, n. 2) assegnato a Barocci e proveniente da Urbino, probabile copia del dipinto del Prado realizzato nel 1604 dal maestro per Francesco Maria II della Rovere, e una *Testa della Madonna* (p. 65, n. 3), eseguita alla maniera di Barocci, appartenuta alla collezione del canonico Sennen Bigiaretti di Matelica. Per quest'opera, di cui nel catalogo del 1905 non vengono specificate materia e tecnica, è possibile ipotizzare che si tratti di un disegno con uno studio per una testa femminile velata esistente nel museo Piersanti di Matelica (32 x 29 cm), dove è confluita buona parte della collezione Bigiaretti. Cfr. Antonelli 1988.

²⁶ Al Viviani era poi assegnata una *Sacra Famiglia* (p. 66, n. 6) di proprietà del canonico Sennen Bigiaretti di Matelica che non è stato possibile rintracciare tra i dipinti del museo Piersanti, dove si raccolgono diverse opere appartenute alla sua collezione.

²⁷ Sia la *Madonna di san Simone* sia la *Crocifissione*, prestate nel 1905 dall'istituto di Belle Arti di Urbino, sono oggi conservate nella Galleria nazionale delle Marche. Cfr. Emiliani 1985, pp. 34-57.

²⁸ L'opera, di collezione privata, rivela nelle figure della Vergine e dell'Angelo una stesura più accurata e gradevole, mentre la resa prospettica dello spazio mostra incertezze e grossolanità. Il dipinto è stato pubblicato in Amaduzzi (1983, pp. 44-45).

²⁹ Arcangeli 1979, pp. 12-18, in particolare 17. Ricordata dalle fonti nella chiesa dell'Annunziata di Urbino e tradizionalmente attribuita al Vitali, l'opera è stata esclusa dal suo catalogo e inserita da Arcangeli tra quei dipinti che rappresentano gli "ultimi sviluppi (e limiti) del barocchismo ormai ridotto a formula". *Ibidem*. Il giudizio è confermato anche da Dal Poggetto (2003, p. 228).

³⁰ Cfr. la scheda critica di Costanzi (1985, pp. 172-173 e 2005, pp. 174-185). Si veda inoltre Montevecchi (1992, pp. 367-373), con bibliografia precedente.

³¹ Cfr. Baldelli 1977, pp. 51-54 e Mochi Onori 1992, pp. 431-433, con bibliografia precedente.

³² Cfr. Emiliani 1985, pp. 238-249.

³³ Anselmi 1881, pp. 33-39 e Calzini 1911, pp. 1-11.

³⁴ Acidini Luchinat 1998, pp. 216-219 e 225-226. Si veda inoltre il commento di Cerboni Baiardi (2004, p. 90, n. 93).

³⁵ Lanzi 1831, pp. 134-135.

³⁶ Calzini 1905^b p. 464.

³⁷ Sulla pala di Mogliano si veda Paraventi 2003, con bibliografia precedente.

³⁸ Si veda la scheda dell'opera in Mozzoni 1996, p. 128, con bibliografia precedente.

³⁹ Sui retroscena dell'episodio, si veda quanto riportato nel capitolo dedicato al collezionismo.

⁴⁰ Cfr. il catalogo della *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 68.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² Cfr. la monografia di Amato 1996, con bibliografia precedente. Sui pittori di Caldorola restano fondamentali i contributi di P. Zampetti e le schede di Petrangolini Panici (1980, pp. 356-373; 464-466; 480-501).

⁴³ Lupattelli 1909, p. 20.

⁴⁴ Natali, 1905^c, p. 175.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Natali 1906, p. 60.

⁴⁷ *La pittura marchigiana all'Esposizione regionale* 1905, pp. 4-5, in particolare p. 5.

⁴⁸ Impossibile stabilire se si tratti di un bozzetto o di una copia, magari parziale, visto che la tela, appartenuta un tempo alla collezione maceratese di Fernando Cartechini, oggi non è rintracciabile.

⁴⁹ Il ritratto, acquistato dal comune di Ascoli Piceno nel 1902 e conservato nella locale Pinacoteca civica, è stato oggetto di dibattito in merito all'identità del suo autore, a partire da Giulio Cantalamessa che lo espunse dal catalogo di Giuseppe Ghezzi per assegnarlo, per l'alta qualità esecutiva, a Maratta (Cantalamessa 1923, pp. 245-247). In altre occasioni è stato attribuito al Sassoferrato (Bernini 1978, p. 27) e al pittore francese J. Ferdinand Voet (Gagliardi 1993, p. 99). Cfr. Ferriani 1994, p. 10 e Mazzocchi 2001, pp. 40-41.

⁵⁰ Sulla collezione Bonfigli si veda il capitolo dedicato al collezionismo.

⁵¹ La pala è oggi conservata nella Pinacoteca comunale di Ancona.

⁵² Cfr. Maggiori, 1821, pp. 29-30, 73. Cfr. Bellori 1821, p. 160. In merito al disegno del Maratta, proveniente dalla collezione Ricci-Foschi, si rimanda al capitolo dedicato al collezionismo.

⁵³ G. Cantalamessa Carboni 1830.

⁵⁴ Ivi, pp. 204-207. Cantalamessa, lamentando il cattivo stato di conservazione della tela aggiungeva: "Forse lo stesso autore si compiacqua di questo suo dipinto, e quindi vi segnava il suo nome" (p. 206).

⁵⁵ Pochi anni dopo la mostra maceratese, Egidio Calzini pubblicherà, nelle pagine della sua rivista, uno studio specifico sul pittore. Cfr. Calzini 1907, pp. 41-50. Cfr. inoltre Ferriani 1994, p. 12.

⁵⁶ G. Cantalamessa Carboni 1830, p. 207.

⁵⁷ Ivi, pp. 208-209.

⁵⁸ Ivi, pp. 269-271. Cfr. Ferriani 1994, pp. 12-13 e Mazzocchi 2001, pp.60-61.

⁵⁹ Astolfi 1906, pp. 18-23, in particolare p. 22.

⁶⁰ Cfr. Nesi 2003, pp. 117-121.

⁶¹ Cfr. Ricci 1834^a, p. 364. Cfr. Sestieri 1994, pp. 119-120; Antonelli 1988.

⁶² Si veda a questo proposito Ciampolini 2005, pp. 101-109, in particolare 101.

⁶³ Anselmi 1994, pp. 49-66, in particolare p. 63.

⁶⁴ *Ibidem*.

Altre opere di “autori non marchigiani, ma per lo più di buona scuola”

La settima e ultima sala del percorso della mostra retrospettiva presentava un cospicuo numero di opere – per lo più dipinti, ma anche disegni, arazzi, statuette e poi fotografie e cimeli – solo in minima parte eseguite da artisti marchigiani, ma comunque appartenenti a municipi, chiese, congregazioni della regione o a privati cittadini che vi risiedevano¹. L'esposizione regionale dunque offriva un'ottima vetrina per presentare al pubblico anche altre ricchezze artistiche possedute dal territorio, che i loro proprietari o chi ne era responsabile *pro tempore* avevano generosamente messo a disposizione degli organizzatori. A questo non meno interessante capitolo Corrado Ricci dedicava parte del suo secondo contributo apparso su “Emporium” concernente la mostra di Macerata². Dopo essersi soffermato sui pittori veneti, che più di altri “forestieri” furono presenti nelle Marche – segnalando tra le altre cose la piccola ancona di Matelica, con sette santi racchiusi entro altrettante nicchie, oggi ricondotta “ai primordi di Giovanni Bellini nella bottega del padre” (p. 58, n. 57)³ – e su Andrea da Bologna – che tuttavia poco ha da spartire con i bolognesi “quando il tipo pittorico corrisponde quasi esclusivamente all'umbro-marchigiano”⁴ –, lo studioso poneva attenzione a un altro dipinto che giustamente andava riferito alla scuola emiliana, una *Sacra Famiglia* (p. 77, n. 7) ritenuta da alcuni opera di Raffaello e da altri di Francesco Francia, assegnata da Ricci all'allievo di questi, Innocenzo Francucci da Imola, formulando un'attribuzione ancora oggi condivisa⁵.

Diversamente, non trovò seguito quella affermata con tanta convinzione in merito a un *Presepe* di proprietà del conte Grimaldi di Treia (p. 77, n. 9), creduto di un seguace di Francia e da ricondurre piuttosto a Palmezzano, come Carlo Astolfi andava dimostrando con chiari esempi⁶.

Ricci passava poi a considerare le opere di pertinenza toscana, esaminando una tavoletta cuspidata raffigurante l'*Assunzione della Vergine* attorniata da angeli, con in alto il Cristo

e ai lati due gruppi di profeti (p. 76, n. 2), dove il critico riconosceva la mano del pittore senese Giovanni di Paolo, operoso soprattutto in patria per buona parte del XV secolo⁷. Se nel catalogo della mostra l'opera figurava esposta dal municipio di San Severino Marche, Mason Perkins, che contemporaneamente la pubblicava in “Rassegna d'Arte” con identica attribuzione, la indicava come di proprietà dei conti Servanzi, i quali possedevano una ricca collezione collocata nel loro palazzo in città⁸. La prima testimonianza della tavola che ci è nota si deve, per altro, al conte Severino Servanzi Collio, che nel 1868 dà alle stampe un opuscolo⁹, dedicato al bolognese Gaetano Giordani¹⁰, dove descrive dettagliatamente il dipinto acquistato due anni prima a Roma, assieme a uno stendardo. Ambedue le opere erano attribuite al folignate Niccolò Alunno, malgrado lo stesso proprietario, propenso a credere la tavola dell'*Assunzione* parte di un trittico, non ne fosse del tutto convinto. Prima di ritornare tra le mura di palazzo Servanzi, dove è rimasto fino agli anni Ottanta, nel 1913 il dipinto veniva ricordato da Edward Hutton che, facendo tappa a San Severino, lo vide all'interno della pinacoteca, dove era stato temporaneamente depositato, mentre un paio d'anni dopo Lionello Venturi lo cita credendolo ancora erroneamente “proprietà del Municipio”¹¹.

Allo stesso ambito regionale sempre Ricci riferiva poi la tavola quattrocentesca con lo *Sposalizio di Santa Caterina* (p. 77, n. 3) esposta dal comune di San Ginesio, attualmente collocata nel locale museo, che senza indugio ricollegava alla bottega di Domenico Ghirlandaio, ravvisando “la maniera di Bastiano Mainardi”, cognato di questi, nella “mezza figura del Padre Eterno librato sulle nubi, in atto di benedire,” e nei lineamenti del volto della Vergine¹². Fonti locali hanno permesso di riconoscere il committente dell'opera nell'archiatra pontificio Giacomo Solleciti di San Ginesio, che la inviò da Roma, dove molto probabilmen-

Pittore fiorentino
della seconda metà del secolo XV,
Sposalizio mistico di Santa Caterina,
San Ginesio, museo comunale



Antonio Piani, *Madonna col Bambino*, Macerata, Episcopato

te venne eseguita, per destinarla alla chiesa di Santa Caterina della cittadina natale, e restaurata a sue spese nel 1487¹³.

La serie nutrita di dipinti presentati in questa sala comprendeva ancora diverse opere, appartenenti a pubbliche istituzioni locali, alcune riconducibili alle regioni centrali dell'Umbria e del Lazio, come la *Mater amabilis* del museo civico di Fermo (77, n. 4), eseguita nel primo Cinquecento e variamente accostata alla maniera di Cola dell'Amatrice o a quella di Antoniazio Romano¹⁴; due quadri di Bernardino di Mariotto, raffiguranti una *Pietà* (p. 77, n. 5)



e un'*Annunciazione* del 1514 (p. 77, n. 6), prestatati entrambi dalla pinacoteca di San Severino Marche, dove tutt'oggi si trovano¹⁵; la *Madonna col Bambino* su tavola, di attribuzione incerta e riferita in passato al perugino Eusebio da San Giorgio, realizzata per la chiesa della confraternita di san Giovanni decollato di Matelica e attualmente conservata nel museo Piersanti (p. 77, n. 8)¹⁶; il *Cristo alla colonna* della chiesa di Sant'Esuperanzio di Cingoli, tratto dal fortunato prototipo della *Flagellazione* eseguita da Sebastiano del Piombo per San Pietro in Montorio a Roma, prodotto forse nella stessa bottega del maestro, come dimostrerebbe la buona qualità esecutiva della versione locale¹⁷. Anche tra questo gruppo di opere, eseguite da autori non marchigiani, quelle più prossime all'età moderna erano in numero ridotto rispetto alle altre, ma rappresentavano comunque l'affermazione di un gusto volto a prediligere i seguaci dello stile classicista. In particolare, vi figuravano tre tele riferite al bolognese Gaetano Gandolfi, fra cui quella dipinta nel 1775 per la chiesa della Madonna degli angeli dei Minori osservanti di Porto San Giorgio, oggi nella chiesa collegiata della cittadina, raffigurante *San Giacomo della Marca, santa Margherita da Cortona e san Diego che risana uno storpio* (p. 80, n. 41), quadro d'intenso afflato mistico dove rivive la tradizione carraccesca unita a suggestioni venete¹⁸.

Agli ultimi decenni del XVIII secolo risale inoltre una piccola *Madonna col Bambino* (p. 81, n. 1), presentata dal seminario di Macerata, opera in marmo eseguita da Antonio Piani, orafo e scultore maceratese, come il padre Domenico suo primo maestro¹⁹, notati entrambi da Corrado Ricci che attribuiva il nascere di un nuovo interesse nei confronti di questi all'"amore che artisti e critici d'arte vanno ogni giorno rimettendo alle opere del seicento e del settecento, per legittima reazione contro ogni restrizione estetica"²⁰. Tra gli oggetti di diversa tipologia esposti in questa sala, spiccava poi, per rarità e pregio artistico, un arazzo intessuto in oro e seta, di manifattura fiamminga, raffigurante l'*Annunciazione* (p. 80, n. 44). Collocato anticamente nel convento dei Minori osservanti di Fermo, già nel 1905 si trovava in una sala del municipio cittadino da dove è passata nella Pinacoteca civica. Secondo quanto suggerito da Pasquale Rotondi e poi da Luigi Serra, il disegno dell'arazzo, la cui esecuzione risale alla fine del XV secolo, sarebbe riconducibile al pittore Giusto di Gand e, sempre secondo Serra, alla cerchia di arazzieri che operarono per Federico da Montefeltro²¹.



Manifattura fiamminga della fine del secolo XV, *Annunciazione*, Fermo, Pinacoteca civica

Un gruppetto di disegni completava quindi il variegato repertorio dei beni artistici classificati tra quelli di “autori non marchigiani, ma per lo più di buona scuola”²². In particolare, due sanguigne concepite forse come *pendant*, assegnate all’ambito del Guercino e forse eseguite da un suo allievo, che rappresentano un *San Giovanni Battista* e una *Maddalena penitente*, presentate dal Capitolo della cattedrale di Matelica (p. 80, nn. 48-49)²³.

Tornando nuovamente a Corrado Ricci, con cui è opportuno concludere il commento a questa pur breve sezione – proprio perché mostratosi, in quegli anni, più di altri sensibile estimatore del valore critico ed estetico di ogni forma artistica e di ogni epoca – va ricordato che lo studioso ravennate non manca di sottolineare ancora la presenza in mostra del busto bronzeo di Sisto V (p. 72, n. 1), esposto

dal Capitolo della cattedrale di Treia, dove attualmente si trova. Attribuito all’epoca ad autori quali Gian Bologna e Vincenzo Danti, nonché ai marchigiani Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli, il riesame delle fonti ha permesso oggi di assegnare con certezza la scultura al bolognese Bastiano Torrigiani, attivo a Roma nell’ultimo quarto del Cinquecento, e di ricostruirne i diversi passaggi di proprietà, dalla famiglia Peretti che lo aveva commissionato, al cardinale Nicolò Grimaldi, che nel 1835 lo aveva donato alla cattedrale della sua città natale²⁴.

Un’altra scultura sempre proveniente da Treia, ma ben diversa per qualità formali e contesto culturale cui era rivolta, viene ancora menzionata da Ricci: si tratta della *Madonna della Misericordia* (p. 63, n. 2), in legno dipinto e dorato, appartenuta all’Accademia georgica

Bastiano Torrigiani, *Busto di Sisto V*,
Treia, cattedrale

Ignoto scultore carmerinese
della fine del secolo XV,
Madonna della Misericordia,
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche



della cittadina marchigiana, che dal 1923, in seguito a un acquisto effettuato dallo Stato, è conservata in Urbino, nella Galleria nazionale. Benché privo di paternità, il gruppo scultoreo di carattere devozionale va ricondotto a un artista operoso alla fine del Quattrocento nel territorio carmerinese – un’area dove sono presenti altri esempi ispirati al modello pierfrancescano da cui evidentemente vengono desunti lo schema compositivo, ma anche l’austera fessità formale – che è riuscito a concepire, come sottolineava Ricci, “un’opera semplice, ma di una grande calma e dignità, con larghi tratti di bellissima policromia”²⁵.

“Vagando per le sale”, scriveva ancora il critico in conclusione del suo scritto, “fermammo lo sguardo anche su due bellissimi boccali di ceramica faentina del sec. XV [p. 73, n. 8]²⁶, sopra un grazioso cofanetto dipinto da un crivellesco, con *Santo Stefano* e *San Lorenzo* ai lati dello stemma di Monterubbiano [p. 73, n. 5], donde proveniva, e su diverse altre cose che ora sono tornate là doverano prima, salvo poche che l’avidità antiquaria ha incettato”²⁷. Instancabile, Ricci tornava implicitamente a sostenere l’eguale dignità delle arti, maggiori o minori che siano, e a ricordare a chi ne era il custode il dovere di garantirne la salvaguardia e la fruizione pubblica.

Note

¹ Per quanto riguarda gli oggetti facenti parte di raccolte private si veda il capitolo dedicato al collezionismo.

² Ricci 1906^b, pp. 200-215.

³ Si tratta dell’ancona proveniente dalla cattedrale di Matelica, oggi conservata nel museo Piersanti. Cfr. Antonelli 1998, pp. 11-12 e De Marchi 2002^b, p. 83.

⁴ Ricci, 1906^b, p. 205.

⁵ Ivi, pp. 207-208. Cfr. Liberati 2003, pp. 27-31, con bibliografia precedente.

⁶ Grigioni 1956, pp. 132-133; 661-662. Si veda inoltre quanto riportato in merito al dipinto di proprietà Grimaldi nel capitolo dedicato al collezionismo.

⁷ Ricci, 1906^b, pp. 206 e 208-209. L’attribuzione veniva

confermata anche da Lionello Venturi (1915, p. 204), che menziona la tavola tra gli esempi di arte senese esportata nelle Marche.

⁸ Mason Perkins 1906, pp. 49-56, in particolare p. 56.

⁹ Servanzi Collio 1868.

¹⁰ Gaetano Giordani, allora ispettore della Pinacoteca di Bologna, aveva intrattenuto con Servanzi un carteggio “su cose artistiche” dal quale, scrive Servanzi, “ho conosciuto, che anche V.S. Chiarissima tiene in alto pregio questo pittore Umbro...”. Cfr. Servanzi Collio 1868, senza numerazione di pagina.

¹¹ Edward Hutton, scrittore inglese vissuto anche a Firenze, appassionato viaggiatore ed estimatore dell'arte italiana, visitò e descrisse le Marche nel testo *The cities of Romagna and the Marche* (1913). Sulla visita di Hutton a San Severino e sulla tavola dell'*Assunzione della Vergine* si veda Paciaroni 1998, pp. 30, 34. L'opera di Giovanni di Paolo è comparsa l'ultima volta da Christie's all'asta del 7 aprile 1987, lotto 94, dove, tuttavia, non è stata venduta. Cfr. L. Venturi (1914, p. 204).

¹² Ricci 1906^b, p. 209. Il riferimento all'ambito della bottega fiorentina della famiglia Bigordi, dopo un'attribuzione a Lorenzo d'Alessandro data da Lionello Venturi (1914, p. 196) ma presto confutata, è oggi condiviso dalla critica benché sia arduo, anche per i danni subiti dalla tavola, identificarne con certezza l'autore che alcuni riconducono alla bottega di Ridolfo Ghirlandaio, figlio di Domenico e nipote di Benedetto. Cfr. la scheda di Eraldo Gaudioso (1973, pp. 278-281) con bibliografia precedente; si veda inoltre Vitalini Sacconi 1985, p. 88.

¹³ Le vicende storiche della tavola sono ricostruite da Gaudioso (1973).

¹⁴ Cfr. Pupilli, Costanzi 1990, p. 165.

¹⁵ Cfr. Moretti 1992, pp. 80, 94; Delpriori (2006, pp. 174-175) e Paciaroni (2006, pp. 62-66, 70-72).

¹⁶ Cfr. Gualdi Sabatini 1983, pp. 322-326; si veda inoltre Antonelli 1988, p. 17, dove il dipinto viene riferito ad un “Pittore di formazione raffaellisca del sec. XV”.

¹⁷ La tavola, in origine collocata sull'altare della cappella di monsignor Eurialo Silvestri, committente dell'opera legato al pontefice Paolo III Farnese, è oggi conservata nella sagrestia della chiesa di Sant'Esuperanzio. Cfr. Varese 1980, pp. 232-234, con bibliografia precedente. Si veda inoltre Barbieri 2000, pp. 175-181.

¹⁸ Cfr. Daniela Ferriani in Bracci 1998, pp. 131-132, con bibliografia precedente.

¹⁹ Attualmente l'opera si trova in episcopio. Altre statuette realizzate da Antonio, ma di proprietà degli eredi Piani,

figuravano nella sala V del percorso espositivo (cfr. il capitolo sul collezionismo). Sull'attività di Antonio Piani a Macerata si vedano Buccolini 1978, pp. 146-156, in particolare 149-155 e Paci 1987, pp. 92-93.

²⁰ Ricci 1906^b, p. 214.

²¹ Cfr. Rotondi 1932, pp. 28-32; Serra 1934, p. 506. Si veda inoltre la scheda di Costanzi (1990, pp. 190-191).

²² Così è scritto in una nota in margine al catalogo della mostra, dove si giustifica la presenza di opere che non sono di ambito marchigiano. Cfr. *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 76.

²³ Le due sanguigne oggi sono conservate nel museo Piersanti di Matelica. Cfr. Antonelli 1988 pp. 22 e 117; e Arcangeli 1994, pp. 116-117.

²⁴ Le diverse ipotesi attributive fatte sull'opera e le vicende storiche sono puntualmente ricostruite da Massinelli 1992, pp. 37-39, con bibliografia precedente. In appendice al catalogo del 1905, una nota ne riportava la descrizione piuttosto dettagliata dando notizia dell'attribuzione al Giambologna e della sua provenienza. Cfr. *Esposizione regionale marchigiana. Agosto-Ottobre 1905...*, 1905, p. 126.

²⁵ Ricci 1906^b, p. 213. Sulla scultura si veda, in particolare, la scheda di Caldari (1999, pp. 57-59), con bibliografia precedente.

²⁶ Secondo la tradizione i boccali, che probabilmente risalgono alla fine del XV secolo e sono stati riferiti ad ambito marchigiano piuttosto che faentino, furono donati ai priori di Macerata da un governatore della Marca anconetana o da un suo luogotenente fiorentino. Cfr. Ballardini 1931, pp. 45-46. Attualmente sono conservati presso la Pinacoteca comunale di Macerata, inv. n. 506 e n. 507. Una descrizione “dei due bellissimi boccali esposti dalla Biblioteca Comunale maceratese” è riportata in appendice al catalogo del 1905. Cfr. *Esposizione regionale marchigiana. Agosto-Ottobre 1905...*, 1905, p. 126. Fiocco, Gherardi 1997, pp. 183-189.

²⁷ Ricci 1906^b, p. 215. A Corrado Ricci non sfuggiva neppure il bassorilievo in pietra raffigurante il *Battesimo di Cristo*, esposto all'epoca dal maceratese Virginio Meschini, che ne era il proprietario, proveniente da un convento di padri cappuccini nei pressi della chiesa di Santo Stefano di Macerata. Sebbene in forma dubitativa, nel catalogo del 1905 (p. 63 n.1) veniva ricondotto alla scuola del Verrocchio, mentre Ricci, negando ogni riferimento alla scuola fiorentina, vi riconosceva piuttosto elementi lombardi. Nel 1967 fu venduto alla società “L'Antichità” di Verona. La notizia è riportata in Ricci 1994, pp. 45-46.

10. Giovanni di Corraduccio
(attributo), *San Giovanni
Battista, sant'Antonio
da Padova, Visso,
museo della Collegiata*



11. Maestro di San Verecondo (attribuito), *San Francesco d'Assisi con due flagellanti*, Matelica, museo Piersanti





12. Lorenzo Salimbeni, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria; San Simone; San Taddeo; San Severino*, Pinacoteca civica





13. Giacomo di Nicola da Recanati, *Madonna col Bambino e santi*,
Macerata, Pinacoteca comunale



14. Lorenzo d'Alessandro (attribuito),
San Sebastiano, santa Caterina martire, il profeta Daniele,
Matelica, chiesa di Santa Teresa



15. Lorenzo d'Alessandro (attribuito), *San Giovanni Battista, san Bernardo da Chiaravalle, il profeta Eliseo*, Matelica, chiesa di Santa Teresa



16. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno (attribuito),
San Benedetto e san Biagio,
(particolare), Sarnano, chiesa
di Santa Maria di Piazza Alta



17. Vittore Crivelli, *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista, san Pietro, san Paolo, sant'Agostino*; (particolare), Torre di Palme, chiesa di Sant'Agostino





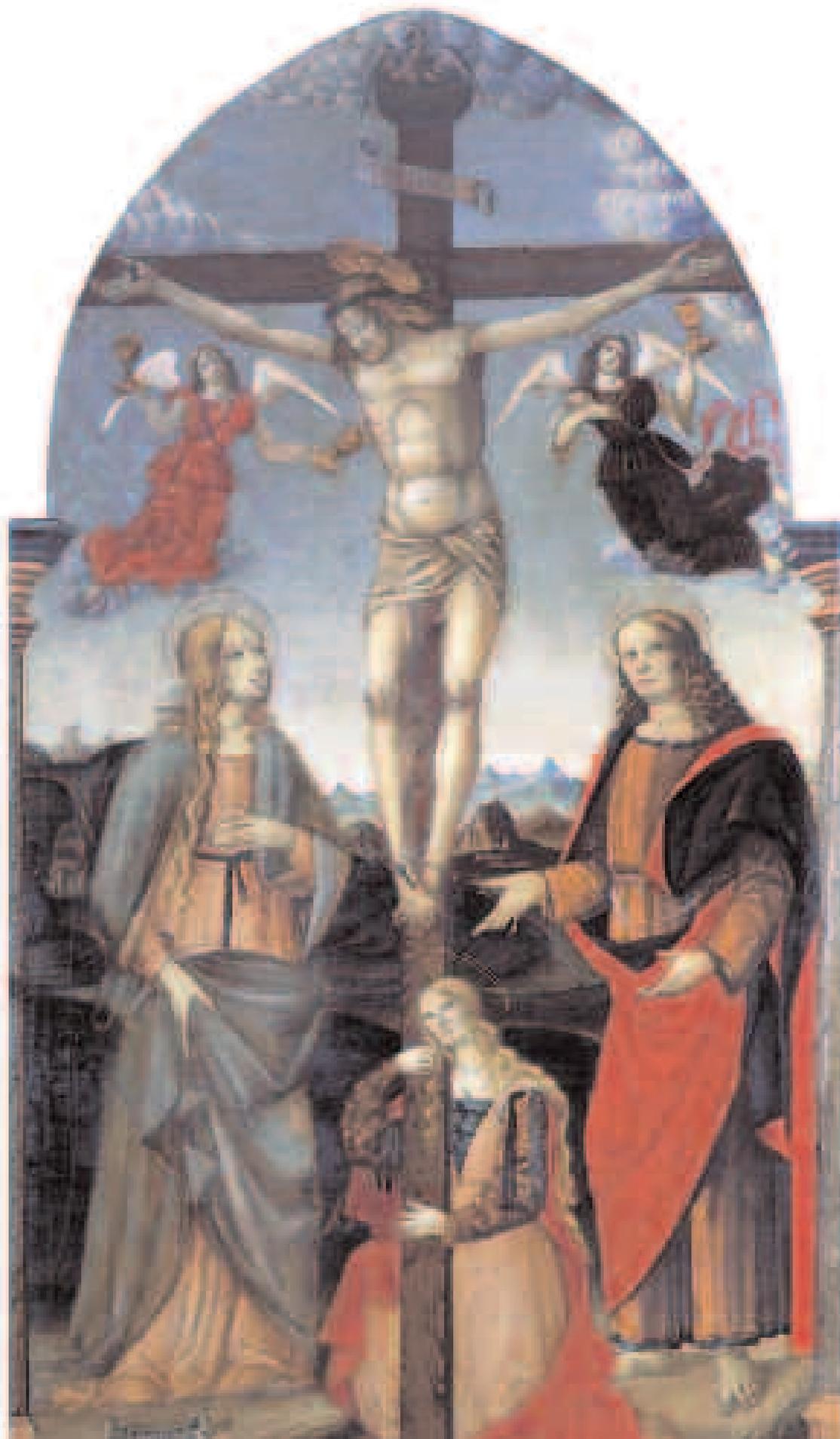
18. Carlo Crivelli,
Madonna col Bambino,
Macerata, Pinacoteca comunale



19. Pietro Alemanno, *Madonna della Misericordia e angeli*,
Sarnano, Pinacoteca civica



20. Stefano Folchetti, *Crocifissione*,
Sarnano, Pinacoteca civica





21. Cola dell'Amatrice, *San Giacomo della Marca*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

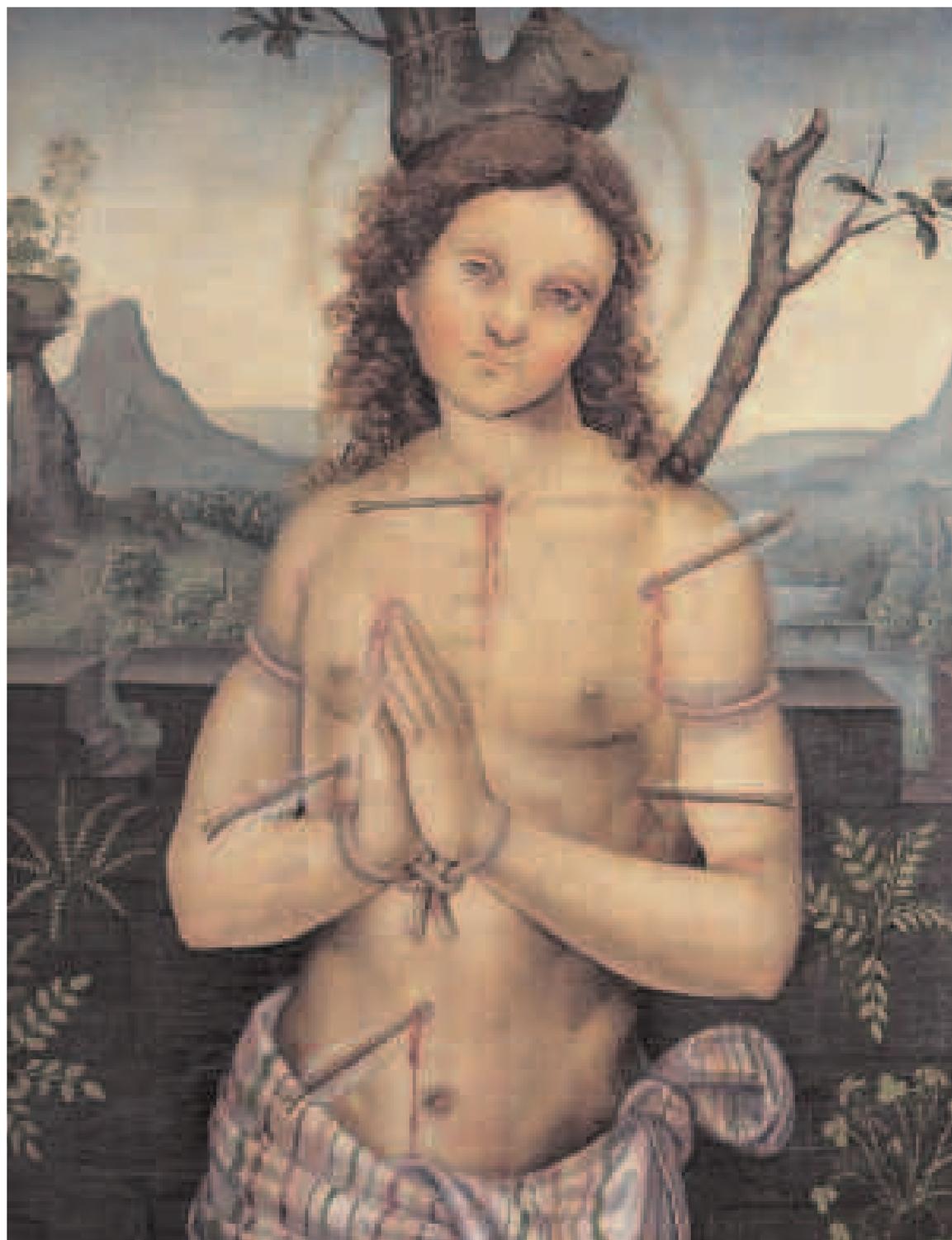


22. Giovanni Santi, *Visitazione*,
Fano, chiesa di Santa Maria Nuova





23. Timoteo Viti, ambito di *San Sebastiano*,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche





24. Raffaello (attribuito),
Sposalizio della Vergine, (particolare)
Fano, chiesa di Santa Maria Nuova



25. Pietro Paolo Agabiti, *Natività*,
Sassoferrato, chiesa di Santa Maria del Piano



26. Lorenzo di Giovanni De Carolis da Matelica,
detto il Giuda (attribuito), *Madonna col Bambino in gloria tra i santi
Giuliano e Antonio da Padova con devoti*, Macerata, cattedrale







Corrado Ricci e il cenacolo degli studiosi marchigiani

L'individuazione e la riscoperta degli antichi maestri dell'arte marchigiana si deve al determinante contributo di un gruppo di tenaci studiosi vissuti tra la fine Ottocento e gli inizi del secolo successivo, appassionati indagatori di archivi – e verso cui la critica moderna è tanto debitrice –, determinati nella volontà di ricostruire il profilo di quegli artefici, anche minori, che avevano operato nella regione o che almeno vi avevano lasciato qualche traccia.

L'eco di questo zelante fervore culturale emerge anche dalla corrispondenza intercorsa in quel lasso di anni tra gli eruditi e i conoscitori marchigiani con Corrado Ricci, che, sebbene non ancora investito della carica di direttore generale delle Belle Arti, costituisce sin d'ora un punto di riferimento determinante per la loro ricerca, intesa come imprescindibile punto di partenza per la tutela e la valorizzazione delle opere d'arte, in stretta relazione con il territorio nel quale sono conservate¹.

Sulla scia del percorso intrapreso da Adolfo Venturi², il ruolo di Ricci in quegli anni contribuisce alla definizione di un'identità nazionale che si accompagna alla maturazione della coscienza collettiva per la salvaguardia del patrimonio artistico italiano, attraverso la formulazione di specifici strumenti conoscitivi quali, da un lato, la catalogazione e la fotografia e, dall'altro, l'acquisto da parte dello Stato di opere da destinarsi a musei e istituzioni pubbliche, cui viene dato sempre maggior significato perché formative e votate alla tutela del patrimonio comune.

È ben noto il contributo dato in tal senso, per mezzo di iniziative editoriali condotte in collaborazione con l'istituto di Arti grafiche di Bergamo diretto da Paolo Gaffuri, della rivista "Emporium"³ – che con notevole perspicacia si estendeva a comprendere anche la tutela delle bellezze naturalistiche del paese⁴ – e della celebre collana "Italia Artistica", inaugurata nel 1901, sempre affidata alla direzione di Ricci. Nell'uno e nell'altro caso si trattava di pubbli-

cazioni ampiamente corredate da immagini, grazie a convenzioni avviate con le case editrici Alinari, Anderson, Brogi e a campagne fotografiche appositamente realizzate per l'istituto, intelligentemente utilizzate come efficace strumento comunicativo, non "mero ornamento, ma parte essenziale ed integrale di ogni trattazione"⁵.

Tra le carte di Ricci, non sono poche le lettere che attestano i rapporti intercorsi con diversi studiosi marchigiani, alcuni dei quali protagonisti e collaboratori della mostra d'arte antica di Macerata del 1905. Nelle riviste scientifiche dell'epoca, questi uomini, accomunati dalle stesse motivazioni e sorretti da un forte spirito collaborativo, stavano scrivendo la storia dell'arte delle Marche attraverso la pubblicazione dei documenti ritrovati e le puntuali descrizioni di opere semiconosciute, spesso mal conservate, permettendone in più di un caso la sopravvivenza.

Un posto di primo piano, a questo proposito, spetta alla figura di Egidio Calzini, direttore della "Rassegna bibliografica dell'arte italiana" stampata prima a Forlì e poi ad Ascoli Piceno, a partire dal 1898. Nelle varie rubriche di cui si compone la rivista, che oltre a una sezione di "Memorie" e di "Documenti", comprende "Recensioni" e "Comunicazioni", vengono pubblicati saggi, notizie e fonti manoscritte spesso riguardanti le Marche, attraverso cui viene man mano definendosi una ricognizione puntuale del patrimonio della regione, grazie anche all'accurata segnalazione di tutte le novità bibliografiche, distinte regione per regione. Queste pagine testimoniano il fermento culturale che costituisce uno degli antefatti della mostra d'arte antica del 1905, e insieme registrano gli esiti dell'iniziativa, ospitando un dibattito critico che si fa sempre più attento nei confronti dell'arte marchigiana.

Il saggio pubblicato da Bernardino Felicangi nei primi numeri della "Rassegna" del 1906, dedicato a Boccati, è in tal senso la conferma di

questi orientamenti e della volontà di contribuire all'avanzamento degli studi. Rispondendo alle sollecitazioni dello stesso direttore, lo storico camerinese scriveva infatti: "Caro Calzini, del pittore Giovanni Boccati da Camerino, come ti dissi, io ricerco le opere coll'intendimento di preparare materia di studio ai critici d'arte tra i quali non posso né voglio annoverarmi. Ora, secondo il tuo desiderio, ti comunico i risultati delle mie indagini per quanto concerne l'enumerazione dei dipinti, alcuni dei quali finora ignoti"⁶.

Non stupisce dunque trovare Calzini al centro di questo dibattito e tra i corrispondenti di Corrado Ricci, che fu sincero sostenitore delle ricerche e delle iniziative del primo. In una lettera del marzo 1905, dove Calzini fa riferimento a un loro incontro avvenuto ad Ascoli, questi gli parla del suo progetto di pubblicare un lavoro su Allegretto Nuzi, lo ringrazia di alcune fotografie ricevute, esprime il proprio parere compiaciuto circa la scoperta del Ricci di una *Madonna* di Jacopo Bellini e di "una figura frammentaria di Santo" di Melozzo da Forlì, poi acquistate per gli Uffizi⁷. Vengono tra le righe citati i nomi di alcuni critici che ritroviamo di frequente quali autori di contributi sull'arte marchigiana: Arduino Colasanti, Diego Angeli, Giulio Cantalamessa. Quest'ultimo, in particolare – che intrattene un fitto rapporto epistolare col Ricci⁸ e che, come si è detto in precedenza, aveva suggerito le prime mosse dell'esposizione maceratese fornendo ai curatori preziosi consigli –, era a quei tempi collaboratore tanto della "Rassegna" quanto della "Nuova Rivista Misena" diretta dall'arceviese Anselmo Anselmi. Il periodico marchigiano, che come recitava il sottotitolo si occupava di "erudizione storico-artistica di letteratura e d'interessi locali", nei suoi anni di vita, dal 1888 al 1896, aveva esplorato diversi aspetti della storia dell'arte e della cultura del territorio, pubblicando a sua volta documenti inediti e facendo opera di aggiornamento e informazione circa le iniziative e le scoperte avvenute in ambito regionale. Lo stesso Anselmi aveva stretto rapporti epistolari con Ricci e, non a caso, il suo nome compare tra quelli dei componenti del comitato effettivo dell'esposizione del 1905, come uno dei responsabili della commissione Belle Arti⁹.

Tornando di nuovo a Calzini, l'apporto dato in questa occasione dallo studioso urbinato viene apertamente elogiato nella relazione della giuria della sezione di Belle Arti, dove il suo nome è ricordato, a fianco a quello di Giuseppe Rossi

e di Carlo Astolfi, per aver collaborato alla raccolta e alla disposizione delle opere presentate in mostra. Il sostegno all'iniziativa di Macerata si esplicita inoltre attraverso alcuni scritti che portano la sua firma apparsi, oltre che nelle pagine della propria rivista, anche in "L'Arte" del Venturi. Il suo giudizio è acuto e scevro da compiacimenti inutili, onesto nel denunciare i vuoti e le lacune della mostra – che a suo dire aveva lui stesso suddiviso per scuole – e amaro nel riconoscere "l'indifferenza con cui da molti luoghi si rispose all'invito della gentile città marchigiana"¹⁰.

Una conoscenza approfondita e sedimentata del territorio emerge dalle osservazioni rivolte agli articoli che il più giovane Giulio Natali, storico della letteratura italiana e certo non altrettanto competente in merito all'arte marchigiana, aveva dedicato a questo argomento sulle pagine del periodico ufficiale dell'esposizione maceratese¹¹. Nel sottolineare con puntiglio le affermazioni approssimative e scorrette contenute negli scritti di Natali, Calzini ribadiva la propria convinzione, condivisa anche da Ricci, di quanto fosse arduo e prematuro parlare di arte marchigiana "nel suo aspetto complesso nel suo graduale svolgimento; ché a far ciò mancano (...) molti elementi"¹².

Alla conoscenza del patrimonio regionale si accompagna, da parte di Calzini, la premura di tutelarne la sussistenza dal degrado per incuria e dalle vendite, tanto da auspicare la pubblicazione di un catalogo che, oltre a comprendere le opere portate alla mostra d'arte antica, inglobasse anche quelle "assai più numerose, che per ragioni diverse – principalissima quella dello stato non buono in cui si trovano – non fu possibile rimuovere dal loro posto. Non meno utile dell'esposizione stessa, ripeto, poiché servirebbe a inventariare e a tutelare il nostro glorioso patrimonio che, negletto ancora o pressoché sconosciuto, resta in gran parte alla mercè dei tarli o diverrà facile preda di accorti speculatori"¹³.

Interlocutore privilegiato rispetto a queste problematiche doveva essere Corrado Ricci che, come si diceva, era frequentemente in contatto con Calzini ed è significativa, a questo proposito, una lettera che quest'ultimo gli invia dopo l'uscita dell'articolo dedicato alla mostra di Macerata pubblicato da Ricci su "Emporium". Calzini lo ha letto con attenzione e risponde in merito all'invito di approfondire gli studi su Cola Filotesio d'Amatrice: "Un lavoro esauriente su Cola si può fare senza dubbio; ed io che ho parecchio materiale pronto per uno studio simile e notizie di molte altre sue pitture, vorrei dare

Ceramica marchigiana della fine del secolo XV, boccale, Macerata, museo civico



nuove opere al Filotesio, oltre a quelle da me attribuitegli in diversi miei articoli, quando, a dire la verità, nessuno, nemmeno fra gli ascolani, pensava di trovare la mano di Cola su lavori che passavano per opere di Vittorio Crivelli o di Pietro Alamanni¹⁴. Se l'occhio del conoscitore ha saputo individuare "opere sue, tra la prima e la seconda maniera, in diverse chiese della campagna ascolana, interessantissime, sgorgate dall'animo ingenuo e schietto del pittore, certamente giovane in quel tempo"¹⁵, il problema più urgente da superare è quello di procurarsi le fotografie di questi dipinti. Le difficoltà dichiarate da Calzini offrono allo studioso il pretesto per descrivere in poche righe, che suonano tanto più drammatiche quanto più lucide e disincantate, la situazione della regione in relazione al patrimonio artistico: "Qui nelle Marche c'è tutto da fare, tutto da studiare direttamente ed è ingenuo quasi parlare ancora di storia dell'arte marchigiana se non si pensa a raccogliere anzitutto il materiale necessario. Io in tanto tempo ho veduto parecchio, ma non tutto certamente, e per quel poco che son riuscito a conoscere dopo molti anni di lavoro, sia pure interrotto dalle occupazioni della scuola, oso affermare che quanto si è andato scrivendo fin qui dell'arte marchigiana non corrisponde in tutto alla realtà delle cose. Io vorrei ch'Essa fosse chiamato davvero, una buona volta, alla

Direzione delle belle arti, e mio primo atto sarebbe quello di offrirle l'opera mia modestissima, purché il Ministero m'aiutasse del suo meglio, sia per farmi supplire per qualche tempo ne' due istituti di cui ho la direzione, sia nel darmi un fotografo che con me si accingesse a fare un giro per le Marche ad eseguire le riproduzioni di tutto quanto è ancora ignorato e vuol essere segnalato agli studiosi e conservato con gelosa cura. Ciò formerebbe davvero il miglior catalogo dei nostri monumenti"¹⁶.

Calzini, all'epoca preside dell'istituto tecnico di Ascoli Piceno, avverte, nei confronti della valorizzazione del patrimonio della sua regione, una sorta di obbligo morale, dettato da uno spiccato senso civico su cui Ricci, insignito di lì a poco dell'incarico auspicato, poté contare trovandosi nella necessità di promuovere la conoscenza di quei territori meno frequentati e studiati, facendo in primo luogo riferimento alla sensibilità e alla competenza degli specialisti locali.

"Come vede", prosegue Calzini nella stessa lettera, "io sono sempre disposto a studiare e a fare, nella pochezza delle mie forze ma ho bisogno che chi può e sa mi aiuti. Qui nulla di nuovo se si eccettua la grande, immensa apatia e l'abbandono, semplicemente vergognoso, in cui si lasciano tanti monumenti e tante cose belle"¹⁷. Stava tuttavia maturando una passione nei confronti dei beni artistici e storici del luogo destinata a sfociare nel coinvolgimento attivo e nella responsabilità diretta da parte dei cittadini più illuminati nella gestione del patrimonio pubblico, attraverso l'istituzione di musei e la catalogazione cui era affidato il compito di testimoniare lo spessore culturale di quella civiltà. Tra costoro il sanseverinate Vittorio Aleardi, insignito della carica di ispettore per i Monumenti e scavi della propria città, che a sua volta e non a caso compare tra i corrispondenti di Corrado Ricci e tra quanti collaborano alla rivista di Calzini, dove interviene pubblicando documenti inediti riguardanti artisti del Quattrocento, attivi localmente¹⁸. A Camerino, dove per un certo periodo fu vicesegretario comunale, aveva realizzato, con l'ispettore dei Monumenti di questa città, Milziade Santoni, l'ordinamento e l'allestimento della pinacoteca e museo civico, di cui fu pubblicato, nel 1905, il catalogo delle opere conservate¹⁹. Non è chiaro in che misura Vittorio Aleardi abbia dato il suo contributo alla mostra maceratese, di cui deve aver comunque condiviso le motivazioni iniziali²⁰. In una lettera inviata a Corrado Ricci nell'aprile del 1906, dove lo ringrazia per i fascicoli di "Emporium" ricevuti, si complimenta con l'autore per "le giustissime

osservazioni fatte intorno alle opere d'arte esposte a Macerata”, e prosegue: “godo nel vedere messi nella giusta luce i pittori sanseverinati e condivido pienamente la sua opinione sul dipinto doppio di Sarnano e su quello dell'Annunciazione di questa Pinacoteca...”²¹. Dalla stampa dell'epoca, tuttavia, risulta chiaro che in un secondo momento il suo atteggiamento in merito all'iniziativa diviene polemico e la sua opinione apertamente contraria alla volontà, espressa dal comitato direttivo, di prorogare la mostra d'arte antica, la cui chiusura era prevista per il primo novembre. L'intenzione, annunciata nelle pagine de “L'Unione”²², viene interpretata da Aleandri come un tentativo di eludere o quantomeno procrastinare la restituzione delle opere ai rispettivi comuni e istituzioni che ne erano proprietari. Se da un lato i maceratesi lamentano il fatto che “la meravigliosa ed unica raccolta di quadri e di oggetti antichi radunati nelle sale del Comitato si sparpagli per le varie città e paesi, in molti dei quali è così difficile l'accesso”, dall'altro, nel periodico “Chienti e Potenza”, il sanseverinate ironizza: “A Macerata c'è della gente così *curiosa* che non si stancherebbe mai di ammirare... la roba altrui, e non può pensare allo *sparpagliamento* dei quadri e degli oggetti antichi *per le città e paesi* dove si va molto comodamente a prendere, ma, viceversa, è *così difficile anche l'accesso*, quando trattasi di restituire”²³.

Che le “poche righe” di Aleandri siano state dettate da un “mal celato dispetto”, come si legge nella replica, quasi immediata, degli organizzatori maceratesi, può almeno in parte essere vero²⁴.

Di certo non mancò la rivalità tra i comuni vicini e tra gli studiosi locali, come dichiara lo stesso presidente della commissione Belle Arti, Giuseppe Rossi, in una lettera diretta sempre a Corrado Ricci nella quale si parla espressamente di “precedenti di gelosia”²⁵.

Tuttavia, come recita il titolo di un ennesimo articolo di Aleandri, una certa “baraonda d'arte antica” deve pur esserci stata a mostra conclusa se, mentre alcuni degli oggetti esposti venivano rimossi per essere restituiti alle rispettive sedi, sotto la vigile presenza degli “Ispettori mandamentali” o altro personale incaricato, si diffondeva la voce di una nuova proroga, stabilita dal ministero, benché l'esposizione regionale si fosse ufficialmente chiusa il 12 novembre. L'iniziativa, che probabilmente restò circoscritta a un ambito locale, rendeva comunque necessario il trasferimento in altri locali delle opere d'arte, visto che le aule del convitto, dove era stata ospitata la sezione delle Belle

Arti, erano “già occupate da professori, istituti, alunni ed inservienti” e le opere “in parte si stavano imballando, in parte rimanevano nel loro posto nelle sale della mostra (...) in parte giacevano alla rinfusa nel porticato del cortile sottostante”. Stando ancora alla testimonianza di Aleandri, alle operazioni di smantellamento presenziavano “un Ispettore centrale del Ministero, un funzionario dell'Ufficio regionale, un riparatore ed un fotografo governativi” i quali, obbedendo alle direttive ministeriali, sottoponevano a ritocchi e quindi fotografavano gli oggetti esposti prima che venissero riconsegnati o esposti in altra sede²⁶.

Altre polemiche, dovute all’“invidia, la bile di pochi che o per non confessare la propria impotenza a fare qualche cosa di buono e di bello, o per ostacolare quello che altri più volenterosi o più intelligenti di bello e di buono hanno compiuto”, riguardano il trasporto dei dipinti antichi e la trascuratezza con cui sarebbero stati rimossi dalle originarie collocazioni e inviati a Macerata. Al telegramma inviato dal ministero della Pubblica Istruzione, che “minacciava fulmini e saette pel modo *barbarico* [sic] e *disastroso* [sic] con cui era stato proceduto all'imballaggio e trasporto di alcune opere d'arte”, si rispondeva nelle pagine de “L'Unione” con tono indignato, portando ad esempio l'encomiabile accuratezza con cui i responsabili competenti, tra cui si citano sia Calzini sia Anselmi, avevano seguito queste operazioni fino al loro arrivo a destinazione²⁷.

Non furono questi gli unici inconvenienti accaduti durante l'esposizione. Dalla corrispondenza di Corrado Ricci con i curatori della mostra emerge un altro episodio, nato probabilmente da un fraintendimento, che dovette tuttavia suscitare momenti di tensione. Com'è noto Ricci, che visitò la mostra nel mese di settembre, aveva ottenuto il permesso di fare eseguire, dall'istituto d'Arti grafiche di Bergamo, una campagna fotografica riguardante le opere esposte e altre emergenze artistiche di Macerata e del territorio circostante. Le immagini dovevano servire a illustrare i saggi che uscirono su “Emporium” e un numero dell'ormai famosa collana “Italia Artistica” interamente dedicato alla città marchigiana, ma mai pubblicato²⁸.

Da questa circostanza ebbe origine un inconveniente di cui veniamo a conoscenza tramite una lettera che Luigi Aleandri – vicepresidente del comitato effettivo dell'esposizione – indirizza a Giuseppe Rossi, a nome del presidente Gustavo Perozzi, dove si chiedono spie-

gazioni in merito a una notizia riguardante l'intenzione di commerciare, senza autorizzazione, le riproduzioni fotografiche scattate per conto di Ricci. "Mi permetto di farle notare", vi si legge, "che il presidente aveva concesso autorizzazione al Com. Corrado Ricci di far eseguire delle fotografie con l'intesa sancita o espressa che queste servissero esclusivamente per la pubblicazione che il Com. Ricci intende fare sull'arte marchigiana. Ella comprende che mentre la pubblicazione suaccennata tornerà (...) a vantaggio morale di tutta la regione (...) la speculazione privata (...) potrebbe ledere gli interessi dei terzi proprietari dei quadri fotografati"²⁹. La questione è incresciosa e, vista l'impossibilità di "conciliare le due cose"³⁰, l'autorizzazione concessa a Ricci rischia di essere annullata. Una copia di questa lettera venne inviata da Rossi stesso a Corrado Ricci³¹ ed è probabile che tale episodio abbia provocato quantomeno il disappunto di questi, se poi Rossi torna a scrivergli scusandosi, anche a nome di Perozzi "dispiacutissimo dell'accaduto", frutto di un equivoco nato da una "ciarla". Il presidente, si legge ancora nella lettera inviata a Ricci, "non aveva dubitato di lei e della sua promessa (...). Mi ha ripetuto poi che il permesso concessale per i suoi studi, per la sua pubblicazione, non ha limiti, solamente mi ha pregato di farle capire che gradirebbe qualche copia per ogni negativa fatta, come suole usarsi in simili casi, anzi come è consuetudine. A questo desiderio unisco la mia preghiera inquantoché per noi esse rappresenteranno la prova tangibile e grata dell'esposizione fatta, e la memoria dell'uomo illustre che ha preso a cuore di studiare l'arte nostra"³². Dello "spiacevole equivoco" si scusa subito dopo lo stesso Perozzi che, facendo riferimento a una precedente risposta di Ricci, si dice mortificato per essere stato frainteso e ribadisce: "Ella è libero di fare tutto quanto crede e saremo sempre noi che dobbiamo esserle profondamente grati per l'interesse dimostratosi"³³.

A prescindere da questo malinteso, Corrado Ricci godeva di fiducia e stima indiscusse, come, fra le tante, testimoniano le lettere inviategli dal maceratese Alessandro Accorretti, membro del comitato direttivo e, in particolare, della commissione che presiedeva la sezione di Belle Arti dell'esposizione marchigiana. Ricordando la comune e giovanile frequentazione dell'ateneo bolognese³⁴, fu Accorretti a contattare per la prima volta Corrado Ricci nell'aprile del 1905, per chiedere con prudente anticipo la sua collaborazione,

quando ancora si attendevano "le sperate approvazioni Governative"³⁵. L'organizzazione della mostra retrospettiva "riuscirà di sommo interesse per la storia dell'arte" visto che, come meglio di chiunque altro sa Ricci, "le Marche conservano (...) tale quantità di tesori (dai più ignorati) che il poterne raccogliere anche una parte (...) può rappresentare una collezione eccezionale di cimeli". A dimostrazione di quanto detto, Accorretti dichiara la volontà iniziale di "poter mettere insieme parecchi Crivelli, numerosi quadri del Lotto, qualche tavola dei Fabrianesi, dei pittori Sanseverinati, e di moltissimi altri quattrocentisti poco noti, ma interessantissimi, i principali capi artistici che si conservano a Loreto, al Museo Piersanti di Matelica (ricco di opere eccezionali) le ceramiche artistiche di Pesaro, di Urbino e di Gubbio, i ricchi e pregevolissimi arredi e oggetti sacri che si trovano ancora nelle più misere borgate della nostra regione, come nelle Cattedrali, nei capitoli e presso parecchi privati...". All'ambizione di "emulare" la mostra senese dell'anno precedente, corrisponde il timore "di non avere visitatori proporzionati all'importanza dell'Esposizione". Occorrerebbe, scrive ancora Accorretti, diffondere la notizia attraverso "le *principali riviste d'Arte*, italiane e straniere" formulando "una réclame-articoletto che facesse sapere agli studiosi, ai cultori... anche ai curiosi d'arte che cosa hanno, che cosa possono raccogliere ed offrire alla loro ammirazione le Marche...". In virtù della sua fama consolidata di "raro e di notissimo cultore dell'arte", a Ricci viene chiesto di segnalare giornali e riviste specializzate dove "la sua autorevole parola ed appoggio (...) potesse aprire le ospitali e possibilmente *gratuite* colonne ..."³⁶.

Il generoso sostegno offerto da Ricci sin da queste date viene confermato dalle successive lettere inviategli da Accorretti³⁷, scritte in tono più confidenziale, nelle quali non manca di chiedergli consigli e di confidargli le difficoltà incontrate: "La mostra artistica promette assai bene, e si lavora alacramente, ma ci vuole grande energia e grande fatica per persuadere specialmente i parroci (e nota che abbiamo l'appoggio di tutti i Vescovi) a mandarci le cose preziose che conservano nelle loro Chiese!"³⁸. Con ogni probabilità Corrado Ricci, in occasione della mostra, si recò a Macerata una sola volta ma fu invitato ripetutamente e, in un primo momento, venne anche chiamato a presiedere la giuria della sezione delle Belle Arti. Con un telegramma inviatogli da Macerata il 15 agosto, veniva infatti sollecitato da Giuseppe

Rossi a segnalare i nomi di quanti avrebbero dovuto far parte con lui della commissione giudicatrice e, dopo esattamente un mese, Ricci riceveva la conferma dell'incarico e la convocazione per il 27 settembre, giorno in cui sarebbe iniziato il lavoro della giuria che doveva essere composta, secondo il probabile suggerimento del presidente, dall'architetto romano Gaetano Kock, dal professor Tibaldini di Loreto, da Giovanni Tesorone e dal canonico di Camerino Milziade Santoni³⁹. Non è noto il motivo per cui fu necessario, all'ultimo momento, modificare la primitiva giuria della sezione belle arti sostituendo, tranne Tesorone, tutti i vecchi membri con nuovi nominativi, presieduti non più da Ricci ma da Primo Levi l'italico, che terminarono il loro incarico e firmarono il proprio resoconto l'8 ottobre del 1905⁴⁰.

La corrispondenza di quei giorni intercorsa con Tesorone, amico e collaboratore di Ricci, principale fautore della mostra d'arte antica abruzzese che era stata inaugurata a Chieti nella primavera di quello stesso anno, può suggerire alcune considerazioni in merito⁴¹. In una lettera del 30 luglio, Tesorone – che in quel frangente comunicava a Ricci l'intenzione di accompagnare “con una *veduta generale*” da lui redatta un congruo numero di fotografie della mostra abruzzese, eseguite per conto del ministero – si congedava dall'amico dandogli appuntamento a Chieti o, “forse” a Macerata, dove evidentemente entrambi erano già stati invitati⁴². La settimana successiva, in una lettera del 7 agosto, Tesorone, senza più menzionare l'incontro maceratese, si congratulava con Ricci per aver appreso da fonti probabilmente ancora ufficiose della sua nomina a direttore generale delle Belle Arti: “Ne sarei felicissimo per le ragioni dell'Arte in Italia, pur dolendomi di saperti sottratto alla serenità degli studi nostri dai quali trai tanto onore...”⁴³. Non è azzardato supporre dunque che, per il sopraggiungere di nuove responsabilità e di nuovi impegni, Ricci abbia dovuto rinunciare a presiedere la giuria della mostra di Macerata, pur

restando comunque in contatto con i fautori e i collaboratori della mostra, dai quali i già citati articoli, apparsi su “Emporium” l'anno successivo, vengono accolti con grande soddisfazione e compiacimento.

In particolare, con Carlo Astolfi, curatore del catalogo della sezione di Arte antica, mantiene uno scambio epistolare dal quale si ricavano interessanti dettagli sulla pubblicazione. In data 16 novembre, dopo la chiusura dell'esposizione, sappiamo che il catalogo era già stampato e che sarebbe uscito di lì a pochi giorni. “Io nella fretta”, scrive Astolfi a questo proposito, “ho fatto del mio meglio per ciò che si riferisce alla pittura di cui mi sono occupato quasi esclusivamente e più avrei potuto se a mezzo del lavoro non mi avesse colpito una febbretta infettiva che mi ha obbligato a oltre 25 giorni di ozio e... di dieta”⁴⁴. Alcuni mesi dopo, nel gennaio del 1906, inviava un'altra lettera a Ricci, che nel frattempo gli aveva chiesto di redigere un articolo sugli oggetti d'arte sacra presentati a Macerata. Nel ricordargli che il catalogo di quella sezione, di cui non poté occuparsi personalmente per i già citati motivi di salute, era stato compilato da Giuseppe Rossi, sottolineava che “in varie cose egli è caduto in materiali inesattezze specialmente nel riportare le iscrizioni”⁴⁵. Aggiungeva comunque “qualche appunto” da lui raccolto sul materiale esposto, dove segnalava alcune correzioni al testo riportato in catalogo, ma rinunciava a intervenire con un proprio contributo e preferiva piuttosto suggerire il nome di altri, non ritenendo all'altezza di questo compito neppure lo stesso Rossi, sulle cui capacità, evidentemente, non riponeva troppa fiducia⁴⁶. Più tardi romperà ogni rapporto con Rossi, in seguito alle vicende poco chiare legate alla repentina vendita della tavoletta di Lorenzo Lotto di proprietà del conte Grimaldi, col quale Astolfi stesso aveva trattato affinché il prezioso scomparto di predella del polittico di Recanati fosse concesso per l'esposizione di Macerata⁴⁷.

Note

¹ Nato a Ravenna nel 1858, Corrado Ricci dirigeva all'epoca le R.R. Gallerie di Firenze (Uffizi, Pitti, Bargello) ed era contemporaneamente sovrintendente ai monumenti della sua città natale. La carica di direttore generale delle Antichità e belle arti, conferitagli il primo ottobre del 1906, verrà mantenuta fino al 1919. In tale veste collaborò con il conterraneo Luigi Rava, ministro della Pubblica Istruzione dal 1906 al 1909, e con Giovanni Rosadi alla formulazione della legge sulla tutela delle Antichità e belle arti, approvata nel 1909. Della ricca bibliografia esistente su Corrado Ricci si segnalano Emiliani 1997; Lombardini 1999; Vami 2002; *Per la bellezza di Ravenna: storia, arte e natura* 2003.

² Sulla corrispondenza tra Adolfo Venturi e Corrado Ricci e sui legami tra due studiosi si veda Bosi Marmotti 2002^a, pp. 19-35.

³ Cfr. Tellini Perina 1985, pp. 99-120.

⁴ Scopo della rubrica, intitolata *Per la bellezza artistica d'Italia*, era quello di "denunciare i danni che si compiono o si minacciano alle cose d'arte e di natura che fanno bella e famosa la nostra patria". Cfr. "Emporium", XXII, aprile, 1905, p. 294.

⁵ Così scrive Ricci nelle pagine introduttive del primo numero della collezione di monografie illustrate "Italia Artistica", dedicato a Ravenna, che porta la sua firma. Cfr. Ricci 1900. Programma analogo era stato enunciato anche nella presentazione di "Emporium", inizialmente diretto da A. Ghisleri dove si legge: "Nell'EMPORIUM adunque, testo e figure, senza essere mai d'ingombro le une all'altro e viceversa, si completeranno reciprocamente, così da porgere al lettore le notizie nella forma meno pesante e più perspicua...". Il testo è riportato da Mangini 1985, pp. 39-80, in particolare p. 64. Si vedano inoltre i contributi di Domenicali (2002, pp. 53-89; 2003, pp. 14-22).

⁶ Feliciangeli 1906, pp. 1-13, in partic. 1.

⁷ Nella lettera inviata il 18 marzo 1905 a Corrado Ricci, Calzini scrive: "(...) ho ricevuto le fotografie che sono molto belle e più di quante me ne aveva gentilmente promesse. La ringrazio dunque vivamente e cercherò di valermene per un lavoro sul Nuzi. Nella *Rivista illustrata marchigiana* [si tratta evidentemente della rivista "Illustrazione Marchigiana" cui farà seguito la "Rivista Marchigiana Illustrata", pubblicata a partire da gennaio-febbraio 1906] avrò letto un breve articolo del Colasanti in proposito di tale artista. Pare che il Colasanti intenda tornare sull'argomento. Che abbia avuto l'incarico dal Signor Diego Angeli? Sarebbe inutile in tal caso che io mi affaticassi sullo stesso soggetto. Come le dissi qui in Ascoli, Diego Angeli, a Macerata, mi invitò a preparargli una monografia su Allegretto, che avremmo stampata poi coi tipi dell'Istituto d'arti grafiche di Bergamo. Ebbene, benché io gli abbia mandato da qui qualche numero della mia rivista e qualche cartolina, egli non si è più fatto vivo. Potrebbe darmi il suo indirizzo preciso? Grazie del promesso fotografo, il quale, ne sono sicuro, non perderà qui il suo tempo. Quella Madonna di Jacopo Bellini, intorno alla quale ho letto stamani il bell'articolo di Giulio, nel *Mazzocco*, è un gioiello; e specialmente la figura frammentaria di Santo, di Melozzo da Forlì, è straordinaria

addirittura. Me ne rallegro con lei che l'ha saputa scovare e acquistare per gli Uffizi..." (Calzini 1905^d). Alcuni mesi più tardi la notizia compare anche sulle pagine di "Emporium" dove Odardo Giglioli scrive: "(...) dobbiamo a quel geniale e instancabile ricercatore di cose belle che è Corrado Ricci, una serie di acquisti d'inestimabile valore, veri caposaldi della gloria artistica italiana...". Tra le opere giunte agli Uffizi per iniziativa di Ricci vengono citate la tavola in stato frammentario raffigurante parte del corpo di *San Benedetto* da un lato e un *Angelo annunciante* dall'altro e la *Madonna con Bambino* di Jacopo Bellini. Cfr. Giglioli 1906, pp. 231-240. Le vicende relative all'acquisto dell'opera di Jacopo Bellini sono ricostruite da Bosi Marmotti 2002^b, pp. 51-66, in particolare p. 61. Gli anni fiorentini di Ricci sono ricordati da Strocchi (2005).

⁸ Sul rapporto di collaborazione che unisce personaggi quali Adolfo Venturi, Corrado Ricci e Cantalamessa su questioni riguardanti soprattutto la politica museale, si veda Agosti (1997).

⁹ Calzini per primo ricorda di essersi avvalso "nella classificazione delle diverse scuole e delle opere esposte [alla mostra d'Arte antica di Macerata] anche del consiglio degli amici cav. Anselmi e cav. V. Emanuele Aleandri". Cfr. Calzini 1905^a, pp. 129-137, in particolare p. 130.

¹⁰ Calzini 1905^b, pp. 462-464, in particolare p. 462.

¹¹ Cfr. Natali 1905^a, pp. 129-131; id., 1905^b, pp. 149-152; id. 1905^c, pp. 173-176. Gli articoli del Natali furono raccolti in un estratto dal titolo *L'Arte marchigiana* (Natali 1905^d). Sullo stesso argomento torna, con alcune varianti, anche in "Italia Moderna", III, XXXVI, 1905 e in un saggio successivo (Natali 1906, pp. 49-61). Giulio Natali aveva dato il suo diretto contributo all'esposizione partecipando alla commissione della sezione "Dialetto-folklore".

¹² Così si esprime Calzini recensendo nella sua rivista l'articolo di Corrado Ricci apparso sul n. 134 di "Emporium". Cfr. "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", IX, nn. 3-5, 1906, p. 84.

¹³ Calzini 1905^b, p. 463.

¹⁴ Calzini 1905^c.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si veda in particolare Aleandri 1905^e, pp. 149-157.

¹⁹ Santoni 1905. Il catalogo era già stato pubblicato, in forma ridotta, nel periodico "Chienti e Potenza", XVII, n. 30, 13 settembre 1903. Sull'iniziativa si veda quanto scrive Mastracola (2003, pp. 487-503, in particolare pp. 500-503).

²⁰ Di certo Aleandri aveva dato il suo contributo nel raggruppare per scuole le opere esposte in mostra. Cfr. nota 9.

²¹ Si veda la lettera di Vittorio Aleandri inviata da Camerino il 29 aprile 1906 a Corrado Ricci (Aleandri 1906).

²² Cfr. "L'Unione", n. 44, 1 novembre 1905. La chiusura dell'esposizione fu in effetti prorogata fino al 12 novembre.

²³ Si veda l'articolo firmato da Vittorio Aleandri apparso sul periodico di Camerino "Chienti e Potenza", XIX, n. 45, 5 novembre 1905, p. 2.

²⁴ Cfr. il trafiletto intitolato *Polemichetta* (1905, p. 2).

²⁵ Lettera del 27 febbraio 1906 inviata a Ricci da Giuseppe Rossi: "(...) nella sua rassegna riguardante la mostra d'arte antica all'esposizione maceratese debbo farle notare che il prof. Luigi De Luca non ebbe alcuna parte in quella mostra, ma solo gli diedi l'incarico di aiutarmi nella sezione dell'arte moderna. Sarebbe un'osservazione la mia di poco momento se non vi fossero precedenti di gelosia e di vivi desideri, perciò mi incombe l'obbligo di darle questo schiarimento affinché ella qualora lo crede opportuno, possa mettere le cose a posto..." (Rossi 1906).

²⁶ Cfr. Aleandri 1905^a, p. 2. In questa occasione Aleandri dà notizia delle campagne fotografiche sulla mostra d'Arte antica di Macerata "eseguite dalle Ditte Anderson di Roma e Alinari di Firenze". "Quest'ultima", polemizza ancora Aleandri, "ha pure mandato prima del Ministero i suoi operatori a Macerata per completare la collezione che può acquistarsi a poche lire".

²⁷ Si veda il trafiletto intitolato *Indecenze* (1905, p. 4).

²⁸ La notizia è riportata in "L'Unione", n. 38, 21 settembre 1905, p. 1 (cfr. a questo proposito il paragrafo *Le scuole pittoriche e il primato dei centri maggiori*). Non è chiaro il motivo per cui il numero dedicato a Macerata e al territorio circostante non sia mai stato pubblicato nella collana "Italia Artistica" che ha dedicato alle Marche 5 titoli dei complessivi 116, dati alle stampe tra il 1901 e il 1938: Urbino (1903), Pesaro (1909), Loreto (1910), Ascoli Piceno (1913), Fano e Senigallia (1931). È possibile che la pubblicazione, avvenuta dopo il mese di agosto, della *Guida di Macerata e suoi dintorni illustrata da 28 incisioni...*, (Foglietti 1905), per L'Unione Cattolica Tipografica di Macerata, abbia in qualche modo condizionato il progetto di Corrado Ricci benché già avviato, come risulta da una lettera di Carlo Astolfi del 28 ottobre 1906, dove lo studioso locale fornisce alcune indicazioni su Macerata e luoghi vicini "che sarebbe utile inserire nell'Illustrazione artistica di Macerata". (Cfr. Astolfi 1906^b). Certamente la campagna fotografica realizzata tra la fine del 1905 e gli inizi dell'anno dopo, sempre su iniziativa di Ricci, fu utilizzata per corredare di immagini gli articoli apparsi su "Emporium" (Ricci 1906a e 1906^b).

²⁹ Lettera del 2 ottobre 1905 (Aleandri L. 1905^b).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Lettera del 3 ottobre 1905 inviata da Giuseppe Rossi a Corrado Ricci: "Egregio Commendatore, ieri mattina il vice presidente dell'esposizione mandò a chiamarmi per dirmi, a nome del conte Perozzi, quanto è contenuto nell'acclusa lettera, e mi pregava altresì di scriverne a lei. Risposi che ciò non era compito mio, imperocché se io fui annuente alla concessione delle fotografie pur tuttavia il permesso venne dato dal presidente, e che perciò avesse egli stesso sbrigato l'affare (...). Le fotografie della mostra sono state ieri ultimate, e se il tempo fosse stato propizio si sarebbe finito ancora prima. Bramerei sapere se desidera la negativa del Crocifisso che trovai nella chiesa di S. Filippo, e l'interno di questa chiesa, come quello della chiesa di S. Giovanni" (Rossi 1905^a).

³² Lettera del 8 ottobre 1905 scritta da Giuseppe Rossi a Corrado Ricci: "Egregio Commendatore ho parlato col Conte Perozzi, egli è stato dispiaciutissimo dell'accaduto e non sareb-

be avvenuto nulla di tutto ciò se fosse stato a Macerata, infatti la lettera che fu a me diretta egli non la conosceva. Solamente prima di partire aveva dato incarico di chiarire la voce che si era sparsa, che cioè le negative che si venivano facendo avrebbero servito, dopo che ella avesse fatto il suo lavoro, per una speculazione che una ditta, anzi l'officina d'arti grafiche, vi avrebbe fatto, però egli non aveva dubitato di lei e della sua promessa e non vi credeva. L'intenzione era che io chiarissi la ciarla, ma fui corvivo e schietto, e spedii la lettera a lei. Mi ha ripetuto poi che il permesso concessole per i suoi studi, per la sua pubblicazione, non ha limiti, solamente mi ha pregato di farle capire che gradirebbe qualche copia per ogni negativa fatta, come suole usarsi in simili casi, anzi come è consuetudine. A questo desiderio unisco la mia preghiera inquantoché per noi esse rappresenteranno la prova tangibile e grata dell'esposizione fatta, e la memoria dell'uomo illustre che ha preso a cuore di studiare l'arte nostra. Mi pare adunque che tutto si riduca ad un equivoco del quale non debba tenersi conto, e che perciò debba ritenersi finito. Credo che il Conte le scriverà ancor lui in proposito, e che nella sua prima venuta a Firenze le dirà a voce il suo rammarico e il suo dispiacere per l'accaduto. Ieri si sono fatte delle fotografie a Tolentino ma oggi il tempo pessimo avrà impedito di proseguire..." (Rossi 1905^b).

³³ Nella lettera inviata da Macerata il 9 ottobre 1905 a Corrado Ricci, Gustavo Perozzi scrive: "(...) nessuna cosa poteva maggiormente dispiacermi di quello che leggere la lettera scritta al Prof. Rossi. Ne son restato e ne sono veramente mortificato. Come mai Sig. Comm.re Ella poté supporre che io potessi solamente pensare di Lei, che rappresenta una gloria italiana, in quel modo? La lettera scrittale ieri dal Sig. Prof. Rossi varrà, non dubito, a dissipare lo spiacevole equivoco accorso, ma mi permetto di scriverle direttamente per riportarle che Ella è libero di fare tutto quanto crede e saremo sempre noi che dobbiamo esserle profondamente grati per l'interesse dimostratosi..." (Perozzi 1905^b). In una lettera scritta ancora da Perozzi alcuni mesi dopo, il 21 dicembre di quell'anno, si fa riferimento ad un nuovo equivoco nato sempre in relazione alla campagna fotografica eseguita dall'istituto d'Arti grafiche, per il quale è costretto a scusarsi nuovamente con Ricci e a ribadire la sua stima e deferenza nei suoi confronti: "Son proprio disgraziato nei rapporti non miei con Lei, (perché spero che questi non possano neppure lontanamente essere adombrati avendo io la più grande stima, deferenza, ammirazione per Lei) ma nella mia qualità di disgraziato presidente dell'Esposizione Marchigiana. Effettivamente le Arti Grafiche hanno, secondo me, fatto male a comunicarle una lettera a loro diretta e che non è altro se non una circolare fatta a tutti i fotografi i quali hanno avuto rapporti con noi. Ella Sig. Comm.re è del tutto estraneo a quanto in essa circolare è detto e sono mortificato soltanto all'idea che possa aver immaginato fosse a lei diretta. A voce (giacché [...]ito di essere di passaggio da Firenze con i primi del nuovo anni) le spiegherò le ragioni per le quali abbiamo scritte quelle circolari e da queste ragioni Ella comprenderà subito quanto fosse lontana dal

Comitato l'idea di fare a Lei, sia pure una semplice raccomandazione od un semplice vincolo al riguardo. Né io mi sono provato a farlo ..." (Perozzi 1905⁵).

³⁴ Corrado Ricci, dopo aver frequentato l'accademia di Belle Arti di Ravenna, nel 1882 si laureò in giurisprudenza presso l'università di Bologna.

³⁵ Lettera inviata da Macerata su carta intestata dell'esposizione regionale marchigiana il giorno 24 aprile (senza anno ma 1905) (Accorretti 1905^a).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Il 3 maggio del 1904 Alessandro Accorretti scrive infatti a Ricci: "Debbo di cuore ringraziarti della buona e gentile memoria che conservi di me, e mi perdonerai se in grazia di questa, e del comune amore dell'arte, mi permetterò di approfittarne per la migliore riuscita della nostra Esposizione. Oggi nell'assenza del nostro Presidente debbo limitarmi ad esprimerti tutta la nostra riconoscenza per quanto hai promesso di fare, e quando avremo una sicurezza, almeno relativa, delle opere che potremo raccogliere, preparerò l'*articolo*, che sottometterò alla tua approvazione...". (Accorretti 1904).

³⁸ La lettera, del 31 maggio 1905, si apriva con la richiesta, da parte di Accorretti, di informazioni riguardanti le opere marchigiane presenti nelle gallerie fiorentine, su una probabile precedente segnalazione fatta dallo stesso Ricci: "Se non è abusare della tua gentilezza e dell'interesse che hai dimostrato per la nostra Esposizione, ti pregherei di voler aver la bontà di favorirci la nota dei quadri dei pittori marchigiani che si conservano in queste Gallerie, e nel caso che questa nota non esistesse, i Cataloghi delle varie Gallerie di Firenze, dal quale noi si farà lo spoglio relativo" (Accorretti 1905^b). Un'ultima lettera viene spedita da Accorretti il 5 giugno di quell'anno: "Mille vivissimi ringraziamenti per la tua squisita gentilezza, e perdonami se ti dò, e forse ti darò ancora qualche altro fastidio per il buon esito della nostra Esposizione. Se dovrai recarti a Chieti, perché non fai una fermatina qui, prima anche dell'apertura della Mostra Regionale? La tua presenza ci può essere di validissimo aiuto..." (Accorretti 1905^c).

³⁹ Lettera dattiloscritta del 15 settembre 1905 inviata a Corrado Ricci e firmata da Luigi Aleandri per conto del presidente dell'esposizione: "Mi onoro parteciparle che il Comitato Direttivo dell'Esposizione Regionale Marchigiana ha incluso il suo nome fra quelli dei componenti la giuria della sezione terza Belle Arti". La lettera prosegue con la comunicazione che il lavoro dei giurati si svolgerà a partire dal 27 agosto, alle ore 11.00 e si protrarrà per 3-4 giorni, e con l'elenco dei membri della giuria tra cui Corrado Ricci, indicato con la carica di presidente. (Aleandri 1905^a).

⁴⁰ Sull'effettiva composizione della giuria si veda il paragrafo *L'utile dell'arte e la pratica delle esposizioni*.

⁴¹ Sulla mostra di arte antica abruzzese tenutasi a Chieti si veda la recensione apparsa su "Arte e Storia", n. 13-14, 1905, p. 109.

⁴² Lettera spedita da Chieti il 30 luglio 1905 da Giovanni Tesorone a Corrado Ricci: "Caro Amico Si resta dunque intesi. Se il Ministero – come son certo – eseguirà le fotografie ne sceglieremo una cinquantina ed io le accompagnerò con una *veduta generale* della Mostra [di Chieti] fermandomi sulle cose più notevoli. Questo però lo faremo più in là giacché per ora bollono troppe cose in pentola. Tanto noi ci ritroveremo qui e forse saremo a Macerata insieme..." (Tesorone 1905^a). RA BCI, fondo C. Ricci, vol. 190, lett. n. 35525. Dalla corrispondenza tra Ricci e Tesorone veniamo anche a conoscenza del progetto di pubblicare con l'Istituto d'Arti grafiche un volume unico sulle mostre d'arte antica tenutesi a Ravenna, Chieti e Macerata, per il quale si sarebbero realizzate trecento fotografie (Tesorone 1905^b).

⁴³ Nella lettera, inviata da Chieti il 7 agosto del 1905, Tesorone scrive: "(...) io sto in giro per gli Abruzzi (sic) come una rondine e volando volando ho saputo che ti vogliono portare alla Minerva Direttore Generale..." (Tesorone 1905^b). Corrado Ricci verrà nominato direttore generale per le Antichità e belle arti il 1° ottobre 1906.

⁴⁴ Nel proseguo della lettera Astolfi, con toni confidenziali, annuncia a Ricci che sta per sposarsi e gli chiede un appoggio per trovare un'occupazione in un museo o in una galleria di un'altra città poiché Macerata non è luogo adatto a lui. A tale riguardo scrive: "(...) avendo compiuto regolarmente il corso di pittura nel R. Istituto di Belle arti di Roma, non ho diritto all'insegnamento, cosa a cui avrei potuto aspirare se non avessi fatto il corso ginnasiale privatamente e senza conseguire la licenza..." (Astolfi 1905).

⁴⁵ Si vedano le lettere del 12 e 13 gennaio 1906 dove Astolfi fornisce a Ricci "qualche appunto che avrebbe già dovuto essere pubblicato nella *Rivista marchigiana illustrata*, se non ritardasse ancora la sua apparizione fissata adesso a febbraio in numero doppio" (Astolfi 1906^c).

⁴⁶ Si veda la lettera del 17 gennaio 1906 dove scrive: "(...) certo il Rossi che con l'aiuto del dott. Carlo Leoni ha compilato il catalogo, sarebbe da richiedere dell'articolo, ma che può dire di meglio e di nuovo? Forse nulla. Così sapesse dire qualche cosa di buono nell'illustrazione di Macerata. Io glielo auguro tanto di cuore. Ma fuori del Rossi che altri consigliare? Certo qualcuno che nella mostra d'arte sacra avesse fatto speciali diligenze. Il dott. Giacomo di Nicola (...) studiò con interesse per più giorni all'esposizione e, credo, anche all'arte sacra. Altri non saprei nominare..." (Astolfi 1906^d).

⁴⁷ *Ivi*, lett. n. 1385. Si veda sull'argomento quanto riportato nel capitolo *Collezionismo, dispersioni e coscienza della tutela*.

Collezionismo, dispersioni e coscienza della tutela

Il successo pressoché unanime suscitato dalle mostre d'arte antica che dalla Toscana alle Marche, dall'Abruzzo all'Umbria vengono organizzate in quei primi anni del Novecento è chiara dimostrazione di un interesse diffuso e radicato – tanto da coinvolgere fasce sempre più larghe di appassionati cultori di arte e di storia, nei confronti della valorizzazione del patrimonio culturale delle singole località – cui si accompagna una maggiore responsabilità nei riguardi della sua salvaguardia e conservazione. Lo Stato italiano aveva da poco raggiunto un primo, faticoso traguardo con la formulazione, nel 1902, di una legge per la tutela dei beni del territorio, mentre la commissione centrale per le Antichità e le belle arti andava incrementando l'attività di restauro e promuovendo nuovi acquisti destinati alle gallerie nazionali¹.

Ciononostante la situazione di alcune municipalità è preoccupante, non tutte sono parimenti sensibilizzate a questo riguardo e le istituzioni preposte alla conservazione adeguatamente organizzate², tanto da giustificare il fondato timore che le mostre costituiscano un'occasione per incrementare il furto degli oggetti d'arte e, al contempo, rendere note le opere appartenenti a collezioni private, fornendo ai legittimi proprietari l'opportunità di trovare compratori stranieri, i cui appetiti nei confronti dell'arte italiana erano già ben noti³.

Alla vigilia della mostra d'Arte antica di Perugia, Guido Cagnola, condirettore della "Rassegna d'Arte", esprimeva nelle pagine della rivista proprio questa perplessità, mostrando il lato più inglorioso della medaglia: "Però, mentre noi intendiamo tutto l'utile che da questa iniziativa può venire alla città stessa, chiamandovi numerosi visitatori, e all'arte riunendo in un sol luogo tante opere solitamente disseminate così da permetterne lo studio e il confronto, non ci dissimuliamo i pericoli che tali esposizioni presentano. Poiché insieme agli studiosi e ai semplici curiosi accorrono sempre a frotte i raccoglitori stranieri e gli antiquari per dare l'assalto ai proprietari delle opere d'arte esposte"⁴.

Gli interessi del mercato antiquario si estendevano, infatti, ben oltre i confini nazionali e i viaggi

nelle Marche che nel 1858 avevano compiuto, a poca distanza di tempo, il critico-mercante Otto Mündler⁵ prima e, più tardi, il direttore della National Gallery di Londra, Sir Charles Eastlake, in compagnia di Giovanni Battista Cavalcaselle, erano la riprova di un concreto interesse nei confronti di quell'arte che ancora attendeva la qualifica di "marchigiana". L'attenzione è in particolare rivolta ai dipinti dei cosiddetti "primitivi", sulla scia di un gusto che precocemente distingue Inghilterra e Francia. Caso emblematico in tal senso sono le tavole di Carlo Crivelli e di Vittore, quest'ultimo di frequente confuso con il più noto fratello, ambite dai collezionisti soprattutto inglesi, che vantano nelle loro raccolte pannelli di polittici irrimediabilmente smembrati e per lo più acquistati nelle botteghe antiquarie romane, ma giunti dalle Marche, come la *Madonna col Bambino in trono e i santi Francesco d'Assisi e Sebastiano*, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Fabriano, venduta a Roma nel 1841 al marchese Riccardo di Westminster, al cui seguito raggiungerà Londra⁶.

A sancire la straordinaria fortuna commerciale dei Crivelli avevano contribuito i resoconti di viaggio dello stesso Eastlake⁷, che nel 1859 promuoverà l'ingresso nella National Gallery della prima opera di Carlo⁸, e le pagine dedicate da Crowe e Cavalcaselle nella *New History of Painting*⁹ ai due fratelli¹⁰. Lo stesso Vittore è oggetto di studio da parte di Cavalcaselle e di Eastlake, che visitano il palazzo dei conti Vinci a Fermo, dove all'epoca si trovavano un *San Girolamo in preghiera* e gli scomparti di un polittico, trasferitovi dalla chiesa cittadina di San Francesco, in seguito venduti all'asta e oggi frammentati in varie raccolte pubbliche e private¹¹. Il tentativo di distinguere le due personalità artistiche e l'interesse precoce che ne deriva nei confronti del fratello minore sfoceranno con la presenza di alcune tavole eseguite da quest'ultimo nella mostra *Venetian Art*, allestita nel 1894-95 nella New Gallery di Londra¹².

Durante il viaggio nelle Marche, sia Mündler sia Eastlake non trascurarono di prendere in consi-

derazione i luoghi dove erano conservate le opere di Lorenzo Lotto, toccando Ancona, Jesi e Recanati. Tuttavia, le attenzioni del mercato nei confronti del pittore veneto, la cui attività artistica è segnata dal legame con queste terre, si manifestano piuttosto verso la fine del secolo, in concomitanza, non a caso, con la pubblicazione della monografia che Bernard Berenson gli dedica nel 1895. Alcuni anni dopo, la vendita della tavoletta appartenente alla collezione del conte Nicolò Grimaldi di Treia, destinata a oltrepassare i confini nazionali, è una chiara testimonianza dell'estendersi di nuove attenzioni ad ambiti fino allora considerati marginali. Non appena conclusa la mostra di Macerata del 1905, dove era stato esposto insieme con la pala di Mogliano e la *Madonna del Rosario* di Cingoli, il dipinto viene infatti a trovarsi al centro di una polemica che coinvolge non soltanto il proprietario, ma gli stessi organizzatori e Corrado Ricci, da tempo impegnato in una politica di salvaguardia del patrimonio tanto motivata quanto ardua.

L'episodio aveva fatto scalpore al punto da finire sulle pagine dei giornali mettendo in crisi l'intera prassi espositiva rispetto alla quale si alzavano voci dissenzienti. Il già citato scritto di Cagnola dà voce a tali perplessità quando afferma: "E che queste paure non siano vane ne ebbimo una prova anche di recente, quando ci venne offerta appunto da un antiquario forestiero una graziosissima tavola che avevamo tanto ammirato alla mostra di Siena. Essa molto probabilmente non passò sola i confini: così la bella predella del Lotto che faceva parte dell'esposizione di Macerata dove andò?... Certo non ritornò dal suo possessore originario"¹³.

La tavoletta, che dal 1934 fa parte delle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna e che costituisce l'unico scomparto superstite della perduta predella del polittico di San Domenico di Recanati, non era passata inosservata a Ricci quando visitò la mostra di Macerata. Lo studioso aveva tempestivamente avviato trattative ai fini di un acquisto destinato agli Uffizi, all'epoca sotto la sua direzione, rivolgendosi al sindaco di San Severino Marche Francesco Luzi. In una lettera inviata nel mese di novembre del 1905, a pochi giorni dalla chiusura dell'esposizione, il sindaco aggiorna Ricci sugli esiti dei primi contatti presi con il proprietario: "Feci parlare, come restammo d'inteso, al Conte Grimaldi di Treia, per il noto quadretto, egli dopo lungo esitare mi ha fatto ora rispondere che è disposto a cederlo a codesta Galleria e che in quanto al prezzo desidera che da V. S. gli venga fatta un'offerta"¹⁴. Sappiamo dei tentativi fatti presso il ministro Bianchi per l'acquisto della piccola tavola e che tuttavia la trattativa non

va a buon fine, anche a causa delle lungaggini burocratiche da parte dello Stato a tutto vantaggio dei tempi brevi in cui si muove il mercato privato, complici, come sembra, alcuni degli stessi responsabili della mostra maceratese¹⁵.

I retroscena di questa vicenda vengono svelati nei dettagli da una lettera di Carlo Astolfi, che in occasione dell'esposizione di Macerata aveva svolto le mansioni di segretario della sezione d'Arte antica, scritta a Corrado Ricci con il dichiarato intento di chiarire la sua estraneità all'accaduto.

"In proposito", specifica Astolfi, "posso dire che acquirente sembra siane stato tale Volpi ricco amatore di cose d'arte, non so bene se fiorentino o perugino¹⁶. Che la vendita avvenne con un po' di precipitazione perché si trattava di dividersi in due o in tre 1500 lire di mancia, le quali, ove il dipinto fosse stato acquistato dal Governo non si sarebbero godute. Il Conte Nicolò Grimaldi dichiarò di cedere la sua preziosa tavoletta, bisognosa di urgente restauro, per 10 mila lire rimettendosi alla stima fattane dal Venturi; ma negò di venderla per tale somma a tal B. tedesco¹⁷ perché questi l'avrebbe mandata all'estero. Venne poi subito l'altro offerente che a mezzo del noto intermediario Balesi pagò £ 11500 delle quali, ripeto, 1500 per mediazione. La tavoletta era stata dal Prof. Giuseppe Rossi, presidente della Mostra a casa sua col pretesto che non era tranquillo a lasciarla nei locali di quella, e a casa sua sotto i suoi occhi avvenne la vendita forse con l'assistenza del Prof. Lupattelli che potrebbe aver diviso la senseria. Nulla aveva risaputo di ciò quando ripetutamente dalla Prefettura di Macerata mi si richiese che informassi sulla vendita e sull'acquirente perché aveva detto il Prof. Rossi che io doveva saperne qualche cosa!... Caddi dalle nuvole dichiarando che nella vendita non ero entrato in modo alcuno. Ma per fortuna il Cav. Nicola Acquaticci di Treia venuto quel giorno a Macerata poté informarmi del retroscena su riferito, immagini con quanta sorpresa e disgusto, tanto più che io era il rappresentante del Grimaldi e aveva insistito perché esponesse recandomi da lui appositamente. Condussi allora meco l'amico Cav. Acquaticci perché egli medesimo potesse riferire all'Autorità nell'interesse del Governo, come fece. Altro non ho curato di sapere, né più ho rivisto il Grimaldi non certo responsabile della precipitazione del Rossi, poiché a lui bastava ottenere le 10 mila lire, e, delicatissimo sempre, ritengo avrebbe tenuto conto della Sua precedente richiesta. Ciò riferisco soltanto in via confidenziale, non per rancore verso il Rossi (al quale non ho fatto alcun rimprovero limitandomi, anche per altre ragioni, a dimettere seco ogni rapporto,) ma perché possa venirne la luce e



nell'interesse del nostro patrimonio artistico. Io non mi sarei prestato alla vendita frettolosa per mio tornaconto. Chi mi conosce sa se io sia interessato. Ho finito (...)”¹⁸.

Ammesso che la versione dei fatti sia esattamente quella che con toni accorati e risentiti racconta Carlo Astolfi, la testimonianza è rivelatrice delle difficoltà incontrate dai funzionari dello Stato nel difendere l'interesse pubblico a fronte delle fitte ed estese trame del mercato antiquario, pronto a rispondere alle esigenze dei privati, in particolare della nobiltà locale e della ricca borghesia, dove si concentrano patrimoni e collezioni ancora consistenti. Anche le pagine dei giornali nazionali danno spazio alle animate discussioni che si accendono in merito al commercio delle opere d'arte e, se da un lato la mostra d'arte antica di Macerata sollecita nuove iniziative di tutela, prima tra le altre l'inventariazione dei dipinti sparsi nel territorio¹⁹, dall'altro rappresenta una vetrina per i collezionisti marchigiani, che possono contare su ambienti distinti dove esporre le opere di loro proprietà anche se di scuole non marchigiane. Diversi dipinti di vario ambito erano infatti collocati, “soltanto a titolo decorativo”²⁰, nell'atrio, nel corridoio e nella settima e ultima sala del percorso espositivo, accompagnati da attribuzioni altisonanti nei confronti delle quali l'estensore del catalogo declinava ogni responsabilità. A testimonianza di un interesse collezionistico diffuso, caratterizzato da gusti eclettici e rivolto a oggetti anche d'arte minore,

valga la lunga lista degli espositori privati che prestarono, in quell'occasione, non solo quadri ma anche rilievi, terrecotte, bronzetti, gessi, suppellettili varie, reperti archeologici, monete, medaglie, capi di vestiario, ecc.²¹

Oltre ai cultori di numismatica, di oggetti paleolitici e archeologici provenienti dal territorio²² – tra cui spicca la raccolta di monsignor Alessandro Odoardi, donata alla città di Ascoli Piceno alla fine del Settecento e confluita nel museo civico²³ –, figuravano la marchesa Caterina Laureati di Porto d'Ascoli che, insieme a diverse *Nature morte* attribuite alla scuola di Mario dei Fiori, esponeva ventagli antichi e abiti per signora del XVIII secolo; l'erudito collezionista di Arcevia Anselmo Anselmi, proprietario di una *Annunciazione* di scuola baroccesca²⁴, di un *Noli me tangere* creduto di Claudio Ridolfi²⁵ e di numerosi frammenti di terrecotte a suo dire robbiane, tra cui un'intensa testa di un *Cristo coronato di spine*; il marchese Alessandro Nembrini di Ancona che presentava opere di pertinenza marchigiana come le due *Madonne* del Sassoferrato e la *Sacra Famiglia* attribuita ad Andrea Lilli, benché, come ricordava Alessandro Maggiori, la collezione di famiglia contasse “parecchie altre buonissime pitture specialmente di scuola Bolognese”²⁶.

Pur mantenendo un ragionevole margine di dubbio circa i nomi degli autori cui vengono riferite le opere in mostra di proprietà privata, non passa inosservata, infatti, la consistente presenza di dipinti del XVII e del XVIII secolo che vengono ricondotti all'ambito bolognese, a riprova della forte influenza del classicismo di matrice reniana esercitata sul gusto dei collezionisti marchigiani ancora a queste date²⁷.

Continuando a sfogliare le pagine del catalogo, tra gli espositori si incontrano il marchese Carlo Manciforte Serafini di Ancona, che presenta due piccole tele assegnate al Maratta, un autoritratto e un ritratto della moglie del pittore, mentre non compare la copia della *Fuga in Egitto* di Tiziano, sempre eseguita dal maestro di Camerano, che prima Maggiori e poi Ferretti citavano nella quadreria di questa famiglia²⁸. Sempre a Maratta veniva attribuito un bozzetto su carta, riferito alla pala d'altare della chiesa anconetana di San Nicolò²⁹, prestato dalla famiglia Ricci-Foschi. Nel 1821 Maggiori ricordava il dipinto “nella cappella privata del Sig. Conte Leonardo Foschi, insieme col disegno originale a penna, e acquarelle di fuligine” annotando che Bellori “lo registrò come fatto a *petizione del Sig. Pietro Nembrini*”³⁰.

Particolare curiosità aveva poi suscitato una tavola raffigurante *l'Assunzione della Vergine*, di proprietà del conte Servanzi di San Severino, ma esposta dal

municipio della cittadina, dove Corrado Ricci³¹ – che ne pubblicava la fotografia – e Mason Perkins avevano individuato la mano del senese Giovanni di Paolo “nella sua maniera più accurata e finita”³². Tra le opere esposte, alcune erano già confluite nella pinacoteca di Macerata, come la *Madonna in preghiera* di Sassoferrato e l'*Autoritratto* su rame di Maratta, entrambe provenienti dal lascito effettuato nel 1860 dal pittore Antonio Bonfigli³³, che costituì il nucleo originario, composto da ventisei quadri, della stessa pinacoteca, inaugurata un anno dopo la morte del suo benefattore, nel 1866³⁴. È probabile che in tale lasso di tempo il numero dei dipinti fosse aumentato come testimonia un appunto manoscritto di Giovanni Spadoni, dove lo studioso annota: “Le opere donate dal Bonfigli esistenti nella Biblioteca comunale sono trentatre”, segnalandone alcune che non compaiono nel primitivo elenco accluso all'atto notarile della donazione³⁵.

Tra quelle “specialmente notevoli” segnalate da Spadoni³⁶, figurano un *Interno di cucina con cuoca* di Gerrit Dou³⁷; la *Vergine orante* di Giovanni Battista Salvi³⁸; un *Paesaggio con cascata* di Van Bloemen³⁹; due *Paesaggi con rovine* creduti di Salvator Rosa⁴⁰; una copia, eseguita da Barocci, di una *Madonna* di Raffaello⁴¹; la *Trasfigurazione* di Raffaello realizzata in miniatura su pergamena dallo stesso Bonfigli⁴²; un *Armigero con una figura di vecchio e una donna* di Salvator Rosa⁴³; una *Santa Margherita con l'angelo* e una *Presentazione al tempio*, opere eseguite da padre Attanasio Favini, attivo a Macerata dagli inizi dell'Ottocento⁴⁴; un *Ritratto di Pio VIII* e uno di *Francesco Podesti* sempre di Bonfigli⁴⁵; una *Scena pastorale* di artista fiammingo⁴⁶; la *Costruzione dell'Arca di Noè* di Jacopo Bassano⁴⁷; *San Pietro penitente* di Giovanni Lanfranco⁴⁸; un *Ritratto di Alessandro III Farnese* attribuito ad Anthonis Mor⁴⁹; l'*Autoritratto* di Maratta⁵⁰; un *Guerriero a cavallo* riferito a Philips Wouwerman⁵¹.

Diversamente dalla collezione Bonfigli, altri oggetti giungeranno alla pinacoteca di Macerata parecchi anni dopo l'esposizione regionale, come la cassapanca di fine Cinquecento in legno intagliato e dipinto, prestata in quell'occasione da Ortensia Ciccolini, che sarà acquisita nel 1956 assieme alla sua gemella, per volontà dell'erede Irene Costa Ciccolini⁵². Di questo gruppo faceva parte anche l'ovale in rame raffigurante la *Madonna addolorata*, oggi attribuito a Carlo Dolci, giunto in pinacoteca tra il 1932 e il '35, per legato testamentario del maceratese Cesare Filippucci. Segnalato sin dal 1902 come membro del comitato provvisorio dell'esposizione regionale, e in seguito confermato tra i componenti della com-

missione di Belle Arti⁵³, Filippucci aveva esposto il dipinto di sua proprietà nella settima sala, genericamente riferito alla “maniera del Sassoferrato”⁵⁴. Ancora, nella quinta sala, erano esposte undici statuette in terracotta realizzate, tra la metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, dallo scultore maceratese Antonio Piani, tra cui un busto ritratto dell'artista⁵⁵. Appartenute agli eredi Francesco e Gualtiero, nel 1945 entreranno tutte a far parte delle collezioni della pinacoteca, dove attualmente sono conservate, come donazione voluta dalla famiglia.

Compare poi, tra i collezionisti, Nicolò Grimaldi di Treia che, oltre alla tavoletta di Lotto, presentava un piccolo trittico di “maniera greco-bisantina”, due statue in marmo provenienti da Roma e poi collocate nella tomba di famiglia nel duomo della cittadina marchigiana, una *Madonna* del Sassoferrato e ancora una *Natività* riferita in catalogo a Marco Palmezzano, proveniente con buona probabilità dalla quadreria, raccolta nella capitale, dall'omonimo cardinale Grimaldi, morto nel 1845, di cui il conte era diretto discendente⁵⁶. Quest'ultima, in particolare, era stata al centro di una *querelle* attributiva dibattuta nelle pagine di alcune riviste dell'epoca, a partire da Corrado Ricci che nell'articolo dedicato alla mostra di Macerata, pubblicato su “Emporium” – evidenziandone le attinenze con uno scomparto di predella di analogo soggetto conservato nella pinacoteca di Bologna ed eseguito da Francesco Francia – assegnava il dipinto di Treia a un seguace di quel maestro⁵⁷. Egidio Calzini, dal canto suo, si era espresso in favore di un più generico riferimento alla scuola emiliana⁵⁸, mentre Carlo Astolfi tornava a confermare l'attribuzione al pittore forlivese, già avanzata nel catalogo di Macerata, anche con un articolo apparso nella “Rivista marchigiana illustrata”, sulla base di ovvi confronti con una *Natività* esposta al museo di Grenoble, datata e firmata⁵⁹.

A testimonianza della stima e del rispetto del giovane studioso marchigiano nei confronti di Ricci, ricordiamo una lettera dove Astolfi, dopo l'uscita del suo articolo, confida all'illustre critico d'arte il timore che l'averne contraddetto l'opinione possa averlo “alienato” dalla sua “preziosa benevolenza”⁶⁰. Tale premura va letta in relazione al ricordo, ancora fresco, dell'episodio riguardante la tavoletta di Lotto che aveva rischiato di compromettere i rapporti tra i due e, a chiusura delle pagine dedicate al quadro del Palmezzano, Astolfi volutamente insiste sull'accaduto, rendendo pubblica la frettolosa vendita fatta da Grimaldi “ad un antiquario fiorentino per lire 11.500; mentre era già ben nota al precipitoso suo rappresentante la premurosa richiesta del comm. Corrado Ricci di farne acqui-



sto per gli *Uffizi*...⁶¹. Allo stesso Elia Volpi di Firenze e nel medesimo frangente, il conte Grimaldi dovette cedere anche il dipinto di Marco Palmezzano, come viene ricordato nella monografia dedicata al maestro forlivese da Carlo Grigioni, che espressamente cita la notizia appresa da una “comunicazione orale di Carlo Astolfi”⁶².

Fino a che punto il problema della dispersione dei patrimoni privati fosse avvertito nella sua scottante drammaticità, lo testimonia la stessa relazione compilata dalla giuria della sezione di Belle Arti, a conclusione dell'esposizione, dove si elogia la virtù dei collezionisti privati “che li induce a resistere alle molte tentazioni delle offerte seduttrici”. “Le mostre dell'arte antica”, si legge, “possono essere utili o dannose, a seconda che, o giovino a maggiore e miglior tutela del patrimonio nazionale, o mettano in luce tesori ignorati ad esclusivo beneficio degli speculatori e dell'estero”. Per questi motivi la relazione si conclude con un appello accorato affinché “tutta questa preziosa materia venga anzitutto catalogata, ad evitarne la dispersione; (...) vengano indicati a chi la possiede i modi più acconci della preservazione; (...) questa raccolta occasionale e temporanea suggerisca la fondazione, là ove manchino, e lo sviluppo là ove già esistono embrionalmente, di quelle istituzioni permanenti – gallerie e musei – che debbono, non già costituirsi, cimiteri muti e deserti, a detrimento dei vivi e vivaci ambienti, ma divenire l'asilo

sicuro e inviolabile di quanto vada pericolando per inesorabilità di natura od avidità di uomini”⁶³.

Temi sui quali da tempo insisteva Adolfo Venturi, riflettendo la situazione di un paese altalenante su posizioni che riguardavano tanto l'incentivazione delle mostre temporanee quanto la nascita dei musei locali e le donazioni pubbliche, la tutela del contesto originario delle opere da un lato e, dall'altro, la loro musealizzazione, mentre si favoriva la catalogazione per la conoscenza e la salvaguardia del patrimonio nazionale e, al contempo, la promozione, più nascosta ma innegabile, del mercato dell'arte⁶⁴.

Venturi, d'altra parte, aveva mostrato un certo scetticismo nei confronti del dilagante successo delle mostre d'arte retrospettiva che “raramente riescono, perché difficile è il vincere la natural gelosia de' possessori d'oggetti preziosi” accompagnati da “attribuzioni erronee, con nomi alti e sonori”, e “se da un canto le mostre d'arte antica servono a rendere generale la conoscenza del nostro patrimonio artistico, dall'altro ne favoriscono la dispersione”. Anche per questo motivo, e per esigenze conservative, il ministero della Pubblica Istruzione non concede facilmente il prestito dei beni di sua pertinenza, mentre i comitati organizzativi che richiedono le opere dai comuni e dalle chiese del territorio “non ottengono che di mostrare al pubblico ciò che il pubblico poteva vedere liberamente, nel luogo originario, in tutto il suo

proprio significato, e senza pagamento di tasse”⁶⁵. Pur avendo delle riserve, Venturi non rinunciava a suggerire un possibile “modello ideale”⁶⁶, affermando che, se organizzate “con accordi internazionali, con lunga e sicura preparazione”, queste esposizioni avrebbero potuto offrire “compiuti quadri sintetici della vita dell’arte antica”⁶⁷. Le stesse norme da lui indicate sin dal 1888 per la compilazione delle schede di catalogo degli oggetti d’arte sottolineavano, tra le altre cose, che ove possibile l’oggetto andava mantenuto nel suo luogo originario e che la catalogazione doveva essere estesa a comprendere tutto ciò che, pur non rientrando tra le cosiddette arti maggiori, era necessario alla conoscenza e alla comprensione dell’arte “nelle sue varie forme”⁶⁸, concependo, con felice intuizione, la necessità di mantenere integro il contesto storico artistico da studiare, salvaguardare e insieme rappresentare, anche in occasione delle migliori mostre retrospettive.

Il numero non indifferente di collezionisti privati che presentarono le loro opere in occasione della mostra d’arte antica del 1905 già da solo dimostra l’ampio contributo dato da questi all’iniziativa.

Con l’intento di restituire il panorama ampio e vario di un fenomeno che interessa anche i più piccoli centri delle Marche, nell’elenco seguente sono stati trascritti in ordine alfabetico i nomi dei collezionisti privati che hanno esposto le opere di loro proprietà, riferite ad autori marchigiani e non, includendo anche i collezionisti della sezione di numismatica, archeologia, paleoetnologia e “curiosità varie”.

I dati presentati, compreso il nome degli artisti cui le opere sono attribuite, corrispondono sempre a quelli riportati nel catalogo dell’epoca. In un unico caso (la predella di Lorenzo Lotto del polittico di Recanati) si è ritenuto opportuno correggere il soggetto secondo una più recente ed esatta interpretazione.

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Amici Francesco	Porto San Giorgio	Dipinto su tavola	<i>Testa di San Giovanni Battista</i>	
		Dipinto su tavola	<i>San Giorgio e il drago</i>	Morazzone?
Andreani Pietro e Giulia	Pollenza	Dipinto su tela	<i>Madonna</i>	Guido Reni, copia da
		Dipinto su tela	<i>Paesaggio</i>	Paul Brill?
		Dipinto su tela	<i>Battaglia</i>	Borgognone
		Dipinto su tela	<i>Battaglia</i>	Borgognone
		Dipinto su tela	<i>Battaglia</i>	Borgognone
		Dipinto su tela	<i>Paesaggio</i>	Borgognone
Andreani Filippo	Pollenza	Dipinto su tavola	<i>Dama</i>	
		Dipinto su tavola	<i>Guerriero</i>	
		Dipinto su tavola	<i>Guerriero</i>	
		Dipinto su tavola	<i>Dama</i>	
		Dipinto su tela	<i>Trionfo romano</i>	
Anselmi Anselmo	Arcevia	13 frammenti in terracotta		robbiane
		Dipinto su tela	<i>Nascita della Vergine</i>	
		Dipinto su tela	<i>Annunciazione</i>	Alessandro Vitali
		Dipinto su tela	<i>Noli me tangere</i>	Claudio Ridolfi (copia da Barocci)
Astolfi Carlo	Macerata	Terracotta	<i>Ultima cena</i>	Mattia della Robbia
		Dipinto su tela	<i>Madonna</i>	Giovanni Battista Salvi

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Basili Domenico	Porto San Giorgio	Orologio solare in bronzo		
Bianchelli Federico	Sirolo	Due fibule sacerdotali Un blocco di ambra (fratturato) delle fibule Astuccio in bronzo per fondere anelli Collezione di anellini Metà di forma per pendagli		
Bigiaretti Sennen	Matelica	Due terrecotte della fabbrica di Esanatoglia Piatto in terracotta di Esanatoglia del sec. XVI Dipinto (?)	<i>Madonna</i>	maniera di Barocci
		Dipinto su tela	<i>Sacra Famiglia</i>	Antonio Viviani
Bonfigli Giulia	Macerata	Bozzetto su carta	<i>Faunetto</i>	Salvator Rosa (attribuito)
Cardinali Andrea	Monsampietrangeli	Dipinto su rame Dipinto su rame Tavola dipinta	<i>Sacra famiglia</i> <i>Flagellazione</i> <i>di Cristo</i> <i>Deposizione</i> <i>dalla croce</i>	scuola tedesca Ghirlandaio (attribuito)
Cartechini Fernando	Macerata	Dipinto su tavola Dipinto	<i>Sacra famiglia</i> <i>San Filippo Neri</i>	scuola ferrarese Carlo Maratta
Cattabeni Emilio	?	Medagliere		
Censi Federico	Esanatoglia	Brocca in terracotta della fabbrica di Esanatoglia		
Ciccolini Ortensia	Macerata	Cassapanca di legno intagliato del sec. XVI		
Ciferri Giulio	Fermo	Bozzetto su tela	<i>L'Adultera</i>	Gaetano Gandolfi
		Dipinto su tela	<i>Predica di San Paolo</i> <i>ai romani</i>	Gaetano Gandolfi
Compagnoni Giovanni Battista	Montegiorgio	Ornamenti muliebri in bronzo Lance, raschiatoi frece in bronzo		
Cordella Giacomo	Fermo	Dipinto su tavola	<i>L'avarro</i>	scuola fiamminga
		Dipinto su rame	<i>Cristo crocifisso</i> <i>con due angeli e</i> <i>Maria Maddalena</i>	

segue

seguito

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Corsi Papalini Giulia	Fermo	Dipinto su tela	<i>Santa Caterina da Bologna</i>	Guido Reni (attribuito)
		Tavola dipinta	<i>Francesco Petrarca</i>	
Cursi Pericle	Ancona	Sfera terrestre e globo celeste del 1636		
Fabbri Francesco Saverio	Senigallia	Dipinto su tela (ovale) del sec. XVIII	<i>Madonna col Bambino</i>	
Felici Puccetti Eudisia, marchesa	Cingoli	Dipinto su tela del sec. XVIII	<i>Mosè fa sgorgare le acque</i>	
Filippucci Cesare	Macerata	Dipinto su rame (ovale)	<i>Madonna addolorata</i>	Giovanni Battista Salvi (maniera di)
Fontana Tommaso	Monsanpietrangeli	Dipinto	<i>Sibilla Persica</i>	Carlo Maratta (attribuito) Copia da Guercino
Garoppa	Senigallia	Dipinto su tela	<i>Madonna col Bambino</i>	Giovanni Battista Salvi
Lupidi Giuseppe (rappresentato da Agide Giuliani di Macerata)	Sambiase (CT)	Tela dipinta	<i>San Paolo</i>	Guercino
Grimaldi Nicolò	Treia	Trittico del sec. XV?	<i>Cristo in trono</i>	maniera greco-bizantina
		Scultura in marmo della fine del sec. XV	<i>San Pietro e San Paolo</i>	
		Dipinto su tavola (scomparto di predella)	<i>Miracolo di San Pietro martire</i>	Lorenzo Lotto
		Tela dipinta	<i>Madonna</i>	Giovanni Battista Salvi
Latini Ettore	Mogliano	Tavola dipinta	<i>Presepio</i>	Marco Palmezzano
		27 disegni dell'architetto Luigi Paglialunga (1720-60)	<i>Studi e progetti d'architettura</i>	
Laureati Caterina, marchesa	Porto d'Ascoli	Cimeli e lettere del pittore Giuseppe Lucatelli (1751-1828)		
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Tappeti ed oggetti orientali</i>	Mario dei fiori (scuola di)

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Tappeti ed oggetti orientali</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Dipinto su tela	<i>Vaso di fiori</i>	Mario dei fiori (scuola di)
		Bozzetto su tela	<i>Presentazione al tempio</i>	Carlo Maratta?
		Dipinto su tela	<i>Santa Barbara con trofei bellici</i>	
Laureati Caterina (prov. eredità Marinelli)		Dipinto del sec. XVIII	<i>Cristo caduto sotto la croce</i>	
		Dipinto su lavagna	<i>Cristo depresso</i>	scuola bolognese
		Dipinto su tela del sec. XVII	<i>Orazione nell'orto</i>	
		Dipinto su tavola del sec. XVI	<i>Ritratto di dama</i>	scuola fiamminga
		Dipinto su tavola Vestiaro per signora del sec. XVIII	<i>Madonna</i>	scuola umbra?
		Ventaglio del sec. XVII		
		Ventaglio in osso nero e seta del sec. XVII		
		Ventaglio con stecche d'avorio del sec. XVIII		
		Guanti del sec. XVIII		
		Due paia di Guanti del sec. XVIII		
		Un occhialino del sec. XVIII		
Lazzarini Lorenzo	Morrovalle	Dipinto su tela	<i>Maria Maddalena</i>	Guido Reni (attribuito)
		Dipinto su rame	<i>Ascensione</i>	Ippolito Scarsella?
		Dipinto su tela	<i>San Francesco?</i>	Giovan Francesco Gessi?
Lorenzini Giovanni	Macerata	Dipinto su tavola (tondo)	<i>San Giovanni Battista</i>	
Ludovici Ludovico	Pioraco	Fossili Oggetti litici Oggetti vari dall'età del bronzo al medioevo		
Magner Pietro	Montelupone	Dipinto su tela	<i>Venere</i>	Innocenzo da Imola
Manciforte	Ancona	Dipinto su tela	<i>Autoritratto</i>	Carlo Maratta

segue

seguito

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Serafini Carlo, marchese		Dipinto	<i>Ritratto della moglie di Carlo Maratta</i>	Carlo Maratta (attribuito)
		Disegno	<i>Cerere</i>	
Marchetti Daniele	Loreto	Due elmi dell'età del bronzo Brocco con manico, maniglia boccolaro Ambre e monili in bronzo Tre vasi dipinti		
Mariotti Giulia, contessa	Fano	Dipinto su tavola	<i>Madonna del cardellino</i>	Raffaello Sanzio, copia da
Martini Guido	Macerata	Dipinto su tela con cornice intagliata e stemma di Gregorio XIV	<i>San Francesco d'Assisi</i>	Annibale Carracci
Montini Elisa	Macerata	Dipinto su tela	<i>Ecce Homo</i>	Guido Reni (maniera di)
Moschini Virginio	Macerata	Bassorilievo in pietra	<i>Battesimo di Cristo</i>	scuola del Verrocchio?
Narducci Annunziata, baronessa	Macerata	Dipinto su tavola del '300?	<i>San Francesco</i>	
		Dipinto su tavola del '500	<i>Madonna col Bambino e San Giovanni</i>	
Nembrini Gonzaga Alessandro, marchese	Ancona	Dipinto su tela	<i>Sacra famiglia</i>	Andrea Lilli (attribuito)
		Dipinti su tavola	<i>Due Madonne</i>	Giovanni Battista Salvi
		Dipinto su tela	<i>Madonna</i>	Giovanni Battista Salvi (maniera di)
Nozzi Giuseppe	Pollenza	Dipinto su tavola Dipinto su tela	<i>Crocifissione Apparizione di Cristo a San Pietro</i>	
Ott D. Giuseppe	Macerata del sec. XVIII	Dipinto su tela	<i>Immacolata concezione con Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino</i>	
Pascucci Domenico	San Severino?	Tavole di oggetti paleolitici		
Perozzi Gustavo, conte	Montecassiano	Bozzetto su tela	<i>Presentazione al tempio</i>	scuola bolognese
Pettoni Odoardo	Macerata	Dipinto su tavola	<i>Madonna col Bambino e San Giovanni</i>	
Piani Francesco e Gualtiero	Macerata	Dieci terrecotte Terracotta	<i>Statuine e busti di santi Autoritratto</i>	Antonio Piani Antonio Piani

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Pierluca Raffaele	Montegiorgio	Monili e oggetti in bronzo e ferri		
Prosperi Francesco	Macerata	Dipinto su tela	<i>Maria Maddalena</i>	ignoto seicentista
Prosperi Flaviani Domenico	Macerata?	Un modellino del Pantheon e due del Colosseo		
Puccetti Eudisia, marchesa	Cingoli	Dipinto del sec. XVII	<i>Ritratto d'ignoto</i>	
Rangoni Santacroce, marchesi	Macerata	Cartone dipinto ad olio Dipinto su tavola Dipinto su tavola	<i>Quattro figure</i> <i>Madonna</i> <i>Madonna col Bambino</i>	Daniele da Volterra scuola umbra
Ricci Foschi, marchesa	Ancona	bozzetto su carta	<i>Madonna in gloria e Santi</i>	Carlo Maratta (attribuito)
Ripamonti Vincenzo Carlo	?	Azza da guerra e ferro da picca		
Romagnoli G.	Pollenza	Dipinto su tavola (tondo) Dipinto su tavola (tondo) Dipinto su rame Dipinto su tavola (tondo) Dipinto su rame Dipinto su tavola (tondo) Dipinto su tela Dipinto su tela Dipinto su tela Dipinto su tela Dipinto su tela	<i>Storia di Tobia</i> <i>Roveto ardente</i> <i>San Filippo Neri</i> <i>Arcangelo Raffaele</i> <i>San Pietro apostolo</i> <i>Agar e Ismaele</i> <i>Una cantiniera</i> <i>Annunciazione</i> <i>Rovine romane con arco trionfale</i> <i>Sacra famiglia</i>	
Savini Nataloni, marchese	Petriolo	Arazzo del sec. XVIII	<i>Madonna addolorata</i>	
Scolastici Narducci Dario	Pollenza	Dipinto su tela del sec. XVII	<i>Ritratto di un personaggio della famiglia Narducci</i>	
Scolastici Narducci Decio	Pollenza	Dipinto su tela Dipinto su tela Dipinto Dipinto su tela	<i>Scena pastorale</i> <i>Scena pastorale</i> <i>Ritratto del cap. Antonio Narducci</i> <i>Deposizione dalla croce</i>	
Settembri P. Giuseppe	Pollenza	Dipinto su tela	<i>Cristo e il Battista</i>	Guido Reni?
Severilli Stefano	Arcevia	Otto Terrecotte		
Sisti Vincenzo	Macerata	Dipinto su tela del secolo XVI	<i>Maria Maddalena</i>	

segue

Collezionista	Località	Oggetto	Soggetto	Autore
Stramazzi Ludovico	Belforte del Chienti	2 fucili a pietra e uno spadino		
Tassini Gino	Macerata	Dipinto su tela	<i>Ritratto di un cardinale di Casa Barberini</i>	scuola bolognese
		Dipinto su tela	<i>La partenza del piccolo Tobia</i>	scuola ferrarese
Testa Luigi		Dipinto su tavola	<i>Madonna col Bambino</i>	maniera greca
Valentini Gustavo	San Severino	Dipinto su tavola	<i>San Nicola da Tolentino</i>	scuola peruginesca
Vitalini Ortensio	?	Zecche antiche della marca		
Zdekauer Ludovico	Macerata	Trittico	<i>Madonna col Bambino</i>	scuola umbro marchigiana

Note

¹ Di queste iniziative danno conto le riviste di carattere storico-artistico dell'epoca, tra cui la "Rassegna d'Arte" che, in particolare, nella *Cronaca* del fascicolo del giugno 1907, ricordando le tematiche affrontate durante una riunione della commissione centrale tenutasi quella primavera, riporta il compiaciuto commento del ministro dell'Istruzione Luigi Rava in merito a come "anche il paese si rivolga con fiducia al ministero offrendo in vendita col giudizio della Commissione, oggetti quadri e statue di gran valore, domandando restauri, discutendo lavori nuovi". Cfr. *Cronaca* 1907.

² Analizzando la mostra di Macerata del 1905, Eleonora Bairati osserva: "Non è certo difficile rilevare l'assenza pressoché totale a quella data di strumenti di tutela territoriale: basta scorrere le segnalazioni dei prestatori delle opere nel succinto catalogo della mostra per trovare non più di cinque musei indicati come tali, tutti gli altri prestatori essendo le chiese, i Municipi e i privati. È un indice sicuro della mancata istituzionalizzazione museale delle raccolte civiche, formatesi a seguito delle demansioni post-unitarie: le opere si trovano ancora semplicemente 'in deposito' presso i Comuni". Cfr. Bairati 2001-02, pp. 33-56, in particolare p. 35.

³ Era ancora vivo il ricordo del piviale di Nicolò IV rubato dalla cattedrale di Ascoli Piceno la notte del 6 agosto 1902 e in seguito acquistato dal miliardario americano Pierpont Morgan, che dopo lunghe trattative lo restituì alla città di appartenenza. Le dolorose vicende riguardanti questo episodio, di cui si occupò la stampa dell'epoca, sono riportate in "Rassegna Bibliografica dell'arte italiana", 1904, VII, n. 10-12, p. 171.

⁴ Cagnola 1906, p. 30.

⁵ Anderson 1985, pp. 7-67.

⁶ La pala fu poi donata nel 1870 alla National Gallery di Londra dove attualmente si trova. Cfr. Zampetti 1986, p. 294. In un elenco manoscritto redatto da G. Gabrielli e conservato nella biblioteca comunale di Ascoli Piceno, riguardante le "pitture di pregio già esistenti in città e provincia, trasportate e vendute a Roma negli anni 1826-1827 ricavate da un conto del Pittore Ignazio Cantalamessa, scritto di propria mano...", sono riportate ben sedici opere eseguite da Carlo e Vittore Crivelli che Cantalamessa immette nel mercato antiquario romano. Cfr. Papetti 1997, pp. 56-57, 68.

⁷ Cfr. Eastlake 1874.

⁸ Si tratta del *Cristo morto sorretto da due angeli*, che in origine costituiva la cimasa del polittico della chiesa di San Francesco di Montefiore dell'Aso. Intorno alla metà dell'Ottocento passò, assieme ad altri pannelli dello stesso polittico, nelle mani del mercante romano Pietro Vallati che vendette la tavola a Londra. Cfr. Zampetti 1999, pp. 13-36, in particolare pp. 15-19.

⁹ Cfr. Crowe 1875-1902.

¹⁰ Sull'argomento si vedano Curzi 2000, pp. 307-321; Prete 2000, pp. 323-349; Valazzi 2000, pp. 64-69.

¹¹ Sulla tavoletta raffigurante *San Girolamo*, apparsa per l'ultima volta nel 1957 sul mercato tedesco, e sul polittico di San Francesco si vedano le schede di Di Provido (1997, pp. 211-219 e 221).

¹² Si tratta in particolare delle tavole, probabilmente provenienti da un polittico in origine collocato nella chiesa di San Francesco a Monte Santo, oggi conservate presso il

Fitzwilliam Museum di Cambridge. Cfr. Di Provido 1997, pp. 241-242 e 244-245).

¹³ Cagnola 1906.

¹⁴ Lettera dell'11 novembre 1905 di Francesco Luzi, sindaco di San Severino Marche, a Corrado Ricci (Luzi 1905).

¹⁵ Gli inutili tentativi di Ricci per far acquistare dallo Stato, per la somma di 10.000 lire, la tavoletta di Lotto da destinare agli Uffizi, sono ricordati da Strocchi (2005, p. 39).

¹⁶ Sull'antiquario, nonché collezionista, pittore e restauratore fiorentino Elia Volpi, si veda Ferrazza 1994.

¹⁷ Si tratta forse di Wilhelm Bode, noto studioso dell'arte italiana, che in quegli stessi anni stava incrementando le collezioni della galleria d'arte di Berlino, da lui diretta, con una politica di acquisizioni di opere del Rinascimento italiano.

¹⁸ La lettera, che dato il suo interesse abbiamo pubblicato per intero, è datata 31 gennaio 1906. Cfr. Astolfi 1906^c.

¹⁹ A questo proposito si riporta la lettera del 22 ottobre 1905 scritta da un anonimo fabrianese e indirizzata al direttore del "Giornale d'Italia", particolarmente interessante perché, facendo esplicito riferimento alla mostra di Macerata, offre una viva testimonianza delle polemiche sorte sulla tutela delle opere diffuse nel territorio: "Fabriano 22 ottobre / Illustrissimo Signor Direttore, vengono continuamente, da quanti amano la nostra Italia, fatti voti che il nostro patrimonio artistico sia tutelato e salvaguardato soprattutto dai possibili e facili viaggi all'estero, come accade di leggere di frequente sui giornali a proposito di quella o di quell'altra opera d'arte. Ultimamente pure a proposito della sezione artistica all'Esposizione di Macerata, si facevano voti in tal senso, invitando anche il nostro deputato onorevole Milani, a provvedere a che in specie le molte opere di scuola fabrianese, che ancora debbono esistere fra noi, non vadano sperdute. Ebbene, che direbbe a proposito di tal voto il pubblico se sapesse che per quanto l'onorevole Milani, d'accordo con il nostro sindaco marchese Benigni, si sia adoperato per ottenere il permesso di procedere ad un inventario dei molti quadri sparsi un po' da per tutto, senza alcuna spesa da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, questo, almeno fino ad ora, si è guardato bene dal concedere il permesso? Ed intanto si dice, e da persona competente, che da varie nostre chiese siano spariti alcuni quadri ed altri oggetti artistici; e di altri, anche di chiese di campagna, si cercano da tempo gli acquirenti. È non è roba indemoniata? Altro che editto Pacca e compagni! Dicano piuttosto chiaramente i nostri capoccioni che non vogliono saperne di fare nulla di buono, anche se loro non costa che un semplice assenso ad un'opera onesta? Abbonato n. 35722". Cfr. "Giornale d'Italia", 27 ottobre 1905, p. 3.

²⁰ Si veda l'*Avvertenza* che precede il catalogo della sezione Arte antica in *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 25.

²¹ Si veda l'elenco ordinato alfabeticamente degli espositori privati riportato a fine paragrafo.

²² In particolare, la giuria della sezione Belle Arti dell'esposizione del 1905 segnalava fra i benemeriti Ortensio Vitalini ed Emilio Cattabeni di Macerata, che esponevano, rispettivamente, la collezione completa delle zecche antiche della Marca e un medagliere con monete riguardanti il periodo

della repubblica Romana fino alle signorie, comprese le medaglie pontificie, con i loro cataloghi. Cfr. il catalogo della *Esposizione regionale marchigiana* 1905, pp. 117-118 e *Le Belle Arti. Relazione della giuria* 1905, p. 12.

²³ Cfr. il catalogo della *Esposizione regionale marchigiana* 1905, pp. 118-119. Sulla collezione dell'ascolano Alessandro Odoardi, vescovo di Perugia, si veda Orsini 1790, pp. 34-36.

²⁴ Il dipinto, che nel catalogo della mostra del 1905 figurava con l'attribuzione ad Alessandro Vitali, è stato pubblicato in Amaduzzi 1983, pp. 44-45.

²⁵ Si tratta di una copia del dipinto realizzato da Federico Barocci per i signori Buonvisi di Lucca. La tela del maestro urbinata, ricordata tanto da Bellori quanto da Baldinucci e di cui è nota l'incisione tratta nel 1609 da Luca Ciamberlano, si trova nella collezione del visconte di Allendale a Bywell Hall. Cfr. Baldelli 1977, p. 61; Emiliani 1985, pp. 242-43. Del Noli me tangere di collezione Anselmi si sono perse le tracce dopo un furto avvenuto alcuni decenni fa nel palazzo arceviesi della famiglia.

²⁶ Cfr. Maggiori 1972, p. 48.

²⁷ Si veda l'elenco, riportato in appendice, dei collezionisti che in quest'occasione prestarono alcune opere di loro proprietà, tra cui figurano un *San Paolo* attribuito al Guercino, una *Santa Maria Maddalena* riferita a Guido Reni, un *San Francesco* di Annibale Carracci, e altri.

²⁸ Ivi, pp. 4-5. Cfr. inoltre Ferretti 1883, p. 74.

²⁹ La pala, raffigurante la *Madonna in gloria coi santi Francesco di Sales, Ambrogio e Nicola di Bari*, è oggi conservata nella pinacoteca comunale di Ancona.

³⁰ Maggiori 1972, pp. 29-30, 73. Cfr. Bellori 1672, ed cons. 1821, III, p. 160.

³¹ Ricci 1906^b, pp. 200-215, in particolare pp. 206 e 208-209.

³² Mason Perkins 1906, pp. 49-56, in particolare p. 56. Alla fine dell'Ottocento le guide locali ricordano ancora il palazzo dei conti Servanzi e le ricche collezioni, conservate all'interno delle loro proprietà, di reperti antichi come pure di dipinti e disegni. Cfr. Aleandri 1889, pp. 37-38, 48, 97; id. 1898, pp. 166-170. Sulla tavola di Giovanni di Paolo, rimasta di proprietà degli eredi Servanzi fino agli anni Ottanta del Novecento, si veda il capitolo Altre Opere di "Autori non marchigiani ma per lo più di buona scuola".

³³ Notizie del miniaturista e ritrattista Antonio Bonfigli (Macerata 2/5/1806 – 11/2/1865) si trovano tra le carte manoscritte del fondo Giovanni Spadoni (s.d.), dove viene riportata una lettera del 16/07/1860 inviata dall'allora bibliotecario Matteo Ricci a Bonfigli, con i ringraziamenti espressi anche a nome dell'amministrazione comunale "per il generoso e pregevolissimo dono che Ella [Bonfigli] volle fare alla sua Macerata". c. 39.

³⁴ La "Pinacoteca di Macerata, istituita fin dall'anno 1866 con 26 quadretti donati dal cav. Bonfigli" viene ricordata in una lettera del prefetto della provincia di Macerata Federico Pacca inviata il 18 agosto 1869 al ministero della Pubblica Istruzione (ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b 16, fasc. 44, s. fasc. 1, ins. 2). Il documento è riportato da Gioli (1997, p. 116, n. 13).

³⁵ Cfr. Salustri, 1860. L'elenco delle opere del lascito Bonfigli,

accompagnato da una stima, è stato compilato dal pittore maceratese Giuseppe Mancini Cortese.

³⁶ Cfr. Spadoni (s.d.).

³⁷ Dell'opera, sottratta dalla pinacoteca per un furto subito diversi anni fa, non si hanno più notizie.

³⁸ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 41. Insieme con l'*Autoritratto di Maratta* (inv. n. 1.B), l'opera fu esposta alla mostra del 1905.

³⁹ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 25.

⁴⁰ Si tratta di due tele di analoghe misure unite da un'unica cornice, riferite da Luigi Serra alla maniera di Giovanni Paolo Pannini. Cfr. Serra 1926, p. 133, nn. 10-11.

⁴¹ Del dipinto non si ha oggi alcuna notizia.

⁴² Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 77.

⁴³ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n.12.

⁴⁴ I due dipinti, che oggi risultano dispersi, vennero eseguiti da Attanasio Favini, dell'ordine dei minori osservanti. Nato a Coriano, presso Rimini, padre Attanasio giunse a Macerata nel 1803 dove restò, istituendovi una propria scuola, fino al 1843, anno della sua morte. Cfr. *Macerata* 1984, pp. 286-87.

⁴⁵ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 75 e n. 61.

⁴⁶ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 42. Riferito, nel manoscritto di Giovanni Spadoni, al pittore Giammiel, nell'inventario della pinacoteca (1964) il dipinto è accostato alla maniera del tedesco Johannes Lingelbach.

⁴⁷ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 34. Il dipinto viene citato soltanto da Spadoni e non compare nell'elenco delle opere accluso all'atto notarile della donazione Bonfigli del 1860. È probabile dunque che faccia parte di un piccolo gruppo aggiunto alla donazione in un secondo momento, tra il 1860 e il 1865, anno della morte di Bonfigli.

⁴⁸ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 36. Cfr. Serra 1926, p. 135, n. 28.

⁴⁹ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n.1 A. Cfr. Serra 1926, p. 135.

⁵⁰ Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 1.B.

⁵¹ Del dipinto non si ha oggi alcuna notizia. Gli "8 ritratti di Professori dell'Università di Macerata dello [Filippo] Spada", annotati da Giovanni Spadoni al termine del suo elenco, corrispondono con tutta probabilità a quelli conservati nelle collezioni del locale museo marchigiano del Risorgimento.

⁵² Pinacoteca e museo civico di Macerata, comune di Macerata inv. n. 3119.

⁵³ Il 18 giugno del 1902, il segretario Alfredo Mangini comunicava a Cesare Filippucci che "nella adunanza tenuta il 5 del presente mese negli Uffici del giornale 'La Provincia' dagli azionisti promotori di una esposizione regionale da tenersi in Macerata, Ella è stata chiamata dalla fiducia dei convenuti a far parte del Comitato Provvisorio. Compito di questo Comitato è di presentare non più tardi del 30 giugno all'Assemblea degli Azionisti un progetto concreto di esposizione per i rami che con maggiore sicurezza daranno garanzia di buon risultato...". Avendo in un primo tempo presentato le dimissioni dal comitato, poi ritirate a seguito di un nuovo invito a collaborare, formalizzato dallo stesso presi-

dente Gustavo Perozzi, Filippucci giustifica le sue decisioni con queste motivazioni: "Pensavo che la mia povera opera a poco avrebbe valso, mentre veniva a mancare quella ben più proficua di persone molto più autorevoli, credetti doveroso dapprima presentare le anzidette dimissioni. Le ritiro invece oggi in cui vedo i miei maestri al loro posto e pieni di energia per la buona riuscita della nostra Esposizione". *L'Esposizione marchigiana del 1905*, s.d.

⁵⁴ Cfr. il catalogo della *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 78, n. 22. Cfr. Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 43.

⁵⁵ Si tratta di cinque statuette raffiguranti *San Domenico, santa Giuliana Falconieri, san Francesco d'Assisi, santa Chiara e sant'Ignazio di Loyola*, che in origine facevano parte di una serie più ampia realizzata sul modello delle sculture collocate nei nicchioni della basilica romana di San Pietro (Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 626, n. 619, n. 618, n. 624, n. 625); di un busto con *Autoritratto di Antonio Piani* (Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 611), di un busto col *Ritratto di papa Pio VII* (Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 610); di quattro busti raffiguranti *San Giovanni Battista, san Giuseppe, san Zaccaria, san Gioacchino* (Pinacoteca e museo civico di Macerata, inv. n. 615, n. 613, n. 646, n. 614). Cfr. inoltre il catalogo *Esposizione regionale marchigiana* 1905, p. 63, n. 10.

⁵⁶ Cfr. il catalogo della *Esposizione regionale marchigiana* 1905, pp. 39-40, n. 32; 63, n. 3; 70, n. 25; 77, n. 9.

⁵⁷ A proposito del *Presepio* di collezione Grimaldi, Ricci scrive: "S'insisteva e s'insiste ad assegnare al Palmezzano, mentre è cosa evidente d'un seguace del Francia, come risulta dal disegno, dal colorito, e dal fatto che l'autore riproduce forme che tutti possono vedere nella predella, dalla chiesa di S. Maria della Misericordia di Bologna passata alla Pinacoteca di quella città, dove si trova col numero 82". Cfr. Ricci 1906^b, pp. 200-215, in particolare p. 208.

⁵⁸ Cfr. E. Calzini, in "Rassegna bibliografica dell'Arte italiana", 3-5, 1906, p. 79.

⁵⁹ Astolfi 1906^f, pp. 310-312. Oltre che sulle pagine del catalogo del 1905, Astolfi ribadiva la sua opinione a favore del Palmezzano anche in Astolfi 1906^a pp. 18-22, in particolare p. 23.

⁶⁰ "Vorrei sperare che l'aver dissentito dalla sua opinione nel quadro del conte Grimaldi di Treia, che nella Rivista Marchigiana dell'ottobre son tornato a restituire al Palmezzano, non abbia alienato da me la sua preziosa benevolenza". Cfr. Astolfi 1906^b.

⁶¹ Astolfi 1906^f, p. 312.

⁶² Grigioni 1956, pp. 132-133 e 661-662.

⁶³ *Le Belle Arti. Relazione della Giuria*, 1905, pp. 12-13.

⁶⁴ Si veda in proposito Agosti 1995, pp. 73-88.

⁶⁵ Venturi 1888^a, pp. 428-433, in particolare pp. 428-429.

⁶⁶ G. Agosti, cit., p. 78.

⁶⁷ Venturi 1904, pp. 323-324. Il testo è riportato da Agosti 1995, p. 78.

⁶⁸ Cfr. Venturi 1888, p. 523.

27. Vincenzo Pagani, *Madonna in gloria col Bambino e san Martino, san Michele Arcangelo, san Giorgio*, Sarnano, Pinacoteca civica



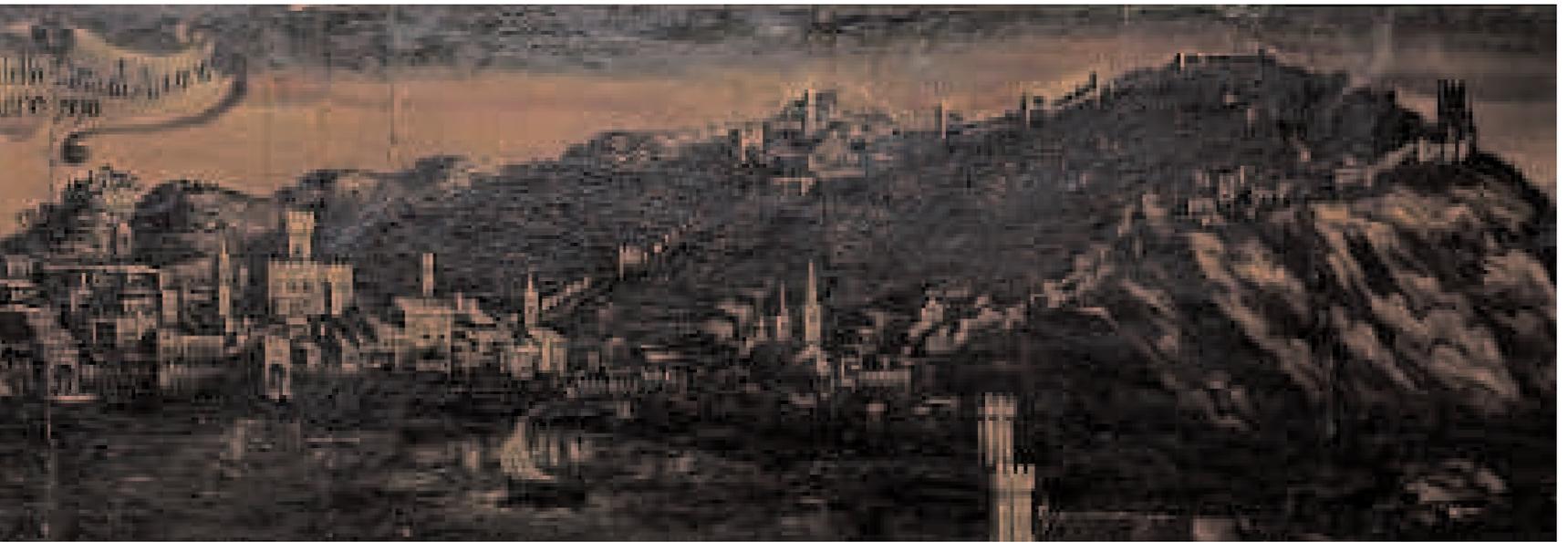
28. Ercole Ramazzani, *Adorazione dei Magi*, Arcevia, chiesa di Santa Maria del Soccorso





29. Autore ignoto del sec. XVIII, *Veduta della città di Ancona*,
Ancona, collezione privata





30. Federico Barocci, *Crocifissione*,
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



31. Filippo Bellini,
Deposizione dalla croce,
Fabriano, ex oratorio della Carità



32. Claudio Ridolfi, *Invenzione della croce*,
Ripatransone, chiesa di Santa Croce



33. Lorenzo Lotto, *Madonna in gloria con angeli e san Giovanni Battista, sant'Antonio da Padova, santa Maria Maddalena, san Giuseppe*, Mogliano, chiesa di Santa Maria



34. Lorenzo Lotto,
Madonna del Rosario,
Cingoli, Pinacoteca civica



35. Simone De Magistris, *Esaltazione del nome di Gesù*
(*Allegoria dei tre Regni*), Offida,
palazzo Manganelli-De Castellotti



36. Carlo Maratta (attribuito),
Autoritratto, Macerata, Pinacoteca comunale



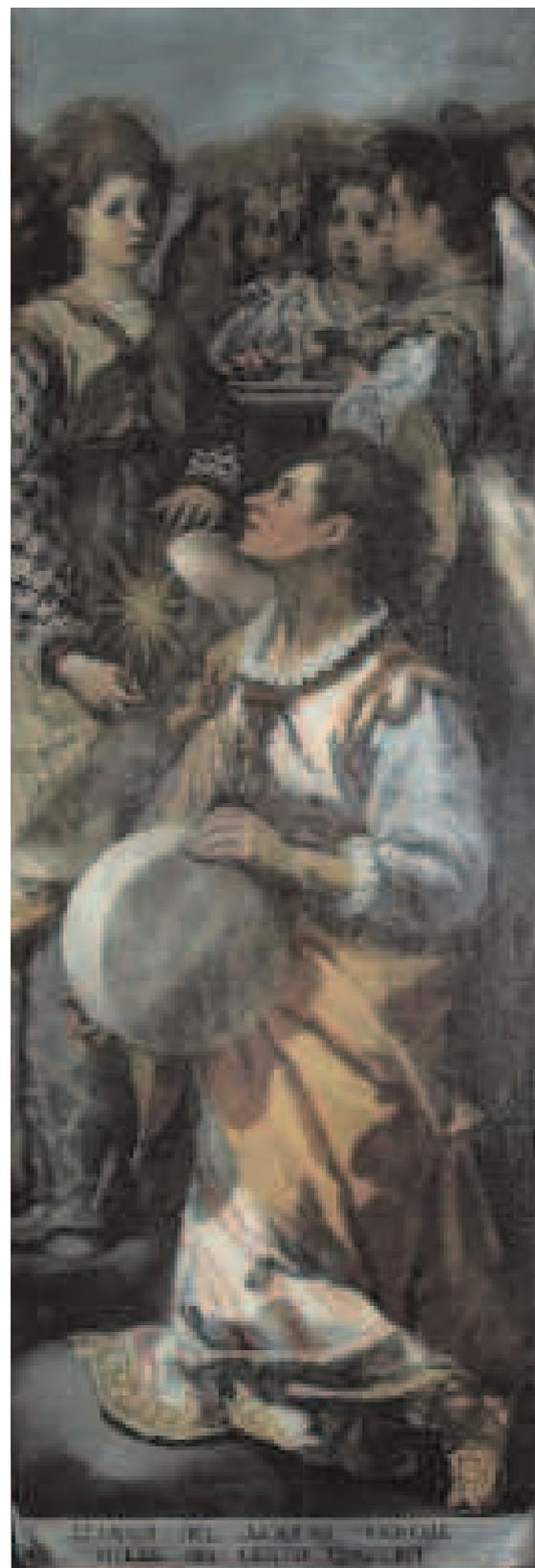
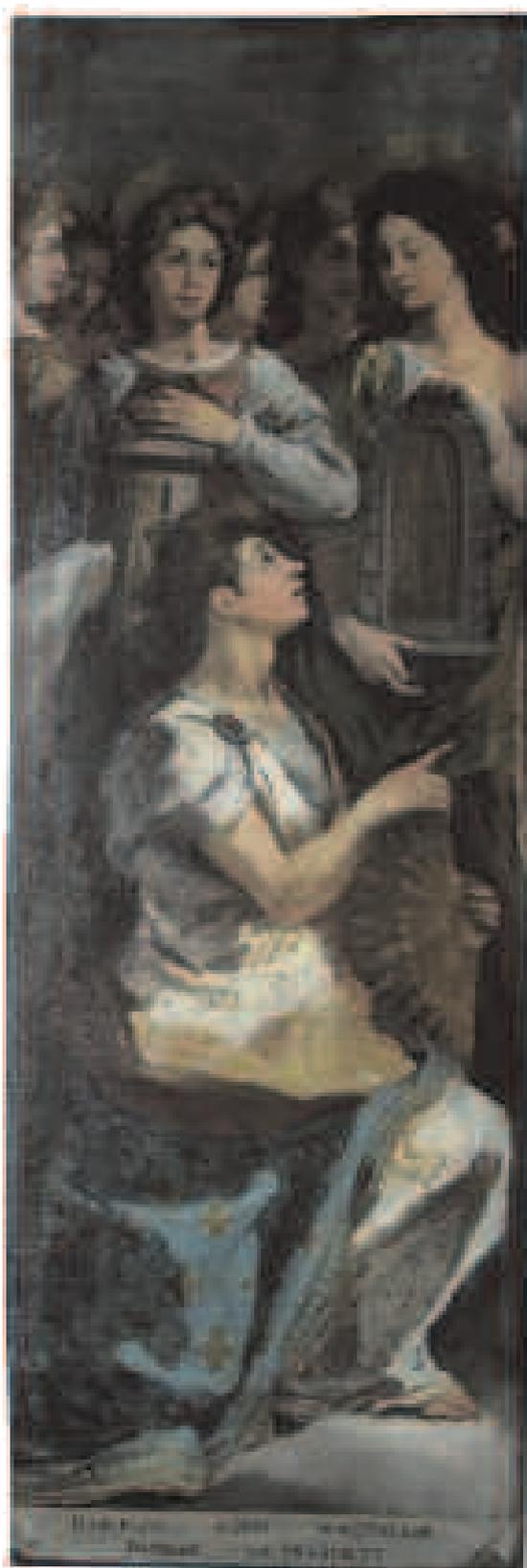
37. Ludovico Trasi, *Predicazione del Battista*,
Ascoli Piceno, Palazzo vescovile



38. Tommaso Nardini,
Immacolata Concezione,
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica



39. Marcello Gobbi in collaborazione con Andrea Boscoli,
Angeli con simboli dell'Immacolata Concezione,
Macerata, chiesa di Santo Stefano



40. Nicola Monti, *L'educazione della Vergine*,
(particolare), Ascoli Piceno, Pinacoteca civica



Catalogo
1905-2005

Il catalogo della mostra d'arte antica fu stampato nel 1905 dopo la chiusura dell'esposizione regionale, in una edizione a parte. Pubblicato privo di immagini, in questa occasione viene corredato di fotografie. L'intento di contestualizzare storicamente l'evento espositivo e il desiderio di offrire una corretta documentazione motivano la scelta di aver utilizzato, ove possibile, immagini scattate in quella stessa circostanza. Conservate presso la Biblioteca comunale Mozzi Borgetti di Macerata (in tal caso la fonte è citata in calce alla scheda), molto probabilmente risalgono alla campagna fotografica effettuata, su iniziativa di Corrado Ricci, dall'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo.

Per questa ragione, la maggior parte dei dipinti mostra i segni evidenti del precario stato conservativo nel quale si trovavano prima di essere sottoposti agli interventi di restauro, non tutti parimenti felici, effettuati negli ultimi cento anni.

Nei diversi casi in cui le fotografie dell'epoca non erano disponibili, si è ritenuto opportuno integrare il catalogo con immagini recenti. Si è inoltre deciso di estendere la documentazione fotografica ai soli dipinti considerati di scuola marchigiana, fatta eccezione per i casi in cui opere non marchigiane erano state inserite nel percorso per motivi di confronto.

Le didascalie delle opere esposte sono state aggiornate tenendo conto delle attribuzioni più recenti e delle odierne collocazioni. La voce relativa alla provenienza delle singole opere se corrispondente all'attuale ubicazione è stata omessa.

Per facilitarne il riconoscimento, si è voluto seguire lo stesso ordine riportato nel catalogo del 1905 e mantenere la stessa divisione per sale. Soltanto in rari casi la sequenza è stata modificata per rendere più coerente la lettura delle immagini. In fondo a ogni didascalia è stata trascritta la numerazione corrispondente alle pagine del catalogo e alla disposizione degli oggetti con indicata, tra parentesi, l'attribuzione data in quella sede, se diversa dall'attuale, o altre eventuali difformità rispetto ai dati di cui oggi siamo in possesso. Inoltre è stato segnalato il riferimento alle fotografie di repertorio conservate presso la biblioteca.

Dove non è stato possibile rintracciare un'opera esposta nel 1905, perché appartenuta a collezionisti privati o perché rubata o venduta, sono stati ripetuti i dati del catalogo di allora, tranne nei pochi casi in cui si avevano notizie più recenti che, per questo motivo, sono state preferite alle prime. Qualora soltanto una parte dell'opera sia stata rintracciata (nel caso, ad esempio, di un politico smembrato) si sono comunque aggiornate le voci relative alle sezioni superstiti. In questi casi, le didascalie prive di immagini di riferimento sono riportate in grigio con il numero di catalogo tra parentesi.

Le iscrizioni – trascritte soltanto se necessarie alla comprensione dell'opera, come nel caso di datazioni, firme, nomi di committenti, ecc. – sono state riportate senza segnalare gli a capo e integrate, quando possibile, tra parentesi quadre o segnalando le lacune con puntini di sospensione tra parentesi tonde.

**Catalogo illustrato e aggiornato
della mostra d'arte antica**

CORRIDOIO

1. Bartolomeo (Fano, documentato 1493-1538) e Pompeo Morganti (Fano, documentato 1527-1562)

Resurrezione di Lazzaro con san Michele Arcangelo

1534

Tempera su tavola, 423 × 244 cm

Fano, Pinacoteca civica

Provenienza: Fano, chiesa di San Michele Arcangelo

Iscrizioni: BARTHOLOM. ET POMPEI.

FILIVS FANE. NI F., in basso a destra

Cat. 1905: p. 31, n. 1

BCMC, Fot. B 16-50



1.

2. Antonio da Faenza (Faenza, 1456/57-1535/35)
Madonna in trono col Bambino e santi Michele, Sperandia, Orsola, Barbara e Giovanni Battista; Angelo annunciante, san Bernardo abate (?) e san Giuda Taddeo, san Marco evangelista e sant'Antonio abate, Vergine annunciata (predella)

1526

Dipinto su tavola, 370 × 263,5 cm

Cingoli, chiesa di Santa Sperandia

Iscrizioni: MDXXVI,

sulla cornice lignea

Cat. 1905: p. 31, n. 2 (attribuita ad Andrea da Jesi, 1491/92-1543)

BCMC, Fot. B 16-70



2.

SALA I

3. Maestro di Sant'Agostino
(XIII secolo)

Crocifissione

Seconda metà del XIII secolo

Affresco riportato su telaio,
68 × 299 cm; fregio 68 × 299 cm

Fabriano, Pinacoteca civica

Provenienza: Fabriano,
convento di Sant'Agostino

Cat. 1905: p. 32 nn. 1 e 2

(attribuita dubitativamente a Bocco)

BCMC, Fot. B 16-23



3.

4. Maestro di Sant'Agostino
(XIII secolo)

Sant'Agostino consegna

la Regola agli eremiti

Seconda metà del XIII secolo

Affresco riportato su telaio, 238,6
× 290,3 cm; fregio 67,3 × 290,3 cm

Fabriano, Pinacoteca civica

Provenienza: Fabriano,
convento di Sant'Agostino

Cat. 1905: p. 32 nn. 3 e 4

(attribuita dubitativamente a Bocco)

BCMC, Fot. B 16-15



4.

5. Maestro di Sant'Agostino
(XIII secolo)
San Guglielmo da Malavalle
Seconda metà del XIII secolo
Affresco riportato su telaio,
292 × 219,9 cm
Fabriano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fabriano,
convento di Sant'Agostino
Cat. 1905: p. 32 n. 5
(attribuita dubitativamente a Bocco)
BCMC, Fot. B 16-41



5.

6. Ignoto autore marchigiano
(XIV secolo)
Processione
Seconda metà del XIV secolo
Affresco riportato su telaio,
147 × 212 cm
Fabriano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fabriano,
convento di Sant'Agostino
Cat. 1905: p. 32 n. 6
BCMC, Fot. B 16-40



6.

7. Maestro di Fossato
 (XIV-XV secolo) attribuito,
Crocifissione
 Fine XIV secolo – inizi XV secolo
 Tempera su tavola,
 190,3 × 155,7 cm
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano,
 chiesa di San Nicolò
 Cat. 1905: p. 33 n. 7
 (autore ignoto)
 BCMC, Fot. B 16-12



7.

8. Francescuccio di Cecco Ghissi
 (documentato 1345-1374)
Madonna dell'umiltà
 1359
 Tempera su tavola, 147 × 111 cm
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano,
 chiesa di Santa Lucia Novella
 (San Domenico)
 Iscrizioni: NOSTRA D[OMI]NA DE
 UMILITATE ANNO D[OMI]NI MCCCL-
 VIII FRANCISCUTIUS CICCHI FECIT
 HOC OPUS, sul bordo della base;
 DE A[NN]O 1674 REST[AURAT]A FUIT
 A IOA[NN]E BAP[TIS]TA DE
 MAGISTRIS P.S.D., alla base
 Cat. 1905: p. 33, n. 8
 BCMC, Fot. B 16-3



8.

9. Francescuccio di Cecco Ghissi
(documentato 1345-1374) attribuito,
*Madonna col Bambino, san Nicola
da Bari, san Giovanni Evangelista,
san Giovanni Battista, san Venanzio;
Santa Caterina d'Alessandria,
Arcangelo Gabriele, Crocifissione,
Madonna, Sant'Antonio abate*
(cuspidi)

Seconda metà del XIV secolo
Tempera su tavola, 122 x 173 cm
(pentittico)

Fabriano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fabriano, abbazia
di Santa Maria d'Appennino
Cat. 1905: pp. 33-34, n. 9
(attribuita ad Allegretto Nuzi)
BCMC, Fot. B 16-24



9.

10. Allegretto Nuzi
(Fabriano, 1320 ca. – 1373)
*Madonna col Bambino e santi,
sant'Antonio Abate, san Giuliano;
Crocifissione e due profeti* (cimasa)
Angelo annunziante
(cimasa, pannello di sinistra)

Vergine annunziata
(cimasa, pannello di destra)

1369

Tempera su tavola,
174 x 151 cm (trittico)
Macerata, cattedrale, sagrestia
dei canonici

Provenienza: Macerata,
Sant'Antonio al mercato

Iscrizioni: ISTAM TABULAM FECIT
FIERI FRATER IOHANNES CLERICUS
PRECEPTOR TOLENTINI ANNO
D[OMI]NI MCCCLXVIII,

sui gradini del trono
ALEGRITTUS DE FABRIANO ME
PINXIT MCCCLXVIII,
pannello centrale, in basso;
[S]ANT[ONIO DE VIE] NN[E],
pannello di sinistra, in basso;
S. IULIANUS, pannello di destra,
in basso

Cat. 1905: p. 34, n. 10
BCMC, Fot. B 16-22



10.

11. Allegretto Nuzi
 (Fabriano, 1320 ca. – 1373)
Sant'Antonio abate
e san Giovanni evangelista
 XIV secolo

Tempera su tavola, 154 × 95 cm
 (pannello di un polittico)
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano, abbazia
 di Santa Maria d'Appennino
 Cat. 1905: p. 34, n. 11
 BCMC, Fot. B 16-10



11.

12. Allegretto Nuzi
 (Fabriano, 1320 ca. – 1373)
San Giovanni Battista e san Venanzio
 XIV secolo

Tempera su tavola, 154 × 96 cm
 (pannello di un polittico)
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano, abbazia
 di Santa Maria d'Appennino
 Cat. 1905: p. 34, n. 12
 BCMC, Fot. B 16-6



12.

13. Allegretto Nuzi
 (Fabriano, 1320 ca. – 1373)
Madonna col Bambino, santa
Maria Maddalena, san Giovanni
Evangelista, san Bartolomeo,
san Venanzio;
Sant'Antonio abate, Vergine, Cristo
crocifisso, san Giovanni evangelista,
santa Caterina d'Alessandria (cuspidi)
 XIV secolo

Tempera su tavola, 118 × 200,7 cm
 (pentittico)
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano, cattedrale
 Cat. 1905: p. 34, n. 13
 BCMC, Fot. B 16-20



13.

14. Allegretto Nuzi
(Fabriano, 1320 ca. – 1373)
*San Nicola da Tolentino,
sant'Agostino, santo Stefano*
XIV secolo
Tempera su tavola,
131 × 152,3 cm (trittico)
Fabriano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fabriano, chiesa di
Santa Maria Nova (Sant'Agostino)
Cat. 1905: p. 34, n. 14
BCMC, Fot. B 16-38



14.

15. Maestro di Staffolo
(attivo nelle Marche tra il secondo
e il terzo quarto del XV secolo)
Madonna della culla
Secondo quarto del XV secolo
Tempera su tavola, 163 × 88 cm
Matelica, convento della
Beata Mattia
Provenienza: Matelica,
monastero di Santa Maria
Maddalena
Cat. 1905: p. 35, n. 15
(autore ignoto)
BCMC, Fot. B 16-48



15.

16. Luca di Paolo
 (Matelica, documentato
 1470-1490)
*Crocifissione, Natività,
 Adorazione dei Magi;
 sant'Adriano,
 san Bartolomeo* (cuspidi)
 Seconda metà del XV secolo
 Tempera su tavola,
 213 x 244 cm (trittico)
 Matelica, museo Piersanti
 Provenienza: Matelica, pieve dei
 Santi Adriano e Bartolomeo
 Cat. 1905: p. 35, n. 16
 (autore ignoto)
 BCMC, Fot. B 16-30



16.

17. Pietro di Domenico
 da Montepulciano
 (Montepulciano di Filottrano,
 documentato 1418-1422)
*Madonna col Bambino e angeli,
 san Michele Arcangelo,
 santo Stefano, san Lorenzo,
 san Cosma (o Damiano)*
 Prima metà del XV secolo
 Tempera su tavola,
 214 x 129 cm (pentittico)
 Firenze, collezione privata
 Provenienza: Loreto, basilica;
 Potenza Picena, collegiata; istituto
 dell'Addolorata (1936); Firenze,
 Sotheby's 10 aprile 1974, n. 194
 Cat. 1905: pp.35-36, n. 17
 (autore ignoto)
 BCMC, Fot. B 16-18



17.

18. Marino Angeli
(Santa Vittoria in Matenano,
documento 1437-1461)
*Madonna col Bambino,
san Sebastiano, san Biagio*
1448

Tempera su tavola,
125 × 125 cm (trittico)
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Monte Vidon
Combatte, chiesa di Santa Maria
delle rose; chiesa di San Biagio
(1890); acquistato dallo
Stato nel 1923

Iscrizioni: FRATER MARINUS ANGELI
DE SANCTA VICTORIA ME
FECIT MCCCCXXXVIII, sul gradino
Cat. 1905: p. 36, n. 18
BCMC, Fot. B 16-8



18.

19. Marino Angeli
(Santa Vittoria in Matenano,
documentato 1437-1461)
Madonna col Bambino e angeli
Metà del XV secolo
Tempera su tavola, 65 × 63 cm
Fermo, museo diocesano
Provenienza: Monte Vidon
Combatte, frazione di Collina,
chiesa di San Procolo
Cat. 1905: p. 36, n. 19



19.



20.

20. Antonio da Fabriano
(Fabriano, 1420 ca.
– documentato fino al 1489)
*Madonna in trono col Bambino,
Dio Padre benedicente (cuspide);
San Clemente,
San Giovanni Battista (cuspide)*
Metà del XV secolo
Tempera su tavola,
88 × 57 cm (stendardo)
Genga, museo di San Clemente
Provenienza: Genga,
chiesa parrocchiale
Cat. 1905: pp. 36-37, n. 20
BCMC, Fot. B 16-28
BCMC, Fot. B 16-29



21.

21. Antonio da Fabriano
(Fabriano, 1420 ca.
– documentato fino al 1489)
Crocifisso
1452
Tempera su tavola, 187 × 156 cm
Matelica, museo Piersanti
Provenienza: Matelica, collezione
Piersanti, dal 1763
Iscrizioni: ANTONIUS FABRIANESIS
P[INXIT] 1452, in basso a sinistra;
F. L. S., in basso a destra
Cat. 1905: p. 37, n. 21
BCMC, Fot. B 16-26

22. Antonio da Fabriano
 (Fabriano, 1420 ca.
 – documentato fino al 1489)
Dormitio Virginis
 Metà del XV secolo
 Tempera su tavola, 171,6 × 193,8 cm
 Fabriano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fabriano,
 chiesa di San Nicolò
 Cat. 1905: p. 37, n. 22



22.

23. Giovanni di Corraduccio
 (documentato a Foligno
 e Fabriano 1404-1428) attribuito,
San Giovanni Battista,
sant'Antonio da Padova
 Metà del XV secolo
 Tempera su tavola,
 170 × 110 cm (dittico)
 Visso, museo della Collegiata
 Provenienza: Visso, chiesa
 di San Francesco
 Cat. 1905: p. 37, n. 23
 (autore ignoto)
 BCMC, Fot. B 16-19



23. 24.

24. Giovanni di Corraduccio
 (documentato a Foligno
 e Fabriano 1404-1428) attribuito,
San Ludovico di Tolosa,
san Francesco che riceve le stimmate
 Metà del XV secolo
 Tempera su tavola,
 170 × 110 cm (dittico)
 Visso, museo della Collegiata
 Provenienza: Visso,
 chiesa di San Francesco
 Cat. 1905: p. 37, n. 24
 (autore ignoto)
 BCMC, Fot. B 16-19

25. Luca di Paolo
(Matelica, documentato
1470-1490)
*Crocifissione e storie della vera
Croce*
1481-82
Tempera su tavola, 270 × 168 cm
Matelica, museo Piersanti
Provenienza: Matelica,
oratorio di Santa Croce
Cat.: pp. 37-38, n. 25
("medesimo ignoto
quattrocentista del dipinto n. 16")
BCMC, Fot. B 16-64



25.

26. Sassetta, Stefano di Giovanni,
detto il (notizie dal 1423 – Siena,
1450) attribuito,
San Francesco d'Assisi
Prima metà del XV secolo
Tempera su tavola, 83 × 48 cm
Corridonia, Pinacoteca comunale
Provenienza: Corridonia,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905: p. 38, n. 26
(autore ignoto)



26.

27. Maestro di San Verecondo
 (attivo nel primo trentennio
 del XV secolo) attribuito,
*San Francesco d'Assisi con
 due flagellanti;*
Monogramma di Cristo,
Crocifisso e due angeli
 Terzo decennio ca. del XV secolo
 e prima metà del XV secolo
 Tempera su tavola, 77,5 × 43 cm
 (standardo)
 Matelica, museo Piersanti
 Provenienza: Matelica,
 chiesa di Sant'Angelo
 Cat. 1905: p. 38, n. 27 (autore
 ignoto di scuola marchigiana)



27.

(28.) Autore ignoto di scuola
 umbro-marchigiana (XV secolo)
*Madonna col Bambino, san
 Francesco che riceve le stimmate
 e altri santi, Crocifisso
 e san Cristoforo*
 XV secolo (?)
 Dipinto su tavola,
 60 × 60 cm (trittico)
 Ubicazione sconosciuta
 Provenienza: Macerata,
 collezione Lodovico Zdekauer
 cat. 1905: p. 38, n. 28

29. Maestro di Torre di Palme
 (XIV secolo) attribuito,
*Madonna dell'umiltà con
 san Giovanni Battista, san Pietro,
 san Paolo, san Bartolomeo;*
Santo Vescovo, san Lorenzo diacono,
san Giacomo, sant'Antonio abate
 (ordine superiore)
 XIV secolo
 Tempera su tavola, 124 × 173 cm
 Ubicazione sconosciuta
 (trafugato nel dicembre del 1921)
 Provenienza: Torre di Palme,
 chiesa di Santa Maria a Mare
 Cat. 1905: p. 38, n. 29
 (autore ignoto di scuola veneta)
 BCMC, Fot. B 16-37



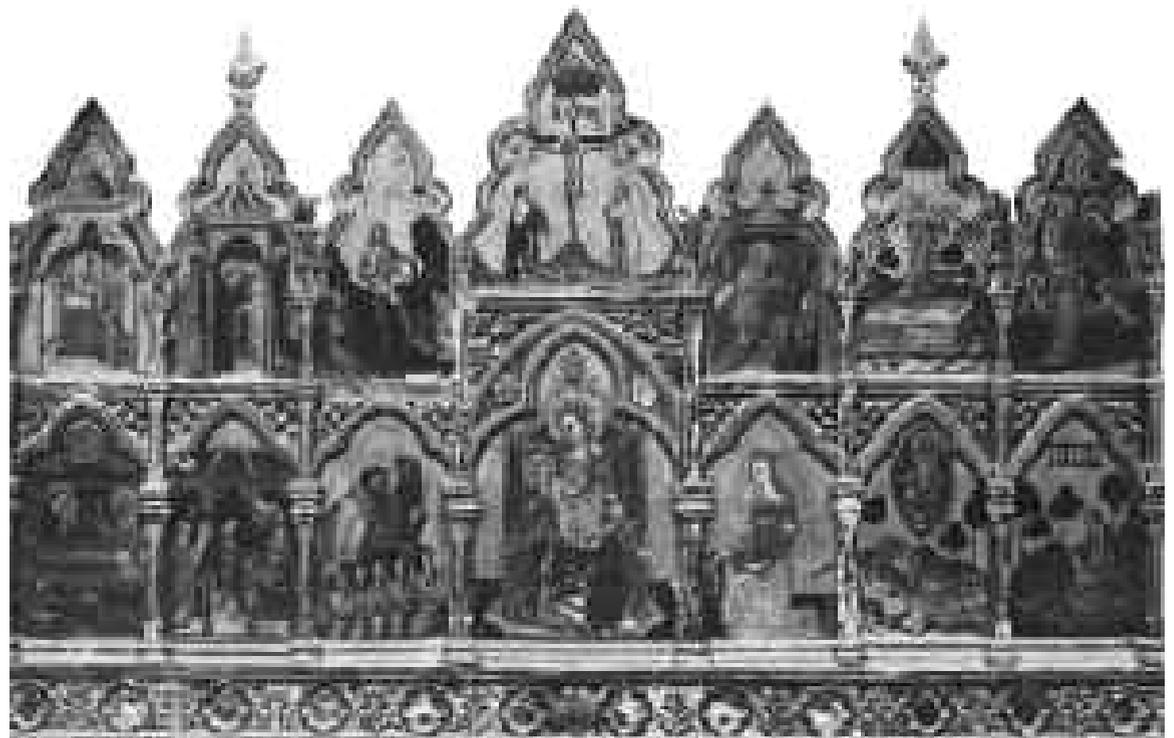
29.

30. Andrea da Bologna, Andrea di Deolao de' Bruni, detto
 (Bologna, documentato 1369-1377)
Madonna dell'umiltà
 1372
 Tempera su tavola, 175 × 92 cm
 Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
 Provenienza: Corridonia,
 chiesa di Sant'Agostino
 Iscrizioni: MULIE[R] AMICTA SOLE ET
 LUNA SUB PEDIB[US] ET I[N] CAPITE
 CORONA STELLARUM, sul basamento;
 DE BONONIA NATU[S] ANDREA
 [FUIT HIC OPE]RATU[S] A[NNO]
 D[OMINI] MCCCLXXII, in basso
 Cat. 1905: p. 39, n. 30
 BCMC, Fot. B 16-21



30.

31. Andrea da Bologna, Andrea di Deolao de' Bruni, detto
 (Bologna, documentato 1369-1377)
Madonna col Bambino in trono,
san Benedetto e san Bernardo
(o Brunone) con monache benedettine
oranti, santa Caterina d'Alessandria;
Crocifissione (cuspide centrale);
Storie di san Giovanni Battista
(a sinistra); Storie di san Giovanni
Evangelista (a destra);
Dodici santi (predella)
 1369
 Tempera su tavola, 150 × 250 cm
 (polittico a 14 scomparti)
 Fermo, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fermo, chiesa
 di Santa Caterina;
 Congregazione di carità
 Iscrizioni: AN[NO] D[OMINI]
 MCCCLXVIII DE BONO[N]IA NAT[US]
 ANDREAS FUIT HIC OPER[ATUS],
 sulla base del trono
 Cat. 1905, p. 39, n. 31
 BCMC, Fot. B 16-31



31.

(32.) Maestro greco-bizantino
 XV secolo (?)
 Recto: *Trittico con Cristo benedicente in trono* (al centro); *Annunciazione* (cuspidi laterali); *Sei santi a mezza figura* (scomparto laterale di sinistra); *Sei santi a mezza figura* (scomparto laterale di destra);
 Verso: *Stemma della famiglia Grimaldi* (scomparto centrale); *Croce* (scomparto laterale); *Sei santi* (scomparto laterale)
 XV secolo (?)
 Dipinto su tavola, 32 x ? cm
 Ubicazione sconosciuta, tranne un frammento di scomparto laterale in collezione privata
 Provenienza: Treia, collezione conte Nicolò Grimaldi
 Cat. 1905, pp. 39-40, n. 32 (riferito alla "maniera greco-bizantina" e dubitativamente ricondotto al XV secolo)



33.

SALA II Sezione I

33. Lorenzo Salimbeni
 (San Severino, 1374 ca. – ante 1420)
Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria;
san Simone; *san Taddeo*; *Pietà* (lato esterno dell'anta di sinistra); *San Luca* (lato esterno dell'anta di destra)
 1400
 Tempera su tavola, 159 x 101 cm (trittico ad ante richiudibili)
 San Severino, Pinacoteca civica
 Provenienza: San Severino, chiesa di San Lorenzo in Doliolo
 Iscrizioni: HOC OPUS FECIT FIERI FR. ANTHONIUS PETRONI ET P(...)US NICHOLAI, in alto; NELLI MEI ANNI XXVI IO LORENZO FICI QUISTO LAURERO, in basso entro cartiglio; SAN LUCA / NEL MESE DI GENARO, retro dell'anta di destra; AN[N]O DOMINI 1400, retro dell'anta di sinistra
 cat. 1905, p. 41, n. 1
 BCMC, Fot. B 16-16
 BCMC, Fot. B 16-27



33.

34. Ignoto autore marchigiano
 (XV secolo)
*Madonna in trono col
 Bambino e angeli*
 Prima metà del XV secolo
 Tempera su tavola, 153 × 128 cm
 Fermo, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Fermo, chiesa
 di San Domenico
 Cat. 1905, pp. 41-42, n. 2
 (autore ignoto di scuola severinate)
 BCMC, Fot. B 16-17



34.

35. Giacomo di Nicola da Recanati
 (Recanati, documentato 1414-1466)
Madonna col Bambino e santi
 1414
 Tempera su tavola, 155 × 177 cm
 Macerata, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Montecassiano,
 chiesa di San Giovanni Battista
 Iscrizioni: HOC OPUS F[ECIT]
 F[IE]R[I] IOH[ANNE]S ANTONIJ
 MCCCCXIV [TEMPORE] FR[ATR]IS
 ANTONIJ D(...) (...) INO,
 ai piedi della Madonna
 Cat. 1905, p. 42, n. 3
 (autore ignoto di scuola severinate)



35.

36. Giacomo di Nicola da Recanati
 (Recanati, documentato 1414-1466)
Incoronazione della Vergine
 Metà del XV secolo
 Tempera su tavola, 235 × 267 cm
 Montecassiano, chiesa collegiata
 di Santa Maria Assunta
 Cat. p. 42, n. 4 (autore ignoto
 di scuola severinate)
 BCMC, Fot. B 16-32



36.

37. Luca di Paolo
 (Matelica, documentato 1470-1490)
*Madonna col Bambino e angeli,
 san Francesco; San Bernardino;
 Arcangelo Gabriele, santo vescovo,
 san Giovanni Battista, pilastro
 di sinistra;*
*Madonna annunciata, sant'Antonio
 abate, san Pietro martire,
 pilastro di destra;*
*Donatori, miracoli di san
 Bernardino, predella*
 Seconda metà del XV secolo
 Tempera su tavola, 178 × 196 cm
 (trittico)
 Matelica, chiesa di San Francesco
 Cat. 1905, p. 43, n. 5
 (attribuita a Lorenzo d'Alessandro)
 BCMC, Fot. B 16-35



37.

38. Lorenzo d'Alessandro
 (San Severino, 1462 ca. – 1501)
*Madonna in trono col Bambino
 tra san Giovanni Battista
 e san Severino vescovo*
 Inizi anni ottanta del XV secolo
 Tempera su tavola, 157 × 132 cm
 San Severino, Pinacoteca civica
 Provenienza: San Severino, chiesa
 di Santa Maria sopra Mercato
 Cat. 1905, pp. 43-44, n. 6
 BCMC, Fot. B 16-47



38.

39. Lorenzo d'Alessandro
 (San Severino, 1462 ca. – 1501)
*Madonna col Bambino e angeli,
 san Giovanni Battista,
 santa Maria Maddalena;
 San Pantaleone, Cristo in pietà,
 san Giuliano (cuspidi)*
 1481
 Tempera su tavola, 211 × 167 cm
 (trittico)
 Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
 Provenienza: Corridonia,
 pieve di San Donato
 Iscrizioni: OPVS LAVRENTII DE S
 SEVERINO 1481, sul gradino del
 trono; HOC OPVS FECERVNT F
 P[ER]GENTILIS ET IOHANNES
 MARINVS P[ER] QVODDAM RELICTVM
 FACTVM AB EORVM ANTIQVIS,
 sul listello inferiore della cornice
 Cat. 1905, p. 44, n. 7
 BCMC, Fot. B 16-46



39.

40. Lorenzo d'Alessandro
 (San Severino, 1462 ca. – 1501)
*Madonna col Bambino, sant'Anna,
 san Sebastiano e san Rocco;
 Deposizione di Cristo tra i
 santi Michele arcangelo
 e Domenico* (lunetta)
 1480-1490
 tempera su tavola, 244 × 213 cm
 Matelica, museo Piersanti
 Provenienza: Matelica,
 chiesa di San Michele Arcangelo,
 chiesa di San Francesco (1886)
 Cat. 1905, p. 44, n. 8
 BCMC, Fot. B 16-55



40.

41. Lorenzo d'Alessandro
 (San Severino, 1462 ca. – 1501)
 attribuito,
*San Sebastiano, santa Caterina
 martire, il profeta Daniele*
 1465-70 ca.
 Tempera su tavola, 150 × 70 cm
 (pannello di un trittico)
 Matelica, chiesa di Santa Teresa
 Provenienza: Matelica, chiesa di
 Sant'Antonio abate (fino al 1835)
 cat. 1905, p. 44, n. 9



41.

42. Lorenzo d'Alessandro
 (San Severino, 1462 ca. – 1501)
 attribuito,
*San Giovanni Battista, san Bernardo
 da Chiaravalle, il profeta Eliseo*
 1465-70 ca.
 Tempera su tavola, 150 × 70 cm
 (pannello di un trittico)
 Matelica, chiesa di Santa Teresa
 Provenienza: Matelica, chiesa di
 Sant'Antonio abate (fino al 1835)
 cat. 1905, p. 44, n. 10



42.

43. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno (Foligno, 1430 ca. – 1502) attribuito, *San Pietro e san Giovanni Battista; San Benedetto e san Biagio* XV secolo
 Tempera su tavola, 86 × 130 cm ciascuno (due dittici di un polittico)
 Sarnano, chiesa di Santa Maria di Piazza Alta
 Cat. 1905, p. 45, n. 11 (attribuito dubitativamente a Lorenzo d'Alessandro)
 BCMC, Fot. B 16-25



43.

Sezione II

44. Girolamo di Giovanni (Camerino, documentato 1450-1503) *Madonna col Bambino, san Tommaso, san Cipriano, Annunciazione, Crocifissione, san Michele, san Martino* (ordine superiore); *San Pietro, san Paolo* (cuspidi) 1473
 Tempera su tavola, 212 × 194 cm (polittico)
 Monte San Martino, chiesa di San Martino
 Provenienza: Monte San Martino, chiesa di Santa Maria del Pozzo
 Iscrizioni: REGINA CELI MEMENTO MR JERONIMVS JOHANIS DE CAMERINO ME PINSIT MCCCCLXXIII, base del trono; s. TOMAS AP S. CIPRIANVS, base dei due laterali
 Cat. 1905: pp. 45-46, n. 12
 BCMC, Fot. B 16-2



44.

Sezione III

45. Antonio (Murano, 1420 ca. – ante 1484) e Bartolomeo Vivarini (Murano, 1432 ca. – post 1491)
Santa Caterina d'Alessandria e santa Lucia
1462

Tempera su tavola, 106 × 100 cm
(pannelli di polittico)
Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
Provenienza: Montolmo,
chiesa di San Pietro
Cat. 1905, p. 45, n. 13
(attribuito ad Antonio Vivarini)
BCMC, Fot. B 16-61

46. Antonio (Murano, 1420 ca. – ante 1484) e Bartolomeo Vivarini (Murano, 1432 ca. – post 1491)
San Paolo apostolo e san Giorgio
1462

Tempera su tavola, 146 × 110 cm
(pannelli di polittico)
Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
Provenienza: Montolmo,
chiesa di San Pietro
Cat. 1905: p. 46, n. 14
(attribuito ad Antonio Vivarini)
BCMC, Fot. B 16-62

47. Antonio (Murano, 1420 ca. – ante 1484) e Bartolomeo Vivarini (Murano, 1432 ca. – post 1491)
San Nicola di Bari e san Pietro apostolo
1462

Tempera su tavola, 146 × 110 cm
(pannelli di polittico)
Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
Provenienza: Montolmo,
chiesa di San Pietro
Cat. 1905: p. 46, n. 15
(attribuito ad Antonio Vivarini)
BCMC, Fot. B 16-63

Sezione IV

48. Carlo Crivelli (Venezia, 1430 ca. – Ascoli Piceno, 1500 ca.)
Madonna che allatta il Bambino
Inizi anni settanta del XV secolo
Tempera su tavola, 127 × 63 cm
Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
Provenienza: Corridonia,
chiesa di Santa Maria del Gesù
Cat. 1905: p. 47, n. 16
BCMC, Fot. B 16-56



45. 46. 47.



48.

49. Carlo Crivelli
 (Venezia, 1430 ca. – Ascoli Piceno,
 1500 ca.)
Madonna col Bambino
 1470?
 Tempera su tavola riportata su tela,
 59 × 40 cm (probabile parte
 di un polittico)
 Macerata, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Macerata,
 chiesa di Santa Croce
 Iscrizioni: CAROLUS CRIVELLUS
 VENETUS PINXIT 1470 FERMIS, su un
 frammento di tela incollato sul retro
 della tela, forse non pertinente
 Cat. 1905: p. 47, n. 17
 BCMC, Fot. B 16-4



49.

Sezione V

50. Vittore Crivelli (Venezia,
 1440 ca. – Fermo, 1501-02)
*Madonna adorante il Bambino
 tra due angeli musicanti*
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 160 × 83 cm
 (le misure diverse riportate
 nel catalogo del 1905 potrebbero
 attestare che la tavola è stata
 accorciata)
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano,
 chiesa di San Francesco
 Cat. 1905: pp. 47-48, n. 18
 BCMC, Fot. B 16-57



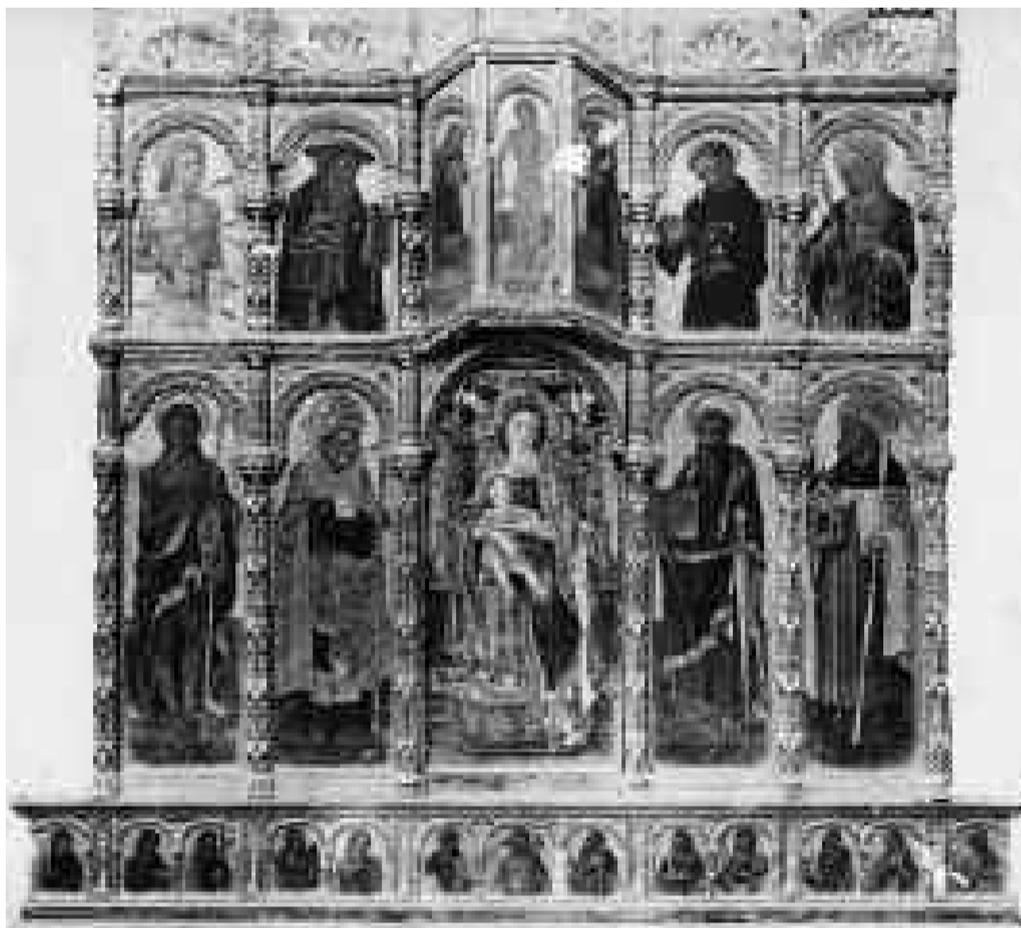
50.

51. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo,
 1501-02)
*Madonna adorante il Bambino
 tra due angeli*
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 145 × 65 cm
 Massignano, chiesa di
 San Giacomo Maggiore
 Provenienza: Massignano, oratorio
 della Confraternita del sacramento
 Cat.: p. 48, n. 19 (“Maniera
 di Vittore Crivelli ma non suo”)
 BCMC, Fot. B 16-44



51.

52. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501-02)
*Madonna col Bambino,
 san Giovanni Battista, san Pietro,
 san Paolo, sant'Agostino;
 Cristo risorto tra due angeli, san
 Sebastiano, san Girolamo, san Nicola
 da Tolentino, santa Caterina
 d'Alessandria (ordine superiore);
 Gesù tra i dodici apostoli (predella)*
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 236 × 252 cm
 Torre di Palme, chiesa di
 Sant'Agostino (trafugato nel 1972
 e recuperato poco dopo tranne le
 quattro formelle di sinistra della
 predella, non più rintracciate)
 Provenienza: Torre di Palme,
 chiesa di San Giovanni Battista
 Cat. 1905: p. 48, n. 20
 BCMC, Fot. B 16-5
 BCMC, Fot. B 16-39



52.

53. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501-02)
*Madonna col Bambino in trono,
 san Martino, sant'Antonio Abate;
 Crocifissione* (ordine superiore)
 1490

Tempera su tavola, 263 × 190 cm
 Monte San Martino,
 chiesa di San Martino
 Provenienza: Monte San Martino,
 chiesa di San Michele Arcangelo (?)
 Iscrizioni: OPUS VICTORIS CRIVELLI
 VENETI MCCCC LXXXX, su un
 secondo gradino mobile, collocato
 sotto quello della cornice
 originaria, forse pertinente
 ad altro polittico
 Cat. 1905: pp. 48-49, n. 21
 (esposto con l'aggiunta di due
 pannelli laterali nel registro
 superiore con i monogrammi di
 Maria e di Gesù, in sostituzione
 dei due originari all'epoca
 già dispersi)
 BCMC, Fot. B 16-45



53.

54. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501-02)
*Madonna col Bambino in trono,
 san Marco, san Lorenzo*
 Ultimo quarto del XV secolo
 Olio su tavola, 106 × 125 cm (tre
 scomparti di un polittico
 smembrato e perduto)
 Ripatransone, Pinacoteca comunale
 Provenienza: chiesa di San
 Benigno; chiesa di Santa Chiara
 Cat. 1905: p. 49, n. 22
 BCMC, Fot. B 16-63



54.

55. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501-02)
San Leonardo
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 115,5 × 35,5 cm
 Ripatransone, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Monteprandone;
 Ripatransone, Oratorio della morte
 Cat. 1905: p. 49, n. 23
 (erroneamente creduto San Placido)



55.



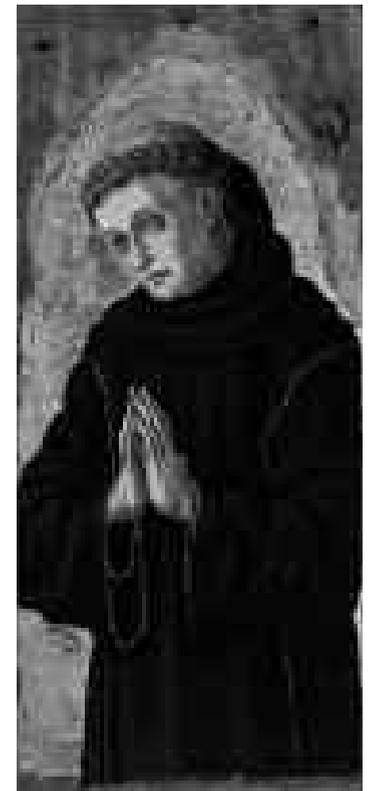
56.

56. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501/02)
Beato Giacomo della Marca
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 109,5 × 32,5 cm
 Ripatransone, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Monteprandone;
 Ripatransone, Oratorio della morte
 Cat. 1905: p. 49, n. 24

57. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501/02)
Sant'Orsola
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 61,5 × 32 cm
 Ubicazione ignota (trafugata nel 1983)
 Provenienza: Monteprandone;
 Ri-patransone, Oratorio della morte; Pinacoteca comunale
 Cat. 1905: p. 49, n. 25



57.



58.

58. Vittore Crivelli
 (Venezia, 1440 ca. – Fermo, 1501/02)
San Placido
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 66 × 30 cm
 Ripatransone, Pinacoteca comunale
 Provenienza: Monteprandone;
 Ripatransone, Oratorio della morte
 Cat. 1905: p. 50, n. 26 (identificato come "santo frate a mani giunte")

Sezione VI

59. Pietro Alemanno
(Göttweich, documentato dal 1475 – Ascoli Piceno, 1498)
Madonna col Bambino, san Nicola da Bari, santa Maria Maddalena, san Giovanni Battista, san Leonardo
Ultimo quarto del XV secolo
Tempera su tavola, 204 × 220 cm
(compresa la cornice del polittico rifatta in occasione della mostra del 1905)
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: Ascoli Piceno, chiesa di San Leonardo; chiesa dell'Angelo custode, sagrestia; venduto abusivamente nel 1867 quindi recuperato e consegnato alla pinacoteca nel 1870
Iscrizioni: OPUS PETRI ALAMANI, sul gradino del trono
Cat. 1905: p. 50, n. 27
BCMC, Fot. B 16-34



59.

60. Pietro Alemanno
(Göttweich, documentato dal 1475 – Ascoli Piceno, 1498)
Madonna col Bambino e angeli
Ultimo quarto del XV secolo
Tempera su tavola, 150 × 155 cm
Urbino, Galleria nazionale delle Marche
Provenienza: Ascoli Piceno, chiesa di Santa Margherita; Pinacoteca civica; dal 1918 in deposito a Urbino (la cimasa raffigurante *Cristo morto*, *san Sebastiano* e *san Rocco* è conservata nella Pinacoteca di Ascoli Piceno)
Cat. 1905: p. 50, n. 28
BCMC, Fot. B 16-43 bis



60.

61. Pietro Alemanno
 (Göttweich, documentato
 dal 1475 – Ascoli Piceno, 1498)
Madonna della Misericordia e angeli
 1494
 Tempera su tavola, 178 × 171 cm
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano,
 chiesa del Rosario
 Iscrizioni: 1494 DIE XV MENSIS
 MARTII OPUS PETRI ALAMANNI
 (ai piedi della tavola,
 oggi non più leggibile)
 Cat. 1905: pp. 50-51, n. 29
 (indicata come “Madonna
 del Rosario”)
 BCMC, Fot. B 16-36



61.

62. Pietro Alemanno
 (Göttweich, documentato
 dal 1475 – Ascoli Piceno, 1498)
Santa Maria Maddalena
 Ultimo quarto del XV secolo
 Tempera su tavola, 139 × 45 cm
 Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
 Provenienza: Ascoli Piceno,
 convento dei cappuccini
 Cat. 1905: p. 51, n. 30
 (indicata come “Santa Martire”)
 BCMC, Fot. B 16-43



62.

63. Stefano Folchetti
(Morico di San Ginesio,
documentato 1488-1513)
*Madonna col Bambino,
san Benedetto, san Rocco,
san Sebastiano, san Bernardino*
1492

Tempera su tavola, 220 × 175 cm
San Ginesio, Pinacoteca comunale
Provenienza: San Ginesio, chiesa
di Santa Maria delle Macchie
(Santa Maria in Vepretis); Biblioteca
comunale (1864) Iscrizioni: HOC
OPVS FACTVM FVIT TEMPORE D[OM]INI
IOHANNIS ABBATIS ANNO DOMINI 1492,
sul gradino del trono; STEPHANVS D[E]
S[AN]C[T]O GENESIO P[INXIT]
Cat. 1905: p. 51, n. 31
BCMC, Fot. B 16-33



63.

64. Stefano Folchetti
(Morico di San Ginesio,
documentato 1488-1513)
*Madonna col Bambino, san
Francesco d'Assisi e san Liberato*
Tempera su tavola, 155 × 136 cm
San Ginesio, Pinacoteca comunale
Provenienza: San Ginesio, chiesa
del convento di San Liberato
Iscrizioni: HOC OP[VS] PI[NXIT]
FRANCISCI DE S[AN]C[T]O GENESIO
1498, in fondo alla tavola
Cat. 1905: p. 51-52, n. 32
BCMC, Fot. B 16-42



64.

65. Stefano Folchetti
(Morico di San Ginesio,
documentato 1488-1513)
Crocifissione

1513
Olio su tela, 264 × 151 cm
Sarnano, Pinacoteca civica
Provenienza: Sarnano, chiesa di
San Francesco (poi San Filippo)
Iscrizioni: HOC OP[VS] FER[VN]T
F[IERI] H[E]R[E]DES LIB[ER]AT[I]
GENTILIS ET FVERE D[E]
S[AN]C[T]O GEN[ESIO] PRO
EOR[VM] DEVOTIONE. M.D.XIII, su
un cartiglio ai piedi della Madon-
na; OP[VS] STEPHANI FVLCHICTI DE
S[AN]C[T]O GENESIO P[ICTORIS],
su un cartiglio ai piedi della croce
Cat. 1905: p. 52, n. 33

Sezione VII

66. Cola dell'Amatrice, Nicola
Filotesio, detto (Amatrice, 1480
ca. – ? 1547)

San Giacomo della Marca
Prima metà del XVI secolo
Tempera su tavola, 140 × 47 cm
(forse scomparto di un polittico)
Urbino, Galleria nazionale delle Marche
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di Santa Maria in Solestà (?)
convento dei frati cappuccini,
Pinacoteca civica, dal 1918
in deposito a Urbino
Cat. 1905: p. 52, n. 34
BCMC, Fot. B 16-9

67. Maestro del polittico olivetano
di Ascoli (attivo nella seconda metà
del XV secolo)

San Michele arcangelo
1470-80 ca.
Tempera su tavola, 120 × 42 cm
(parte di un polittico smembrato,
insieme al *San Leonardo*, n. 36)
Ascoli Piceno, museo diocesano
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di Sant'Angelo Magno
Cat. 1905: p. 52, n. 35
(attribuito a Cola dell'Amatrice)
BCMC, Fot. B 16-9

69. Cola dell'Amatrice,
Nicola Filotesio, detto
(Amatrice, 1480 ca. – 1547?)
Santa Cristina; Sant'Antonio abate
1517 ca.

Tempera su tavola, 148 × 53 cm
(scomparto di polittico)
Ascoli Piceno, museo diocesano
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa parrocchiale di Rosara
Cat. 1905: pp. 52-53, n. 37
BCMC, Fot. B 16-9



66.



68.



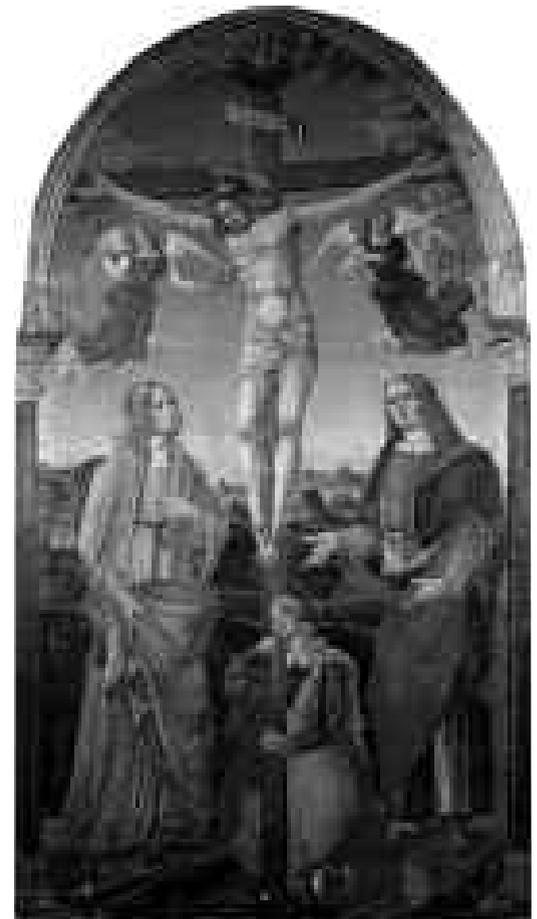
67.



69.

68. Maestro del polittico olivetano
di Ascoli (attivo nella seconda
metà del XV secolo)

San Leonardo
1470-80 ca.
Tempera su tavola, 120 × 42 cm
(parte di un polittico smembrato,
insieme al *San Michele arcangelo*, n. 35)
Ascoli Piceno, museo diocesano
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di Sant'Angelo Magno
Cat. 1905: p. 52, n. 36
(individuato come *San Placido*
e attribuito a Cola dell'Amatrice)
BCMC, Fot. B 16-9



65.

70. Cola dell'Amatrice,
Nicola Filotesio, detto
(Amatrice, 1480 ca. – 1547?)
Sibilla
1520-1530 ca.
Tempera su tavola, 137 × 85 cm
(scomparto di polittico)
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905: p. 53, n. 38
BCMC, Fot. B 16-66



70.

71. Cola dell'Amatrice,
Nicola Filotesio, detto
(Amatrice, 1480 ca. – 1547?)
Sibilla
1520-1530 ca.
Tempera su tavola, 137 × 85 cm
(scomparto di polittico)
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905: p. 53, n. 39
BCMC, Fot. B 16-65



71.

72. Nobile da Lucca
(documentato nel camerinese
1490-1544) attribuito,
Madonna della Misericordia;
Pietà; Dipinto su tavola,
155 × 55 cm (stendardo)
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Calderola,
parrocchiale di Pieve Favera
Cat. 1905: p. 53, n. 40
("maniera di Cola?")



72.



Sezione VIII

73. Giovanni Angelo d'Antonio
(Bolognola, documentato
1443-1476)
Annunciazione;
Crocifissione
Tempera su tavola, 126 × 76 cm
(stendardo)
Sarnano, collegiata di
Santa Maria di Piazza Alta
Provenienza: Sarnano, chiesa
di Santa Maria del Rosario
Iscrizioni: ANVTIATA (sic)
GRATIARVM, nel cartiglio sulla
colonna dell'*Annunciazione*; AVE
G[RATIA] PLENA, davanti all'angelo
Cat. 1905: pp. 53-54, n. 41
(dubitativamente attribuita
a fra' Carnevale)



73.



74. Giovanni Santi
(Colbordolo, 1440/45
– Urbino, 1494)
San Rocco
1489 ca.
Dipinto su tela, 243 × 147 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905: p. 54, n. 42
BCMC, Fot. B 16-67



76.

76. Giovanni Santi
(Colbordolo, 1440/45
– Urbino, 1494)
Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele
1489 ca.
Dipinto su tela, 245 × 158 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905: p. 54, n. 44
BCMC, Fot. B 16-68



74.

75. Giovanni Santi
(Colbordolo, 1440/45 – Urbino,
1494)
Visitazione
1485-90 ca.
dipinto su tavola, 219 × 177 cm
Fano, chiesa di Santa Maria Nuova
Provenienza: Fano, chiesa di
Santa Maria Nuova in San Lazzaro
Cat. 1905: p. 54, n. 43
BCMC, Fot. B 16-59



75.

77. Timoteo Viti (Urbino,
1469-1525) ambito di,
San Sebastiano
Primo quarto del XVI secolo
Dipinto su tela, 70 × 57 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa di Santa Chiara
Cat. 1905: p. 55, n. 45
(attribuito a Timoteo Viti)
BCMC, Fot. B 16-11



77.

78. Raffaello
(Urbino, 1483 – Roma, 1520)
attribuito,
Natività della Vergine;
Sposalizio della Vergine;
Annunciazione;
Presentazione al Tempio;
Assunzione

1497
Tempera su tavola, 28 × 261 cm
(predella)

Fano, chiesa di Santa Maria Nuova

Provenienza: chiesa di Santa Maria

Nuova in San Lazzaro

Cat. 1905: p. 55, n. 46

BCMC, Fot. B 16-74

BCMC, Fot. B 16-75

BCMC, Fot. B 16-76

BCMC, Fot. B 16-77

BCMC, Fot. B 16-78



(79.) Raffaello (Urbino,
1483 – Roma, 1520) copia da,
Madonna del cardellino
Dipinto su tavola, 58 × 61 cm
Ubicazione ignota
Provenienza: Fano, collezione
contessa Giulia Mariotti
Cat. 1905: p. 55, n. 47



78.

Sezione IX

80. Pietro Paolo Agabiti
(Sassoferrato, 1465-70 ca. –
Cupramontana, 1540 ca.)

Natività

1511

Dipinto su tavola, 202 × 146 cm
Sassoferrato, Santa Maria
del Piano

Iscrizioni: PETRUS PAULUS AGABITI
DE SAXOFERRATO 1511,
cartiglio in basso a sinistra
Cat. 1905: pp. 55-56, n. 48



80.

Sezione X

81. Lorenzo di Giovanni de Carolis
da Matelica, detto il Giuda

(Macerata, documentato

1492-1553) attribuito,

Madonna col Bambino in gloria

tra i santi Giuliano e Antonio

da Padova con devoti;

San Francesco, san Domenico

(peducci)

Primo quarto del XVI secolo

Olio su tavola, 223 × 166 cm

Macerata, cattedrale

Cat. 1905: p. 56, n. 49

(attribuito a Vincenzo Pagani)

BCMC, Fot. B 16-62



81.

82. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Madonna col Bambino e santi
Pietro apostolo e Francesco d'Assisi
 1517
 Olio su tavola, 203 × 167 cm
 Corridonia, Pinacoteca parrocchiale
 Provenienza: Corridonia,
 chiesa di San Francesco
 Iscrizioni: VINCENTIVS PAGANVS
 P[INXIT] 1517, cartiglio sul
 gradino del trono
 Cat. 1905: p. 56, n. 50
 BCMC, Fot. B 16-71



82.

83. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Incoronazione della Vergine con i
santi Antonio da Padova, Giovanni
Battista, Francesco d'Assisi,
Caterina d'Alessandria
 1525-1527
 Olio su tavola, 241 × 181,5 cm
 Monteprandone (AP) chiesa di
 Santa Maria delle Grazie,
 detta di San Giacomo della Marca
 Iscrizioni: EXPRESSA SIGNO
 CASTITATIS CORONA
 PVLCHRITUDINIS, su di un nastro
 retto da un angelo; ECCE AGNVS
 DEI, cartiglio di san Giovanni
 Cat. 1905: pp. 56-57, n. 51
 BCMC, Fot. B 16-58



83.

84. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Compianto su Cristo morto
 1529
 Olio su tavola, 277 × 150 cm
 (scomparto centrale di un polittico);
 30 × 143 (predella)
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano, chiesa di San
 Francesco dei frati minori conventuali
 Iscrizioni: HOC OPV[S] ERE CO[N]VENTVS
 TEMPORE GVAR/ DIANATVS FRATRIS
 STEPHANI ANTONII DE SAERNANO VT
 CERNIS LECTOR SERAPHI/ CO
 FRA[N]CISCO DICATV[M] E[S]T MDXXVIII
 DIE P[RIM]O ME[NSIS] MAII VINCENTIVS
 PAGANVS A MONTE RVBIANO FACIEBAT
 (sulla predella staccata che nel
 catalogo del 1905 è riferita alla
*Madonna col Bambino in gloria e san
 Francesco*, [p. 59, n. 1] anch'essa con-
 servata nella Pinacoteca di Sarnano)
 Cat. 1905: p. 57, n. 52 (scomparto
 centrale di un polittico composto
 dalle tavole raffiguranti la *Testa di san
 Giorgio* [p. 57, n. 55], *san Giovanni
 Battista e santa Caterina d'Alessandria*
 [p. 59, n. 3], *san Bonaventura e san
 Francesco d'Assisi* [p. 59, n. 4], da
 mettere in relazione con la predella
 che nel catalogo del 1905 è riferita
 alla *Madonna col Bambino in gloria e
 san Francesco*, [p. 59, n. 1]



84.

85. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Santa Lucia
 1525
 Olio su tavola, 184 × 130 cm,
 predella 19 × 51 cm
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano, chiesa
 di San Francesco dei frati
 minori conventuali
 Iscrizioni: B[ONAE] M[EMORIAE]
 PERSA[N]TIS SER A[N]TONELLI
 OPVS QVOD FIERI FECIT FR[ATER]
 STEFANVS BART[HOLOMEI] FIDE-
 CO[MMISSARIUS] SVB A[NNO]
 D[OMINI] MDXXV VI[N]CE[N]TIVS
 PAGANVS D[E] MO[N]TE ROBIAN[O]
 (sulla predella staccata)
 Cat. 1905: p. 57, n. 53
 BCMC, Fot. B 16-49



85.

86. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
*Madonna in gloria col Bambino
 e san Martino, san Michele Arcangelo,
 san Giorgio*
 1529
 Olio su tavola, 248 × 165 cm
 Ripatransone, Pinacoteca civica
 Provenienza: Ripatransone,
 chiesa di San Michele Arcangelo
 Iscrizioni: HOC OPVS F[ECIT] F[IERI]
 DO[MI]NVS P[ETRVS] IOHANNES
 SPINVS HEREDES NICOLAI MARCTII ET
 FRATER EVSEBIVS SER ANTONII DIE V
 IVLII MDXXVIII VINCENTIVS PAGANVS,
 gradino alla base del dipinto
 Cat. 1905: p. 57, n. 54



86.

87. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Testa di san Giorgio
 1529
 Olio su tavola, 28 × 20 cm,
 frammento di un polittico
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano, chiesa
 di San Francesco dei frati
 minori conventuali
 Cat. 1905: p. 57, n. 55 (riconosciuto
 come *Testa di guerriero* e indicato
 come frammento della *Madonna
 in gloria* [n. 54], in realtà da riferire a
 un polittico composto dagli scomparti
 raffiguranti il *Compianto su Cristo
 morto* [p. 57, n. 52], *san Giovanni
 Battista e santa Caterina d'Alessandria*
 [p. 59, n. 3], *san Bonaventura e san
 Francesco d'Assisi* [p. 59, n. 4])



87.

88. Maestro di Baregnano
(attivo alla fine del XV secolo)
attribuito,
San Sebastiano
1485-90 ca.

Tempera su tavola, ciascun
scomparto 34 × 17 cm (frammenti
laterali di un polittico) Matelica,
museo Piersanti: *San Sebastiano*
(unico frammento superstite)
Ubicazione ignota: *Santo Vescovo*,
santa Caterina d'Alessandria,
Madonna col Bambino e angeli,
san Rocco, *san Bernardino da Siena*
(rubati nel 1976)

Provenienza: Matelica, chiesa di Santa
Maria della Piazza (?); cattedrale
Cat. 1905: p. 58, n. 56
(la tavoletta fu esposta quando
ancora era integra e riferita ad un
autore ignoto non marchigiano)



88.

89. Giovanni Bellini
(Venezia, 1432 ca. – 1516) attribuito,
San Bernardino, *sant'Onofrio*,
santo Stefano, *san Bartolomeo*,
san Lorenzo, *san Sebastiano*,
santa Caterina d'Alessandria
Metà del XV secolo

Tempera su tavola, 29 × 60 cm
(ancona divisa in sette scomparti)
Matelica, museo Piersanti
Provenienza: Matelica, Pieve
di San Bartolomeo (?); cattedrale
Cat. 1905: p. 58, n. 57
(autore ignoto veneto)



89.

SALA III

90. Marchisiano di Giorgio
(documentato nel maceratese
1498-1543)
Madonna col Bambino in gloria,
san Liberato e oranti
Primo quarto del XVI secolo
Dipinto su tavola, 232 × 143 cm
Sarnano, Pinacoteca civica
Provenienza: Sarnano, convento
di San Francesco
Cat. 1905: p. 59, n. 1 (attribuita
a Vincenzo Pagani e messa
erroneamente in relazione alla tavola
con l'iscrizione oggi riferita alla
Deposizione di Cristo p. 57, n. 52)



90.

91. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Madonna in trono col Bambino,
san Lorenzo e san Luca
 1520-30 ca.
 Olio su tavola, 166 × 120 cm
 Carassi, chiesa di San Lorenzo
 Cat. 1905: p. 59, n. 2



91.

92. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
San Giovanni Battista e santa
Caterina d'Alessandria
 1529
 Olio su tavola, 167 × 87 cm,
 scomparto laterale della tavola
 raffigurante il *Compianto su*
Cristo morto (p. 57, n. 52)
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano, chiesa di
 San Francesco dei frati minori
 conventuali
 Cat. 1905: p. 59, n. 3 (da riferire
 a un polittico composto dagli
 scomparti raffiguranti il *Compianto*
su Cristo morto [p. 57, n. 52], la
Testa di san Giorgio [p. 57, n. 55],
san Bonaventura e san Francesco
d'Assisi [p. 59, n. 4])

93. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
San Bonaventura
e san Francesco d'Assisi
 1529
 Olio su tavola, 167 × 87 cm,
 scomparto laterale della tavola
 raffigurante il *Compianto su*
Cristo morto (p. 57, n. 52)
 Sarnano, Pinacoteca civica
 Provenienza: Sarnano, chiesa
 di San Francesco dei frati minori
 conventuali
 Cat. 1905: p. 59, n. 3 (da riferire
 a un polittico composto dagli
 scomparti raffiguranti il *Compianto*
su Cristo morto [p. 57, n. 52], la
Testa di san Giorgio [p. 57, n. 55],
San Giovanni Battista e santa
Caterina d'Alessandria [p. 59, n. 3])
 Cat. 1905: p. 59, n. 4



93.



92.

94. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
San Giovanni Evangelista
 1553 ca.
 Dipinto su tavola intagliata,
 170 × 85 cm
 Monteprandone, chiesa di Santa
 Maria delle Grazie (detta di
 San Giacomo della Marca)
 Cat. 1905: p. 59, n. 5
 (erroneamente indicato come *san
 Giovanni Battista* e collocato a lato
 di un crocifisso insieme con la
Vergine addolorata [p. 60, n. 7])



96.



94.

95. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Crocifissione
 1553
 Olio su tela, 215 × 163 cm
 Fermo, Pinacoteca civica
 Provenienza: Fermo, collegio
 dei notai (fino al 1808); palazzo
 Azzolino, aula del tribunale
 (fino al 1861); municipio,
 gabinetto estivo del sindaco
 Iscrizioni: D.O.M. ADVOCATI CVR.
 PATRONI TABELLIONESQVE
 COLLEGII FIRMANI POSVERE.
 MDVIII (ricordata dalle fonti
 sulla cornice, oggi perduta)
 Cat. 1905: p. 59, n. 6



95.

96. Vincenzo Pagani
 (Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
Vergine addolorata
 1553 ca.
 Dipinto su tavola intagliata,
 170 × 90 cm
 Monteprandone, chiesa di
 Santa Maria delle Grazie (detta
 di San Giacomo della Marca)
 Cat. 1905: p. 60, n. 7 (collocato a lato
 di un crocifisso insieme con il
San Giovanni evangelista [p. 59, n. 5])

97. Vincenzo Pagani
(Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
e Giovanni Pagani (Monterubbiano,
1465 ca. – 1544)
*Madonna col Bambino,
san Sebastiano e santa Vittoria*
Dipinto su tela, 160 × 115 cm
Ripatransone, Pinacoteca civica
Provenienza: Ripatransone,
chiesa di San Michele Arcangelo
Cat. 1905: p. 60, n. 8



97.

98. Vincenzo Pagani
(Monterubbiano, 1490 ca. – 1568)
*Madonna col Bambino,
san Giovanni Evangelista
e santa Maria Maddalena*
1525-30 ca.
Olio su tavola, 178 × 140 cm
Fermo, Pinacoteca civica
Provenienza: Fermo, Ospedale di
Santa Maria dell'Umiltà; nel 1889
già nella Biblioteca civica
Cat. 1905: p. 60, n. 9



98.

SALA IV

99. Manifattura fiamminga
(XVI secolo)

*La moltiplicazione degli animali
dopo il diluvio*

Fine del XVI secolo

Arazzo, 350 × 385 cm; 340
× 325 cm; 340 × 530 cm

Urbino, Galleria nazionale
delle Marche

Provenienza: Urbino, palazzo Ducale

Cat. 1905: p. 60, n. 1 (dei tre arazzi

di cui si compone la serie,

ne furono esposti soltanto due,

genericamente indicati come

“antichi magnifici arazzi esistenti
nel palazzo Ducale di Urbino”)



99.

SALA V

100. Girolamo Nardini
(Sant'Angelo in Vado, fine
XV secolo – metà del XVI secolo)

*Madonna col Bambino, Angeli,
san Giovanni Battista,
sant'Esuperanzio*

1515

Olio su Tavola, 190 × 181 cm

Cingoli, chiesa di San Niccolò

Provenienza: Cingoli, chiesa
di San Giovanni Battista

Iscrizioni: MDXV SOLI DEO HONOR

ET GLORIA HYERONYMUS NARDINI

VADESIS FACIEBAT, in basso

Cat. 1905: p. 60, n. 1



100.

101. Giulio Vergari
 (Amandola, documentato 1502-1550)
Madonna del Soccorso
 1521
 olio su tela, 194 × 155 cm
 Montemonaco, chiesa
 di San Giovanni Battista
 Iscrizioni: VIRGILIVS IOH[AN]NIS
 PETRI DE GARVLLIS SVA PRO
 DEVOTIONE HOC OP[VS] FIERI FECIT
 MDXXI, sul fondo della tela; IVLIVS
 VERGARIVS DE AMANDVLA PINXIT, sul
 piedistallo della colonna a sinistra
 Cat. 1905: p. 61, n. 2



101.

102. Ercole Ramazzani
 (Arcevia, 1530-1598)
Adorazione dei Magi
 1577
 Olio su tela, 242 × 153 cm
 Arcevia, chiesa di Santa Maria
 del Soccorso
 Iscrizioni: HERCVLES RAMAZZANVS
 ROCCHENSIS MDLXXVII,
 al centro della tavola, in basso
 Cat. 1905: p. 61, n. 3
 BCMC, Fot. B 16-69



102.

103. Ercole Ramazzani
(Arcevia, 1530-1598)
Deposizione di Cristo
1569
Olio su tela, 80 × 108 cm
Arcevia, collezione privata
Provenienza: Senigallia,
monastero di Santa Cristina
Iscrizioni: HERCVLES RAMAZZANVS
ROCC. MDLXIX, sul sarcofago a destra
Cat. 1905: p. 61, n. 4



103.

104. Ercole Ramazzani
(Arcevia, 1530-1598) attribuito,
Madonna col Bambino,
san Sebastiano e san Rocco
1564
Olio su tela, 111 × 121 cm
Collezione privata
Provenienza: Arcevia
Iscrizioni: MDLXIII
Cat. 1905: p. 62, n. 5



104.

(105.) Andrea Lilli
(Ancona, 1560/65 – Ascoli Piceno?,
post 1635)
Sacra Famiglia
XVII secolo (?)
Dipinto su tela, 82 × 95 cm
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Ancona, collezione
Alessandro Nembrini Gonzaga
Cat. 1905: p. 62, n. 6

106. Autore ignoto di ambito marchigiano, (XVII secolo)
Ritratti di Niccolò Perotti, Alessandro Oliva, Bartolo da Sassoferrato, Giovanni di Lorenzo
 XVII secolo

Tempera su tavola, 158 × 160 cm
 Sassoferrato, Raccolta civica d'arte

Iscrizioni: NICOLAVS PEROTTVS
 ARCHIEPISCOPVS SIPO[N]TINVS /
 ALEXANDER OLIVA S. R. E.

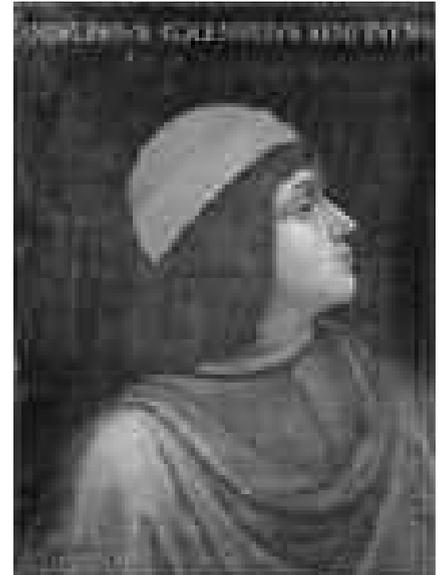
CARDINALIS S. SVSANNE / BARTOLVS
 SEVERVS MONARCHA IVRIS /
 IO[HANNES] LAVRENTIVS CHIR-
 VR[G]VS MEDICVS CLARISSIMVS;
 LEGIBVS ELOQVIO SACRO SERMONE
 MEDELIS LAVRVS ALEXANDER
 NICOLAVS BARTOLVS ARVA LINGVAM
 ANIMAM CORPVS PRAESERVANT
 FEBRIBVS ORCO BARBARIE ALITE
 ILLVSTRES QVOS MVNDVS HONORAT
 PRO VITA AETERNVM NOMEN TIBI
 PATRIA REDDUNT,

in una tavola sottostante

Cat. 1905: p. 62, n. 7



106.



107.

107. Autore ignoto di ambito marchigiano (XVII secolo)
Ritratto di Pandolfo Colenuccio
 Fine secolo XVII

Olio su tela, 63 × 40 cm
 Sassoferrato, Raccolta civica d'arte

Iscrizioni: PANDVLPHVVS
 COLENTIVS SENTINENSIS, in alto

Cat. 1905: p. 62, n. 8

108. Autore ignoto di ambito marchigiano, XVIII secolo,
Veduta della città di Ancona
 XVIII secolo

Dipinto su tavola, 258 × 48 cm
 Ancona, collezione privata

Provenienza: Ancona, collezione privata, (esposta dal Municipio di Ancona)

Iscrizioni: ANTICO PROSPETTO
 DELLA CITTÀ DI ANCONA /
 NELL'ANNO 1510, in un cartiglio
 dipinto in alto al centro

Cat. 1905: p. 62, n. 9



108.

SALA VI
Sezione I

109. Federico Barocci
(Urbino, 1533-1612)
*Madonna col Bambino, san Simone,
san Giuda e donatori*
1567 ca.
Olio su tela, 283 × 190 cm
Urbino, Galleria nazionale delle
Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa di San Francesco
Cat. 1905, p. 65, n. 1 (i due santi
vengono indicati come “giovane
con picca e l'altro S. Giuseppe”)
BCMC, Fot. B 16-54

(110.) Federico Barocci
(Urbino, 1533-1612)
Crocifissione
secoli XVI e XVII (?)
tela dipinta, 62 × 84 cm
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Urbino,
don Angelo Renzi
Cat. 1905, p. 65, n. 2

(111.) Federico Barocci
(Urbino, 1533-1612) maniera di,
Testa della Madonna
XVII secolo (?)
tela dipinta (?) 27 × 20 cm
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Matelica, collezione
Sennen Bigiaretti
Cat. 1905: p. 65, n. 3 (“eseguita
con la maniera del Barocci”)



109.

Sezione II

112. Epigono baroccesco
(XVIII secolo)
Annunciazione
XVIII secolo
Dipinto su tela, 34 × 91 cm
Collezione privata
Provenienza: Arcevia,
collezione Anselmo Anselmi
Cat. 1905: p. 65, n. 4
(attribuito ad Alessandro Vitali
[Urbino, 1580-1639])



112.

113. Pittore baroccesco
(XVII secolo)
Annunciazione
Seconda metà del XVII secolo
Olio su tela, 276 × 186 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa dell'Annunziata
Cat. 1905: p. 65, n. 5



113.

(114.) Antonio Viviani (Urbino,
1560-1626) *Sacra Famiglia*
Secoli XVI e XVII (?)
Dipinto su tela, 21 × 33 cm
Ubicazione ignota
Provenienza: Matelica,
collezione Sennen Bigiaretti
Cat. 1905: p. 66, n. 6

115. Federico Barocci
(Urbino, 1533-1612)
Crocifissione
1566-67
Olio su tela, 288 × 161 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa del Crocifisso
Cat. 1905: p. 66, n. 7
(attribuito ad Antonio Viviani)



115.

116. Filippo Bellini
(Urbino, 1550 ca. – Macerata, 1603)
Deposizione dalla croce
1597-1602
Dipinto su tela, 349 × 204 cm
Fabriano, ex oratorio della Carità
Cat. 1905: p. 66, n. 8



116.

117. Claudio Ridolfi
(Verona, 1570 – Corinaldo, 1644)
Invenzione della croce
Fine del XVI secolo – inizi
del XVII secolo
Olio su tela, 400 × 200 cm
Ripatransone,
chiesa di Santa Croce
Provenienza: Ripatransone,
primitiva chiesa di Santa Croce
(demolita nel 1815)
Cat. 1905: p. 66, n. 9



117.

118. Pittore baroccesco
(XVII secolo)
Noli me tangere
Prima metà del XVII secolo
66 × 50 cm
Ubicazione ignota, rubato nel 1986
dal palazzo Anselmi di Arcevia
Provenienza: Arcevia,
collezione Anselmo Anselmi
Cat. 1905: p. 66, n. 11 (attribuito
a Claudio Ridolfi [Verona
1570 – Corinaldo 1644])



118.

119. Federico Zuccari
(Sant'Angelo in Vado, 1542/43 ca.
– Ancona, 1609) copia da Taddeo
Zuccari (1529-1566)
Deposizione di Cristo dalla Croce
1566-1609
Olio su tela, 281 × 154 cm
Urbino, Galleria nazionale
delle Marche
Provenienza: Urbino,
chiesa del Crocifisso
Cat. 1905: p. 66, n. 12
(attribuito a Federico Zuccari,
cui vengono riferiti i dati
anagrafici del fratello Taddeo)
BCMC, Fot. B 16-1



119.

120. Sebastiano Ceccarini
(Fano, 1703-1783)
Giuditta e Oloferne
1779
olio su tela, 223 × 156 cm
Fano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fano, municipio
Cat. 1905: p. 67, n. 12
(il pittore viene erroneamente
ritenuto "di Urbino")
BCMC, Fot. B 16-51



120.

Sezione III

121. Lorenzo Lotto
(Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556)
*Madonna in gloria con angeli
e san Giovanni Battista,
sant'Antonio da Padova, santa
Maria Maddalena, san Giuseppe*
1548
Olio su tela, 330 × 215 cm
Mogliano, chiesa di Santa Maria
Cat. 1905: p. 67, n. 13



121.

122. Lorenzo Lotto
 (Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556)
Madonna del Rosario
 1539
 Olio su tela, 384 × 264 cm
 Cingoli, Pinacoteca civica
 Provenienza: Cingoli,
 chiesa di San Niccolò;
 chiesa di San Domenico
 Iscrizioni: L. LOTVS MDXXXIX,
 sul gradino del trono
 Cat. 1905: p. 67, n. 14
 BCMC, Fot. B 16-53



122.

123. Lorenzo Lotto
 (Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556)
Miracolo di san Pietro martire
 1508
 Olio su tavola, 62 × 27 cm
 Vienna, Kunsthistorisches
 Museum
 Provenienza: Recanati, chiesa
 di San Domenico; Treia, collezione
 Nicolò Grimaldi; collezione Gustav
 von Bende (dal 1910 al 1932)
 Cat. 1905: p. 67, n. 15 (segnalata
 come "San Domenico predica
 nella piazza di Recanati")
 BCMC, Fot. B 16-105



123.

Sezione IV

124. Giovanni Andrea De Magistris
(Caldarola, 1510 ca. – 1573)
*Madonna del Carmelo,
san Giuseppe e san Girolamo*
1537
Olio su tela, 210 × 150 cm
Caldarola, collegiata di
San Martino
Iscrizioni: IO ANDREA FECIT MDXXX-
VII, sul cartiglio ai piedi del trono
Cat. 1905: p. 68, n. 16
(citato come "Giovanni Andrea
di Bernardino")



124.

125. Simone De Magistris
(Caldarola, 1530/32 – 1611 ca.)
Presepe con san Nicola da Tolentino
1570
Olio su tavola, 228 × 131 cm
Fabriano, Pinacoteca civica
Provenienza: Fabriano,
chiesa di Sant'Agostino
Iscrizioni: GLORIA IN EXCELSIS DEO
ET IN TERRA PA[X OMINIBVS]
[BONAE VO]LVNTA[TIS], nel cartiglio
in alto; SIMON D[E] MAGISTRI
DA CALDAROLA P[INXIT] MDLXX,
in basso sopra un sasso
Cat. 1905: pp. 68-69, n. 17



125.

126. Simone De Magistris
(Caldarola 1530/32 – 1611 ca.)
Esaltazione del nome di Gesù
(*Allegoria dei tre Regni*)
1589

Olio su tela, 345 × 179 cm
Offida, palazzo Manganelli-De
Castellotti

Provenienza: Offida, chiesa
di Santa Maria de Arce

Iscrizioni: TERRESTRVM ANNO DOMINI
MDLXXXVIII, targa della pedana
al centro; CELESTIVM (in alto);
INFERNORVM (in basso)

Cat. 1905: p. 69, n. 18



126.

127. Simone De Magistris
(Caldarola, 1530/32 – 1611 ca.)
Madonna del Rosario
1592

Olio su tela, 330 × 187 cm
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: Ascoli Piceno,
chiesa di San Domenico

Iscrizioni: SIMON DE MAGISTRIS
DE CALDARO[LA] FACIEBAT 1592, in
basso sopra le chiavi di San Pietro
Cat. 1905: p. 69, n. 19



127.

128. Simone De Magistris
 (Caldarola, 1530/32 – 1611 ca.)
 e Giovanni Francesco De Magistris
 (Caldarola, XVI secolo)
Adorazione dei Magi
 1566
 Olio su tela, 375 × 240 cm
 Matelica, chiesa di San Francesco
 Iscrizioni: SIMONE ET GIOVAN
 FRANCESCO TOSC DA CALDAROLA P
 MDLXVI, in basso sopra un masso
 Cat. 1905: p. 69, n. 20 (citati
 come “Simone e Giovan
 Francesco Toscani”)
 BCMC, Fot. B 16-72



128.

129. Simone De Magistris
 (Caldarola, 1530/32 – 1611 ca.)
 e Giovanni Francesco De Magistris
 (Caldarola, XVI secolo)
Crocifissione
 1566
 Olio su tela, 287 × 197 cm
 Esanatoglia, chiesa di Santa
 Maria del Gonfalone
 Iscrizioni: SIMONE E GIOANFRANCESCO
 TOSCANI DA CALDAROLA PI[N]XIT
 MDLXVI, su un cartiglio
 in primo piano
 Cat. 1905: p. 70, n. 21
 (citati come “Simone
 e Giovan Francesco Toscani”)
 BCMC, Fot. B 16-52

Sezione V

(130.) Giovanni Battista Salvi
 (Sassoferrato, 1605 – Roma, 1685)
Madonna
 XVII secolo (?)
 Dipinto su tavola, 39 × 50 cm
 Ubicazione ignota
 Provenienza: Ancona, collezione
 Alessandro Nembrini Gonzaga
 Cat. 1905: p. 70, n. 22
 (in coppia con la tavola seguente)

(131.) Giovanni Battista Salvi
 (Sassoferrato, 1605 – Roma, 1685)
Madonna
 XVII secolo (?)
 Dipinto su tavola, 39 × 50 cm
 Ubicazione ignota
 Provenienza: Ancona, collezione
 Alessandro Nembrini Gonzaga
 Cat. 1905: p. 70, n. 22
 (in coppia con la tavola precedente)



129.

(132.) Giovanni Battista Salvi
(Sassoferrato, 1605
– Roma, 1685)
Madonna
XVII secolo (?)
Dipinto su tela, 22 × 32 cm
Ubicazione ignota
Provenienza: Macerata,
collezione Carlo Astolfi
Cat. 1905: p. 70, n. 23

(133.) Giovanni Battista Salvi
(Sassoferrato, 1605
– Roma, 1685)
Madonna col Bambino
XVII secolo (?)
Dipinto su tela, 40 × 51 cm
Ubicazione ignota
Provenienza: Senigallia,
collezione Garoppa
Cat. 1905: p. 70, n. 24

(134.) Giovanni Battista Salvi
(Sassoferrato, 1605 – Roma, 1685)
Madonna orante
XVII secolo (?)
Dipinto su tela, 49 × 39 cm
Collezione privata
Provenienza: Treia,
collezione Grimaldi
Cat. 1905: p. 70, n. 25

135. Giovanni Battista Salvi
(Sassoferrato, 1605 – Roma, 1685)
Madonna orante
Metà del XVII secolo
Dipinto su tela, 39 × 47 cm
Sassoferrato, monastero
di Santa Chiara
Provenienza: Sassoferrato,
collezione eredi Salvi; monastero di
Santa Chiara; palazzo Municipale
Cat. 1905: p. 70, n. 26

136. Giovanni Battista Salvi
(Sassoferrato, 1605 – Roma, 1685)
scuola di, *Madonna orante*
Metà del XVII secolo
Dipinto su tela, 44,5 × 34,5 cm
Macerata, Pinacoteca comunale
Provenienza: collezione Antonio
Bonfigli (legato 1860)
Cat. 1905: p. 70, n. 27



135.



136.

Sezione VI

(137.) Carlo Maratta
(Camerano, 1625 – Roma, 1713)
Visione di san Filippo Neri
Seconda metà del XVII secolo
– inizi del secolo XVIII (?)
Dipinto su tela, 49 × 74 cm
Ubicazione ignota
Provenienza: Macerata,
collezione Fernando Cartechini
Cat. 1905: pp. 70-71, n. 28

138. Carlo Maratta
(Camerano, 1625 – Roma, 1713)
attribuito, *Ritratto di Giovanna
Garzoni*
Ultimi decenni del XVII secolo
Olio su tela, 64 × 49 cm
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: acquistata dal
Comune di Ascoli Piceno nel 1902
Cat. 1905: p. 71, n. 29



138.

139. Carlo Maratta
(Camerano, 1625 – Roma, 1713)
attribuito,
Autoritratto
Fine del XVII secolo
– inizi del XVIII secolo
Olio su rame, 18 × 13 cm
Macerata, Pinacoteca comunale
Provenienza: Macerata,
collezione Bonfigli
Iscrizioni: PICTOR CAROLVS MARATTA
A CAMERANO, negli angoli
Cat. 1905: p. 71, n. 30



139.

(140.) Carlo Maratta
(Camerano, 1625 – Roma, 1713)
*Madonna in gloria e i santi
Ambrogio, Francesco di Sales,
Nicola di Bari*
1672 ca. (?)
Carta acquerellata, 23 × 45 cm
(bozzetto)
Ubicazione ignota
Provenienza: Ancona,
collezione Nembrini, collezione
Foschi, collezione Ricci – Foschi
Cat. 1905: p. 71, n. 31

Sezione VII

141. Ludovico Trasi
(Ascoli Piceno, 1634-1695)
Predicazione del Battista
1668
Olio su tela, 212 × 145 cm
Ascoli Piceno, palazzo Vescovile
Provenienza: Ascoli Piceno,
Santa Caterina (demolita)
Iscrizioni: LVDOVICVS TRASIVS
FACIEBAT 1668, sul piatto
nell'angolo a destra
Cat. 1905: p. 71, n. 32



141.

142. Tommaso Nardini
(Ascoli Piceno, 1658-1718)
Immacolata Concezione
Ultimo quarto del XVII secolo
– inizi del XVIII secolo
Olio su tela, 220 × 140 cm
Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
Provenienza: chiesa di
San Francesco
Cat. 1905: p. 71, n. 33



142.

143. Nicola Monti
 (Ascoli Piceno, 1736-1795)
L'educazione della Vergine
 1769
 Olio su tela, 256 × 140 cm
 Ascoli Piceno, Pinacoteca civica
 Provenienza: chiesa
 di San Domenico
 Iscrizioni: NICOLAUS ANTONIUS
 MONTI AB ASCULO IN / PINXIT ANNO
 DOMINI 1769, sul gradino
 Cat. 1905: p. 72, n. 34
 (viene indicata con misure diverse
 [145 × 141 cm] e non viene
 riportata l'iscrizione con la data)



143.

Sezione VIII

144. Marcello Gobbi
 (Macerata, 1576-1623)
 in collaborazione con Andrea Boscoli
 (Firenze, 1560 ca. – Roma, 1608)
*Angeli con simboli dell'Immacolata
 Concezione*
 1604
 Olio su tela, 180 × 68 cm
 (coppia di dipinti)
 Macerata, chiesa di Santo Stefano
 Provenienza: Macerata,
 chiesa di Santa Maria della Fede
 Iscrizioni: MARCELLO GOBBI
 MACERATESE DIPINSE LA PRESENTE,
 nella prima tela di sinistra;
 L'ANNO DEL NOSTRO Signore
 MILLE SEI CENTO QUATTRO,
 nella seconda di destra
 Cat. 1905: p. 72, n. 35
 (entrambe riferite a Gobbi)



144.

SALA VII

145. Pasquale Andrea Marini
(Recanati, 1650 – Roma, 1712)

*Madonna col Bambino
e san Gregorio papa*

1693

Olio su tela, 320 × 158 cm

Matelica, museo Piersanti

Provenienza: Matelica, cattedrale

Iscrizioni: IACOBUS ET NEPOTES

DE FINAGUERRA IN DEVOTION

OSSEQUIUM IMMAG HANC APPONI

CURARUNT / ANDREAS PASQUALINUS

DE MARINIS RICINATENSIS PINSIT /

[1]693, sul libro retto dall'angelo

Cat. 1905: p. 76, n. 1



145.

**Catalogo della mostra
d'arte antica del 1905**

In questa sezione viene riproposto il catalogo della mostra d'arte antica (pp. 23-81, 125-127), pubblicato in una edizione a parte dall'Unione Cattolica Tipografica di Macerata nel 1905, al termine dell'Esposizione Regionale Marchigiana.

A fronte, la copertina del catalogo ufficiale dell'esposizione, stampato nel 1905 prima di quello della mostra d'arte antica.

Macerata - Agosto-Ottobre 1935

ESPOSIZIONE
REGIONALE MARCHIGIANA



Catalogo + + +
+ + + Ufficiale

Edito dall'Unione Cattolica Tipografica di Macerata

Prezzo

L. 1

Avvertenza

Tutti gli antichi dipinti dell'*Atrio* e del *Corridoio* di scuola non marchigiana sono stati collocati soltanto a titolo decorativo e senza assumere alcuna responsabilità sulle attribuzioni d'autore talora date loro dagli stessi proprietari.

Le iscrizioni dei dipinti delle varie scuole marchigiane sono state riprodotte fedelmente, anche se scorrette, credendo bene di lasciare all'erudito lettore la cura dello scioglimento delle abbreviature, per solito facilissima, tanto più che si è ommesso di riportare le scritte più antiche nel loro carattere gotico consueto.

Le cornici distaccabili sono escluse nelle misure dei quadri.

Le eventuali inesattezze e deficienze avranno a scusa le difficoltà della compilazione e la fretta con cui, anche per forza maggiore, è stata eseguita.

ATRIO

1. **Vaso di fiori.** Quadro fiammingo della scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
2. **Vaso di fiori e frutta.** Quadro fiammingo della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la Marchesa Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
3. **Vaso di fiori.** Quadro della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
4. **Tappeti ed oggetti orientali.** Quadro fiammingo – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
5. **Vaso di fiori.** Quadro della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
6. **Vaso di fiori e pesci.** Quadro fiammingo della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
7. **Tappeti ed oggetti orientali.** Quadro fiammingo della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
8. **Vaso di fiori.** Quadro della Scuola di Mario dei Fiori – *espone la March. Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
3. **Vergine con Bambino** che poppa su Trono, in mezzo a Santi, su sfondo a colonnato; porta la data del 1525. Tela di Mazzone Antonio da Faenza, esistente nella Chiesa di S. Francesco in Monte Lupone – *espone il Comune di Monte Lupone.*
4. **La Concezione.** Tela creduta del Cav. Marcantonio Franceschini di Bologna – *espone il Municipio di Cingoli.*
5. **S. Caterina da Bologna.** Tela ritenuta di Guido Reni – *espone Giulia Corsi ved. Papalini di Fermo.*
6. **Piramide, archi e ruderi di città romana.** Tela d'ignoto autore – *espone il Municipio di Pollenza.*
7. **Stemma di Pollenza.** Tela – *espone il Municipio di Pollenza.*
8. **La Crocifissione.** Tavoletta d'ignoto autore. Proprietario Nozzi Giuseppe – *espone il Municipio di Pollenza.*
9. **Presentazione al Tempio.** Piccola tela, bozzetto di scuola Bolognese – *espone il Conte Ing. Gustavo Perozzi di Montecassiano.*
10. **Madonna con bambino e San Giovanni.** Tavoletta – *espone Pettoni Odoardo di Macerata.*
11. **L'apparizione di Gesù Cristo a S. Pietro.** Tela d'ignoto autore. Proprietario Giuseppe Nozzi – *espone il Municipio di Pollenza.*

Altri oggetti contenuti in questo Atrio

Quattro porte ed uno sportello intarsiati con scene figurative ed ornamenti. Opera di Cristoforo Casari di Ancona che l'esegui, secondo egli stesso segnò, nell'anno 1796 – *espone il Municipio di Montelupone.*

CORRIDOIO

1. **Ritratto di un Cardinale di casa Barberini.** Tela di scuola Bolognese – *espone Tassini Gino di Macerata.*
2. **La Partenza del piccolo Tobia.** Tela di scuola Ferrarese – *espone Tassini Gino di Macerata.*
12. **La Sacra Famiglia.** Quadro in rame d'autore incerto – *espone Cardinali Andrea di Monsampietrangeli.*
13. **Gruppo di 4 figure.** Cartone colorito ad olio di Daniele da Volterra – *espone la Marchesa Rangoni Santacroce – Macerata.*
14. **La Madonna della Concezione su una nuvola:** a terra, ai lati S. Agostino e S. Nicola da Tolentino e due Angeli tenenti rispettivamente il pastorale e il giglio. Piccola tela del secolo XVIII – *espone Ott D. Giuseppe di Macerata.*
15. **La Vergine.** Tela d'ignoto autore. (Copia da Guido Reni). Proprietario Andreani Pietro – *espone il Municipio di Pollenza.*

16. **Madonna.** Tavoleta di Scuola Umbra – *espone la March. Rangoni Santacroce – Macerata.*
 17. **Cristo e il Battista.** Piccola tela di Guido Reni? *Proprietario Settembri P. Giuseppe – espone il Municipio di Pollenza.*
 18. **Dama.** Tavoleta d'ignoto autore. *Proprietario Andreani Filippo – espone il Municipio di Pollenza.*
 19. **Storia di Tobia.** Tavoleta circolare d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 20. **Un Guerriero.** Tavoleta d'ignoto autore. *Proprietario Andreani Filippo – espone il Municipio di Pollenza.*
 21. **Sileno.** Tela d'ignoto autore – *esp. il Municipio di Pollenza.*
 22. **Un Guerriero.** Tavoleta d'ignoto autore. *Proprietario Andreani Filippo – espone il Municipio di Pollenza.*
 23. **Roveto ardente.** Tavoleta circolare d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 24. **Una Dama.** Tavoleta. *Proprietario Andreani Filippo – esp. Municipio di Pollenza.*
 25. **San Filippo Neri.** Quadretto in rame di ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 26. **L'Arcangelo S. Raffaele.** Tavoleta circolare d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 27. **Madonna con Bambino lattante.** Tavoleta di maniera Greca – *espone Luigi Testa.*
 28. **Cerere, Bacco ed Amore.** Tela d'ignoto autore – *espone il Municipio di Pollenza.*
 29. **S. Pietro Apostolo.** Quadretto in rame d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 30. **Agar con Ismaele e l'angelo.** Tavoleta rotonda. – *espone G. Romagnoli. Pollenza.*
 31. **Petrarca.** Tavoleta d'ignoto autore – *espone il Giulia Corsi ved. Papalini di Fermo.*
 32. **Una Cantiniera.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 33. **Madonna col Bambino.** Tavoleta d'ignoto autore – *espone il March. Rangoni Santacroce di Macerata.*
 34. **Annunciazione di Maria Vergine.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 35. **Ruderi di città romana ed Arco trionfale.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario G. Romagnoli – espone il Municipio di Pollenza.*
 36. **San Francesco.** Tavoleta d'ignoto autore del 300? – *espone Narducci Baronessa Annunziata, di Macerata.*
 37. **Una Venere.** Tela d'Innocenzo da Imola – *espone Magner Pietro di Montelupone.*
 38. **Flagellazione alla Colonna.** Quadro in rame di Scuola Tedesca – *espone Cardinali Andrea di Monsampietrangeli.*
 39. **Gesù Bambino.** Tela della Scuola del Baroccio – *espone i P. P. Capuccini di Fermo.*
 40. **La presentazione al Tempio.** Tela – *espone la Congregazione di Carità di Mogliano.*
 41. **Nascita della Madonna.** Tela – *espone il Cav. Anselmo Anselmi di Arcevia.*
 42. **Vergine con Bambino e San Giovanni.** Tavoleta d'ignoto autore del 1500 – *espone Narducci Baronessa Annunziata di Macerata.*
 43. **Deposizione dalla Croce.** Tavoleta attribuita al Ghirlandaio – *espone Cardinali Andrea di Monsampietrangeli.*
 44. **San Giovanni Battista.** Tavoleta rotonda – *espone Lorenzini Giovanni di Macerata.*
 45. **Scena pastorale.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario Scolastici Narducci Decio – espone il Municipio di Pollenza.*
 46. **La Sacra Famiglia.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario Romagnoli G. – espone il Municipio di Pollenza.*
 47. **S. Pietro Apostolo.** Tela d'ignoto autore – *espone Municipio di Pollenza.*
 48. **Scena Pastorale.** Tela d'ignoto autore. *Proprietario Scolastici Narducci Decio – espone Municipio di Pollenza.*
 49. **Paesaggio (originale).** Tela di Paolo Bril? *Proprietari Andreani Giulia e Pietro – espone il Municipio di Pollenza.*
 50. **La Sacra Famiglia.** Tavola di Scuola Ferrarese – *espone Cardinali Andrea di Monsampietrangeli.*
 - 51-52. **Episodi di Battaglie.** 2 Tele originali di Iacopo Courtois detto il Borgognone (seconda maniera) *Proprietari Andreani Giulia e Pietro di Pollenza – espone il Comune di Pollenza.*
 53. **Ritratto** del Cap. Antonio Narducci (1600) *Proprietario Scolastici Narducci Decio – espone il Municipio di Pollenza.*
 - 54-55. **Episodi di battaglia.** 2 Tele originali di Iacopo Courtois detto il Borgognone (seconda maniera) *Proprietà Andreani Giulia e Pietro – espone il Municipio di Pollenza.*
 56. **Paesaggio.** Tela d'ignoto autore. *Prop. Andreani Giulia e Pietro – espone il Municipio di Pollenza.*
 57. **Trionfo romano.** Tela d'ignoto autore. *Prop. Andreani Filippo – espone il Municipio di Pollenza.*
 58. **Deposizione della Croce.** Tela d'ignoto autore. *Prop. Scolastici Narducci Decio – espone il Municipio di Pollenza.*
- N.B.** – In questo Corridoio si dovettero per ragioni di dimensioni collocare i seguenti due quadri,

di scuola marchigiana, che avrebbero dovuto avere il loro logico posto nella Sala II. Essi rappresentano:

1. **Cristo risuscita Lazzaro** alla presenza della turba. Nella parte superiore del dipinto S. Michele in atto di vincere Lucifero. Nel fondo una fantastica architettura. Opera in tavola firmata così: BARTHOLOM̄ ET POMPEIU EI FILIUS FANEN̄ O.F. – 1524. Dimensioni 3,99 × 2,48. Proviene da Fano – *espone il Municipio*.
2. **Vergine in trono con Bambino** coronato da due angeli. In basso S. Michele che trafigge Lucifero, S. Giovanni Battista e tre altre sante. Nella predella quattro mezze figurine di santi su fondo a paese. Negli specchi delle basi sormontate da pilastri intagliati è espressa l'Annunciazione. Tavola di m. 3,69 × 2,63 segnata con l'anno MDXXVI. Autore Andrea da Iesi. Proviene dalla Chiesa di S. Sperandia di Cingoli – *espone il Municipio di Cingoli*.

Altri oggetti contenuti in questo Corridoio

Cassa di legno intagliato. Secolo XVI – *espone Ciccolini March. Ortensia di Macerata*.

Pag. 32

SALA I. Scuola Fabrianese

Bocco?

n. ? o. 1306

1. **Crocefisso** fra la Vergine e S. Giovanni. Tre angeli con calici raccolgono il sangue che sgorga dalle ferite del Cristo – Affresco, già esistente nell'antico refettorio degli Agostiniani di Fabriano, ora riportato su tela come i cinque seguenti, da Domenico Brizi nel 1901. Secolo XIII. Dimensioni 2,97 × 2,31. Amico Ricci nella sua "Storia delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona" attribuisce la pittura con le quattro seguenti a Bocco da Fabriano. La loro esecuzione ha sapore di arte greco-bisantina, come in genere le pitture del duecento che si vedgono in Italia un po' da per tutto – *espone il Municipio di Fabriano*.
2. **Fregio** che sormontava il dipinto menzionato, riportato su tela. Dimensione 2,90 × 0,65 – *espone il Municipio di Fabriano*.
3. **S. Agostino** che consegna la regola ai suoi confratelli. Affresco riportato su tela. Secolo XIII. Dimensioni 2,88 × 2,36 – *espone il Municipio di Fabriano*.
4. **Fregio** simile al N. 2. Dimensioni 2,88 × 0,64 – *espone il Municipio di Pollenza*.

5. **Santo Frate** visibile sino alle ginocchia. In alto si rivede il fregio dei N. 2 e 4. Dimensioni 2,17 × 2,89 – *espone il Municipio di Fabriano*.

Ignoto

Sec. XIV

6. **Frati** in ginocchio in atto di pregare. Affresco riportato su tela come i precedenti, ma di autore diverso. Principio del secolo XIV. Dimensioni 2,09 × 1,45 – *espone il Municipio di Fabriano*.

Altro ignoto

Sec. XIV

7. **Crocefisso.** Tre angeli raccolgono il sangue dalle ferite del Cristo. Due altri sono in adorazione al di sopra della croce sormontata da un nido di pellicano. In basso la Vergine, svenuta fra due pie donne. La Magdalena è genuflessa al piede della croce. Vedonsi pure S. Giovanni Ev. e altro Santo. Il fondo è dorato. Tavola terminante a cuspidi. Dimensioni 1,55 × 1,90. Il dipinto, benché il Marcoaldi nella sua "Statistica" lo dica semplicemente di Scuola fabrianese, è attribuito a Bocco da Fabriano che viveva ancora nel 1306, ma dev'egli assegnare una data molto posteriore. Esso ricorda la maniera del Lorenzetti senese – *espone il Municipio di Fabriano*.

Francescuccio di Cecco

o. 1359 m. 1386

8. **Madonna con Bambino** che poppa. La Vergine è seduta in terra dinanzi ad una tenda bianca ed un parapetto marmoreo dietro il quale si vede il cielo. Il dipinto su tavola è firmato: NOSTRA D̄NA DE UMILITATE ANNO D̄NI MCCCLVIII-FRANCISSCVTIUS CICHCHI FECIT HOC OPUS. Francescuccio Ghisi, o di Cecco morì nel 1386. Altra iscrizione posteriore accenna ad un restauro: DE A^o, 1674 REST^a FVIT A IOAE BAPTA DE MAGISTRIS. P.S.D. Recentemente fu rinnovata la doratura delle aureole attorno le teste della Vergine e del Bambino. Dimensioni 1,11 × 1,45 – *espone il Municipio di Fabriano*.

Allegretto Nuzi

n. 1306 m. 1385

9. **Madonna col Bambino** fiancheggiata da S. Giovanni Evangelista, S. Niccolò, S. Giovanni Battista, tutti in un pentittico in mezza figura entro riparti cuspidali ove si ravvisano in mezze figurine l'Arcangelo Gabriele, S. Caterina, la Vergine Annunziata, S. Antonio Abate. Il dipinto

Pag. 33

- in tavola con fondo d'oro fu acconciamente risarcito. Opera di Allegretto Nucci da Fabriano. Dimensioni 1,73 × 1,21 – *espone il Capitolo della Cattedrale di Fabriano*.
10. **Madonna con Bambino** su tronco fiancheggiato da due gruppi di santi. Trittico. Nei pannelli laterali si trovano S. Antonio Abate e S. Giuliano. Nella cuspide centrale si vedono il Crocefisso e due santi. Nelle laterali l'Annunciazione. Nei gradini del Trono leggesi: ISTAM TABULAM FECIT FIERI FRATER IOHANNES CLERICUS PRECEPTOR TOLENTINI ANNO DNI M. CCC. LXXVIII. Dimensioni 1,74 × 1,52. Depositato dal proprietario Capitolo della Cattedrale di Macerata nella Pinacoteca della Biblioteca Comunale – *espone il Capitolo della Cattedrale di Macerata*.
 11. **Tavola archiacuta** frammento di un grande polittico con i santi **Antonio Abate** e **Giovanni Evangelista** in piedi su fondo dorato. Autore Allegretto Nucci. Dimensioni 0,96 × 1,53 – *espone il Capitolo della Cattedrale di Fabriano*.
 12. **idem** – frammento di un grande polittico come il precedente con i santi **Giovanni Battista** e **Venanzo**. Autore Allegretto Nucci. Dimensioni 0,96 × 1,53 – *espone il Capitolo della cattedrale di Fabriano*.
 13. **Pentittico** con la **Vergine e Bambino** nel centro, i santi Giovanni Battista e la Magdalena alla sua destra, S. Bartolomeo e S. Venanzo a sinistra. Tutti i santi sono in mezza figura su fondo oro. Nella cuspide del pannello di centro sta il Crocefisso. In quattro tondi su ciascuna delle cuspidi laterali si veggono la Vergine e S. Antonio Abate, S. Giovanni e una S. Martire. Lavoro di Allegretto Nucci. Dimensioni D. 2,02 × 1,13 – *espone il Capitolo della Cattedrale di Fabriano*.
 14. **Tavola** divisa in tre reparti con i **Santi Antonio di Padova** e **Stefano** ai lati di **Sant'Agostino** che è nel centro. Autore Allegretto Nucci. Dimensioni 1,20 × 1,20. Notevole la dalmatica bianca di S. Stefano con ricchi rabeschi d'oro fregiati di azzurro e di rosso, consistenti in un uccello, una tartaruga ed un fiore, particolari tutti ricorrenti nelle vesti di S. Giuliano della Tav. 10 e nel S. Venanzo della Tav. 12 – *espone il Municipio di Fabriano*.

Ignoti diversi

15. **Madonna**. Tela dipinta a tempera. La Vergine genuflessa adora il Bambino in culla. Sopra di Lei due angeli sono in atto di preghiera. Altri tre sorreggono una triplice corona d'oro. Nel fondo azzurro si veggono piante di rose. Dimensioni 0,68 × 1,41. Secolo XV. Il Professore Egidio Calzini ritenne che il dipinto fosse una antica

copia; Corrado Ricci invece asserì la sua autenticità e lo dichiarò, come è evidente, della maniera di Gentile da Fabriano. Proviene dal Monastero di S. M. Maddalena di Matelica – *espone il Monastero della Beata Mattia di Matelica*.

16. **Trittico**. Nel centro Cristo in croce fra i due ladroni, ai quali due giustizieri a cavallo rompono le gambe con mazze. In basso si vedono la Vergine svenuta, la Magdalena ed altre pie donne, soldati che si dividono le vesti di Cristo ed altre figure. Il simbolico nido di pellicano sormonta la Croce. Nel pannello a sinistra si vede in basso il presepio con pastori annunziati dall'angelo ed al di sopra S. Adriano a cavallo con vari adoratori. Nel pannello a destra in basso è rappresentata l'adorazione dei Magi, al disopra S. Bartolomeo fra i carnefici che lo scorticano. Sembra che il pittore non compisse l'opera, poiché il gruppo delle pie donne e dei soldati appajono accennati. Il S. Adriano risulta di altra mano, che Corrado Ricci crede poter identificare per quella di Niccolò Alunno. Il dipinto attribuito alla scuola fabrianese, ricorda in parte Gentile da Fabriano, benché la fattura delle teste e degli elmi e berrette lasci vedere una ispirazione derivante da dipinti o xilografie tedesche del Secolo XV. Alcuno anzi vorrebbe che autore dell'opera fosse un pittore tedesco. Dimensioni 2,49 × 2,15. Proviene dal Museo Capitolare Piersanti di Matelica – *espone il Capitolo della Cattedrale di Matelica*.
17. **Vergine col Bambino** che sta nel centro di un pentittico adorata da 5 angeli. Nei pannelli a destra della Vergine sono figurati in piedi un santo con in mano il compasso ed una scatola d'oro. S. Michele che stringe in pugno il capo reciso di Satana che preme col piede. Negli altri due reparti a sinistra si ravvisano S. Lorenzo e S. Stefano. Tutte le figure risaltano su fondo d'oro. Sono alquanto deperiti il pannello centrale e quello col S. Stefano. Scuola di Fabriano. Secolo XV. Dimensioni 2,14 × 1,29 – *espone la Collegiata di Potenza Picena*.

Fra Marino Angeli di S. Vittoria o. 1488

18. **Vergine con Bambino**. Trittico: nel centro la Vergine in trono adorata da quattro angeli, che circondano la parte superiore del trono, mentre altri due stanno in piedi nei bracci laterali. Nel grado si legge FRATER MARINUS ANGELI DE SANCTA VICTORIA ME FECIT MCCCCXXXVIII. A destra della Vergine sta in piedi S. Sebastiano, e sotto la figura del committente in atto di pregare. Alla sinistra sta S. Biagio in vesti pontificali. Tutte le figure sono in fondo oro deteriorate.

rate in più luoghi. Dimensioni 1,27 × 1,22. Esistente nella sacrestia della Parrocchiale di S. Biagio in Monte Vidon Combatte. *Esponde il Parroco di S. Biagio in Monte Vidon Combatte* (prov. di Ascoli Piceno).

19. **Frammento di polittico con la Vergine e Bambino** in mezza figura. Due angeli sorreggono dietro di Lei un drappo rosso rabescato d'oro. Autore l'ignorato Fra Marino Angeli da S. Vittoria. Dimensioni 0,63 × 0,64. Esistente a Collina, frazione di Monte Vidon Combatte, nella Casa parrocchiale – *esponde il Parroco di Collina*.

Antonio da Fabriano o. 1451-1471

20. **Stendardo** fiancheggiato da colonnine a tortiglione mancante di due colonnine ornamentali con relativo archetto. E dipinto nei due lati. In quello dinanzi è la Vergine assisa in trono con in grembo l'Infante; nella cuspide l'Eterno Padre con un libro in mano, in atto di benedire. In basso si legge la firma: ANTONIUS D.... Nell'altro lato vedesi il Pontefice S. Clemente in trono avente ai piedi quattro confratelli della Compagnia dei Flagellanti o Disciplinati, col sacco aperto nella schiena che apparisce arrossata dai colpi. Nella cuspide si riconosce S. Giovanni Battista in mezza figura. Dimensioni 0,55 × 0,87. Autore Antonio da Fabriano o Antonio di Agostino di Ser Giovanni – *esponde il Parroco di Genga (Prov. di Ancona)*.
21. **Croce dipinta col Crocefisso** dal torso mirabilmente modellato. Il perizoma avvolgente il Cristo, a rigoline nere con lista rabescata, ricorda i tessuti perugini. In basso si legge: ANTONIUS FABRIANESIS p. 1452. Dimensioni 1,86 × 0,46 – *esponde il Museo Piersanti di Matelica*.
22. **Transito della Madonna**. Tavola a foggia di lunettone. La Vergine è circondata dagli Apostoli, compreso S. Pietro col triregno, in atto di leggere preci. In alto su di un cielo d'oro sei angeli trasportano una figurina di Madonna seduta, come per figurare la sua anima ascendente alla gloria. Autore Antonio da Fabriano. Dimensioni 1,94 × 1,73 – *esponde il Comune di Fabriano*.

Ignoti

23. **Dittico**, frammento di grande polittico, con i santi **Giovanni Battista** e **Antonio di Padova**, figure in piedi su fondo d'oro e terreno erboso. Autore ignoto, di scuola fabrianese, della fine del Sec. XIV. Dimensioni 1,10 × 1,67 – *esponde il Municipio di Visso*.

24. **Dittico**, frammento di grande polittico in tutto eguale al precedente e del medesimo autore, con i santi **Ludovico** e **Francesco** ricevente le stigmate. Dimensioni 1,13 × 1,70 – *esponde il Municipio di Visso*.

25. **Grande ancona col Crocefisso fra la Vergine e Giovanni Evangelista** e due angeli sostenenti la lancia e la canna con spugna. Le figure staccano su fondo azzurro stellato; dal terreno sorgono dei cipressi. Nella predella in doppio ordine di quadretti, otto in tutti, è figurato il viaggio di S. Elena in Terra Santa per rinvenirvi la croce di Cristo, con episodi relativi alla leggenda, prima di indurre i giudei a confessare ove fosse nascosta, poi per riconoscere qual fosse la vera delle tre croci ritrovate. In due basi sporgenti dal quadro sono espressi dei fratelloni inginocchiati coperti di sacco bianco e col cappuccio calato sul viso. Autore come riconosceva Corrado Ricci, sarebbe quel medesimo ignoto quattrocentista del dipinto N. 16, ma in questa opera posteriore non scorgesi più alcuna imitazione da Gentile da Fabriano. Dimensioni 2,22 – 2,71. Prov. Matelica, Museo Capitolare Piersanti – *esponde il Capitolo della Cattedrale di Matelica*.

26. **Frammento di polittico con S. Francesco** stigmatizzato, con libro e crocettina. Mezza figura di ignoto seguace della scuola fabrianese del Sec. XIV. Dimensioni 0,48 × 0,83. Prov. Pausula, sacrestia della Chiesa di S. Francesco – *esponde il Municipio di Pausula*.

27. **Stendardino** a cuspide con **S. Francesco** in piedi stigmatizzato avente inginocchiati ai lati due fratelloni, col sacco bianco aperto nella schiena, che si fragellano. Le figure risaltano su piano rosso e fondo opaco. Nella parte posteriore molto deperita, è una raggiera d'oro col nome di Cristo sorretta da due angioletti. Nella cuspide si vede un Crocefisso. Autore ignoto di scuola marchigiana del 1400 circa. Dimensioni 0,43 × 0,77. Prov. da Matelica. – *esponde la Confraternita di S. Angelo*.

N.B. – In questa sala, contenente opere della scuola Fabrianese, per necessità si dovettero collocare anche i seguenti lavori, tre dei quali e cioè i numeri 29, 30 e 31 vi sono per confronti.

28. **Piccolo trittico** molto deperito con **Madonna e Bambino** nel centro. Da un lato S. Francesco che riceve le stigmate insieme ad altri Santi; dall'altro il Crocefisso e S. Cristoforo. Autore ignoto di Scuola umbro-marchegiana. Secolo XV. Dimensioni 0,60 × 0,60 – *esponde il Cav. Prof. Lodovico Zdekauer. Macerata*.
29. **Polittico** a nove comparti, mutilo della cuspide centrale. Nel mezzo scorgesi una **Madonna** seduta in atto di porgere il latte al Pargolo. Alla destra

in piedi stanno S. Pietro, S. Giovanni Battista; alla sinistra S. Paolo, S. Bartolomeo. Sopra i predetti quattro santi in altrettanti compartimenti, se ne veggono altri quattro in mezza figura. I fondi sono dorati. Autore ignoto di Scuola Veneta, forse di Iacobello di Bonomo, secondo Corrado Ricci. Secolo XIV. Dimensioni. 1,73 × 1,24. Proviene da Torre di Palme, Chiesa di S. Maria a Mare – *espone il Capitolo della Metropolitana di Fermo*.

Posteriormente, il terzo pannello presenta altri sei santi. Nel centro si nota lo stemma della famiglia Conte Grimaldi di Treja e nel primo pannello una semplice croce d'oro su fondo rossastro. Maniera Greco-Bisantina. Secolo XV? Dimensioni 0,54 × 0,32 – *espone il Conte Nicolò Grimaldi*.

Andrea da Bologna o. 1369-1372

30. **Tavola cuspidale con la Vergine** incoronata assisa su di un trono in atto di allattare il Bambino dinanzi ad una tenda bianca graziosamente rabescata con impressioni nell'imprimitura. Nella veste rossa della Madonna sono impressi soli dorati – il manto è cosparso di stelle; una luna falcata sta presso le estremità. Nel grado si legge il motto: *MVLIE AMICTA SOLE LUNA SUB PEDIB I CAPITE CORONA STELLARVM*. L'autore, che nella composizione del dipinto ricorda quello consimile di Francescuccio di Cecco del N. 8, si è firmato: *DE BONONIA NATU ANDREAS fuit hic operativ A. D. MCCCLXXII*. Dimensioni 1,00 × 1,87. Conservasi nella Sagrestia di S. Agostino in Pausula. – *espone il Comune di Pausula*.
31. **Polittico** a quattordici comparti. Nel centro la **Vergine col Bambino** in trono nel cui grado si legge: *AN DNI MCCC. LXVIII. DE BONONIA NATV. ANDREAS FUIR HIC OPER.* Nella cuspidale del pannello centrale è ritratto il Crocefisso con ai lati la Vergine e S. Giovanni Battista. La croce è sormontata dal nido di pellicano. In cinque comparti alla destra del polittico è figurata la storia del Battista, oltre due santi con bianche tuniche, che presentano alla Vergine un gruppo di monache. Negli altri cinque reparti sono rappresentate due visioni di S. Giovanni Evangelista, la predicazione, il trapasso al cielo dalla tomba e l'accoglimento in seno a Cristo ed alla Vergine di S. Giovanni vescovo, oltre la figura di S. Caterina martire con ruota e palma. Nel grado del polittico entro riquadri mistilinei si scorgono mezze figure di santi nella maggior parte irricognoscibili. Dimensioni 2,52 × 1,53. Proviene dalla Pinacoteca di Fermo – *espone la Congregazione di Carità di Fermo*.

Greco-Bisantino Sec. XV?

32. **Trittico con Cristo in trono** con libro in atto di benedire. L'Annunciazione al di sopra di un archetto nel centro e sei santi in mezza figura per ciascuno dei lati, ognuno designato dal nome in carattere rosso greco-bisantino su fondo oro.

Altri oggetti contenuti in questa sala

1. **Cassa forte**. Scuola Veneta (?) Secolo XVIII.? – *espone il Prof. Piersantelli Achille – Macerata*.
2. **Serratura** da Cassa Forte. Secolo XV – *espone Podaliri Comm. Giovanni – Recanati*.
3. **Ferro da Cialde**, lavoro dell'artefice Francesco di Valeriano detto il Roschetto nato a Foligno, ma divenuto cittadino perugino nel 1488. Sue notizie vanno dal 1473 al 1503. Ciascun disco porta nel centro uno stemma con sei monti e due gigli. Uno dei detti stemmi è sormontato da un cimiero col grifo stringente un giglio araldico in una zampa. Nel primo disco porta la scritta: *VERO. E. COMO. SEDICI. CHE. QVISTI. FERRA. SONNO. DE. PIERFILICI* nel secondo: *FE. ROSSIECTO. ELLAVORO. BELLO. PELCONSOBRINO. SUU. FRATELLO* – *espone Simonetti Raffaele – Macerata*.
4. **Uno stallo** dell'antico Coro degli Agostiniani di Recanati lavoro del Secolo XIV (1395) di Ludovico da Siena come si legge nella scritta che lo sormonta del seguente tenore: *ANO. DNI. M.CCC.LXXXV. LVDOVICVS. DE. SENIS. ME FECIT TPR PORAT. FRIS. LIPPARELLI. D RACANET*. Dimensioni 0,84 × 1,81 – *espone il Municipio di Recanati*.

SALA II.

I. Scuola Severinate

Lorenzo Salimbeni o. 1416

1. **Trittico** – Nel centro su di un piano fiorito a rose sta la Vergine assisa sopra un cuscino col Bambino che dà l'anello a Santa Caterina. Nei portelli laterali girevoli sono effigiati in piedi su piano erboso S. Simone e S. Taddeo Apostoli con libri nelle mani. Deboli tracce attestano che le figure erano su fondo dorato. I nomi dei Santi sono scritti a rilievo nelle aureole. In quello della Vergine si legge: *AVE MARIA GRATIA*. Nel comparto centrale in una cartella posta nel basso il pittore si è firmato così: *NEL. LIMEI. ANNI. XXVI. IO. LORENZO FICI. QUISTO LAVRERO*. In alto è scritto: *HOC OPU. FECIT. FIERI. FR. ANTHONU PETRONI. ET. PN...* (*Piernicola?*) *NICHOLAI*. Nella parte opposta del primo portello a sinistra, sotto il

gruppo di Maria col figlio morto in grembo, appena visibile, scorgesi la dicitura: ANO DOMINI MCCCC continuata posteriormente al portello destro sotto la figura di San Luca, ma cancellata, salvo la fine, che dice: DEL MESE D̄ GENNARO. Dimensioni 1,33 × 1,59. Prov. dalla Pinacoteca Comunale di S. Severino – *espone il Municipio di S. Severino.*

Ignoti

2. **Tavola** a cuspidate, parecchio deperita, con **Madonna e Bambino** su maestoso trono sulle sponde del quale stanno genuflessi due angeli in adorazione. Il fondo è dorato e rabescato come le aureole. Il dipinto è di scuola severinate del principio del Secolo XV. Dimensioni 1,31 × 1,84 Prov. Fermo, Pinacoteca Municipale. – *espone il Municipio di Fermo.*
3. **Tavola** terminante ad arco, assai deperita, con **Madonna e Bambino** entro mandorla raggiante contornata da angeli e fra i santi Pietro Paolo e Giovanni Evangelista alla sua destra, Giovanni Battista e S. Francesco alla sinistra, più in alto, frammezzo ad angeli, S. Niccolò, S. Benedetto, S. Girolamo, Abramo, S. Lodovico, Matatia, S. Chiara, S. Venanzo. Ogni santo tiene un cartello in mano con motti o il nome proprio. In basso si legge: HOC OPUS FIERI FR̄ IOHS̄ ANTONIJ, M.CCCC.XIV *tempore* FRIS̄ ANTONII. D̄. scō severino. Autore di scuola severinate. – Il dipinto era nella Chiesa delle Clarisse di Montecassiano. – Dimensioni 1,58 × 1,77. Prov. Macerata, Pinacoteca Comunale. – *espone la Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti.*
4. **Grande ancona** terminante ad arco ribassato fiancheggiata da colonnine a tortiglione e da due pilastri sormontati da pinnacoli e suddivisi in sei comparti con figurine di santi in piedi. Nel centro scorgesi la **Vergine coronata da Cristo** contornati da Angeli e cherubini; a sinistra si veggono S. Giovanni Battista con in mano un cartello con le parole: ECCE AGNUS. DEI. ECCE. QUI TOLLIT. e San Lorenzo con la scritta: DNĒ PROBASTI ME. a destra S. Francesco d'Assisi con la scritta: SPERA Ī DEO ET FAC BOITATEM, ed una Santa con la scritta: MUDUS PER HUC SALVATUS EST. Nella parte superiore nell'ancona, a guida di fregio, si scorgono 24 mezze figure di Santi, ognuno dei quali ha nelle mani un motto. Inferiormente stanno due figure oranti, forse i ritratti dei committenti. Nel grado in mezze figurine son ritratti Cristo piagato fra la Madre e San Giovanni più dieci santi lateralmente. Autore incerto del Secolo XV di scuola severinate. Dimensioni 2,67 × 2,35. Esistente nella Collegiata di Montecassiano – *espone Don Lorenzo Merendoni Parroco.*

Lorenzo di Maestro Alessandro o. 1481-1503

5. **Trittico** con **Madonna** assisa su trono marmoreo contornato da quattro angeli uno dei quali porge un calice d'oro con frutta o fiori al Bambino tenuto sulla ginocchia della Madre, e che nell'aureola porta scritto: EGO SUM - LUX - MUNDI. In una lista d'oro intorno al manto azzurro della Vergine è il motto: AVE - MARIS - STELLA - UMILIIUM - MATER - ALMA - SEMPER - VIRGO - FELI - CELI. Nel portello a destra di quello centrale è figurato S. Francesco stigmatizzato con libro e croce in mano; nel portello a sinistra S. Bernardino da Siena con due angeli che sorreggono una benda in cui posa i nudi piedi. Il terreno è a prato erboso in ciascuno dei tre partimenti, ed i fondi dorati, come la veste della Vergine rabescata a dischi con rosoncini, e come il corpetto del Bambino, pure fregiato vagamente. Nelle aureole si leggono i nomi dei santi. Nel grado sono dipinte quattro storie riguardanti la predicazione di S. Bernardino e tre miracoli avvenuti presso la sua bara. Lateralmente sporgono due basi sormontate da pilastri nelle quali sono due figurine di devoti inginocchiati. Nel primo pilastro, in basso si ravvisa il Battista e sopra un santo vescovo, forse omonimo del committente, che si rivede al suo piede. Al sommo infine è l'arcangelo Gabriele in atto di annunziare Maria che sta al vertice del secondo pilastro e sotto la quale appaiono S. Antonio Abate ed un santo frate col capo attraversato da una sega. L'opera fu attribuita da Adamo Rossi nel suo "Commentario" a Lorenzo di Maestro Alessandro di S. Severino. Dimensioni 1,97 × 1,94 – *esp. il Guardiano del Convento di S. Francesco di Matelica.*
6. **Madonna** seduta sopra trono marmoreo col **Bambino** cui porge una melagrana. Ai lati stanno in piedi **S. Giovanni Battista** ed un santo vescovo con libro. In altro dietro il trono sporgono alcuni angeli in adorazione. Sull'aureola della Vergine si legge: AVE - MARIS - STELLA - DEI. Opera di Lorenzo di Maestro Alessandro da Sanseverino, detto anche Lorenzo Severinate. La figura del vescovo fu ripetuta dall'autore in altra tavola già in S. Domenico di Fabriano, ora a Londra. Dimensioni 1,34 × 1,57. Prov. della Pinacoteca di Sanseverino – *espone il Municipio di Sanseverino.*
7. **Trittico**. Nel centro siede una Madonna in trono col Bambino adorata da quattro angeli sporgenti appena da dietro il dossale. Nell'aureola è scritto: AVE - MARIS - STELLA -

DEI. In un tondino nel mezzo del grado del trono sopra il quale posa un pomo è la firma: OPUS - LAURENTII - DE - S. SEVERINO - 1481. Nella cuspidata sta in mezza figura Cristo piagato. Nel comparto a destra della Vergine vedesi S. Giovanni Battista in quello a sinistra S. Maria Magdalena, figura in piedi su terreno erboso e fondo d'oro. Due mezze figurine dei santi Pantaleone e Giuliano occupano le due cuspidi laterali. In basso ricorre l'iscrizione: HOC OPUS FECERUNT. F. P̄GENTILIS ET IOHANNES MARINUS P̄R QUODDAM RELICTUM FACTUM AB EORUM ANTIQVIS Dimensioni 2,12 × 2,00. Esistente nel Coro d'inverno del Capitolo della Collegiata di Pausula che l'espone.

8. **Tavola** centinata con **S. Anna**, la **Vergine** ed il **Bambino** in trono sormontato da tre mezze figurine, cioè nel centro Cristo ignudo e piagato, S. Michele (?) e San Domenico (?) ai lati. Fiancheggiano il trono marmoreo i Santi Sebastiano e Rocco, entrambi in piedi. Ogni santo porta il nome scritto nell'aureola. Il dipinto fu restaurato - Autore Lorenzo di Maestro Alessandro che viveva ancora nel 1503. Dimensioni 1,74 × 1,22 - *espone la Confraternita di S. Angelo in Matelica.*
9. **Tavola** frammento di polittico con **S. Sebastiano** con in mano arco e freccia e **S. Caterina** con arco e libro. Nell'alto del fondo dorato e rabescato vedesi il profeta Daniele. Il terreno è erboso. Dipinto attribuito a Lorenzo di Maestro Alessandro di Sanseverino. Dimensioni 1,45 × 0,63 - *espone il proprietario Parroco di S. Teresa in Matelica.*
10. **Tavola** simile alla precedente con **Giovanni Battista e Santo Monaco** in atto di leggere, munito di occhiali, in un libro sostenuto anche dal Battista predetto. In alto in mezza figura scorgesi S. Eliseo profeta. Dimensioni 1,45 × 0,62. Lavoro dato a Lorenzo Severinate - *espositore il proprietario parroco di S. Teresa in Matelica.*
11. **Due dittici** ravvicinati formanti già parte di un grande polittico. Ento riparti ad arco acuto fiancheggiati da colonnine a tortiglione, cominciando da sinistra si ravvisano **S. Pietro** a mani giunte, **S. Giovanni Battista**, **S. Bernardo** in bianca tunica e pastorale e **S. Biagio** in vesti pontificali pettine di ferro e libro che legge attentamente munito di occhiali al naso. I piani son tutti a prato erboso, i fondi d'oro. L'autore, che si mostra assai valente, è incerto. Sarà Lorenzo Severinate? Ciascun dittico ha la dimensione di m. 0,86 × 1,30. Prov. Sarnano, sacrestia della Chiesa di S. Maria di Piazza - *espone il Municipio di Sarnano.*

II. Scuola Camerinese

Girolamo di Giovanni Boccati o. 1473

12. **Polittico** a sei comparti. Nel centro siede in trono la **Vergine** che porge un garofano all'**Infante** seduto in un cuscinetto sopra d'un suo ginocchio. Da dietro il trono sporgono quattro angeli a mani giunte. Nel grado sta la scritta: REGINA CELI - MEMENTO - MEI, e poco sotto la firma: IERONIMUS - IOHANIS - DE - CAMERENO - DEPINSIT M.CCCC.LXXIII. Il comparto a destra della Vergine porta un S. Tommaso apostolo con cintura e libro nelle mani. Il comparto a sinistra reca un S. Cipriano vescovo in atto di benedire. In due tondini sopra la Vergine è espressa l'Annunciazione e nella cimasa centrale il Crocefisso fra la Vergine e S. Giovanni. Nella cimasa del pannello sopra il S. Tommaso vedesi in mezza figura S. Michele che trafigge Satana e reca bilancia in mano, e nella cuspidata terminale S. Pietro con chiavi e libro. Nella cimasa del terzo pannello sta S. Martino a cavallo che sciende il manto per darlo al mendico ignudo, e nella cuspidata S. Paolo. I fondi sono dorati. Dimensioni 1,27 × 1,97. Prov. dalla sacrestia della chiesa di S. Maria del Pozzo in Monsammartino, *il cui parroco l'espone.*

III. Antonio Vivarini o. 1451-1496

13. **Frammento** di grande polittico a comparti ricco d'intagli con **S. Caterina** ed altra santa martire con tazza di vetro e palma. Il Bartolazzi nella sua storia di Montolmo dice che il polittico del quale fan parte questo e i due seguenti frammenti fu eseguito dal Crivelli (sic.) e riferisce che sotto di esso si leggeva: HOC - OPUS - FACTUM - FUIT TEMPORE DNI JACOBI - MARI - DE MARANO - PREPOSITI. 1462. Dimensioni 1,01 × 1,09. Opera attribuita ad Antonio Vivarini da Murano. Esiste nel coro d'inverno della Collegiata di Pausula, *il cui Capitolo l'espone.*
14. **Dittico**, frammento dell'accennato grande polittico finamente intagliato e dorato con **S. Paolo e S. Michele** in piedi, su fondo dorato. Attribuito ad Antonio Vivarini. Dimensioni 1,47 × 1,08. Prov. Pausula, Coro d'inverno della Collegiata - *espone il Capitolo della Collegiata di Pausula.*
15. **Dittico**, altro frammento del polittico simile al precedente, ma con **S. Nicolò** di Bari e **S. Pietro**. Autore, dimensioni, provenienza ed espositore come i due ricordati frammenti, tutti abba-

stanza ben conservati nei dipinti, ma mutili di varie parti del delicato intaglio che li incornicia. Dimensioni 1,46 × 1,07.

IV.
Carlo Crivelli
o. 1468-1994

16. **Tavola con Madonna** seduta sulle nubi contornata da cherubini e con **Bambino** poppante. Un pittore secentista aggiunse al dipinto due putti ignudi in atto di volare ai lati della Vergine, più due testine di cherubini. Autore Carlo Crivelli, Veneto. Dimensioni 1,27 × 0,85 – *espone la Confraternita del Sacramento di S. Agostino di Pausula*.
17. **Tela con Madonna** in mezza figura sorreggente il **Bambino**. Posteriormente vi è incollato un riquadro di tela col nome: KAROLUS CRIVELLUS VENETUS PINSIT FERMIS 1470 – Dimensioni 0,46 × 0,62. Prov. dalla Pinacoteca Comunale di Macerata – *espone il Municipio di Macerata*. (Il presente quadro non è che il residuo di una grande tela già esistente nella chiesa di S. Croce in Macerata. Nel 1799, incendiata la chiesa per opera delle armi francesi, si salvò la figura centrale, che per molti anni fu conservata in Municipio nell'ufficio Tasse. Nel 1866 fu depositata dal Comune nella allora sorgente Pinacoteca).

V.
Vittore Crivelli
o. 1468?-1501

18. **Tavola** con la **Vergine** in piedi dinanzi al trono, riccamente ammantata, adorante il **Divin figlio** posato in terra sopra testine di cherubini, fasciato di velo e con garofano in mano. Un bicchiere con altri garofani è posato dietro il suo capo. Due puttini alati inginocchiati sul trono ai fianchi della Vergine suonano strumenti a corda. Dalla cornice del trono predetto, sormontata da uno stuolo di cherubini, pendono lateralmente varie frutta. Autore Vittore Crivelli, fratello di Carlo. Dimensioni 1,74 × 1,00. Prov. dalla Chiesa di S. Francesco di Sarnano – *espone il Municipio di Sarnano*.
19. **Tavola con la Vergine** in piedi dinanzi un sedile in atto di adorare il **Figlio** posato a terra sopra testine di cherubini. Una mela posa vicino al suo capo. Sul sedile marmoreo è un libro e un garofano, e dietro ad esso, ai lati della Vergine, due angeli stanno in adorazione. Nell'alto si notano alcune testine di cherubini a tinta verde. Il dipinto, di esecuzione molto inferiore al precedente, è adorno di due pilastri ornati di cande-

lierine monocrome sorreggenti una cornice con fregio dipinto. Maniera di Vittorio Crivelli, ma non suo. Dimensioni 1,89 × 0,95. Massignano – *espone il Comune di Massignano*.

20. **Polittico** a dodici comparti. Nel centro, su ricco trono ornato da due candelabri e avente sul dorsale una tenda rabescata, un festone di garofani e due pomi, siede la **Vergine** con manto aureo decorato di ornamenti a rilievo nell'atto di sorreggere il **Putto** in grembo seduto su cuscino con fiore d'arancio nella mano sinistra e benedicente con la destra. Nei quattro pannelli laterali sono: S. Giovanni Battista, S. Pietro, S. Paolo, e S. Agostino (?) Nella parte superiore del polittico si riconoscono entro i rispettivi riquadri: S. Sebastiano, S. Girolamo, S. Nicola da Tolentino e S. Caterina martire, tutti in mezza figura. Nella cimasa centrale sopra il pannello maggiore di mezzo è Cristo piagato, in piedi, che fa stillare il sangue del costato su d'un calice d'oro posato a terra, mentre ne' due piccoli partimenti laterali due angeli in piedi fanno atto di adorazione. Nel grado del trono sono effigiati, tutti col solo busto, Cristo trionfante e gli Apostoli. Il tutto è benissimo conservato salvo i pinnacoli terminali e uno scrosto nel comparto centrale lungo il manto della Madonna dovuto, dicesi, a fulmine. Autore Vittore Crivelli. Dimensioni 2,36 × 2,52. Prov. della Chiesa parrocchiale di S. Giov. Battista di Torre di Palme, (Comune di Fermo) – *espone il parroco D. Domenico Gasparri*.
21. **Polittico**. Siede nel centro la **Vergine col Bambino** avente un passero nella mano. Dietro il seggio marmoreo sormontato da una tenda appesa ad una canna, da cui pendono una melagrana e un pomo, si vede S. Michele con la bilancia e spada e l'Arcangelo Gabriele con il giglio. Nel minore comparto a sinistra di chi guarda sta ritto S. Martino Vescovo di Tours col libro e il panorama del paese di Monte S. Martino che l'ha a protettore. Nell'altro minore comparto a destra scorgesi S. Antonio Abate con i suoi distintivi. La parte superiore del polittico subì mutazioni e adattamenti nel secolo XVIII e non vi rimane che il pannello terminale del centro con un Crocifisso fra la Madonna, la Magdalena e S. Giovanni. Tre cherubini raccolgono entro conche auree il sangue colante dalle piaghe del Crocifisso. Nel grado è la firma dell'autore: OPUS VICTORIS. CRIVELLI. VENETI. MCCCC. LXXX. Dimensioni 2,42 × 1,83. Proviene da Monte S. Martino – *espone D. Carlo Rossi, parroco della Chiesa di S. Martino*.

22. **Trittico**, o meglio tre portelli di trittico scomposto e riuniti entro cornice. Nel centro è assisa in trono una **Madonna con Bambino** col dorato globo simbolico e in atto di benedire. Nel primo comparto minore sta S. Marco col suo vangelo e il leone ai piedi; nel secondo S. Lorenzo in dalmatica con libro e la ferrea graticola. Il comparto centrale ha vari scrosti longitudinali. Autore Vittore Crivelli. Dimensioni 1,09 × 1,27. Prov. Museo Civico di Ripatransone – *espone il Municipio di Ripatransone*.
23. **Tavoletta** che con le altre tre seguenti (24-25-26) è frammento di un medesimo polittico. Vi è rappresentato **S. Placido**, figura in piedi – Dimensioni 1,15 × 0,37. Autore Vittore Crivelli. Appartiene al Museo Civico di Ripatransone – *espone il Municipio*.
24. **Tavoletta**, frammento di polittico, con la figura in piedi del B. Giacomo della Marca. Dimensioni 1,10 × 0,33. Autore Vittore Crivelli – Appartiene al Museo Civico di Ripatransone – *espone il Municipio*.
25. **Tavoletta**, frammento di polittico, avente la figura in piedi di S. Orsola con bandiera e palma. Dimensioni 0,61 × 0,32. Appartiene al Museo Civico di Ripatransone – *espone il Municipio*.
26. **Frammento** di polittico, tavoletta recante un santo frate a mani giunte. Dimensioni 0,66 × 0,30. Autore Vittore Crivelli. Appartiene al Museo Civico di Ripatransone – *espone il Municipio*.

VI. Scuola Crivelliana

Pietro Alamanni o. 1471-1494

27. **Pentittico**. Nel centro **Madonna** in trono con manto aurato a rabeschi e rilevi. Essa tiene il Putto. Il dorsale del trono è sormontato da una tenda rossa con due pomi per parte. Nel grado si legge: OPUS. PETRI. ALAMANI. Nei portelli minori cominciando da sinistra a destra si riconoscono S. Giovanni Battista, S. Nicolò di Bari, S. Lucia (?) con palma e vasello, S. Placido. I cinque pannelli benissimo conservati ebbero testè rinnovata la parte ornamentale in legno intagliato e dorato, seguendo il disegno, di quanto restava. Dimensioni 2,22 × 2,10. Prov. dalla Pinacoteca Comunale d'Ascoli – *espone il Municipio*.
28. **Madonna** in atto di venerare il **Bambino**, posato sulle sue ginocchia. Tavola delle dimensioni di 1,25 × 0,74. Lateralmente ed indietro vi si scorgono due angeli che stanno in adorazione e due altri che suonano strumenti a corda. Autore Pietro Alamanni (creduto già di Ascoli, ma nato a

Göttweith celebre badia dell'Arciducato d'Austria al di sotto dell'Ens. (Il Sig. Langton Douglas asserisce che in Scozia a Kinnaird Castle nella collezione di Lord Southesk, ammirasi una consimile Madonna firmata e datata dallo stesso Alamanni). Appartiene alla Pinacoteca Comunale di Ascoli – *espone il Municipio di Ascoli*.

29. **Madonna del Rosario**, o del Soccorso, tavola centinata. La Madonna è in piedi a mani giunte col manto sorrette da due angeli, mentre sotto di esso è raccolta supplicante da un lato una folla di religiosi e di fratelloni coperti da cappuccio con a capo un pontefice, due cardinali e due vescovi; dall'altro sono genuflessi tre regnanti coronati seguiti da paggi e popolo devoto. Ognuno dei componenti le due schiere imploranti tiene una rosa d'oro fra le mani, e di rose è cosparso il manto della Vergine venerata al sommo della tavola da due angeli a braccia conserte. Il dipinto è deteriorato dall'umidità che regna nella chiesa del Rosario di Sarnano, ove è conservato. Dimensioni 1,80 × 1,75. L'iscrizione, quasi scomparsa a piè della tavola è leggibile nell'ultima parte e dice:..... 1494 DIE XV. MENSIS MARTII. OPUS. PETRI. ALAMANNI – *espone il Municipio di Sarnano*.
30. **Tavola** con Santa Martire con vasello aureo e palma, e capelli scendenti lungo le spalle. Figura in piedi avanti una base marmorea e fondo d'oro. Questa figura è simile alla S. Lucia (?) del n. 27. L'autore si è ripetuto. Chi scrive ne vide una terza replica a fresco a Cossignano nella Chiesa dell'Annunziata. Il pittore Adolfo De Carolis, cui detto affresco era ben noto, convenne anch'egli che fosse dell'Alamanni. Dimensioni 1,40 × 0,60. Prov. dalla Pinacoteca Comunale di Ascoli – *espone il Municipio*.

Stefano Folchetti o. 1492-1513

31. **Madonna con Bambino** con melagrana. Siede la Vergine in trono fra S. Benedetto e S. Bernardo; San Rocco e San Sebastiano in ginocchio più sotto. Il fondo a rabeschi è dorato. – Sul grado del trono una cartella dice: HOC. OPUS. FACTUM. FUIT. TEMPORE. DNI IOHANNIS ABBATIS. ANNO. DOMINI. 1492. Più sotto è la firma: STEPHANUS D. SCO. GIENESIO. P. Tavola delle dimensioni 1,90 × 2,32. Proprietà dell'*espositore Municipio di San Ginesio ove si conserva*.
32. **Madonna in trono col Figlio** avente in mano un cardellino. Tavola delle dimensioni 1,36 × 1,54. Ai lati stanno in atto di venerazione S. Francesco d'Assisi e il Beato Liberato da Loro. A piè del dipinto è la firma: HOC. OP. PI. STEPHANUS. FRANCISCI. DE SCO GENEXIO. 1498. Esisteva nella chiesa del con-

vento di S. Liberato. Si conserva nel palazzo municipale del *Comune di S. Ginesio che ora l'espone*.

33. **Cristo in Croce.** Tela. La Magdalena abbraccia la Croce; inoltre la Vergine e S. Giovanni in piedi per ciascun lato. – Orrido paesaggio nel fondo. Aureole punteggiate d'oro. L'autore che nei precedenti lavori, e più in altri che sono in patria, seguiva il carattere della scuola crivelliana, in questa tela, che misura $2,64 \times 1,51$ timidamente accenna a volersi ispirare alla scuola umbra. In un cartello posato sul terreno leggesi: $\overline{HOC} \overline{OP}$ \overline{FECERT} . $\overline{F. HRDES LIBATI. GETILIS ET SVEGE D} \overline{SCO}$ $\overline{GEN PRO EOR} \overline{DEVOTIONE M.D.XIII}$. Ai piedi della croce sta la firma: $\overline{OP} \overline{STEPHANI FULCHICTI. DE} \overline{SCO}$ $\overline{GENESIO. P. Espone il Municipio di Sarnano}$.

VII.

Cola Filotesio d'Amatrice

1492 m. 1559?

34. **S. Giacomo della Marca.** Tavola. Il santo in piedi, ha in mano una canna ed un libro ove si legge fra l'altro: $\overline{AVE. VERE. SANGUIS. DNI. NRI. IESU}$ $\overline{CHRISTI}$. Il santo si vede di profilo su fondo d'oro, e accenna con la destra ad un nimbo raggianti con entro un'ampolla di sangue ed il monogramma di Cristo. In questa tavola, che misura $1,39 \times 0,44$, Cola dell'Amatrice, ma ascolano d'elezione, si palesa seguace del Crivelli. Appartiene alla Pinacoteca dell'*esp. Municipio di Ascoli*.
35. **San Michele.** Tavola misurante $1,19 \times 0,44$. Il santo trafigge Satana, ha in mano la bilancia. Prov. della Pinacoteca del *Municipio di Ascoli che l'espone*.
36. **San Placido** in piedi su fondo d'oro e strumento di tortura nelle mani e libro. Tavola misurante $1,20 \times 0,42$ che come la precedente dovea far parte dello stesso polittico. Prov. dalla Pinacoteca d'Ascoli – *espone il Municipio*.
37. **Tavola con S. Cristina** in piedi con fiamma nella destra e palma nella sinistra. Più alto in un riparto minore a mezza figura mirasi S. Antonio abate in orazione con i contrassegni abituali del maialetto, una fiamma e alto bastone con campanello. Autore Cola Filotesio. Dimensioni $1,48 \times 0,53$. Prov. della Pinacoteca Comunale di Ascoli – *espone il Municipio*.
38. **Tavola con Sibilla** assisa su d'una nube in atto di leggere un volume che posa contro un ginocchio. Il fondo è graffito a rabeschi e dorato. Autore Cola Filotesio il quale in questo dipinto e in quello appresso si compiace di uno stile fra il michelangiolesco e il raffaellesco. Dimensioni $1,36 \times 0,85$. Prov. dalla Pinacoteca Comunale di Ascoli – *espone il Municipio*.
39. **Tavola con Sibilla** seduta come la precedente col volume chiuso su cui appoggia la mano sini-

stra. Autore Cola Filotesio. Dim. $1,36 \times 0,85$. Prov. dalla Pinacoteca Comunale di Ascoli – *espone il Municipio*

Maniera di Cola?

Sec. XVI

40. **Stendardo a due faccie.** Da una parte vedesi la **Pietà** o la Vergine con in grembo il cadavere del Redentore deposto dalla Croce, più S. Giovanni e la Magdalena; dall'altra la **Madonna del Soccorso**, che raccoglie sotto il suo manto una turba di popolo. Tavola di $1,55 \times 0,55$ con asta. Maniera di Cola d'Amatrice, secondo l'attribuzione di Egidio Calzini, ma parrebbe pittura di scuola umbra. Proviene da Caldarola, chiesa della frazione di Pieve Favera. – *espone il Pievano Don Giovanni Flumini*.

VIII.

Scuola di Urbino

Fra Carnevale?

n. (?) m. 1484

41. **Stendardo a due faccie.** Tavola delle dimensioni di $1,40 \times 0,76$
Da una parte rappresenta l'Annunciazione con l'Arcangelo e la Vergine dinanzi un fondo architettonico con due arcate sorrette da una colonna nella cui base sta un cartello col motto: \overline{ANVTIA} $\overline{TA GRATIARVM}$. Nell'altra parte vedesi il Crocifisso su fondo d'oro fra la Madre e San Giovanni dolenti. Egidio Calzini, come già supponevasi, lo ritenne di maniera crivelliana; Corrado Ricci opinò fosse della scuola di Pier della Francesca (n. 1420? m. 1492) e Langton Douglas, inglese, trovò che l'Annunciazione rammenta quella attribuita da B. Berenson a Masolino e che si vede al Castello di Gosford (Scozia) nella collezione di Lord Wemyss. Adolfo Venturi infine à creduto identificare l'autore in Fra Carnevale d'Urbino, ossia Bartolomeo Corradini, seguace di Pier della Francesca. Il dipinto, ch'è parecchio deperito in ispecie nel primo lato, proviene dalla Sagrestia della chiesa del Rosario di Sarnano. – *espone il Municipio*.

Giovanni Santi

1430-40 m. 1494

42. **Tela con S. Rocco** in piedi con la piaga all'inguine scoperta, appoggiato al bastone. Il fondo è a paese con grandi roccie sul dinanzi e valle ubertosa in lontananza. Autore Giovanni Santi. Dimensioni $2,19 \times 1,34$ – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino*.

43. **Tavola con la visita di Maria a S. Elisabetta.** Cinque altre figure assistono all'incontro. Il fondo presenta un edificio adorno di un atrio dietro al quale si profilano i culmini di colline rocciose con pochi alberelli. In un cartellino è la firma: IOHANNES SANTIS DE URBINO PINXIT. Dimensioni 2,18 × 1,78. Prov. della Chiesa di S. Maria Nuova di Fano – *espone il Comune di Fano.*
44. **Tela con l'Arcangelo Raffaele** che guida per mano il piccolo Tobia che sostiene il pesce pescato. Nel fondo si presenta una grande roccia che domina una vallata lontana coperta di alberelli. Autore Giovanni Santi. Dimensioni 2,19 × 1,34 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino.*

Pargoletto giacente ignudo in terra, sopra un lembo del suo manto. S. Giuseppe siede accanto su d'un piccolo barile. In distanza si veggono giungere i Magi a cavallo col seguito. Più lungi ancora, dei pastori sopra una rupe verdeggiante e dominata da un castello vengono annunziati dall'angelo. In un cartellino l'autore, ch'era ancora plastico e architetto, scrisse: PETRUS PAULUS AGABITI DE SAXOFERRATO 1511. 2,06 × 1,86 – *espone il Municipio di Sassoferrato.*

X. Vincenzo Pagani n. c. 1490 m. 1568

49. **Tavola** terminante ad arco con la **Vergine e Bambino** fra le nubi e tre cherubini nell'alto, S. Giuliano con vessillo rosso e spada, più S. Antonio di Padova con giglio, nel basso. Da sotto un arco aperto in un parapetto ricco di ornati su fondo opaco, si avanza genuflessa una turba di devoti per intercedere grazie. Paesaggio con ruscello nel fondo. In due triangoletti sopra dell'arco si vedono S. Francesco e S. Placido a mezze figurine. Autore Vincenzo Pagani di Monterubbiano seguace delle maniere umbra e Raffaellesca. Dimensioni 2,23 × 1,66. Prov. Macerata, Pinacoteca Comunale – *espone il Capitolo della Cattedrale proprietario.*
50. **Tavola con Madonna e Bambino** fra i santi **Pietro e Francesco.** Due putti ignudi suonano strumenti a corda sul grado del magnifico trono ove posano varie frutta fra le quali notansi alcune ciliege e una tega di fava. Una candeluccia spenta proietta la sua ombra sul gradino sottostante al trono. Vago paese nel fondo. Un cartellino dice: VINCENTIUS PAGANUS. P. 1517. Dimensioni 2,07 × 1,65. Prov. dalla Chiesa di S. Francesco di Pausula – *espone il Municipio di Pausula.*
51. **Tavola** centinata figurante S. Antonio di Padova, S. Giovanni Battista, S. Francesco e S. Caterina in basso; la Vergine coronata da Cristo nell'alto, assisi entrambi su alto basamento da cui pende un tappeto verde. Otto angeli fanno loro corona. Uno di essi regge un nastro ove leggesi: EXPRESSA SIGNA CASTITATIS CORONA PULCHRITUDINIS. Sul pavimento si notano alcuni pomi, ciliege ed un baccello di fava. Al di sopra della tavola contornata da cornice, relativamente moderna, era un altro frammento collocato nella chiesa stessa donde proviene, ma in luogo diverso. Si vedono in esso agli estremi due mezze figure di Santi. Esiste nella Galleria di Brera a Milano una tavola del Pagani, che ricorda questa, che è opera di lui. Misura 2,47 × 1,82. Prov. dalla Chiesa di S. Maria delle Grazie di Montepandone – *espone il Municipio.*

Timoteo Viti n. 1470 m. 1523

45. **Tela a tempera con S. Sebastiano** giovinetto in mezza figura legato ad un albero e ferito da cinque frecce. Il fondo è a paese. Autore Timoteo Viti. Dim. 0,56 × 0,69 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino.*

Raffaello Sanzio n. 1483 m. 1520

46. **Predella** della tavola del 1497 firmata dal Perugino esistente nella Chiesa di S. Maria Nuova a Fano. Vi si veggono cinque piccole istorie e sono: la nascita della Vergine, la presentazione di Gesù al Tempio, lo Sposalizio della Madonna, l'Annunciazione e l'Assunzione della medesima. L'opera è attribuita a Raffaello e certo egli vi ebbe parte, benché operasse sotto la scorta del Perugino. Ma dove cominci l'opera dell'uno e abbia fine quella dell'altro non sarà mai facile stabilire, essendo noto quanto Raffaello s'uniformasse sul principio allo stile del maestro. Dimensioni 2,61 × 0,29. Prov. dalla Chiesa di S. Maria Nuova di Fano e restaurata nel 1881 a cura del Ministero dal pittore Filippo Fiscali – *espone il Municipio di Fano.*
47. **Tavoletta** con la **Madonna del Cardellino.** Copia da Raffaello che l'eseguì prima per Firenze, poi, come riferisce il Vasari, per la sagrestia del Monastero di Vallombrosa con variante nel paese. Dimensioni 0,68 × 0,51 – *espone Giulia Contessa Mariotti di Fano.*

IX. Pietro Paolo Agabiti v. 1476 m. 1531?

48. **Tavola con Presepio.** Dinanzi a un edificio in rovina nel cui vano terreno scorgonsi il bue e l'asinello, sta la Vergine genuflessa adorando il

52. **La Deposizione.** Tavola di Vincenzo Pagani. Il Cristo giace ignudo fra le pie donne, la Vergine, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Nello sfondo il Calvario con le tre croci, ma quella di Cristo vuota. Cavalieri e soldati si accalcano ai piedi di esse. Dimensioni 2,75 × 1,50 – *espone il Comune di Sarnano.*
53. **Santa Lucia.** Tavola delle dimensioni di 1,82 × 1,30. La santa ha in mano la palma di martirio e la tazza contenente gli occhi. Il fondo, sormontato da una gloria di Angeli, è a paesaggio. Una tavoletta 0,50 × 0,18 ricorda che fu eseguita da Vincenzo Pagani e dice: B.M. PERSĀTIS SER ATO-NELLI. OPUS. QUOD. FIERI. FECIT. FR. STEFANUS. BART. FIDECŌM. SUB. A. D. MDXXV. VICĒTIUS. PAGANUS. D. MOTE ROBIANO – *espone il proprietario Municipio di Sarnano.*
54. **S. Michele Arcangelo** con la bilancia, in mano in atto di calpestare Satana – Ai lati ha un santo vescovo ed un guerriero con lunga asta (forse S. Giorgio). Nell'alto la Vergine con Bambino che hanno ai lati una gloria di angeli. Tavola che misura 2,52 × 1,70. Nella predella leggesi: HOC. OPUS. F. F. DONUS. P. IOHANNES SPINUS. HEREDES. NICOLAI. MARCTII. ET. FRATER. EUSEBIUS. SER. ANTONII. DIE. V. IVLII. MDXXVIII. VINCENTIUS, PAGANVS. Esiste nel Museo civico di Ripatransone – *espone il Comune di Ripatransone.*
55. **Frammento** di quadro, rappresentante la testa del guerriero descritto al numero precedente. Tavoletta delle dimensioni di 0,35 × 0,27. Opera di Vincenzo Pagani. – *espone il Comune di Sarnano.*

Autori non marchigiani

56. **Tavoletta** con sei figure ornanti forse un tempo qualche polittico. Vi si ravvisano: S. Biagio, S. Sebastiano, S. Caterina martire, una Madonnina con l'Infante sotto un baldacchino tenuto da due angeli, S. Rocco e S. Bernardino da Siena. Misura 1,06 × 0,29. Autore dubbio del Secolo XV, forse straniero. – Prov. dal Museo Capitolare Piersanti di Matelica – *espone il Canonico Sennen Bigiaretti – Matelica.*
57. **Predellina** con sette lunghe figurine in piedi e cioè: S. Bernardino da Siena, S. Onofrio (?), S. Stefano, S. Bartolomeo, S. Lorenzo, S. Sebastiano e S. Caterina con ruota. Misure 0,57 × 0,29. Autore, ignoto veneto del Sec. XV. Prov. dal museo Piersanti predetto – *espone il Canonico Sennen Bigiaretti – Matelica.*

Altri oggetti contenuti in questa Sala

1. **Una cassa** in legno scolpito m. 1,66 × 46. Secolo XVI – *espone Ciccolini Marchesa Ortensia – Macerata.*

2. **Tre specchi** di cassettoni di un armadio. Scultura in noce del principio del Secolo XVI. Dimensioni m. 1,80 × 36 – *espone contessa Clementina Filippi-Maceratini – Treia.*
3. **Stipo** in legno scolpito, 69 × 63. Secolo XVI – *espone Pallotta conte Desiderio – Caldarola.*
4. **Stipo** in legno scolpito, 62 × 56. Secolo XVI – *espone Pallotta conte Desiderio – Caldarola.*
5. **Cassa** in legno scolpito, m. 1,72 × 53. Secolo XVI – *espone Pesarini Giovanni – Recanati.*
- 6 – **Cassa** in legno scolpito m. 1,65 × 60. Secolo XVI – *espone Vincioni Enrico – Caldarola.*

SALA III.

Vincenzo Pagani (Continuazione)

1. **Madonna con Bambino** in gloria tra una corona di cherubini. In basso San Francesco in ginocchio attorniato da due schiere di frati e popolo su di uno sfondo a paesaggio. Tavola di Vincenzo Pagani, delle dimensioni 2,32 × 1,42. Una tavola porta la scritta: HOC OPUS ERE COVENTUS TEMPORE GUARDIANATUS FRATRIS STEPHANI ANTONII DE SAERNANO UT CERNIS LECTOR SERAPHICO FRANCISCO DICATU EST M.D. XXVIII DIE. P. ME. MAII. VINCENTIUS PAGANUS DE MONTE RVBIANO FACIEBAT – *espone il Municipio di Sarnano.*
2. **Madonna con Bambino in trono** con S. Luca e S. Lorenzo. Su l'alta base del trono vedonsi delle ciliege e una tega di fava. La pittura era detta crivellesca. Tavola di Vincenzo Pagani. Dimensioni 1,27 × 1,71. Esiste nella parrocchia del Comune di Carassai – *espone l'arciprete Giovanni Fratini di Carassai.*
3. **San Giovanni Battista e Santa Caterina.** Tavola misurante 1,67 × 0,87 di Vincenzo Pagani – *espone il Municipio di Sarnano.*
4. **San Bonaventura** con libro e pastorale e San Francesco d'Assisi orante a mani giunte. Tavola delle dimensioni 1,65 × 0,88, di Vincenzo Pagani – *espone il Comune di Sarnano.*
5. **San Giovanni Battista.** Tavola intagliata, che nella Chiesa delle Grazie di Montepandone è posta a lato d'un Crocifisso, dipinta da Vincenzo Pagani. Altezza m. 1,78 – *espone il Comune di Montepandone.*
6. **Un Crocifisso.** Ai lati del Cristo sono la Vergine e San Giovanni l'Evangelista, al di sopra di essi aleggiano due angeli. Dimensioni 2,30 × 1,69. Tela di Vincenzo Pagani – Prov. dal Municipio di Fermo – *espone il Comune di Fermo.*
7. **La Vergine.** Tavola intagliata e dipinta da Vincenzo Pagani alta 1,69. Anche questa imma-

gine è come il San Giovanni (num. 5) posta nella Chiesa delle Grazie al lato del Crocifisso. Entrambi le figure risultano la riproduzione migliorata delle due consimili che stanno nella Tela n. 6.

8. **Madonna con Bambino** in trono, ai lati del quale sono S. Sebastiano legato alla colonna e S. Vittoria. Tela delle dimensioni di 1,55 × 1,35, opera di Vincenzo Pagani. Prov. dal Museo Civico di Ripatransone – *espone il Comune di Ripatransone*.
9. **Madonna con Bambino**. Ai lati **S. Giovanni Evangelista** e la **Maddalena** che riceve dal Bambino il vaso del nardo. Tavola di 1,41 × 1,78. Opera di Vincenzo Pagani. Prov. dalla Pinacoteca di Fermo – *Espone il Municipio di Fermo*.

SALA IV.

1. **Due degli antichi magnifici arazzi** esistenti nel palazzo ducale di Urbino. Dim. 3,25 × 3,30 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino*.

SALA V.

Girolamo Nardini

o. 1515

1. **La Vergine** seduta in trono eretto sopra due predelle dipinte con fregi. Il Bambino ignudo ritto sulla seconda predella è tenuto pel braccio dalla Vergine. S. Giovanni Battista sta in piedi a sinistra presso di lui; a destra vedesi S. Esuperanzio che regge in mano la città di Cingoli. Quattro angeli due dei quali coronano la Vergine, stanno nella parte superiore del quadro. Sospesi in aria e sulla terra sono dipinti fiori e frutta. Tavola che misura 1,82 × 1,90. Essa è opera di Girolamo Nardini di S. Angelo in Vado, come si legge nella iscrizione che si vede nel fondo della tavola e che è del seguente tenore: MDXV. SOLI DEO. HONOR. ET. GLORIA. HYERONIMUS NARDINI VADESIS FACIEBAT. Proviene da S. Angelo in Vado – *espone il Comune di Cingoli*.

Giulio Vergari

o. 1521

2. **La Vergine del Soccorso** che tiene un bambolo per un braccio mentre col bastone levato caccia il diavolo che ne ha ghermita una gambuccia. La madre stando inginocchiata presso una cuna ne implora la liberazione. E' tela di Giulio Vergari di

Amandola, ed in fondo si legge appena l'iscrizione seguente: VIRGILIUS. IOHNIS. PETRI. DE. GARULLIS. SUA. PRO. DEVOTIONE. HOC. OP. FIERI. FECIT. M.D.XXI. In altra parte l'autore (che sembra seguire la scuola umbra ed è stato reso noto nel 1888 dall'illustre Giulio Cantalamessa) si è firmato: IVLIVS VERGARIVS DE AMANDVLA PINXIT. Misure 1,74 × 1,35. Prov. da Montemonaco.

Ercole Ramazzani

v. 1597

3. **L'Adorazione dei Magi**. La Madonna seduta nell'angolo di un muro ha in grembo il Bambino, presso i muro coperto di edera sta in piedi S. Giuseppe. La Vergine accoglie in dono del Re che è ginocchioni, al quale tengono dietro gli altri due Magi, la turba, i cavalli. Il fondo è a paesaggio. In alto una gloria di angeli. Tavola di 2,43 × 1,53 firmata dall'autore Ercole Ramazzani d'Arcevia così: HERCULES RAMAZZANVS ROCCHENSIS MDLXXVII – *espone il Municipio di Arcevia*.
4. **La Deposizione**. Cristo disteso su un lenzuolo è attorniato dalla Vergine addolorata e dalle pie donne e dalla turba. Tela della misura 0,81 × 1,08 di Ercole Ramazzani erroneamente detto del Mariotti e dal Colucci scolaro del Perugino e di Raffaello – *espone dal Municipio di Arcevia*.
5. **Vergine** con Bambino poppante seduta e avente ai lati S. Sebastiano legato alla colonna e San Rocco. Vi è segnato l'anno M.D.LXIII. Tela di Ercole Ramazzani della misura di 1,11 × 1,21 – *espone il Comune di Arcevia*.

Andrea Lilli

n. 1555 m. 1610

6. **La Sacra Famiglia**. La Vergine abbraccia il Bambino ignudo. Dietro, appoggiato al bastone vedesi S. Giuseppe, S. Giovanni Battista e S. Anna ammirano il tenero amplesso della Madonna. La tela attribuita ad Andrea Lilli d'Ancona, misura 0,82 × 0,95 – *espone il March. Alessandro Nembrini Gonzaga di Ancona*.

Ignoti

7. **Gli uomini illustri di Sassoferrato**. Un arcivescovo, un cardinale, un magistrato, un medico, dei quali così sono scritti i nomi in una vecchia tavola sotto la loro effigie:

NICOLAUS PEROTTUS
ARCHIEPISCOPUS SYPOTINUS.

BARTOLUS SEVERUS
MONARCHA JURIS

ALEXANDER OLIVA. S. R. E.
CARDINALIS S.SUSANNE
IO. LAURENTIUS CHIRVSICUS
MEDICUS CLARISSIMUS.

Più sotto si legge ancora:

LEGIBVS. ELOQVIO. SACRO. SERMONE. MEDELIS.
LAVRVS. ALEXANDER. NICOLAVS. BARTOLVS. ARVA.
LINGVAM. ANIMAM. CORPVS. PRAESERVANT.
FEBRIBVS. ORCO. BARBARIE ALITE. ILLVSTRES. QVOS.
MVNDVS. HONORAT. PRO. VITA. AETERNVM. NOMEN.
TIBI. PATRIA. REDDVNT.

8. **Pandolfo Collenuccio.** Scrittore, storiografo ed uomo politico. Ritratto d'ignoto autore (0,52 × 0,66). In alto porta la scritta PANDULFUS COLENTIUS SENTINENSIS – *espone il Comune di Sassoferrato.*
9. **Antico prospetto della città di Ancona** nell'anno 1510. Panorama eseguito nel sec. XVIII con la predetta dicitura entro una cartella. Tavola misurante 2,58 × 0,48 – *espone il Municipio di Ancona.*

Pag. 63

Altri oggetti contenuti in questa Sala

1. **Battesimo di Cristo.** Bassorilievo in pietra. Scuola del Verrocchio? Misura 0,80 × 0,46 – *espone Moschini Virginio di Macerata.*
2. **Madonna del Soccorso.** Scultura in legno. Misura 1,20 di altezza. Esprime la Vergine in piedi col Figlio e sei devoti inginocchiati sotto il manto. Opera del Secolo XV ornata di rabeschi e dorature nelle vesti – *espone l'Accademia Georgica di Treia.*
3. **S. Pietro e S. Paolo.** Statue in marmo ritirate dalla Tomba dei Conti Grimaldi nel Duomo di Treia. Esse provengono da Roma, e vuolsi fossero provvisoriamente collocate sulla tomba di Ottone II che trovasi nel sotterraneo di S. Pietro, o Grotte Vaticane, mentre in origine stavano nella chiesa di S. Maria *ad Portam Paradisi.* Certo è che esse risalgono alla fine del Sec. XV. Misurano l'altezza di m. 0,89 la prima, 0,91 la seconda – *espone il Conte Nicolò Grimaldi, di Treia.*
4. **Statua** in terra cotta rappresentante S. Firmano abate, di fra Ambrogio della Robbia. Altezza 1,23 – *espone il Municipio di Montelupone.*
5. **La Maddalena.** Busto in terracotta di Fra Ambrogio della Robbia – Misure 52 × 52 – *espone il Municipio di Potenza Picena.*
6. **Tredici terre cotte.** (Frammenti Robbiani) – *espone il Cav. Anselmo Anselmi di Arcevia.*
7. **Ventuno frammenti** di un altare in terra cotta con varie frutta e puttini invetriati e coloriti opera di fra Mattia Della Robbia. Prov. Museo Civico di Ripatransone – *espone il Comune di Ripatransone.*
8. **L'ultima Cena.** Terracotta di Fra Mattia della Robbia – *espone Astolfi Carlo-Macerata.*

9. **Madonna con bambino.** Terracotta di Pesaro. Secolo XV – *espone il Comune di Loro Piceno.*
10. **Undici terrecotte.** Consistenti in statuine e busti di Santi, oltre il proprio ritratto, lavorate da Antonio Piani di Macerata (n. 1747 m. 1822) – *espungono Piani Francesco e Gualtiero.*
11. **Due piccoli busti** in terracotta della fabbrica di Pesaro, Secolo XVI – *esp. il Municipio di Montepandone.*
12. **Otto terre cotte** – *espone Severilli Stefano-Arcevia.*
13. **Quattro vasi dipinti** della fabbrica di Pesaro Secolo XVI – *espone il Municipio di Montepandone.*
14. **Un piatto** di maiolica dipinto. Fabbrica di Pesaro – *espone il Municipio di Montepandone.*
15. **Frammento di una terracotta** della fabbrica di Pesaro – *espone il Municipio di Montepandone.*
16. **Due terrecotte** di Esanatoglia – *espone Bigiaretti Canc. Sennen Matelica.*
17. **Un piatto** in terra cotta di Esanatoglia. Secolo XVI – *espone Bigiaretti Canc. Sennen-Matelica.*
18. **Piccola brocca** in terra cotta della fabbrica di Esanatoglia – *espone Censi Federico-Esanatoglia.*
19. **Un piatto** di ottone con fregi in rilievo. Secoli XVII – *espone il Municipio di Montepandone.*
20. **Due fucili a pietra** del Secolo XVIII – *espone Stramazzi D. Lodovico-Belforte del Chienti.*
21. **Vestiario completo per signora.** Secolo XVIII. Eredità Marinelli – *espone la March. Laureati-Porto d'Ascoli.*
22. **Un ventaglio antico.** Secolo XVII. Eredità Marinelli – *espone la March. Laureati-Porto d'Ascoli.*
23. **Un ventaglio** in osso nero con stoffa di seta verde ricamata in oro. Secolo XVII. Eredità Marinelli – *espone la Marc. Laureati-Porto d'Ascoli.*
24. **Ventaglio** con stecche d'avorio. Secolo XVIII. Eredità Marinelli – *espone la March. Laureati-Porto d'Ascoli.*
25. **Due paia di guanti** antichi per signora. Secolo XVIII. Eredità Marinelli – *espone la March. Laureati-Porto d'Ascoli.*
26. **Un occhialino.** Secolo XVIII. Eredità Marinelli – *espone la March. Laureati-Porto d'Ascoli.*
27. **Fotografia** della facciata della Chiesa di San Marco in Iesi – *espone il Comune di Iesi.*
28. **Fotografia** del portone inferiore del Palazzo della Signoria in Iesi – *espone il Comune di Iesi.*
29. **Fotografia** della Chiesa Cattedrale di Iesi – *espone il Comune di Iesi.*
30. **Opuscolo di Libani prof. Giovanni** dal titolo: Memoria storica degli insigni pittori Caldarolesi (Civitanova, Natalucci, 1882) – *espone il Municipio di Caldarola.*

Pag. 64

Pag. 65

31. **L'arte nelle Marche.** Opuscolo, (Roma, Centenari, 1905) – *espone il Prof. Natali Giulio-Parma.*
32. **L'Abbazia di Rambona** (Opuscolo stampato in Pollenza 1905) – *espone Salvatori Gerardo-Pollenza.*

SALA VI.

I.

Federico Barocci

n. 1533 m. 1612

1. **Madonna.** La Vergine è seduta in alto con sulle ginocchia il Bambino, ai lati due santi uno dei quali giovane con picca e l'altro S. Giuseppe. Opera mirabile di Federico Barocci. Dimensioni 2,78 × 1,89 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino.*
2. **Il Crocefisso.** Tela di Federico Barocci. Misura 0,62 × 0,84 – *espone D. Angelo Parr. Renzi di Urbino.*
3. **Madonna.** Testa eseguita con la maniera del Barocci. Dimensioni 0,20 × 0,27 – *espone il Canonico Sennen Bigiaretti di Matelica.*

II.

Barocceschi e Urbinati

Alessandro Vitali

n. 1580 m. 1630

4. **L'Annunciazione.** Piccola tela di Alessandro Vitali d'Urbino. Misura 0,34 × 0,90 – *espone il Cav. Anselmo Anselmi di Arcevia.*
5. **L'Annunciazione.** Tela di Vitali Alessandro. Dimensioni di 2,80 × 1,87 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino.*

Antonio Viviani, il Sordo

o. 1609

6. **La Sacra Famiglia** di Antonio Viviani da Urbino. La tela misura 0,21 × 0,33 – *espone il proprietario Canonico Sennen Bigiaretti.*
7. **Il Crocefisso.** Il Cristo in Croce ai lati di essa sono la Vergine, S. Giovanni e due angeli volanti. Tela di Antonio Viviani da Urbino. Dimensioni 2,90 × 1,60 – *espone l'Istituto di Belle Arti di Urbino.*

Filippo Bellini

m. 1604

8. **Cristo è deposto dalla Croce.** Tela misurante di 3,49 × 2,04. Si veggono le pie donne che piangono la salma. Appartiene alla Chiesa

della Carità di Fabriano, (oratorio municipale). Autore Filippo Bellini di Urbino, morto a Macerata mentre decorava la Cappella del Sacramento del vecchio Duomo – *espone il Comune di Fabriano.*

Claudio Ridolfi

1560-1644

9. **L'Invenzione della Croce.** Opera di Claudio Ridolfi. S. Elena in mezzo ad una folla sta ginocchioni adorando la Croce rinvenuta e mostrata da S. Macario, presente una donna sul lettuccio guarita al tocco di quella. Lo sfondo consiste in un'architettura sontuosa. Misura 3,69 × 2,04. Proviene dalla chiesa dei Cappuccini di Ripatransone – *espone il Municipio di Ripatransone.*
10. **Noli me tangere,** copia del quadro di Federico Barocci eseguita da Claudio Ridolfi. Misura 0,80 × 0,65 – *espone il Cav. Anselmo Anselmi di Arcevia.*

Federico Zuccari

1529-1566

11. **La Deposizione dalla Croce.** Opera di Federico Zuccari. Il Cristo è condotto al sepolcro da cinque angeli che tengono in mano fiaccole accese. Dimensioni 2,86 × 1,57 – *espone l'Istituto Belle Arti di Urbino.*

Sebastiano Ceccarini di Urbino

m. e. 1780

12. **Giuditta** con la testa di Oloferne nella mano e la fantesca pronta a nasconderla. Tela di Sebastiano Ceccarini altro pittore urbinato. (Misura 1,83 × 2,55) – *espone il proprietario Municipio di Fano.*

III.

Lorenzo Lotto

n. c. 1476 m. 1554

13. **Madonna con santi.** Si veggono la Maddalena, il B. Pietro da Mogliano, S. Giov. Battista e S. Giuseppe. La tela di Lorenzo Lotto di scuola veneta, ma lungamente vissuto nelle Marche, morendo infine assai vecchio a Loreto, misura 3,39 × 2,15. L'autore vi si è firmato col solo nome – *espone la Congregazione di Carità di Mogliano.*
14. **Madonna del Rosario.** Nell'alto la Vergine: al di sopra di essa in 15 tondini sono rappresentati i quindici misteri del Rosario. Si veggono poi S. Domenico e S. Chiara, insieme con altri santi e S. Esuperanzio che presenta la città di Cingoli a Maria. Degno di nota il cesto dal quale due pic-

coli angeli prendono foglie di rose che spargono sul pavimento, quasi a significare alle grazie senza numero dispensate da Maria pel Rosario. Tela che misura 3,81 × 2,62 ed è opera di Lorenzo Lotto, come leggesi sotto al grado ove posano i piedi della Vergine: L. LOTUS. MDXXXIX. Esiste nella Chiesa di S. Domenico in Cingoli – *espone il Municipio di Cingoli*.

15. **S. Domenico** predica nella piazza di Recanati. Tavoletta di Lorenzo Lotto facente già parte della predella del grande polittico che, ancor giovane, eseguì per l'altare maggiore di S. Domenico a Recanati predetto. Dimensioni 0,62 × 0,27 – *Proprietario ed espositore Grimaldi Conte Nicolò di Treia*.

IV. Scuola di Caldarola

Giovanni Andrea di Bernardino n. c. 1510 o. 1542-55

16. **Madonna del Carmelo**. Quadro esistente nell'ultimo altare a destra nella Collegiata di S. Martino a Caldarola. A sinistra si vede S. Giuseppe, a destra S. Girolamo indicato dal leone posto ai suoi piedi. Due putti che suonano stanno nella base del trono della Vergine, due altri volando sorreggono una tenda dietro il trono. Vi si legge: IO ANADREA FECIT. MDXXXVIII. È opera di Giovanni Andrea di Bernardino, che fu certamente il padre di Simone De Magistris e operava ancora, secondo Aristide Conti, a Vari (Camerino) nel 1555. (Egli sarebbe dunque capostipite d'una famiglia pittorica con caratteristiche proprie per quanto mediocre, e formata oltre che da Simone, operosissimo, dai figli di costui Federico e Solerzio, da un Giovan Francesco Toscani che lavorava con lo stesso Simone, oppure con un suo omonimo, a meno l'altro non gli fosse fratello uterino. Né va trascurato Durante Nobili che divenne col De Magistris aiuto del Lotto, e che ebbe a padre il lucchese Nobili di Francesco abitante a Caldarola nel 1513, e forse già nel 1490). Giovanni Andrea nacque a Caldarola circa il 1510. Dimensioni 2,13 × 1,41 – *espone il Municipio di Caldarola*.

Simone De Magistris n. c. 1543 o. 1612

17. **Il Presepio**. Tavola di Simone de Magistris da Caldarola che la eseguì per la chiesa di S. Agostino in Fabriano nel 1570. Vi si scorgono la Vergine, e S. Giuseppe oranti presso il neo-

nato Bambino che giace nel presepio. Oltre i pastori si vedono S. Nicola da Tolentino ed il ritratto dell'ordinatore. Appiè della tavola che misura 2,28 × 1,31 si legge: SIMONE. D. MAGISTRIS. DA CALD. P. MDLXX. Il quadro ora trovasi nella Pinacoteca Fabrianese fondata nel 1862 a cura del *Comune di Fabriano che esp.*

18. **I tre Regni**. Tela di 3,40 × 1,81. Opera di Simone De Magistris, rappresentante il Cielo, la Terra, l'Inferno, colle leggende *Coelestium – Terrestrium – Infernorum*. Sopra la prima è dipinto il nome di Gesù sorretto da vari gruppi di angeli. Sopra la seconda si vede la Circoncisione di Cristo colla Vergine che presenta il Bambino al vecchio Simeone con intorno varii personaggi, re, vescovi, monaci. Sopra la terza (*Infernorum*) è l'inferno coi dannati in mezzo alle fiamme. Verso il centro del dipinto si legge soltanto l'anno MDLXXXVIII. Fu eseguito per la Chiesa di S. Maria della Rocca di Offida donde proviene – *Espone il Municipio di Offida*.
19. **Madonna del Rosario** della Pinacoteca di Ascoli Piceno. Intorno alla testa della Vergine in intreccio si vedono alcuni puttini; ai lati S. Domenico, S. Caterina ed altri santi indietro. Abbasso in una banda sono S. Pietro, S. Giovanni e S. Lorenzo, un altro santo Vescovo. Nell'altra banda S. Emidio a cui tre puttini sostengono la città di Ascoli. Vi sono pure S. Francesco, S. Girolamo, S. Stefano. Opera di Simone De Magistris da Caldarola. Sopra una grossa chiave dipinta nel basso del grado lasciò scritto: SIMON DE. MAGISTRIS. D. CALDARO FACIEBAT. 1592. Dimensioni 3,27 × 1,84 – *espone il Municipio di Ascoli Piceno*.

Simone e Giovan Francesco Toscani o. 1566

20. **L'Adorazione dei Magi** – La Vergine è seduta col Bambino sulle ginocchia. Due magi sono ginocchioni e fanno la loro offerta. A destra della Vergine S. Giuseppe. Dietro i Magi si vedono i loro seguiti di cavalli e servi. Grande tela (2,44 × 3,70) nel cui fondo è la firma: SIMONE E GIOANFRANCESCO DA CALDAROLA. P.^s 1566. Opera di Simone e Giovan Francesco Toscani da Caldarola contemporaneo del De Magistris. Il quadro proviene dalla Chiesa di S. Francesco in Matelica – *espone il Municipio*.
21. **La Crocefissione**, grande tela esistente nella Chiesa del Gonfalone di Esanatoglia. La Vergine è svenuta ai piedi della Croce, sorretta dalle pie donne, ai lati S. Giovanni e Nicodemo. Nello sfondo la turba dei soldati,

con cavalli e armi. Vi sta scritto. SIMONE. E. GIOANFRANCESCO. TOSCANI. DA. CALDAROLA. PIXIT. Fu eseguito nello stesso anno in cui compivasi il precedente leggendosi nella scritta: MDLXIII. Misura 1,97 × 2,87 – *espone il Comune di Esanatoglia.*

V.
Giambattista Salvi
detto il Sassoferrato
1605-1685

22. **Due Madonne** (0,39 × 0,50) tavolette di G. Battista Salvi di Sassoferrato. Appartengono all'*Espositore M.se Alessandro Nembrini Gonzaga di Ancona.*
23. **Madonna**, piccola tela, 0,22 × 0,32, del Sassoferrato, appartenente all'*Espositore Carlo Astolfi di Macerata.*
24. **Madonna con Bambino**, Tela del Sassoferrato, della dimensione 0,40 × 0,51 appartenente all'*Espositore Sig. Garoppa di Senigallia.*
25. **Madonna** a mani giunte, tela del Sassoferrato (0,39 × 0,49) proprietà dell'*Espositore Conte Grimaldi di Treja.*
26. **Madonna** a mani giunte, tela del Sassoferrato (0,39 × 0,47) Proprietà dell'*Espositore Comune di Sassoferrato.*
27. **Madonna** in atto di pregare, del Sassoferrato (0,34 × 0,44) Proviene dalla donazione Bonfigli – *espone la Biblioteca Comunale (Pinacoteca) di Macerata.*

VI.
Carlo Maratta
1625-1713

28. **S. Filippo Neri** in atto di pregare, vestito di abiti sacerdotali, ai piedi della Vergine, che ha sulle ginocchia Bambino, con in mano un giglio. Misura 0,49 × 0,74 Opera di Carlo Maratta di Camerano – *espone il proprietario Fernando Cartechini. Macerata.*
29. **Giovanna Garzoni**, miniatrice ascolana. Ritratto eseguito da Carlo Maratta. Dimensioni 0,51 × 0,65 – *espone il Municipio di Ascoli.*
30. **Autoritratto** di Carlo Maratta su rame. Nei quattro angoli ha scritte le parole CAROLUS. MARATTA. A CAMERANO. PICTOR. Misura 0,13 × 0,18. Proviene dalla donazione Bonfigli per la Pinacoteca Comunale di Macerata – *espone la Biblioteca Comunale di Macerata.*
31. **Bozzetto** su carta acquarellato a bistro con Madonna su le nubi e tre santi. Misura 0,23 × 0,45. Attribuito al Maratta – *espone la marchesa Ricci-Foschi di Ancona.*

VII.
Pittori di Ascoli

Lodovico Trasi
n. 1634 m. 1695

32. **S. Giovanni Battista**. Tela di Lodovico Trasi. Il santo, ai cui piedi sta un agnello e che è contornato da figure, porta scritto in un nastro pendente dall'asta le parole ECCE AGNUS. DEI. Ai piedi della tela, nell'angolo di destra vedesi un piccolo piatto nel cui bordo è scritto LUDOVICVS TRASIVS FACIEBAT. 1668. Misura n. 2,18 × 1,46 – *espone il Municipio di Ascoli.*

Don Tommaso Nardini
m. 1718

33. **La Vergine Immacolata**. Tela di Don Tommaso Nardini, che misura 1,47 × 2,36. La Vergine nell'alto contornata da angeli, dei quali alcuni reggono una croce, e altro debella il drago – *espone il Municipio di Ascoli.*

Nicola Monti
m. 1795

34. **S. Anna e S. Gioacchino** con la Vergine bambina in atto di apprendere la lettura. Tela delle dimensioni di 1,41 × 1,45. Autore Nicola Monti – *espone il Municipio di Ascoli.*

VIII.
Un pittore maceratese

Marcello Gobbi
o. 1604

35. **Gruppi di Angeli** con simboli allegorici della Madonna nelle mani, cioè il sole, una porta, una torre, la luna, una stella, una fonte. Son due tele delle dimensioni di 1,80 × 0,68. Nella prima sta scritto: MARCELLO GOBBI MACERATESE DIPINSE LA PRESENTE, nella seconda: L'ANNO DEL NOSTRO SIGNORE MILLE SEI CENTO QUATTRO. Esistono nella chiesa di S. Stefano in Macerata. Del Gobbi, creduto già da Amico Ricci scolaro del Boscoli e lodevole per la risoluzione della sua tecnica, esiste solo un S. Lorenzo già nella chiesa omonima di Macerata e ora nella Biblioteca mal tenuto, più altro quadro in una chiesa presso Porto Civitanova. Sembra che il pittore morisse giovane – *espone il pievano di S. Stefano a Macerata D. Eliseo Ruffini.*

Altri oggetti contenuti in questa Sala

1. **Busto di Sisto V.** in bronzo dorato, opera pregevole già data al Giambologna e che vorrebbe si o di Antonio Calcagni di Recanati, o di Tiburzio Vergelli di Camerino. Adolfo Venturi la suppose del perugino Vincenzo Danti, ma questi era già morto nel 1576 – *espone il Capitolo della Cattedrale di Treja.*
2. **Mortaio in bronzo** adorno di animali e mascherette. V'è scritto: VALENTINO GIACOMINI. Altezza 0,32. Secolo XVI – *espone Ascani Dr. Antonio di Morrovalle.*
3. **Conca in rame battuto.** Secolo XVII – *espone il Capitolo della Cattedrale di Treja.*
4. **Boccale o brocca** in rame. Secolo XVII – *espone il Capitolo della Cattedrale di Treja.*
5. **Cofanetto** in legno dipinto con due figurine di santi e stemma di Monterubbiano. Secolo XV – *espone il Municipio di Monterubbiano ove conservasi.*
6. **Pipa** in legno scolpito attribuita a Cristoforo Casari di Ancona. Secolo XVIII – *espone De Angelis Matilde di Potenza Picena.*
7. **Tabacchiera** in legno istoriato riprodotto fatti del Vecchio Testamento – *espone Bartoli Giuseppe di Osimo.*
8. **Due boccali** grandi in maiolica dipinta. Fabbrica di Faenza. Secolo XV – *espone la Biblioteca Comunale di Macerata.*
9. **Sei maioliche** di Pesaro – *espone Bigiaretti Cañco Sennen di Matelica.*
10. **Tredici Maioliche** di Esanatoglia – *espone Bigiaretti Cañco Sennen di Matelica.*
11. **Due piatti** di terracotta dipinti – *espone Cipriani Filippo di Fermo.*
12. **Quattro vasi** di porcellana pitturati e dorati – *espone Cipriani Filippo di Fermo.*
13. **Maioliche** delle antiche fabbriche di Pollenza (?...) Cinquanta pezzi – *espone Venanzoli Giovanni di Pollenza.*
14. **Maioliche artistiche** (cinesi e veneziane) pezzi N. 34 – *espone Vitali Tullio di Morrovalle.*
15. **Due vasi di cristallo rosso** con doratura e relativi coperchi – *espone Cipriani Filippo di Fermo.*
16. **Mazza d'argento** (peso lib. 8 oncie 2) del Comune di Matelica. Opera segnata con l'anno 1780 e la firma dell'orefice e scultore Domenico Piani di Macerata – *espone il Comune di Matelica.*
17. **Mazza Municipale** di Jesi in argento dorato. Secolo XVIII – *espone il Comune di Jesi.*
18. **Lucerna** a due becchi in argento. Stile Impero – *espone il Dott. Blasi Savini Paolo di Macerata.*
19. **Una lucerna** in argento a tre becchi sostenuta da un Mercurio in bronzo. Stile Impero – *espone Blasi Savini Paolo di Macerata.*
20. **Una lucerna** di bronzo ed argento con piedistallo di marmo – *espone Cipriani Filippo di Fermo.*
21. **Una posata** in argento del Secolo XVI donata da Annibal Caro alla nipote Porzia Caro quando andò sposa a Ripatransone di Ascanio Condivi pittore e biografo di Michelangelo – *espengono i fratelli Tozzi-Condivi di Ripatransone.*
22. **Un orologio d'oro** tascabile antico a ripetizione automatica Secolo XVIII – *espone Emiliozzi Filippo di Macerata.*
23. **Un paio pendenti** a calice di gelsomini, antichi – *espone Gasparri D. Domenico di Torre di Palme.*
24. **Un paio orecchini** pendenti in oro. Secolo XVI – *espone Gasparri D. Domenico di Torre di Palme.*
25. **Un paio di boccole con perle** – *espone Gasparri D. Domenico di Torre di Palme.*
26. **Un paio orecchini** pendenti. Secolo XVI – *espone Gasparri D. Domenico di Torre di Palme.*
27. **Una medaglia** di rame battuto – *espone Federici D. Pio di Monte Urano.*
28. **Orologio solare** in bronzo dorato. Secolo XVI – *espone Basini Domenico di Porto S. Giorgio.*
29. **Robone** del Gonfaloniere di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
30. **Tre Roboni** per la Magistratura di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
31. **Robone** pel Mastro di Casa del Comune di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
32. **Quattro Sottovesti e quattro Fascie** per i Magistrati Comunali di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
33. **Due vestiar per Cocchieri** del Comune di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
34. **Due vestiar dei famigli** del Comune di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
35. **Due mantelli per famigli** del Comune di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
36. **Sette mantelline** per gli Impiegati del Comune di Jesi – *espone il Municipio di Jesi.*
37. **Cinque cappelli** per la Magistratura Comunale di Jesi. Secolo XVI – *espone il Municipio di Jesi.*
38. **Una tovaglia damascata Fiamminga** – *espone Cipriani Filippo di Fermo.*
39. **Una Tovaglia** ricamata in seta e oro – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
40. **Quattro Camicie** da bambino, ricamate – *espone Ciccolini March. Ortensia di Macerata.*
41. **Una fascia da bambino** ricamata in seta e oro – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
42. **Un Collarone** in merletto a punto di Venezia – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
43. **Una camicia** ricamata in oro e seta – *Espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
44. **Una camicetta** ed una **sciarp**a lavorate all'uncinetto – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*

45. **Un fazzoletto bianco** ricamato in seta e oro – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
46. **Tre fazzoletti** da poltrona in pizzo antico – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
47. **Un copri – cuscinetto abruzzese** ricamato in rosso – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
48. **Sotto – maniche** in pizzo a ferri di calze – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
49. **Un merletto** a punta di Spagna su fondo rosso – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
50. **Un merletto** a punto di Venezia su fondo rosso – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
51. **Merletto e velo**, antichi – *espone la Cont. Pallotta di Caldarola.*
52. **Pizzo antico** (m 4,10) – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
53. **Pizzo semplice** antico per guarnizione – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
54. **Pizzo antico** (alto mm. 48) – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
55. **Pizzo antico** (alto mm. 55) – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
56. **Fichù** di tulle guarnito di pizzo antico – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
57. **Broccato** con ricami – Secolo XVI (Fascia da letto)? – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
58. **Due manichini e baveretto** antichi, lavorati all'uncinetto – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
59. **Baveretto** di fattura antica – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
60. **Sciarpa** di batista ricamata a due diritti – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
61. **Camicia bianca** con merletto antico – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
62. **Un cappuccio abruzzese** con merletto e frangie – *espone la March. Ortensia Ciccolini di Macerata.*
63. **Tre ventagli** in avorio due dei quali dipinti (antichi) – *espone la Contessa Pallotta di Caldarola.*
64. **Ventaglio avorio** (Secolo XVIII) – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
65. **Ventaglio cinese** antico con stecche d'avorio – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
66. **Ventaglio** di piume antico – *espone la Camera di Commercio di Ancona.*
67. **Incisione** su rame, rappresentante **lo Sposalizio di Maria V.** – *espone Federici D. Pio di Monte Urano.*
68. **Intaglio** su pietra dura (altorilievo) – *espone Properi Flaviani Carlo di Macerata.*

SALA VII.*

1. **Madonna con Bambino**, baciato nel piede da un papa. La tela misura 2,72 × 1,64 ed è opera di Andrea Pasqualino De Marinis da Recanati del 1693, come si legge nella iscrizione del libro sorretto da un angelo: *Iacobus et nepotes de Finaguerra in devotion. ossequium immag. hanc apponi curarunt – Andreas Pasqualinus de Marinis Ricinatensis pinsit Anno. Dom. 1693 – espone il Capitolo della Cattedrale di Matelica.*
2. **Madonna** in tavola delle dimensioni di 1,66 × 0,79. La Vergine è contornata da 9 Angeli sonanti strumenti musicali. Nell'alto sta Cristo con sei santi ai lati sopra due nuvolette. Opera di Giovanni di Paolo Senese, secondo riconobbe Corrado Ricci – *espone il Municipio di Sanseverino.*

*NB. In questa **Sala**, eccetto il quadro N. 1, tutti gli altri sono di autori non marchigiani, ma per lo più di buona scuola. Bastino di essi pochi cenni non essendo d'interesse regionale. Come per quelli delle due *Sale* precedenti, non si è tenuto conto della numerazione loro data.

3. **Madonna col Bambino che dà l'anello a S. Caterina.** Icona terminante ad arco ornata di pilastri e base a fregi d'oro della Scuola del Ghirlandaio, come ravvisò Corrado Ricci. In alto il Padre Eterno tra le nuvole – La Madonna ha sulle ginocchia il Bambino con globo che porge l'anello a Santa Caterina genuflessa sulla ruota uncinata. Nell'alto leggesi: *SCA. CHATERINA. SPONSA. CRISTI.* Dimensioni 1,15 × 0,98 – *espone il Municipio di San Ginesio donde proviene.*
4. **Mater Amabilis.** Tavola di scuola umbra, posseduta dal Museo Civico di Fermo – misura 0,59 × 0,35 – *espone il Comune di Fermo.*
5. **La Pietà.** Quadro in tela di Bernardino di Mariotto perugino. Prov. dalla Pinacoteca Municipale di Sanseverino – misura 0,85 × 0,88 – *espone il Municipio di S. Severino.*
6. **L'Annunciazione.** Tavola di Bernardino di Mariotto. Misura 0,94 × 0,82. Porta scritto: *M.° LAVRO. SANCTORO. CONSULE. BARTHOLOMEO. FRANC. LUTII. ARCANGLO. ALS. S.ª LUCIA DE FICANO LUCANTONIO MARINUTII DE SERRPVLA PRIORIBUS POSITA.* Prov. dalla Pinacoteca Municipale di S. Severino – *espone il Municipio di S. Severino.*
7. **Madonna** con S. Giuseppe e il Bambino che accarezza San Giovanni. Misura 0,51 × 0,65. Opera già attribuita a Raffaello, ma riconosciuta da Corrado Ricci di Innocenzo Francucci da Imola suo seguace – *espone la Congregazione di Carità di Mogliano.*

8. **Madonna con Bambino.** Tavola di scuola Umbra, forse di Eusebio da S. Giorgio. Misura 0,84 × 0,47. Appartiene alla Chiesa di S. Giovanni di Matelica – *espone il Capitolo della Cattedrale di Matelica.*
9. **Presepio.** Tavola che Egidio Calzini ritenne di scuola emiliana, Corrado Ricci della scuola del Francia, ma che di fatto, come già era attribuita dal proprietario, spetta al forlivese Marco Palmezzano, allievo del Melozzo, nato verso il 1456 e operante ancora nel 1537. Infatti nel Museo di Grenoble esiste altro suo Presepio molto simile al suddetto per composizione e anche per minimi particolari come il Bambino appoggiato al fascetto di spighe e il tronco d'albero con ramettino e cartello nel primo piano del dipinto. Dimensioni 0,70 × 0,95 – *espone il Conte Nicolò Grimaldi di Treia.*
10. **Cristo alla Colonna.** Tavola di Fra Sebastiano dal Piombo. Proviene dalla Chiesa di S. Esuperanzio di Cingoli. Misura 0,65 × 1,06 – *espone il Municipio di Cingoli.*
11. **S. Nicola da Tolentino.** Tavola di scuola Peruginesca. Dimensioni 0,39 × 0,47 – *espone Valentini Gustavo di Sanseverino.*
12. **La Maddalena.** Tela attribuita a Guido Reni. Misura 0,95 × 0,94 – *espone il Conte Lazzarini Lorenzo – Morrovalle.*
13. **L'Ascensione di Cristo.** Pittura su rame. Autore Ippolito Scarsella? Misura 0,29 × 0,40 – *espone il Conte Lazzarini Lorenzo – Morrovalle.*
14. **San Francesco d'Assisi** di Annibale Caracci. Tela delle dimensioni di 0,75 × 0,73. Contenuta in splendida cornice intagliata sormontata da uno stemma papale, quello di Gregorio XIV – *espone Martini Avv. Guido. Macerata.*
15. **La Maddalena.** Tela 1,16 × 0,92, d'ignoto seicentista – *espone Francesco Prospero – Macerata.*
16. **La Maddalena.** Tela del Secolo XVI. Misura 1,30 × 0,90 – *Espone Sisti Vincenzo Macerata.*
17. **Ecce Homo.** Tela della maniera di Guido Reni. Misura 0,49 × 0,65 – *Espone Montini Elisa di Macerata.*
18. **San Francesco?** Tela, forse del Gessi bolognese. Misura 0,72 × 0,88 – *Espone Lorenzo Lazzarini di Morrovalle.*
19. **S. Paolo** del Guercino tela misurante 0,50 × 0,67 – *Espone Lupidi Giuseppe di Sambiasi, Catanzaro, rappresentato da Giuliani Agide. Macerata.*
20. **Madonna con Bambino,** tela in cornice ovale, Sec. XVIII. Misura 0,46 × 0,58 – *Espone Fabri Francesco Saverio di Senigallia.*
21. **S. Onofrio.** Tela di Salvatore Rosa delle dimensioni 1,70 × 2,43. – *Espone il Comune di Matelica ove conservasi.*
22. **Madonna addolorata.** Pittura su rame di forma ovale. Maniera del Sassoferrato. Dimensioni 0,20 × 0,25. – *Espone il proprietario Cesare Filippucci, Macerata.*
23. **La Sibilla Persica** copia del quadro del Guercino, attribuita a Carlo Maratta. Misura 1,42 × 1,15 – *Espone Tommaso Fontana di Monsampietrangeli.*
24. **Mosè che fa sgorgare le acque** e disseta il suo popolo. Tela del Secolo XVIII. Misura 2,09 × 1,53 – *Espone la M.a Eudisia Felici Puccetti. Cingoli.*
25. **Carlo Maratta** autoritratto su tela. Porta la scritta: *Carolus Eques Maratti.* Misura 0,38 × 0,46 – *Espone il proprietario Carlo Mancinforte Serafini – Ancona.*
26. **Moglie di Carlo Maratta.** Ritratto delle dimensioni 0,38 × 0,46 – *Espone Carlo Mancinforte Serafini – Ancona.*
27. **La Presentazione al Tempio.** Tavola misurante 0,30 × 0,39 Bozzetto di Carlo Maratta (?). – *Espone la Marchesa Caterina Laureati. Porto d'Ascoli.*
28. **Madonna.** Tela (maniera del Sassoferrato) Misura 0,38 × 0,50 – *Espone il Mse Alessandro Nembrini Gonzaga di Ancona.*
29. **Ritratto d'ignoto** assai bello del secolo XVII. Misura 0,31 × 0,92 – *Espone la M.sa Eudisia Puccetti di Cingoli.*
30. **Testa di Madonna** tavoletta di scuola umbra? Dimensioni 0,20 × 0,33. Proviene dall'eredità Marinelli – *espone la Marchesa Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
31. **Cristo depresso.** Lavagna con la Vergine e due angeli che ne contemplan la salma entro una grotta. In lontananza vedesi il Calvario. Scuola bolognese. Dimensioni 0,31 × 0,23. Prov. dall'eredità Marinelli – *espone Caterina M.sa Laureati di Porto d'Ascoli.*
32. **San Giorgio** a cavallo che trafigge il drago, forse del Morazzone. Tavoletta 0,38 × 0,29 – *Espone il proprietario Francesco Amici di Porto San Giorgio.*
33. **Cristo** caduto sotto la croce, incontra la Vergine, le pie donne e la Veronica. Sec. XVIII. Dimensioni 0,27 × 0,40. Proviene dall'eredità Marinelli – *Espone la Marchesa Caterina Laureati di Porto d'Ascoli.*
34. **Cristo all'orto di Getsemani** confortato dall'Angelo. Tela d'ignoto del Sec. XVII. Dimensioni 0,24 × 0,30. Proviene dalla eredità Marinelli – *espone Caterina m.sa Laureati di Porto d'Ascoli.*
35. **Ritratto di dama** che tiene un vaso sbalzato in metallo. Scuola fiamminga del Secolo XVI. Tavoletta misurante 0,24 × 33. Proviene dall'eredità Marinelli – *espone la Marchesa Caterina Laureati porto d'Ascoli.*

36. **L'avarò.** Tavoletta di scuola fiamminga. Dimensioni 0,21 × 0,26 – *Esposne Cordella Giacomo di Fermo.*
37. **Ritratto di personaggio della famiglia Narducci.** Secolo XVII. Tela misurante 0,62 × 0,72 – *Esposne Dario Scolastici Narducci di Pollenza.*
38. **S. Barbara** in mezzo a trofei bellici. Tela, 0,37 × 0,47 – *esposne la m.sa Laureati di Porto d'Ascoli.*
39. **S. Giovanni Battista.** Testa. Tavola di 0,21 × 0,27 – *esposne Francesco Amici di Porto S. Giorgio.*
40. **Crocefisso** fra due angeli e la Maddalena al piede della Croce. Pittura su rame. Dimensioni 0,34 × 0,26 – *esposne Cordella Giacomo Fermo.*
41. **San Giacomo della Marca** con S. Margherita da Cortona, San Giovanni da Capistrano e un malato sorretto da una vecchia. Tela delle dimensioni 1,85 × 2,65. Opera di Gandolfi Gaetano bolognese, eseguita nel 1726, proviene dalla Chiesa dei MM.OO. di Porto San Giorgio – *esposne il Municipio di Porto S. Giorgio.*
42. **L'adultera.** Bozzetto (0,39 × 0,51) del predetto Gaetano Gandolfi – *esposne Ciferri Giulio di Fermo che possiede il quadro.*
43. **San Paolo** che predica ai Romani, altra tela del Gandolfi. Misura 0,39 × 0,51 – *esposne il Can.co Giulio Ciferri di Fermo.*
44. **L'Annunciazione.** Splendido Arazzo fiammingo. Secolo XV. Misura 1,45 × 1,17. L'arcangelo ha il motto: *Ave Maria gratia plena Dominus tecum* e Maria la scritta: *Ecce ancilla d.ni fiat mihi secundum verbum tuum* – *Esposne il Municipio di Fermo ove conservasi.*
45. **L'Addolorata.** Arazzo del secolo XVIII. Dimensioni 0,52 × 0,69. *Proprietà del M.se Savini Nataloni di Petriolo.*
46. **Faunetto.** Abbozzo acquarellato a bistro su carta. Creduto di Salvatore Rosa. Misura 0,12 × 0,20 – *esposne Giulia Bonfigli di Macerata.*
47. **Cerere,** disegno a bistro e biacca creduto di Carlo Maratta. D. 0,21 × 0,30 – *esposne Carlo Marciaforte Serafini di Ancona.*
48. **La Maddalena.** Disegno a sanguina guercinesco. Misura 0,30 × 0,42 – *Prov. dal Museo Capitolare Piersanti di Matelica – esposne il Capitolo della Cattedrale di Matelica.*

49. **S. Giovanni Battista orante.** Disegno a sanguina guercinesco. D. 0,30 × 0,42. Proviene dal Museo Capitolare Piersanti – *esposne il Capitolo della Cattedrale di Matelica.*
50. **Disegno** acquarellato del Polittico dell'Alunno di Serrapetrona eseguito da G. Rapari di Macerata. Misure 0,42 × 0,54 – *esposne il Municipio di Serrapetrona.*

Altri oggetti contenuti in questa Sala

1. **Madonna con Bambino** seduta in trono col dossale ornato da una nuvoletta donde sporgono tre testine di cherubini. Opera scolpita in marmo verso la fine del Secolo XVIII da Antonio Piani o da suo padre Domenico, entrambi orefici e scultori di Macerata. Misura 0,34 × 0,71 – *esposne il Ven. Seminario di Macerata.*
2. **Due Cartelle** contenenti ventisette disegni, studi e progetti architettonici, talora sullo stile fantastico del Bibiena, dovuti all'architetto Luigi Paglialonga di Fermo (1720-1760) – *esposne il Sig. Ettore Latini di Mogliano.*
3. **Cimeli** del pittore Giuseppe Lucatelli nato a Mogliano nel 1751 e morto a Tolentino nel 1828. Essi consistono nella sua tavolozza, macinello, spatola, compasso, tiralinee, ecc. più una cartella con 18 lettere al suo amico Paolo Latini e alcuni disegni – *esposne il Sig. Ettore Latini – Mogliano.*
4. **Fotografia** con Madonna e Bambino in trono con Santi, tratta da un quadro di Lorenzo Lotto esistente nella Pinacoteca Podesti di Ancona – *esposne il Municipio di Ancona.*
5. **Sei fotografie** di quadri di Lorenzo Lotto esistenti a Iesi – *esposne il Municipio di Iesi.*
6. **Quattro fotografie** col Palazzo della Signoria di Iesi, la Piazza del Plebiscito, il portone del palazzo Guerroni ora Giovannini, e la porta del palazzo Amici ora Honorati – *esposne il Municipio di Iesi.*
7. **Fotografia** del quadro del Guercino con S. Palazia esistente nella Galleria Podesti – *esposne il Comune di Ancona.*
8. **Fotografia** del quadro del Podesti con la Crocifissione – *esposne il Comune di Ancona.*

Si noterà da chi abbia visitato la Mostra di Arte Antica che a cominciare della Sala V. soprattutto l'elenco degli svariati oggetti artistici non segna la disposizione loro data; così, per citare un esempio, le terrecotte Robbiane di Ripatransone figurano con le altre nella predetta Sala V, mentre erano in una vetrina della VI. Praticamente dunque il Catalogo così ordinato non raggiungerebbe lo scopo se dovesse servire da guida ai visitatori della Mostra. Ma per necessità di cose (come è avvenuto pel catalogo dell'esposizione di arte antica Senese) pubblicandosi il presente a Mostra chiusa, e dovendo servire solo qual documento e ricordo di essa, per agevolare le ricerche si è dovuto preferire il metodo seguito.

Intanto, mentre l'*Errata-Corrige* provvederà a riparare i principali svarioni tipografici, credesi utile aggiungere notizie su alcune opere che meritano maggiori cenni.

- Pag. 63 N. 4 – La statua al vero in terracotta figurante l'Abate S. Firmano seduto, proviene dalla cripta della vetusta chiesa campestre a lui dedicata presso Montelupone. Essa fu già formata in tre pezzi poi stuccati e coloriti ad olio con dorature, come risulta da poche tracce. Carlo Astolfi (convenendo poi seco l'eruditissimo Cav. Anselmo Anselmi) logicamente ne identificava, nei primi mesi di quest'anno, l'autore del frate domenicano Ambrogio della Robbia, figlio di Andrea, che col fratello fra Mattia almeno sette anni operò nelle Marche e vi morì nel 1527 dopo avervi comperata una casa con orto a Montesanto, (*Potenza-Picena*) paese a pochi chilometri della badia di S. Firmano. Oltre la Magdalena, busto esposto alla Mostra, ancora una mezza figura di Cristo, o Pietà, bene invetriato possiede di frate Ambrogio il paese predetto.
- Pag. 72 N. 34 – Del bel quadro di Nicola Monti è bene riportare l'iscrizione: NICOLAVS ANTONIVS MONTI AB ASCVLO IN (*Piceno?*) PINXIT. ANNO DOMINI 1767.
- Pag. 72 N. 35 – Su Marcello Gobbi (che, se non si fossero opposte difficoltà d'impaginazione, cronologicamente doveva figurare prima dei tre pittori di Ascoli) convien tornare poichè, per ulteriori diligenze usate si è trovato che male si era fatto affidamento su quanto scrisse di lui il March. Amico Ricci nelle sue "Memorie storiche" circa il quadro del S. Lorenzo, che non gli spetta, ma devesi ad Andrea Boscoli cui fu pagato nel 1604 dalle Suore committenti, secondo si ha documento. *Uniquique suum.*
- Pag. 72 N. 1 – Il busto di Sisto V. è grande al vero e la testa è distaccabile essendo inserita con viti. Esso misura con base m. 1,86 di altezza 0,59 di larghezza. Nello stolone, adorno di dorature, si rilevano fra gli ornati le figurine in piedi della Giustizia con spada e dell'abbondanza con cornucopia. Il busto fu donato al Capitolo della Cattedrale di Treia dal Cardinale Nicolò Grimaldi morto nel 1846. Circa la sua attribuzione al Giambologna si fa cenno dal Moroni nel suo "Dizionario di erudizione ecclesiastica".
- Pag. 73 N. 8 – Dei due magnifici boccali esposti dalla Biblioteca Comunale maceratese va data succinta descrizione. Nel primo di essi entro una ghirlanda annodata ai lati da lunghe fettucce serpeggianti, sta un avoltoio a tinta azzurra posato sopra sei monti araldici e con cartella fra gli artigli col motto: OPVS EST. A lato dei monti si vedono un A ed una V con grappa, o segno d'abbreviatura attraverso. Nel secondo vaso, anch'esso contornato sul dinanzi da una diversa ghirlanda racchiudente un fondo rossastro oscuro, scorgesi S. Giuliano sul bianco cavallo con vessillo sopra il quale spicca la macina, emblema dello stemma di Macerata di cui il santo è protettore.
- Pag. 75 N. 57 – Il broccato con ricami del XVI secolo è di fatto una fascia da letto, o bandinella d'un lato di esso. La proprietaria Marchesa Ortensia Ciccolini possiede tutta l'intera guarnizione del letto che fu quello nuziale d'una nepote di Sisto V. andata sposa con un patrizio di questa nobile famiglia maceratese. Il leone dei Peretti e la colomba dei Ciccolini, adornanti lo splendido broccato, testimoniano quanto dicesi.

PAGINE	NUMERI	ERRATA	CORRIGE
27 27	1-2-4-6-7	Quadro fiammingo dell'anno 1796	della Scuola di Mario dei Fiori. nell'anno 1796.
34	10	M.CCC.LXXVIII	M.CCC.LXVIII.
36	18	o. 1488	o. 1448
37	21	FABRIANESIS	FABRIANESIS
38	N.B.	Numeri 29, 30 e 31	numeri 30, 31 e 32
40	3	Nel primo disco.. nel secondo	Il primo disco... il secondo
44	7	Magdalena, figura	Magdalena, figure
46	13	o. 1451-1496	o. 1451-1469
47	16	o. 1468-1994	o. 1468-1494
51	29	PETRI Alamanni	PETRI A.....
64	23	Secolo XVII	Secolo XVIII.
65	1	n. 1533 m. 1612	n. 1528? m. 1612
66	11	1529-1566	n. 1542 m. 1609
68	17	MAGISTRI. DA CALD.	MAGISTRI. DA CALDAROLA.
70	28	sulle ginocchia	sulle ginocchia il
72	35	Porto Civitanova	Civitanova
73	16	l'anno 1780	l'anno 1770
73	18	Lucerna a due becchi	Lucerna a tre becchi
73	19	argento a tre becchi	argento a due becchi
76	N.B.	eccetto il quadro N. 1	eccetto i quadri N. 1, 25 e 26.
80	47	<i>Carlo Marciaforte</i>	<i>Carlo Mancinforte.</i>

Antologia critica

L'esposizione Marchigiana

in "L'Esposizione Marchigiana. Rivista illustrata",
Macerata, n. 27, 16 dicembre 1905, pp. 219-220.

La Mostra di Arte Antica

La Mostra di Arte Antica era suddivisa in sei sale due delle quali vastissime. Una settima Sala conteneva la Mostra di Arte Sacra. Un Atrio e un Corridoio precedenti dette Sale erano adorni di numerosi dipinti, ma eccetto due tavole grandissime di Giuliano e Pompeo da Fano l'una, di Andrea da Jesi l'altra, non offrivano che quadri di limitato interesse e di scuola non marchigiana. Importante invece era la prima Sala contenente opere di scuola fabrianese con vari affreschi distaccati dal Refettorio degli Agostiniani di Fabriano e già attribuiti a Bocco, sei tavole interessantissime di Allegretto Nucci, una tela alla maniera di Gentile da Fabriano, due tavole dell'ignoto fra Marino d'Angelo da santa Vittoria e due col Crocifisso e il transito di Maria di Antonio da Fabriano. A questi dipinti si aggiungevano altre sette tavole di vario formato ed epoca mandate dal Municipio di Fabriano, dal Museo Piersanti di Matelica, da Potenza Picena, da Visso e da Pausula. Né bastava, ché la Sala conteneva, per necessità di spazio e per raffronti, altre due tavolette di scuola marchigiana non precisabile, un polittico del trecento avuto da Torre di Palme e ritenuto di scuola veneta, e poi due importantissimi dipinti di Andrea da Bologna non cognito fuori delle Marche per altre opere. Compiva la raccolta un trittichetto a due facce di scuola greco-bisantina messo a confronto con lo stile arcanico dei freschi dati al Bocco risententi appunto di quella maniera. Nella seconda Sala, con riparti per accrescere spazio ai quadri, emergeva la scuola di San Severino con trittico di Lorenzo Salimbeni, altro di Lorenzo Maestro Alessandro che però figurava con altre sette tavole tutte a lui attribuite più o meno fondatamente e mandate da Sanseverino, Matelica e Sarnano. Tre altri dipinti creduti di Scuola Severinate e avutisi da Macerata stessa, da Montecassiano e da Fermo chiudevano il primo riparto. Seguiva la scuola Camerinese con un solo polittico buona opera firmata di Girolamo di Giovanni ritenuto figlio del Boccati. Succedevano tre preziosi frammenti di grandioso e ricchissimo polittico di Antonio Vivarini con cui dopo Iacobello l'arte veneta si riverberò nelle Marche sino a farsi indigena coi Crivelli. Di Carlo s'ammiravano due opere (di Macerata e di Pausula), mentre del fratello Vittore, che per la prima volta si rivelava all'ammirazione degli amatori d'arte, era una raccolta di opere molto ricca. Trionfavano fra queste due grandiosi polittici uno di Torre di Palme, l'altro di Monte San Martino; notevoli poi le tavole con Madonna di Sarnano e di Massignano e i frammenti di polittici mandati da Ripatransone. Della scuola crivellesca emergeva l'Alamanni con un buon polittico mandato da Ascoli insieme a altri due minori dipinti. Interessava inoltre la sua tavola proveniente da Sarnano con la Vergine avente due schiere di devoti sotto il manto. Speriamo non si faccia sempre

più deperire con rimetterla ancora nell'umida chiesa. Di Stefano Folchetti da Sanginesio, che amava crivellare, si vedevano tre quadri; nell'ultimo però indicava d'essersi rivolto alla scuola umbra. Cola Filotesio d'Amatrice sorprende con le sue varie maniere chiaramente visibili nelle sei tavole mandate dalla Pinacoteca d'Ascoli.

Sempre nella medesima Sala, ampissima, si ammirava anche la scuola urbinata con tre dipinti magnifici di Giovanni Santi, poi un altro di Timoteo Viti e dello stesso Raffaello con predella dipinta da lui sotto la scorta del perugino per S. Maria Nuova di Fano.

La scuola urbinata veniva interrotta da altri dipinti della prima metà del cinquecento. Pertanto si osservava subito dopo una tavola col presepio di Pietro Paolo Agabiti operata nel 1511 ed esposta dal Municipio di Sassoferrato.

Vincenzo Pagani di Monterubbiano, generalmente mal cognito e variamente apprezzato, era rappresentato alla Mostra più di ogni altro pittore marchigiano. E si potevano osservare di lui ben sette tavole nella medesima seconda Sala accennata, oltre nove altre nella terza susseguente. Alcune opere erano per certo molto mediocri, ma alcune avevano nobiltà con un certo sapore raffaellesco e di scuola umbra alla quale il laborioso maestro sembra molto si ispirasse. Tutti i suoi quadri provenivano da Macerata stessa, Pausula, Montepandone, Sarnano, Ripatransone, Carassai e Fermo.

Nella sala quinta pendevano opere di Girolamo Nardini di S. Angelo in Vado, Giulio Vergari di Amandola, Ercole Ramazzani d'Arcevia, e Andrea Lilli di Ancona, oltre un panorama di quest'ultima città opera del secolo XVIII, una tavola con quattro uomini illustri di Sassoferrato e un ritratto dello storico Pandolfo Collenuccio.

La sesta Sala risultava di molto interesse per una grande tela di Federico Barocci ed altre di Alessandro Vitali, di Antonio Viviani, detto il Sordo, di Filippo Bellini, di Claudio Ridolfi, Federico Zuccari, Sebastiano Ceccarini, tutti urbinati o seguaci della scuola barocca.

Lorenzo Lotto seguiva con due tele firmate avute da Mogliano e Cingoli e una mirabile tavoletta con S. Domenico mandata dal Conte Grimaldi di Treia.

Della scuola di Caldarola si notava una Madonna con due santi di Giovanni Andrea di Bernardino, tre notevoli quadri di Simone De Magistris favoriti da Ascoli, Offida e Fabriano, più due altre tele di diverso stile ma firmate entrambe da Simone e Giovanfrancesco Toscani e provenienti da Matelica ed Esanatoglia.

Il Sassoferrato, il geniale pittore di Madonna figurava con sei di esse. Il Maratta si poteva ammirare in un mirabile autoritratto su rame e in vari dipinti di piccolo formato attribuiti fondatamente a lui.

L'unico pittore maceratese che appariva alla Mostra era Marcello Gobbi con due gruppi di Angeli con segni allusivi alla Vergine eseguiti nel 1604.

Altri pittori della decadenza dell'arte erano rappresentati da Lodovico Trasi, Don Tommaso Nardini e Nicola Monti tutti di Ascoli con opere giunte da quella Pinacoteca.

La settima Sala aveva una tela d'Andrea Pasqualino De Marinis di Recanati, un ritratto di Carlo Maratta e della moglie attribuiti a questo pittore e numerosi altri dipinti di scuola non marchigiana. Basti ricordare fra questi una Madonna di Giovanni di Paolo Senese inviata da Sanseverino con due quadri di Bernardino di Mariotto, un'icona della scuola del Ghirlandaio provenienti da Sanginesio, un presepio del Palmezzano del ricordato Conte Grimaldi di Treia, un Cristo alla colonna di Sebastiano del Piombo esposto dal Municipio di Cingoli, un S. Onofrio di Salvator Rosa, un S. Francesco di Annibale Caracci, un S. Giacomo della Marca di Gaetano Gandolfi. Ma oltre a questi e altri buoni quadri attirava l'attenzione un mirabile arazzo fiammingo con l'Annunziata, notevole invio del Municipio di Fermo. Due altri arazzi decorativi conteneva la Mostra, ed erano nella sala quarta provenienti dall'Istituto di B. Arti di Urbino.

E della ricchezza della Mostra d'Arte Sacra che dire? In una Sala, era pigiata roba da empirie un'altra non meno grande. I paramenti sacri di ogni epoca vi abbondavano e alcuni avevano un vero valore storico e artistico pei ricami figurati che li abbellivano, come quella pianeta appartenuta al B. Girolamo Ghelarducci (morto nel 1335) avente lo stolone istoriato con fatti della vita e passione di Cristo, e altra in broccato rosso con le figure degli Evangelisti donata da Sisto V alla Cattedrale di Montalto. In bel numero erano anche le Croci, i calici e i reliquiari antichi dal duecento in su, cesellati, niellati, smaltati, gemmati, doviziosissimi sempre.

Su tutti dominava lo straordinario reliquiario di Montalto donato da Sisto V nel secondo anno del suo pontificato, come ricorda un'iscrizione ripetuta su ambo le facce della meravigliosa opera arricchita da magnifiche composizioni in smalto e da gemme e perle in gran numero. E i famosi reliquiari Perottiani di Sassoferrato, e la croce bizantina del duecento della cattedrale di Cingoli e l'altra grande quattrocentesca di Visso, e quella di Lorenzo d'Ascoli di Montecassiano con la firma e l'anno 1414, e la croce stazionale d'argento di S. Vittoria in Matenano, il reliquiario di Appignano del Tronto, i calici del B. Giacomo della Marca di Montepredone e di S. Vittoria predetta, il pastorale di S. Basso, quello di Sisto V in tartaruga e madreperla... quante cose belle e degne di studio! La Cattedrale di Ancona aveva mandato un antico paliotto di velluto persiano con ricami istorianti la vita di S. Lorenzo. Altro paliotto, avuto dal Pievano di S. Stefano in Macerata, era tutto in cuoio bulinato e

dorato opera del 1726. Ma dal Museo capitolare Piersanti di Matelica, quanta altra roba preziosa di ogni sorta e di ogni secolo non era stata scelta e mandata a cura dell'erudito Canonico D. Sennen Bigiaretti davvero benemerito! Come fare qui un semplice cenno di queste ricchezze e di tante altre onde la sezione di Arte Sacra era ripiena?

Così è impossibile dilungarsi su quanto altro di pregevole accoglieva la Mostra distribuito nelle varie Sale, come terrecotte Robbiane di varia provenienza, un bassorilievo in pietra con battesimo di Cristo forse della scuola del Verrocchio, statue quattrocentesche di S. Pietro e Paolo in marmo e altra della Vergine del Soccorso in legno, busto in bronzo di Sisto V già attribuito al Giambologna, un'altra Vergine in marmo su trono col Bambino opera del Piani di Macerata e poi un grande ed ornato mortaio in bronzo del cinquecento, un cofanetto del secolo anteriore in legno dipinto con Santi e lo stemma di Monterubbiano, due grossi boccali quattrocenteschi di Faenza proprietà del Municipio Maceratese, maioliche artistiche di vario genere, antichi roboni, mantelli ecc. dei magistrati e famigli di Iesi, uno stallo dell'antico coro degli Agostiniani di Recanati scolpito nel 1395 da Ludovico a Siena, una serratura di cassa forte del secolo XV, cassa forte del secolo XVIII, casse in noce intagliate di varia epoca, pizzi merletti e via dicendo.

In diverso luogo si ammiravano ancora il medagliere del Cav. Ortensio Vitalini di Camerino, quello del Sig. Emilio Cattabeni di Macerata e l'altro del Comune di Sassoferrato.

Sceltissima era nella Sala quarta la raccolta archeologica di Ascoli in apposito armadio di ferro e cristalli; importante pure quella di Sanginesio e del Museo Olivieri di Pesaro, entrambe fornite di un identico elmo vetustissimo e raro. Degne di considerazione maggiore ed anche di premio, se un giurì qualsiasi se ne fosse occupato, erano pure le raccolte del Cav. G. B. Compagnoni di Montegiorgio e del Sig. Raffaele Pierluca del medesimo paese, del prevosto Ludovici del Pioraco.

Straordinarie e rare erano le grandi fibule sacerdotali del Cav. Federico Bianchelli di Sirolo e degna del maggiore encomio la paziente raccolta del Dott. Domenico Pascucci di Sanseverino...

Lo spazio concessoci vien meno, ma l'erudito potrà sempre aver nota esatta di quanto nella riuscitissima Mostra di Belle Arti si accoglieva, ricorrendo al Catalogo generale di essa, lodevolmente compilato per l'Arte Antica da Carlo Astolfi, per l'Arte Sacra dal prof. Giuseppe Rossi e per l'Archeologia e Numismatica dai proff. Ettore Ricci e Gaetano Gigli.

L'antica Arte Marchigiana all'Esposizione di Macerata

di Egidio Calzini, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana",
anno VIII, nn. 8-10, 1905, pp. 129-137.

In uno dei principali giornali d'Italia, accennando nello scorso mese di agosto alla Esposizione regionale marchigiana, scrivevo pochi giorni avanti alla sua apertura, che una delle attrattive maggiori della mostra sarebbe stata la sezione d'arte antica, la quale, aggiungevo, avrebbe mostrato quale fu veramente la pittura che si svolse nelle Marche dal Trecento in poi.

Non tutte le città della regione hanno inviato alla Esposizione le più caratteristiche e importanti pitture di cui vanno adorne, ma quanto in essa potè essere adunato, mercè l'opera particolarmente del prof. Giuseppe Rossi, – principale ideatore della sezione –, basta a dare un'idea più che sufficiente del valore di pressochè tutte le singole scuole o botteghe di pittura fiorite nelle Marche nei secoli XIV, XV e XVI e che ebbero carattere e fisionomia propria. Ciò ebbe a constatare anche Diego Angeli, come appare dal suo geniale articolo che qui riproduco, poichè il consenso della stampa fa parere più bella la soddisfazione che gli studiosi provano per l'esito buono della mostra. Così scrive Diego Angeli nel *Giornale d'Italia* del 23 agosto u.s.:

«Ieri sera mentre la bella processione scendeva per le vie tortuose della città, e nel cielo rossegiavano i primi bagliori del crepuscolo, ho avuto come la visione di questa arte marchigiana, che nata tra le duplici aspirazioni giottesche e senesi ha dato al mondo Raffaello per poi languire con la decadenza gloriosa del Barocci. Un mezzo migliaio di chierici, di devote, di prelati e di fratelloni, vestiti di tutti i colori, recanti labari di tutte le forme e ceri e lanterne che impallidivano sul cielo crepuscolare, facevano rivivere le Marche medioevali e barocche, animavano le vie e le piazze di un vita antichissima e sontuosa. Quel vescovo mitrato e ingemmato, così diafano nel volto e pure così energico nel gesto che sorreggeva il pastorale, quei congregati in mozzetta azzurra, violacea o vermiglia, quelle contadine che camminavano ai due lati del corteo, coi lineamenti duri, con gli occhi sbarrati e fissi verso una meta invisibile oltre l'orizzonte porpureo; tutto quell'insieme di fede e di pompa, di devozione primitiva e di ricchezza cattolica io lo avevo già visto la mattina stessa nelle vecchie tavole screpolate che la cura sapiente del prof. Rossi e la dottrina amorosa di Carlo Astolfi e del prof. Egidio Calzini – un nome noto a chi si occupa d'arte – avevano radunato nelle sale del Convitto maceratese. In nessun'altra occasione, io credo, si poteva constatare più sicuramente la corrispondenza che passa fra tutto un popolo e la sua arte e in nessun'altra regione questa corrispondenza era più visibile, che qui nelle Marche dove sembra mantenersi intatta a traverso i secoli, con una tenacia che esclude ogni troppo grande infiltrazione straniera.

«Debbo aggiungere che questa mostra di arte antica è mirabilmente organizzata e che vincendo molte difficoltà e superando molti ostacoli – inutile dire che i più gravi

furono quelli creati dal Ministero della pubblica istruzione – gli ordinatori' hanno saputo offrirci un quadro sintetico e definitivo di quanto le Marche hanno prodotto, dal Bocco che apre la serie di una scuola propriamente regionale al Podesti le cui opere iniziano la serie dei quadri moderni, nel cortile del palazzo. Certo qualche involontaria lacuna è deplorabile: così i due grandi pittori del rinascimento marchigiano che in questo caso è rinascimento universale – Gentile da Fabriano e Raffaello Sanzio – mancano nelle sale della mostra. Ma del primo era difficile procurarsi un quadro autentico, dopo che la critica gli ha tolto la pala d'altare conservata in questa Pinacoteca e del secondo la gelosa adorazione dei Governi e dei privati ha vietato ogni prestito e ogni richiesta. Ma non importa: chiunque sa d'arte ha troppo negli occhi le Madonne del Sanzio, mentre qualche opportuna fotografia completa la figura dell'Allegretto con quella del suo illustro discepolo Gentile da Fabriano. «E questa dell'Allegretto è veramente una figura d'artista curiosa e importante, che qui nella mostra apparisce nella sua integrità. Dopo il Bocco, dopo Francescuccio di Cecco, ancora incerti tra le tendenze senesi e il grande rinnovamento giottesco, egli apparisce come il primo dei pittori della sua stirpe. Già con lui comincia quella ammirazione dei tessuti ricchi e sontuosi che rimarrà caratteristica nell'arte marchigiana fino alla sua ultima decadenza. I volti sono, è vero, ancora convenzionali e gli occhi oblungi, stretti, immobili, ricordano ancora la tradizione bizantina, ma i corpi si ricoprono di broccati preziosi, i ricami fioriscono le vesti dei suoi santi o i veli delle sue madonne, e i belli intagli di oro, creano tutto un paradiso artificiale intorno ai suoi cherubini e alle sue madonne. Poi questa tendenza regionale si accentua e si precisa: la ritroviamo nelle opere così sincere di un ignoto fraticello che si chiamò Marino da Santa Vittoria e lavorò intorno al 1450; la ritroviamo nel meraviglioso Crocifisso di Antonio da Fabriano che ha una così serena compostezza, la ritroviamo nei drappeggiamenti sontuosi di Gerolamo Boccati e nelle oreficerie a rilievo del Salimbeni. Pittori di secondo ordine, spesso, ma tanto più importanti in quanto che sono poco noti e poco visibili e nella loro sincerità paesana servono meglio di qualunque altro a rivelarci l'anima di una intera regione.

«È però coi due Crivelli che l'arte marchigiana acquista un nuovo splendore. Sebbene nati a Venezia e orgogliosi della loro origine, essi furono profondamente marchigiani. Le loro madonne, i loro broccati d'oro, le scene delle loro città – io penso a quella meravigliosa *Annunciazione* che è fra le tavole più belle della *National Gallery* di Londra – rendono profondamente la vita del paese in cui vissero e divennero grandi – fu a Fermo che Carlo ottenne gli speroni da cavaliere – in cui lavorarono e in cui morirono. Più luminoso, più profondo e – mi sia permesso di dirlo più geniale – Carlo conserva ancora qualche volta un suo sentimento

che si affievolisce nell'arte di Vittorio che per essere più umile si avvicina maggiormente alla tradizione paesana. Il gruppo dei due Crivelli è nella mostra maceratese veramente notevole: bisogna però dare un voto di biasimo al Comune di Ancona che non avendo voluto cedere la Madonnina della sua Pinacoteca ha privato l'Esposizione di una delle gemme più rare di Carlo.

«Comunque sia però, la sezione dei due fratelli veneti è importante sotto tutti i rapporti e abbiano essi subito o no l'influenza dello spirito regionale, certo è che ne esercitarono una grandissima sui loro contemporanei. Accanto ai loro quadri, i trittici e i polittici di Lorenzo da San Severino, di Stefano da San Ginesio e di quel misterioso e sorprendente Pietro Alamanni che qui apparisce come una rivelazione, sono discepoli fedeli e alcuni direi quasi servili dei due Crivelli. Riesce un poco a liberarsi della loro influenza Cola dell'Amatrice: ma vi riesce quando ci si mostra tutto dominato dallo spirito colossale del Buonarroti o quando nelle due terribili Sibille della Pinacoteca di Ascoli sul mistico fondo d'oro traduce la visione apocalittica della Sistina!

«Durante tutto il secolo XV l'arte marchigiana si svolge dunque intorno ai Crivelli; vedremo più tardi come questa influenza sussista e come fin sul limitare del seicento lo spirito quattrocentesco rifiorisca nelle sue pitture. Fenomeno forse di provincialismo – osserva qualcuno – quando dinnanzi all'*Adorazione dei Magi* di Simone e Gianfrancesco da Caldara che fu dipinta nel 1555, ritroverà un improvviso ricordo dei paesaggi pinturichieschi; e forse non avrà torto. Ma io vorrei vedere in questa sopravvivenza un significato più profondo, e come un riflesso di quello spirito partigiano per cui l'amore del proprio Comune o del proprio Stato soprastava a tutte le evoluzioni e a tutte le ingerenze politiche.

«Certo, in ogni caso che questa terra fu una terra d'artisti, la cui anima si svolse in una continua ammirazione della bellezza. E quando le tradizioni cominciarono a illanguidire e un senso di stanchezza oppresso qua e là per l'Italia regioni e scuole che pur avevano dato una luce così intensa, le Marche avevano ancora la forza di produrre quel pittore di caratteri che fu Carlo Maratta per poi spengersi nelle grazie manierate e soavissime del Barocci, di cui gli egregi ordinatori ci offrono qui esemplari nobilissimi.»

Macerata, 21 agosto

La mostra è disposta nel piano nobile del grandioso palazzo del Convitto nazionale e occupa un'ampia galleria e quattro altri ambienti, due dei quali sufficientemente illuminati e spaziosissimi.

L'esposizione è ordinata per scuole. Apre la serie quella di Fabriano con grandi affreschi trasportati su tela (provenienti dal museo di quella città) rappresentanti scene diverse, fra le quali una grande Crocifissione, i cui caratteri romanici mal si prestano al giudizio di coloro che detti affreschi attribuiscono a Bocco da Fabriano, il quale operava nel 1306. Gli affreschi invero, menzionati dal Lanzi, dal marchese Ricci, dal Cavalcaselle si appalesano assai lontani dall'arte di Bocco, se ben consideriamo l'interessantissima tavola – la prima a sinistra entrando nella galleria – assegnata a questo maestro.

L'antica mirabile pittura su fondo d'oro è dei primi anni del 1300 e rappresenta il Cristo crocifisso contornato in alto da sei angioletti, con il gruppo delle Marie ed altri santi a' piè della croce; essa ci rivela un'arte alquanto diversa, a dir vero, da quella che da circa mezzo secolo fa noi andiamo significando col nome di arte umbro-senese. Non è in questo scritto che, più che altro, vuol essere un

indice di ciò che la mostra maceratese offre agli studiosi dell'arte, che si può trattare con larghezza di un argomento di tanta importanza; ciò non ostante io mi auguro che altri più di me competenti in materia sorga a dimostrare che l'influenza dei maestri senesi sulla pittura marchigiana non fu tale quale i nostri vecchi scrittori, specialmente locali, hanno voluto che realmente fosse.

Allegretto Nuzi – un artista di carattere e non abbastanza noto allievo di Bosco e maestro nobilissimo di Gentile da Fabriano –, sta a dimostrare con le sue opere raccolte a Macerata come questa benedetta influenza senese sugli antichi maestri delle Marche e dell'Umbria, che nessuno d'altra parte intende negare, sia stata esagerata. Amico Ricci, ad esempio, ricorda di aver letto nei manoscritti da lui veduti a Fabriano che Allegretto lavorò per qualche tempo a Venezia, ed è anche noto che egli fu ascritto all'arte di Firenze: ebbene, quanti, nella genesi della pittura umbra, seguirono o seguono l'eugubino Luigi Bonfatti, si affrettano ad osservare non di meno che la maniera del Nuzi «è sempre quella della scuola Umbra, e perciò si accosta più alla scuola senese che alla Fiorentina.»

Ma è mai possibile, mi par lecito domandare, che un'anima d'artista quale dovet'essere quella di Allegretto, potesse, mentre trovavasi a Firenze, guardare con indifferenza o chiudere addirittura gli occhi dinanzi alla vivificante luce dell'arte giottesca?

Per me gli storici dell'arte, trattando di tale influsso, sono caduti in errore, esagerandone come ho detto l'importanza. Stando al loro giudizio tale influsso toglie quasi all'arte marchigiana ogni valore individuale e regionale, poichè alla stessa maniera discorrono oltre che della scuola di Fabriano, di quella di Sanseverino, dell'arte dei Boccati da Camerino, e via via, eccettuato un gruppo di pittori che l'arte propria svolsero dal secolo XIII al XV nella città e nei dintorni di Ascoli Piceno, e ciò molto probabilmente per la semplice ragione che non li conobbero.

Eppure l'arte che modestamente si produsse da Fabriano a Sanseverino, ad Ascoli, per lunga serie di anni, ha anche caratteri essenzialmente diversi da quelli che distinguono altre scuole dell'Italia media.

Lo stesso storico illustre della pittura italiana rileva che gli Umbri, come egli chiama indistintamente i pittori delle Marche e dell'Umbria, pur essendo «inferiori per ingegno ai Senesi» mostrano «una tendenza anche maggiore ad una maniera aggraziata, non disgiunta però da ricercatezza maggiore con un colorito gaio, vivace e leggiadro» e altrove aggiunge che «la grazia dei movimenti e la dolcezza dell'espressione, più che la forza e l'opulenza delle forme costituiscono uno dei caratteri distintivi della scuola,» la quale è ben altra cosa in sostanza da quella senese, le cui figure hanno una espressione più severa e un colorito più vigoroso ma meno gaio che non quelle degli antichi maestri marchigiani e nell'insieme sono condotte con minore diligenza. D'altra parte se l'influsso, quasi sempre reciproco fra maestri di città vicine, dovesse costituire la sola o la principale norma nella classificazione di tutta quanta l'arte Italiana come potremmo denominare scuola umbra quella di Gubbio (la più antica della regione) se al dire dei maggiori critici essa è derivazione quasi servile dell'arte senese? Come chiamare con lo stesso nome quella di Perugia se anch'essa altro non è che il risultato ultimo (lo dichiara il Cavalcaselle) delle scuole di Gubbio e di Fabriano – di derivazione dunque senese – che contribuirono a creare la scuola dalla quale derivò il Perugino e con lui Raffaello? Ma, ragionando in tal modo, non sarebbe stato più logico e più semplice battezzare tutta l'arte dell'Italia centrale arte toscana?

A me sembra che in tale proposito anche le menti più serene abbiano dimenticato un poco che ogni terra italiana vanta i suoi *propri* artisti; si direbbe che anch'essi, gli storici sapienti, mirassero soprattutto a illustrare nelle loro opere e presentare, come in un grande quadro sintetico, i centri più importanti da cui si diffusero le forme più perfette dell'arte nostra e derivarono i più grandi maestri; così sarebbero stati indotti a raggruppare intorno alla scuola Toscana, alla scuola Umbra, alla scuola Veneta ecc., tutta una pleiade d'artisti che a quelle scuole non appartengono direttamente.

Ma oggi, tenuto conto dei progressi della critica e della più larga cognizione della nostra storia artistica, non sarebbe opportuno adottare una classificazione più rispondente alla verità e quindi più equa anche per ciò che si riferisce all'arte marchigiana? Allo stesso modo con cui da qualche tempo si dice scuola cremonese quella che fa capo a Bartolomeo Montagna, o bolognese l'altra più antica che comincia con Franco Bolognese; perchè non dire di Camerino la scuola dei Boccati, di Fabriano quella di Bocco, di Allegretto e di Gentile? Perchè non di Sanseverino l'altra dei fratelli Salimbeni e, tutte queste insieme, Scuola Marchigiana?

Solo in tal modo si eviterebbe l'inconveniente tante volte lamentato, il quale, mentre non soddisfa l'amor proprio di una regione benemerita quant'altra mai nei rispetti dell'arte, confonde, con una designazione troppo generica, opere e artisti che appartengono non all'Umbria solamente, ma alle Marche, alla Romagna e perfino alla Toscana. Infatti alla scuola Umbra, intesa a mo' de' nostri vecchi, si sono ascritte fin qui, indifferentemente, da' critici più autorevoli, dal Cavalcaselle al Müntz, le opere di Gentile da Fabriano come quelle di Melozzo da Forlì, gli affreschi dei fratelli Salimbeni come le pitture di Giovanni Santi, i lavori del Palmerucci e del Nelli da Gubbio come le tavole e le pitture murali di Luca Signorelli: disparatissime membra, come ognuno vede, di un corpo tutt'altro che omogeneo!

Tornando alla mostra, aggiungo subito che alle opere sicure di Allegretto Nuzi, dopo una piccola figura di S. Francesco, su tavola, della maniera dello stesso maestro, segue un grandioso trittico di un imitatore di Gentile da Fabriano, rappresentante i principali episodi della vita del Cristo; opera esuberante di vita e degna, per certe figure segnate con sicurezza e condotte con la più grande diligenza, dello stesso maestro. L'importante pittura è del museo Piersanti di Matelica. Alla stessa scuola fabrianese è assegnato un altro polittico (n. 11) proveniente da Potenza Picena, con la Vergine e il B. in trono e santi. Di Marino Angeli di Santa Vittoria sono varie opere; una di esse è firmata e reca l'anno 1448; così di Antonio da Fabriano è esposta una tavola in forma di croce con la figura del Cristo, interessantissima, grande poco meno del vero e dall'autore sottoscritta e datata nel 1452.

Ai numeri 17 e 19 sono due tavole con due santi su ciascuna di esse che hanno tutta l'impronta e i caratteri dei lavori d'Allegretto.

Dalla Genga, piccola terra su quel di Fabriano, venne inviato alla esposizione una grande tavola con la Crocifissione, d'ignoto maestro del secolo XV: interessantissima anche questa e che merita di essere bene studiata e meglio classificata fra le opere di scuola marchigiana. Poco meno di una trentina dunque sono le pitture esposte in questo primo riparto della mostra, comprese due tavole di Andrea da Bologna, già illustrate dal Cavalcaselle; l'una, il polittico del museo di Fermo, firmato dallo stesso autore nel 1369; l'altra, una tavola proveniente dalla sagrestia della chiesa del Sacramento di Pausula, con la Vergine che allatta il Bambino. La composizione di quest'ultimo

lavoro è tolta di pianta da una pittura di Francescuccio Ghissi di Fabriano, che gli ordinatori molto opportunamente collocarono di fronte l'una all'altra.

L'opera del Fabrianese è del 1358 quella di Andrea è del 1372. Non sarebbe quindi senza interesse per le relazioni che possono esservi state fra la scuola di Fabriano e quella di Bologna seguire un po' più da vicino l'opera di questo Andrea che, secondo il Cavalcaselle, potrebbe essere stato dapprima un assistente di Vitale da Bologna, recatosi più tardi nelle Marche in cerca di lavoro.

Nella seconda sala, la più varia e non meno importante della prima, sono raccolte molte opere della scuola di Sanseverino, alcune della scuola di Camerino, moltissime della scuola crivellesca e tre di Stefano Folchetti di San Ginesio. Vengono poi alcune pitture di Giovanni Santi e di Timoteo Viti – la scuola urbinata – del Presciutti da Fano, di Pietro Paolo Agabiti e finalmente di Vincenzo Pagani.

Le meno note di tali scuole e quindi le più ammirate da che studia sono quelle di Sanseverino e quelle che appalesano la maniera dei Boccati, le pitture derivanti dalla scuola di Carlo e Vittorio Crivelli, fra cui molto interessanti si appalesano le tavole di Pietro Alamanni e di Cola d'Amatrice.

Della vecchia scuola urbinata e cioè di Evangelista di Piandimeleto, di Bartolomeo di M. Gentile, di Girolamo Genga e di altri seguaci dell'insigne maestro, padre di Raffaello, nulla offre la mostra di Macerata e ciò costituisce la lacuna più rimarchevole della mostra.

Nella terza sala continua la raccolta delle opere di Vincenzo Pagani di Monterubbiano.

Il Pagani è un artista che si presenta bene per certa sua grazia e per la bellezza de' suoi fondi a paese, bene disegnati e luminosi; ma riesce alquanto monotono per la poca varietà dei tipi, che va ripetendo fino alla sazietà in tutti i suoi lavori. L'operoso pittore ricorda sotto questo aspetto uno de' tanti maestri ch'egli prese a modello, il Perugino, senza rivelare del grande umbro nessuna delle sue doti precipue: l'eleganza, il sentimento, la solidità del colore smagliante. Dell'opera e della vita del Pagani molto è stato scritto recentemente nel *Bollettino Monterubbianese* del dott. L. Centanni; di Pietro Alamanni e di Cola d'Amatrice vari articoli sono stati stampati nelle ultime annate di questa rivista; di Lorenzo di M. Alessandro, il Severinate, dirà prossimamente su queste medesime colonne l'egregio cav. Vittorio Aleandri.

Nella quarta sala son disposte poche opere di pittura del secolo XVI, opere di artisti di terz'ordine, ma non per ciò meno importanti per la storia artistica della regione. Una tela di Giulio Vergari di Amandola, dottamente illustrata nell'*Archivio stor. dell'arte* (1888, p. 374 e segg.) dal Cantalamessa, appalesa tutti i caratteri di un intelligente imitatore del Perugino. Il colorito in questa tela proveniente da Montemonaco ed eseguita nel 1520 appare languido e dilavato, ma il disegno è buono e l'artista vi si mostra con molta grazia. Vicino alla pittura del Vergari è una grande tavola di Girolamo Nardini di S. Angelo in Vado (Urbino), rappresentante la Madonna in trono col Bambino e Santi, dipinta nel 1515. Diverse tele dell'arceviesi Ercole Ramazzani, alcuni pezzi di terrecotte robbiesche esposte dall'Anselmi di Arcevia, alcune maioliche di fabbriche metaurensi e poche altre cose completano la mostra di questa piccola stanza.

Nella quinta ed ultima sala si ammirano pitture di altre scuole marchigiane dei secoli XVI, XVII e XVIII. I lotteschi (dell'insigne maestro veneto inviarono a Macerata alcune tele Cingoli, Mogliano e Treia) sono rappresentati largamente da grandi tele di Simone de

Magistris, di Francesco Toscani da Caldarola e di Giovanni Andrea della stessa terra, un artista che, a parer mio, guarda più che Lorenzo Lotto e i suoi conterranei, il ricordato Pagani di Monterubbiano. Vengono poi i barocceschi: Antonio Viviani e Alessandro Vitali di Urbino, Filippo Bellini di Urbania e Claudio Ridolfi veronese, con a capo il grande maestro Federico Barocci, del quale la città di Urbino mandò alla esposizione la Madonna coi santi Simone e Andrea: opera davvero meravigliosa e che forma l'ammirazione di quanti si recano a visitare la mostra. Figurano inoltre in questa sala alcune opere degli ascolani Ludovico Trasi, don Tomaso Nardini e Nicola Monti; nè vi mancano saggi del dolce «Sassoferrato» e di Carlo

Maratta, di cui è ammiratissimo il superbo ritratto della miniatrice Giovanna Garzoni: un gioiello appartenente al municipio di Ascoli, da far gola a qualsiasi galleria italiana.

25 agosto 1905

E. CALZINI

¹ Invitato dall'amico prof. G. Rossi, presidente della Commissione d'arte, a partecipare all'ordinamento della mostra d'arte antica, mi piace dichiarare che mi valsi nella classificazione delle diverse scuole e delle opere esposte anche del consiglio degli amici cav. Anselmi e cav. V. Emanuele Aleandri. – E. CALZINI.

L'Arte Marchigiana (a proposito di un articolo del Prof. Natali, così intitolato)

di Egidio Calzini, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana",
anno VIII, nn. 11-12, 1905, pp. 177-180.

La così detta scuola umbra si dovrebbe con maggiore giustizia chiamare «umbro-marchigiana»: questo è quanto il prof. Natali va scrivendo da qualche tempo e intende dimostrare in sostanza anche col suo recente articolo. E però traccia in proposito una rapida sintesi di ciò che fu, secondo il suo modo di vedere, l'arte marchigiana da circa otto secoli a questa parte. Se non che il Natali, a dire la verità, non dice nulla di nuovo oltre quanto gli studiosi dell'arte nostra sapevano già; ma raccoglie, con una diligenza che gli fa molto onore, una quantità di notizie – fra cui molte tuttavia si potevano respingere – intorno alle opere – non intorno alla genesi dell'arte marchigiana – alle opere artistiche, comunque nate nelle Marche da maestri indigeni o da artisti d'altre regioni. Non dimostra in fondo perché la così detta arte umbra si dovrebbe chiamare umbro-marchigiana, ma limita il suo compito alla constatazione di un fatto che nessuno certo ha pensato mai di negare, e cioè che contemporaneamente ai maestri umbri, altri maestri, marchigiani, operavano nelle nostre provincie e in altre regioni, compresa l'Umbria. Non studia né direttamente né indirettamente l'opera d'arte, non guarda, voglio dire, ai caratteri che tali opere distinguono le une dalle altre, non alle affinità che le due scuole possono avere o hanno avuto, né quindi all'influenza che i pittori umbri esercitarono sui loro vicini e viceversa. Tutto ciò, con giovanile baldanza, egli salta a piè pari, contentandosi di dichiarare che non intende scrivere la storia dell'arte nelle Marche, ma di tracciarne «le linee maestre, condensando in poche pagine la materia di un grosso volume.»¹ Ma per sostenere un asserto qual'è quello che del N., oltre quello della divulgazione di notizie che tutte le persone colte dovrebbero conoscere, il vantaggio cioè d'invogliare ancora chi, disponendo di una larga cultura storico-artistica, senta altissima come il nostro autore la *carità del natio loco*, e intenda consacrarsi con adeguata preparazione ad uno studio di tanta importanza, poiché il soggetto vuol essere trattato appunto con maggiore ampiezza e preparazione. Certo è che intorno all'arte nelle Marche nessuno meglio di Giulio Cantalamessa potrebbe discorrere, fra gli scrittori marchigiani; ma non so se l'illustre Direttore delle Gallerie di Venezia pensi di accingersi ora, date le sue molte occupazioni, a uno studio siffatto; d'altra parte, se si considera che uno scritto del Cantalamessa giungerebbe sempre bene accetto e caro a chi studia, anche quando altri avesse tentato di mietere nello stesso campo, nulla ci vieta di designare intanto qualche giovane scrittore per un lavoro quale dovrebbe essere quello su accennato.

E poiché l'egregio prof. N. desidera ch'io esprima il modesto mio parere intorno al suo opuscolo, aggiungo che lo stesso N., che è giovane operosissimo, dovrebbe tornare sull'argomento, allo scopo di potere definitivamente dimostrare ciò che da molti anni si va dichiarando dagli studiosi della nostra regione – non ultimo chi scri-

ve – e cioè, che nelle Marche vi furono indubbiamente, massime nel secolo XV, vere e proprie scuole locali.

Anche giorni sono, in un articolo sull'antica arte marchigiana all'Esposizione di Macerata, che ha visto la luce nell'*Arte* del Venturi, concludevo con la seguente affermazione, la quale deve essere naturalmente dimostrata: scrivevo cioè, che le Marche ebbero in passato, come la Toscana, come l'Umbria, un'arte propria e spontanea, quella che sulla fine del Trecento si affermò coi maestri di Fabriano, di Urbino, di San Severino, di Camerino; che nella seconda metà del quattrocento assurge a vera scuola nella parte settentrionale della regione con Fra' Carnevale, Giovanni Santi e gli allievi suoi, i quali, morto il maestro, si trovarono per molti anni insieme nella bottega di Timoteo Viti; mentre nel Piceno, ove languiva un'arte di pittori secondari i veneti Carlo e Vittorio Crivelli dispiegarono la freschezza vigorosa della loro gioventù.

Ma il N. quando si accingesse a un simile lavoro, dopo una preparazione di alcuni anni e uno studio diretto delle più caratteristiche opere che distinguono tra loro non solo la scuola umbra e la scuola marchigiana, ma quelle dell'Emilia, della Romagna e della Toscana, le quali tutte hanno con le prime rapporti evidenti, non azzarderebbe più tali e tante affermazioni quali e quante se ne trovano nel suo opuscolo recente.

Non scriverrebbe, ad esempio, senza addurne le prove (che non abbiamo) che la chiesa di S. Francesco in Ascoli fu costruita sotto la direzione di Antonio Viperà: il «nostro primo grande architetto» scrive il N.; non dimenticherebbe fra le sculture del secolo XII e XIII quelle assai interessanti che si conservano nella stessa Ascoli Piceno; non considererebbe la città di Gubbio, sol perché dal 1384 fece parte del ducato d'Urbino, quale città marchigiana (tranne le condizioni politiche, i caratteri etnici degli eugubini non mutarono per questo); non ripeterebbe con i vecchi eruditi del luogo che Oderisi (come se qualcuno di loro le avesse vedute le miniature di Oderisi!) precedé il massimo pittore eugubino del Trecento, l'ardito ghibellino Guido Palmerucci; delle cui opere – aggiungo – non è affatto ricca la cripta di S. Maria dei Laici a Gubbio e, quel che è peggio, nessuno saprebbe indicarci alcuna pittura certa del Palmerucci nella sua città natale; non ripeterebbe che il Sacconi, l'illustre uomo di cui tutti lamentiamo l'immaturo perdita, nelle teste scolpite negli stipiti della porta di S. Francesco in Ancona credé vedere i ritratti di Dante e Beatrice; né che le opere lasciate nelle Marche da Iacobello del Fiore sono tutte perdute; né ch'egli, il N., fu il primo in Italia a parlare di scuola marchigiana.

Discorrendo poi delle affinità fra la scuola urbinata e l'eugubina, molto probabilmente non direbbe più che poco resta ormai di Ottaviano Nelli, poiché oltre gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno e quelli bellissimi di Gubbio a tutti noti, non trascurerebbe le pitture dal

Nelli lasciate in Urbino, scoperte in parte, com'è risaputo, dallo Schmarsow e in parte dallo scrivente; né, considerata meglio l'arte sua, si meraviglierebbe che al Nelli fosse serbato un più umile destino che non a Gentile da Fabriano! Tali meraviglie lasciamole agli altri, anche se si tratta di scrittori come il Rio.

Parlando dei Boccati non stamperebbe che Camerino possiede opere loro tali che, con quelle della galleria di Perugia, valgono a darci un'idea di ciò che fu l'arte di quei maestri; né ascriverebbe Girolamo Nardini di S. Angelo in Vado fra i crivelleschi, né citerebbe il Burekhardt per asserire che Francesco e Bernardo Cotignola, romagnoli, sono pittori delle Marche, e neppure si servirebbe, io penso, dei giudizi di Amico Ricci per dir del valore de' nostri artisti.

Ma la enumerazione è già lunga e non vorrei, continuando, annoiare chi legge. Poche parole ancora e ho finito.

Discorrendo degli artisti marchigiani lascerei in pace, tra l'altro, mons. Bernardino Baldi, che nessuno sa se sia stato veramente, come vuole il Pungileoni, oltre che letterato insigne, architetto; non ripeterei che Guidobaldo II della Rovere faceva fare le maioliche con i disegni di Raffaello, né che Cola d'Amatrice sembra a lui crivellesco, una volta che c'è chi l'ha provato assai prima del N.; poi mi guarderei dal far viaggiare con facilità vasariana questo o quel grande artista da una città all'altra delle Marche. Tiziano, per esempio, non fu né in Ancona, né

a Fano, e non è certo, dopo quanto si rileva dagli ultimi studi del Gronau, che si recasse ad Urbino, benché in amichevole relazione con que' duchi; fu invece indubbiamente a Pesaro, di passaggio per Roma. Palma il Giovine mandò un suo quadro pel duomo d'Urbino, ma in quella città non si recò né allora, né poi. E né anche direi che Filippo Bellini è fra i più noti seguaci del Barocchi, che Guido Cagnacci (il Canlassi) è di Castel Durante, che il «Sassoferrato» ritrasse la miniatrice Giovanna Garzoni, e via discorrendo. Né, infine, confonderei Antonio Giosaffatti del secolo XVI con Giuseppe della stessa famiglia, che visse e operò quasi cento anni dopo, come avvertiva recentemente il dott. C. Mariotti. Tutto ciò non ripeterebbe certo il Natali quando si accingesse ad un lavoro, pel quale, il recente suo articolo su *L'Arte marchigiana*, non potesse essere considerato dallo stesso autore che come espressione di un desiderio non interamente appagato.

E. CALZINI

¹ *L'Arte marchigiana* – Estratto da l'«Esposizione Marchigiana», Macerata 1905. Lo stesso lavoro con qualche variante comparve nell'«Italia Moderna» (n. III, fasc. XXXVI, Roma, 1905).

L'antica Arte Marchigiana all'Esposizione di Macerata

di Egidio Calzini, in "L'Arte",
anno VIII, 1905, pp. 462-464.

Il nobile tentativo di raccogliere, come in una grande, ideale galleria di tutta la regione, le principali manifestazioni dell'arte pittorica marchigiana, dal secolo di Giotto a tutto il Cinquecento, riuscì invero più di quanto si poteva sperare, per le lodevole opera delle egregie persone chiamate a tale ufficio dalla fiducia del Comitato generale dell'esposizione. È mestieri aggiungere anzi che la maggior attrattiva di questa mostra regionale è costituita appunto dalla sezione dell'arte antica, malgrado l'indifferenza con cui da molti luoghi si rispose all'invito della gentile città marchigiana. Tanto ciò è vero che municipi privati di città e luoghi notoriamente ricchi di opere importanti e caratteristiche per la storia dell'arte nostra, come Jesi, Sinigallia, Ancona, Cagli, Fossombrone, Pesaro, Loreto, ecc., privarono gli studiosi di preziose gemme che avrebbero certamente completato in modo degno l'interessante mostra. Anche per tale ragione io credo che, insieme col catalogo, che presto vedrà la luce, delle opere attestanti all'esposizione il genio dei maestri marchigiani, non inutile riuscirebbe quello delle pitture, assai più numerose, che per ragioni diverse – principalissima quella dello stato non buono in cui si trovano – non fu possibile rimuovere dal loro posto. Non meno utile dell'esposizione stessa, ripeto, poiché servirebbe a inventariare e a tutelare il nostro glorioso patrimonio che, negletto ancora o pressoché sconosciuto, resta in gran parte alla mercé dei tarli o diverrà facile preda di accorti speculatori. Con tutto ciò la doviziosa suppellettile artistica raccolta con amore e a traverso una infinita serie di difficoltà, è più che sufficiente a dare un'idea dell'arte che per tre secoli si svolse nelle Marche in una continua ascensione verso la bellezza, al cui vertice sta Raffaello.

L'esposizione, con l'aiuto del presidente, prof. Giuseppe Rossi, e il consiglio di altri colleghi della Commissione fu da chi scrive ordinata per scuole: Scuola di Fabriano, di Sanseverino, di Camerino, Crivellesca e Scuola urbinata. Nella prima, dopo Bocco da Fabriano – a cui sono attribuiti, non so con quanto discernimento, alcuni grandi affreschi provenienti dal museo di quella città ed una tavola con fondo dorato col Cristo in croce e figure di Santi – si presenta quasi nella sua integrità Allegretto Nuzi: un artista di carattere e non abbastanza noto, le cui opere (una diecina, poiché gli vanno restituite anche le due tavole con due Santi su ciascuna, ai numeri 17 e 19), benché visibilmente influenzate da maestri tanto senesi quanto fiorentini, appalesano un'impronta d'originalità e un carattere che le distingue dalle opere di altri maestri del tempo. Del nobile e probabile allievo del Nuzi, Gentile da Fabriano, nulla figura nella mostra; ne compensa in qualche modo la deplorabile lacuna un grandioso pentittico di un imitatore di Gentile, rappresentante nel mezzo la Crocifissione e ai lati il supplizio di San Bartolomeo, San Martino, il presepio, l'adorazione dei Magi: insigne lavoro della scuola, esuberante di vita e

degno, per certe figure segnate con sicurezza ed eseguite con diligenza, dello stesso maestro. Altri saggi notevoli della scuola ci si presentano con le tavole di Antonio da Fabriano (1452), di Masino Angeli di Santa Vittoria (1448) un ignoto maestro anch'esso del secolo XV, del quale nella mostra si ammira una grande tavola con la Crocifissione, e di altri artisti di minor conto.

In questo primo riparto della esposizione, contenente una trentina di tavole aventi sicuri rapporti con la scuola di Fabriano, sono anche due lavori di Andrea da Bologna: il noto polittico del museo di Fermo, col nome dell'autore e la data del 1369 e una tavola con la Vergine che allatta il Bambino; proveniente da Pausula. La composizione di quest'ultima è tolta da un quadro del fabrianese Francescuccio Ghissi, che gli ordinatori collocarono di fronte l'una all'altra. Il lavoro del Ghissi è del 1358, quello di Andrea del 1372. Non sarebbe forse senza interesse, per le relazioni fra l'antica scuola bolognese e quella di Fabriano, seguire un po' più da vicino l'opera di questo Andrea che, secondo il Cavalcaselle, avanti di recarsi nelle Marche in cerca di lavoro, potrebbe essere stato nella bottega di Vitale da Bologna.

La seconda sala spaziosissima, racchiude un vero tesoro di opere dei maestri di San Severino, della maniera dei Boccati da Camerino, della scuola dei Crivelli, degli urbinati – Giovanni Santi e Timoteo Viti – e di altri maestri, quali Pietro Paolo Agabiti e Vincenzo Pagani, pittori di secondo ordine certamente, ma non perciò meno interessanti nella ingenua e talora rude loro schiettezza, poiché valgono anche essi a farci meglio comprendere il carattere dell'arte marchigiana che è ben diverso da quello dei maestri d'altre regioni. In questa sala e nella galleria occupata dalla scuola di Fabriano è raccolta dunque la parte migliore della mostra, il fulcro per cui è possibile ricostruire e seguire lo svolgimento progressivo, ascensionale di due delle più vecchie scuole marchigiane: quella di Allegretto Nuzi e di Gentile, e quella di San Severino, per le opere specialmente del severinate Lorenzo di M^o Alessandro.

Più che limitata vi apparisce al contrario la dolce arte dei Boccati, rappresentata quasi unicamente dal polittico di Girolamo di Giovanni da Camerino, dipinto nel 1474, dappoiché non fu possibile trasportare qui il capolavoro di Giovanni Boccati che si conserva nella parrocchiale di Belforte sul Chienti. Ugualmente scarsa vi troviamo la scuola che si svolse in Urbino prima e dopo di Giovanni Santi, del quale l'esposizione presenta tre bellissimi quadri: l'insigne tavola con la *Visitazione*, proveniente da Fano e due tele inviatevi dalla patria del pittore insieme con la deliziosa tempera di Timoteo Viti, raffigurante San Sebastiano.

Fatta eccezione di questi due maestri, mancano i rappresentanti della scuola urbinata, mancano cioè i saggi di Evangelista di Piandimeleto, di Bartolomeo di M^o

Gentile, di Girolamo Genga e di altri minori, tutti della bottega del Santi e del Viti, e delle cui opere sarebbe stato bello raccogliere almeno le fotografie. Né si dica che, in compenso, la mostra offre ad ogni modo esemplari della più antica scuola severinate, da cui, per mezzo dei Salimbeni, deriva la scuola di Urbino; poiché è da dimostrare ancora, contrariamente a quanto si sostiene da troppo facili critici de' nostri giorni, che l'arte del padre di Raffaello deriva, in sostanza, da quella dei fratelli Lorenzo e Jacopo da San Severino.

Ben altra è la genesi dell'arte di Giovanni Santi! D'altronde non è questo luogo adatto per ripetere ciò che scrissi in proposito or sono vari anni nel mio libro su Urbino.

Di singolare interesse per la conoscenza dell'arte svoltasi nel Piceno durante la seconda metà del Quattrocento e gran parte del secolo successivo è la splendida mostra crivellesca. Le geniali e suggestive opere dei seguaci di Carlo e di Vittorio Crivelli costituiscono, per la maggior parte degli studiosi, una vera sorpresa.

È stato detto che coi due fratelli veneti l'arte marchigiana acquista un nuovo splendore, poiché sebbene nati a Venezia e orgogliosi della loro origine, Carlo e Vittorio divennero profondamente marchigiani, chè le loro Madonne vestite di broccato e le scene delle loro città rendono mirabilmente la vita del paese in cui per sì lungo tempo vissero e operarono.

Uno studio diretto a rilevare se e quale influenza i Crivelli ricevettero dai maestri che contemporaneamente e prima di loro lavorarono nella parte meridionale delle Marche, non sarebbe né inutile né senza soddisfazione per chi si accingesse a farlo; ma ciò che vi ha di certo si è che i due artisti veneti e specialmente Carlo, esercitarono una grande influenza sui maestri marchigiani che ebbero con essi maggiore contatto. Ciò dimostrano, anche ai profani dell'arte, non soltanto le opere di Pietro Alamanni e di quella originalissima figura d'artista che fu Cola d'Amatrice – nella sua prima maniera, - ma artisti quali il Severinate e più ancora Stefano Folchetti da San Ginesio, che ne' suoi quadri su fondi dorati, ricorda evidentemente i Crivelli, nelle stoffe fiorate, ne' bordi e nelle spille enormi a rilievo con cui adorna le vesti sontuose delle sue Madonne e dei Santi.

Continua nella piccola sala attigua la serie delle pitture di maestri secondari del XVI secolo: di Vincenzo Pagani di Monterubbiano, di Ercole Ramazzani di Arcevia, di Giulio Vergari di Amandola (un artista illustrato per la prima volta da Giulio Cantalamessa nell'*Archivio storico dell'arte italiana* del 1888), di Andrea Lilli e Girolamo Nardini di Sant'Angelo in Vado, che ha una grande tavola con la Vergine in trono e Santi, di carattere schiettamente marchigiano, firmata e datata nel 1515. Nell'ultimo salone figurano, tra l'altro, insieme con alcuni quadri dei maestri, i seguaci di Lorenzo Lotto – un altro grande veneto che profuse nelle Marche e specialmente nella provincia d'Ancona i suoi tesori – e di Federico Barocci: opere cioè di Simone De Magistris, Gianfrancesco Toscani e Giovanni Andrea da Caldarola; e quelle di Antonio Viviani, di Alessandro Vitali, Filippo Bellini e Claudio Ridolfi, tutti di Urbino, eccettuato quest'ultimo, i cui lavori fanno corona alla splendida tela del Barocci, la correggesca Madonna coi Santi Andrea e Simone, della galleria d'Urbino.

Chiudono la mostra poco lungi dalle tele degli ascolani Ludovico Trasi, Don Tommaso Nardini e Niccola Monti, alcuni saggi dell'arte soavissima del «Sassoferato» e un ritratto magnifico di Carlo Maratta.

Riassumendo, l'esposizione d'antica arte marchigiana a Macerata mi conferma nel giudizio, altre volte espresso, che le Marche ebbero in passato, naturalmente, come la Toscana e l'Umbria, un'arte propria e spontanea. Quella che su la fine del Trecento si affermò coi maestri di Fabriano, di Urbino, di San Severino, di Camerino; che nella seconda metà del Quattrocento assurse a vera scuola nella parte settentrionale della regione con Fra Carnevale, Giovanni Santi e gli allievi suoi Bartolomeo, Evangelista e Ottaviano Prassede, che morto il maestro, lavorarono per molti anni insieme nella bottega di Timoteo Viti; mentre nel Piceno, ove languiva un'arte di pittori secondari probabilmente discesi dall'Appennino umbro, i veneti Carlo e Vittorio Crivelli «dispiegarono la freschezza vigorosa della loro gioventù».

E. CALZINI

L'esposizione regionale marchigiana

di Carlo Astolfi, in "Arte e Storia",
anno VIII, nn. 15-16, 1905, pp.119-120.

La data del 12 agosto prossimo sembra irrevocabile per l'inaugurazione di questa prima grandiosa rassegna dell'attività marchigiana su tutti i campi dall'industria per ogni sorta di lavori e di prodotti, dall'agricolo nelle varie sue esplicazioni, dagli istituti di credito, previdenza, beneficenza, a quelli di assistenza pubblica all'igiene, alle arti sanitarie; dalla didattica allo sport; dalla mostra del Risorgimento e degli Archivi a quella dialettale e folklorica.

Ma, senza dubbio, di capitale importanza e la migliore attrattiva dell'Esposizione riuscirà la mostra archeologica di arti belle e arte sacra. Vari Sottocomitati si affaticano nei capoluoghi delle quattro provincie marchigiane per coadiuvare nell'improbabile lavoro la Commissione d'arte che studia ogni possibile mezzo per rimuovere tutte le difficoltà non lievi per ottenere le autorizzazioni ai trasporti di cimeli preziosissimi e fare della mostra stessa un insieme ordinato non solo, ma completo al possibile, onde racchiuda la sintesi dell'arte svoltasi nella regione da artisti del luogo e di quelle importatavi dai migliori maestri forestieri dal medio evo ad oggi.

Così vari artisti ignoti, o quasi, si faranno conoscere all'Italia per la prima volta e sopra tutti, fra i pittori il Pagani di Monterubbiano e Vittore Crivelli veneto, del primo dei quali esistono nelle Marche forse un centinaio di opere spesso attribuite ad altri, e del secondo oltre venti tavole o polittici di straordinaria bellezza ed importanza.

La scarsa notorietà che grava su certi artisti è dovuta in buona parte alla negligenza dei nostri scrittori passati e un poco anche presenti, i quali di rado si occupano di arte e non tutti competentemente.

Se ne scrivono, le loro pubblicazioni rimangono semiclandestine, incuranti come sono di farle penetrare nelle biblioteche della regione.

Così spesso studiosi stranieri colti e conoscitori, appena vengono nelle Marche trovano da fare scoperte e di che tesoreggiare per i loro studi, appunto per la disgrazia avuta sin qui di non possedere buoni critici d'arte e che l'arte abbiano studiato, non le pandette, o l'Esculapio, o le lettere. Alla schiera dei viventi, pur non piccola e non senza merito, fa solo bella eccezione quell'illustre Uomo che dirige le Gallerie di Venezia, il pittore prof. Giulio Cantalamessa il quale, se non fosse troppo occupato e un po' sofferente, avrebbe tenuta la presidenza non onoraria, ma effettiva, della Commissione d'arte.

Pertanto, dovendosi diffidare della maggior parte degli eruditi moderni e assai di più degli antichi facilissimi a fare apprezzamenti erronei e attribuzioni sbagliate chi può dire di quante opere d'arte per mezzo dell'Esposizione sarà riconosciuto il vero autore o la vera scuola, di quante altre levate a cielo si scoprirà il merito scarso, e di quante infine mai apprezzate si desterà ammirazione?

Si, la mostra d'arte Marchigiana sarà una vera sorpresa e di gran lunga più varia e importante dell'attuale di Chieti, ove è imperdonabile omissione non essere riusciti a far figurare almeno un quadro di Cola Filotesio d'Amatrice e l'impareggiabile paliotto di Nicola da Guardiagrele custodito a Teramo, di quel Nicola meritevole di ancor maggior fama, poiché sem-

bra fosse anche pittore. Infatti una tavoletta con la sua firma, figurante una Madonna col Bambino fu venduta poco più di un anno addietro dall'antiquario fiorentino Paolo Paolini. Ciò riferì egli stesso a chi scrive, che dovè deplorare non avesse dato maggiore importanza al cimelio rivenduto, salvo errore per 300 lire soltanto. Ma per non divagare più oltre, devesi notare come Macerata si venga da tempo preparando ad accogliere degnamente gli ospiti che da tutta Italia, il Re a capo, e dall'estero verranno ad onorarla.

Ormai compiti i singoli padiglioni in località amenissima, non resta che disporvi quanto va esposto.

Il Municipio fa approntare una più decorosa sala per le adunanze Consiglieri e riattare tutti gli uffici.

Ancora quel gioiello di architettura ch'è la loggia dei Mercanti (eretta da Paolo III Farnese nel 1505, allorché era cardinale legato) si sta restaurando con ogni cura per ritornarla al primiero stato. Dei palazzi quello settecentesco del Tribunale ha avuto or ora compimento esterno ed abbellimento interno¹.

Al palazzo Costa, dall'elegante e fastosa facciata tutta in pietra scolpita con trofei militari (sullo stile del settecento anch'esso) si fanno pure i necessari restauri².

Restauri infine si eseguono a Porta del Convitto, già S. Domenico, che è l'unica antica rimasta nella cinta delle mura medioevali.

Altri minori edifici pubblici e privati, *spinte o sponte* a poco a poco si veggono assumere più decoroso aspetto in seguito a ripulimenti opportuni, onde si può essere certi che fra un mese il forestiero giungendo in questa ospitale città, ove abbondano gli alberghi e i comodi della vita e si gode un incantevole e sterminato orizzonte, vi avrà largo godimento intellettuale non solo, ma piena soddisfazione sotto ogni altro rapporto.

Il maggiore concorso si prevede a settembre nella ricorrenza delle solenni feste centenarie di S. Nicola a Tolentino, ove intanto si fanno importanti restauri artistici nella Basilica e nel chiostro magnifico. Da Macerata a Tolentino si va in meno di un'ora e i cultori d'arte non dovranno mancare di fare la piacevole gita.

Macerata, 6 luglio 1905

C. ASTOLFI

¹Veramente la costruzione si fa risalire al 1691, ma la porta scolpita in pietra ha sapore d'arte settecentesca.

²L'erudito canonico D. Enrico Bettucci di Macerata crede di aver scoperto or ora che tale palazzo e quello di Torri s'iansi eretti su disegni di Giambattista Capitani di Rocca Contrada (Arcevia). Per mie ricerche d'archivio, sino all'anno 1768 il Capitani è nominato solo quale perito Capo Mastro muratore. Può darsi che poi assumesse titolo di architetto, ma intanto dubito che i disegni siano stati dati dal vanvitelliano Andrea Vici di Palazzo D'Arcevia, autore del Duomo della vicina Treia e i cui prossimi parenti, Francesco e Arcangelo Vici, quali capomastri furono chiamati a Macerata per varie perizie nel 1726 il primo, nel 1746 e 1751 il secondo.

La pittura Marchigiana all'Esposizione regionale

in "L'Unione", n. 41, 11 ottobre 1905, pp. 4-5.

La meravigliosa collezione artistica che è stato possibile con tanto zelo, e superando a forza di energia e volontà tante difficoltà, riunire nei locali – per essa angusti – del nostro Convitto non è soltanto una delizia per gli occhi, che contemplano entusiasmata una quantità di così insigni capolavori, ma un elevatissimo pascolo intellettuale anche per le menti più colte, perché ad esse rivela e prova irrefragabilmente quello che illustri eruditi avevano negato, o trascurato di ammettere che, cioè le nostre Marche avessero una loro arte indigena e propria.

Ora, ciò non può più negarsi, e di questa verità l'affermazione è data dalla nostra Esposizione artistica, la quale (raccolgendo le opere più insigni di quei maestri che videro la luce nella nostra regione e di quelli che per lunga dimora e per avere qui esplicata la maggior parte della loro attività artistica possono considerarsi come figli adottivi di questa nostra regione) prova che non una sola scuola di pittura ebbero le Marche, ma bensì diverse, le quali però tutte hanno caratteri abbastanza comuni, con un'impronta speciale che le diversifica dalle altre più note della nostra Italia, almeno fino a che non spuntò sull'orizzonte della pittura il più fulgido astro – il divino Raffaello, – che figlio di questa nostra terra all'arte italiana impresso una vita nuova che però egli aveva succhiato alle fonti ancora feconde dell'Arte marchigiana.

L'importanza dunque della raccolta pittorica della nostra Esposizione è data principalmente dalle opere dei maestri che lavorarono sino all'epoca gloriosa dell'Urbinate. Con esso si può dire cessa – nella nostra pittura un carattere vero e proprio, e quei pochi pittori che ancora conservano in parte alcuna delle caratteristiche delle varie scuole marchigiane possono chiamarsi dei ritardatari...

Ecco espressa in poche parole l'opinione manifestata dai più illustri e competenti fra i visitatori della Mostra d'Arte Antica, Corrado Ricci, Diego Angeli, Primo Levi, Tesorone, Leghton Douglas... per non citare se non i più noti, opinione che essi hanno già espresso pubblicamente e che presto sarà maggiormente divulgata in magistrali lavori cui la nostra Esposizione darà vita.

In attesa di questi sarebbe soverchia pretensione la nostra né adatta all'indole del nostro giornale, il presentare ai lettori dell'*Unione* uno studio sulle scuole marchigiane, sulla loro origine sul loro sviluppo, sulle loro attinenze, sulle loro peculiarità, sulla loro influenza nell'arte italiana. Più modesto compito è il nostro, che pur non crediamo disutile.

Fra pochi giorni tanti tesori andranno nuovamente dispersi.

Ritourneranno alle loro città che gelosamente li custodiscono, alle loro piccole e remote chiese dove li attende ansiosa la turba dei fedeli che, inconsciamente forse, unisce l'ammirazione all'adorazione, connubio ben spiegabile nell'animo di un popolo esteta e devoto per sentimento naturale... per quel sentimento stesso che condusse il pennello dei nostri primi pittori a tracciare sui

fondi aurati le divine Madonne ed i Santi devoti...

Giova dunque parlare con una certa diffusione di questa raccolta meravigliosa.

La storia poco ci narra delle origini della nostra pittura: i lavori più antichi che noi possediamo già mostrano un'arte non più troppo bambina, una tecnica già abbastanza sviluppata.

I più antichi documenti artistici che abbiamo nella nostra esposizione sono dei grandi frammenti di affreschi che si trovano nel II. Corridoio, provenienti dal refettorio del convento degli Agostiniani di Fabriano, e che si possono assegnare ad un ignoto pittore del secolo XIII. In essi è facile scoprire l'influenza dell'arte musiva che aveva perpetuato in Italia anche in mezzo alle epoche più barbare e rozze dell'evo medio la tradizione pittorica: nella loro scorrettezza, nella loro ingenuità primitiva tali affreschi non mancano di carattere né di espressione; i loro fondi architettonici danno ad essi una certa pretesione artistica che mostra nel loro autore uno studioso, un ammiratore degli antichi monumenti...

Poi si apre una lacuna.

Parrebbe che il più antico dei pittori marchigiani fosse Bocco da Fabriano che alcuni documenti ci dicono ancor vivo nel 1306, ma di lui non abbiamo opera sicura, né certamente è suo il quadro a lui attribuito, (il I della II. galleria) rappresentante Cristo crocifisso, con tre Angeli che ne raccolgono il sangue, e con ai piedi la Vergine che sviene e le pie donne. L'arte di questa ancona è già assai progredita, tutta la sua fattura ci mostra i caratteri della fine del Sec. XIV o anche meglio di quelli del principio del Secolo XV e sembra anzi ad alcuni competenti che in essa si ravvisi l'influenza nella maniera di Lorenzo Lorenzetti che appunto sulla fine del 1300 lavorò nel Duomo di Assisi.

Col 2. quadro di questa galleria rappresentante una Madonna che porge il seno al bambino ci troviamo innanzi ad un'opera di cui si può determinare l'epoca e l'Autore perché sotto di essa un'iscrizione latina ci apprende che è lavoro di Francescuccio di Cecco (Francescuccio Ghissi) che lo dipinse nell'anno 1358, dieci anni cioè prima della sua morte.

Del suo compatriota quasi contemporaneo – ed indubbiamente più egregio artista – Allegretto Nuzi abbiamo un saggio abbastanza notevole in sei pregevolissimi lavori: un polittico (la Madonna con quattro santi) che conservasi a Fabriano: due tavole gemelle, probabilmente pannelli di un polittico di cui la parte centrale è andata dispersa: il trittico della cattedrale di Macerata (che viene custodito nella nostra biblioteca) e che rappresenta la Vergine col bambino fra i Santi Antonio abate e Giuliano, opera datata con l'anno 1369, un altro polittico e finalmente una tavola coi Santi Antonio di Padova, Agostino e Stefano, tutti quadri di

semplicissima, ma accurata fattura, correttissimi nel disegno, elaborati nel dettaglio e nell'accessorio, soavissimi ed espressivi nei volti.

Questo insigne artista si trova registrato sotto l'anno 1346 nel libro dell'arte dei pittori in Firenze: non sappiamo se di lui fu allievo il più grande dei pittori Fabrianesi, una delle più fulgide glorie non solo dell'arte marchigiana, ma dell'arte nazionale, Gentile da Fabriano – di cui purtroppo la nostra Esposizione nulla contiene, ma che è necessario di menzionare qui – non solo a titolo di gloriosa memoria, come di chi chiamato a Venezia liberò la città delle lagune dall'influenza bizantina ancora ivi signoreggiante, e che maestro a Jacopo Bellini può chiamarsi fondatore della fulgida scuola Veneta, ma anche perché la sua maniera riscontriamo tanto in una Madonna d'ignoto autore che pure si ammira in questa galleria, dipinta a tela su tempera, e nel quadro che la segue di vasta composizione con al centro la Crocifissione, ai lati S. Adriano, il supplizio di S. Bartolomeo, il Presepio e l'adorazione dei Magi, quadro in cui i caratteri realisti che specialmente distinguono la scuola marchigiana da quella Umbra si manifestano con vera efficacia ed ardita espressione.

A questa scuola Fabrianese può attribuirsi un trittico di buona fattura con la Vergine e il bambino e quattro santi, e uno stendardo, (Madonna col bambino da un lato, dall'altro S. Clemente papa, ed in base alcuni *flagellanti*) ad un Crocifisso di fattura sobria e magistrale, lavori entrambi firmati di Antonio di Agostino di Ser Giovanni, ossia Antonio da Fabriano che ha lavorato tra il 1451 e il 1471, e che probabilmente allievo di Gentile ha saputo non servilmente seguire – sebbene in maniera assai più modesta – le tracce del Maestro.

Di scuola pure Fabrianese è forse Fra Marino Angeli di S. Vittoria di cui ammiriamo due buoni quadri l'uno conservato a Montevidon-combatte, firmato e con l'anno 1448, e l'altro senza firma che si trova nella chiesa di Collina, indubbiamente della stessa mano, entrambi ritrovati ed illustrati dal nostro valentissimo e solerte Carlo Astolfi.

Un quadro a lunetta rappresentante il transito della Vergine, il cui letto funebre è attorniato dagli apostoli in svariato e armonico aggruppamento, ed una grande pala rappresentante la crocifissione, la cui predella contiene in doppio ordine di piccoli scomparti la storia dell'invenzione della Croce appartengono pure alla scuola fabrianese, come ad essa vengono attribuite quattro figure di santi appartenenti a due pannelli di uno stesso trittico, la cui parte centrale è scomparsa (Visso).

Il bel polittico della sagrestia della chiesa di S. Maria a mare, Torre di palme, una Vergine col bambino e con quattro santi sembra più di scuola veneta che di quella fabrianese ed è della maniera di Jacobello di Bonomo (sec. XV). Pure alla Scuola fabrianese sembra appartenere un piccolo stendardo del Secolo XV che da un lato ha l'effigie di Sant'Antonio con due confratelli oranti, e dall'altro una piccola croce sormontante il nome di Gesù.

Il non buono stato di conservazione di una piccola tavola esposta dal Prof. Lodovico Zdekauer rappresentante la Madonna fra due santi non permette troppo bene il suo esame, ma sembra vedere in essa i caratteri della scuola marchigiana.

Notiamo anche in questa galleria due quadri dovuti a pittore non della nostra regione, ma noto nell'arte soltanto per due lavori che si trovano nelle Marche. Intendiamo dir Andrea da Bologna che ha una Madonna allattante il bambino segnata con l'anno 1372, ed un grande quadro con al centro la Madonna col bambino, e vari compartimenti scene della vita di S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista e di altri santi, lavoro di buona fattura se non

squisita, ma notevole specialmente per alcuni particolari riproducenti costumi dell'epoca in cui venne dipinto, che è, secondo l'iscrizione posta in basso l'anno 1369.

Nella terza sala si contengono forse i più eccellenti quadri di tutta la mostra, e si afferma da prima con eloquenti dipinti la scuola di San Severino, così importante nell'arte, perché i due Salimbeni Lorenzo e Iacopo, che fiorivano nell'anno 1416 recatisi a dipingere in Urbino i mirabili affreschi che ancora vi si conservano nella Chiesa di S. Giovanni, fondarono ivi la scuola che mise capo a Raffaello.

Lavoro di Lorenzo Salimbeni, che lo eseguì nel suo ventesimosesto anno di vita (come ci apprende un'iscrizione italiana posta in basso del quadro) è il trittico rappresentante nel centro una Vergine di tipo nobilissimo e staccantesi alquanto dalla tradizione che tiene il bambino sulle ginocchia il quale porge il mistico anello a Santa Caterina.

In questo quadro la tecnica è forse più progredita che nei quadri contemporanei della scuola di Fabriano, ed il colorito ha maggiore vivacità.

Di un altro Lorenzo Severinate figlio di Maestro Alessandro, e posteriore ai Salimbeni (viveva ancora nel 1503) questa sala contiene una bella Madonna seduta su trono marmoreo che porge al bambino una melograna, ed è fiancheggiata da due Santi e da Angeli ed un'altra Madonna in trono col bambino e con quattro Angeli dietro il dossale, e sul gradino un pomo.

Quest'opera è firmata: *opus Laurentii de S. Severino* 1481.

In queste due tavole scorgesi l'influenza crivelliana, non solo nelle frutta e nei fiori che sembrano diventare un distintivo della scuola marchigiana, ma ancora nella espressione dei volti, che specialmente sono notevoli in due tavole, certamente appartenenti ad un medesimo polittico. Nella prima di esse sono raffigurati Santo Stefano e Santa Caterina, nell'altra S. Giovanni Battista e un santo monaco con la barba bianca e gli occhiali sul naso la cui attenzione nella lettura non poteva essere riprodotta in maniera più espressiva.

Tali caratteri si riscontrano anche in un'altra tavola centinata, in cui oltre la Madonna ed il bambino di vedono S. Anna, e parecchi altri Santi, e tre figurine in alto, fra le quali un Cristo piagato il cui nudo è accuratissimo.

Di Scuola severinate è un polittico pure raffigurante la Vergine col bambino fra quattro santi (Potenza Picena) ed un grande trittico, (questo forse da potersi attribuire al detto Lorenzo di Maestro Alessandro) dove al Bambino seduto sulle ginocchia della Madre un Angelo porge fiori e frutta in un calice d'oro; fra i vari santi che circondano la Vergine, si nota S. Bernardino da Siena di cui quattro miracoli sono raffigurati nei piccoli reparti della predella, di fattura meno accurata, ma interessanti per la storia del costume e lavorati con molta disinvoltura e realismo.

Ignoto è l'autore di un'altra grande tavola in cui gli Angeli e i SS. Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Francesco d'Assisi, benchè ci dica da chi fu commessa nell'anno 1414, ma forse Lorenzo di Maestro Alessandro è il pittore delle due tavole contenenti i SS. Pietro, Giovanni Battista, Bernardo e Biagio (esso pure con gli occhiali) dalle teste molto caratteristiche ed espressive.

Autore del polittico a sei scomparti in cui una Madonna in trono porge un garofano al bambino, e sono effigiati molti Santi ed Angeli è Geronimo di Giovanni da Camerino che lo dipinse nel 1474 come ci svela l'iscrizione. Qualcuno vorrebbe questo artista figlio del celebre pittore Camerinese Giovanni Boccati che si stabilì nel 1445 a Perugia ove si ammirano molte sue opere di gentilissima fattura e di grande ricchezza, ed il cui capolavoro si conser-

va nella chiesa parrocchiale di Belforte del Chienti, quadro che per la sua mole non sembrò prudente trasportare nella mostra di cui sarebbe stato uno dei più insigni cimeli. Con saggio pensiero, presso questi quadri e a quelli crivelliani che poco lungi si ammirano furono posti alcuni frammenti di un polittico, attribuito con molta probabilità al veneto Antonio Vivarini da Murano (che lavorò tra il 1451 e il 1462) perché possano gli studiosi raffrontare lo stile delle scuole marchigiane con quello della Veneta e notarne le somiglianze e le differenze, specialmente per meglio giudicare i lavori di Carlo Crivelli che alcuni autori vogliono allievo appunto del Vivarini. Signora per quale ragione Carlo Crivelli lasciasse – verso il 1466 – la nativa Venezia per venirsi a stabilire nella fermana dove si esplicò maggiormente la sua attività artistica. Di questo pittore le cui Madonne hanno una grazia incomparabile, ed i Santi una severità lievemente arcaica, un frammento di quadro si ammira nella nostra Esposizione, ed è la Madonna, che stringe al seno il bambino, centro della tela che perì miseramente nell'incendio posto dai Francesi nel 1799 alla nostra chiesa di S. Croce, e che fu riuscito a salvare insieme alla firma che ci dice aver Carlo dipinto in Fermo nel 1470 quelle due ispirate divine figure. Vicino ad esso si vede una Madonna contornata da Cherubini col bambino poppante che conservasi a Pausula, notevole tavola dello stesso, ma vergognosamente deturpata da ritocchi ed aggiunte eseguite posteriormente da mano del tutto inesperta. Carlo Crivelli fu ben presto seguito alle Marche da un suo congiunto – probabilmente fratello – Vittorio, che pure lavorò molto, e mirabilmente nella marca fermana, e di questo insigne pittore ammiriamo in questa raccolta parecchie opere pregevolissime. Una Vergine coperta con un manto riccamente rabescato in oro, ed il bambino steso in terra con un garofano nella mano. Altri garofani sono posti in un bicchiere presso il bambino. Due angetti suonano strumenti a corda. Dalla cornice del trono pendono varie frutta. Una Vergine in piedi adorante il bambino, dietro il cui capo è posta una mela: sul trono stanno un libro ed un garofano. La chiesa di Torre di palme ha mandato di Vittore Crivelli il famoso polittico in cui la Madonna con un manto rabescato a rilievo tiene sopra un cuscino l'infante che stringe in una mano un fiore d'arancio. Dietro al trono è distesa una tenda rabescata, e v'è un vago festoncino di garofani e due pomi. Dodici grandi figure nobilissime di vari santi fiancheggiano la Madonna sopra la quale in un piccolo tabernacolo v'è un Cristo piagato il cui sangue cade in un calice d'oro. Opera mirabilissima nella quale, alcuni vogliono che Carlo cooperasse con Vittorio dipingendo la Vergine la cui espressione melanconica ha una dolcezza senza pari. Vicino a questo trovasi un altro polittico pure di grande valore, appartenente al comune di Monsammartino, in cui il bambino ha un passero in mano. La tenda del trono è appesa ad una canna alle cui estremità pendono una melagrana ed un pomo e sull'aureo fondo S. Michele con la bilancia e la spada. S. Gabriele con un giglio, S. Martino di Tours con il paese di Monsammartino nella destra, S. Antonio Abate con tutti suoi noti attributi fiancheggiano la Madonna. Questa opera è firmata. Ripatransone ha inviato tre portelli di un trittico scomposto e riuniti in cornice. La Vergine ed il bambino che tiene un globo hanno ai lati l'Evangelista S. Luca col libro, e col bove e S. Lorenzo appoggiato alla graticola in cui soffrì il martirio. Provengono anche da Ripatransone quattro tavolette, frammento di un altro polittico, pure lavoro di Vittore Crivelli che raffigurano S. Placido, il B. Giacomo della

Marca, S. Orsola ed un altro santo frate a mani giunte, lavori tutti degni del grande maestro. Alla scuola crivelliana, pure conservando un carattere abbastanza personale dovuto certo alla sua origine e agli studi fatti forse in patria, appartiene il pittore conosciuto sotto il nome di Pietro Alamanni. Della sua vita poco o nulla ci è noto. Per documenti scoperti e studiati dal chiarissimo Carlo Lozzi e dal nostro Astolfi si sa che egli era nativo di Ghöetbein (ora Göttstveih nell'Austria) e che nel Settembre e novembre del 1471 avrebbe dipinto alcune armi pel legato di Macerata, come rilevasi dal libro dei Camerlenghi n° 173 (Archivio Priorale di Macerata) da cui resultano i relativi pagamenti fatti a Magistro *Petro tedesco o teutonico*. Senza dubbio deve trattarsi di questo pittore che nei suoi quadri si firmava *Petrus Alamannus* e che in quest'epoca tanto lavorò in Ascoli e dintorni. Allievo od imitatore dei Crivelli egli si mostra in moltissimi suoi lavori, non soltanto per l'uso che anche egli ha di introdurre nei suoi quadri fiori e frutta, ma anche nell'atteggiamento delle figure, nella composizione e nello stile per quanto non raggiunga la grazia dei suoi maestri, ed in esso si noti qualche durezza ed imperfezione di disegno che non possono certo rimproverarsi ai Crivelli. Molto pregevole è il suo polittico a cinque scomparti, esposto dal Municipio di Ascoli in cui la Madonna è coperta da un manto d'oro a rabeschi rilevati, e il dossale – una tenda rossa – è fiancheggiato da due pomi. I Santi Giovanni Battista, S. Nicolò di Bari, S. Placido e S. Maria Maddalena (?) hanno corretti atteggiamenti e nobile aspetto. La santa però tradisce in parte l'origine teutonica, che maggiormente spicca nella tavola pure esposta dal Municipio di Ascoli con una martire che ha in mano un vasetto d'oro, ed ha i capelli biondissimi cadenti sulle spalle. Quest'opera è firmata. Di tipo pure crivelliano è l'altro quadro con la Vergine seduta ed il Bambino sulle ginocchia contornata da due angeli in adorazione e da due che suonano strumenti a corda. Benché non firmata questa tavola è indubbiamente dell'Alamanni, e lo conferma il fatto che di essa vi è una ripetizione firmata, e datata nella collezione di Lord Southesk a Kinnaird Castle (Scozia) come pochi giorni or sono ci indicava il distintissimo critico d'arte Mr. Leghton Douglas. Deriva anche dalla scuola dei Crivelli Stefano di Folchetto da S. Ginesio, ma è ben lungi dal raggiungere la loro maestria. Però non manca di una certa abilità pittorica, come si ravvisa nella grande tavola raffigurante una Madonna col bambino fra i santi Benedetto e Bernardo in piedi, Rocco e Sebastiano in ginocchio (anno 1492) e nell'altro dipinto del 1498 in cui il bambino seduto sui ginocchi della Madre tiene fra le mani un cardellino, e vi sono raffigurati i Santi Francesco e Liberato. Maggiore abilità troviamo nell'altro quadro dello stesso autore, una tela rappresentante Cristo in Croce, con la Maddalena, ed ai lati la B. V. e S. Giovanni. Due angeli raccolgono il sangue delle piaghe del Salvatore. Nel fondo v'è un oscuro paesaggio (1513). Marchigiano, anch'egli può considerarsi, benché oriundo abruzzese, Nicola Filotesio, noto col nome di Cola dell'Amatrice, che lungamente dimorò ed esplicò la sua attività artistica nella città di Ascoli anche come architetto. Il suo fervido ingegno, la sua non comune abilità lo pongono tra i migliori dei nostri maestri della fine del secolo XV, ma nelle sue opere egli si appalesa così assimilatore che se nelle prime risente del fare alquanto arcaicizzante dei Crivelli, in altre prende uno stile così

movimentato e moderno da manifestare apertamente l'influenza michelangiolesca. Basta confrontare le tavole in cui egli ha effigiato il B° Giacomo della Marca, S. Michele, S. Placido e santa Cristina (probabilmente tutte facenti parte in origine di uno stesso polittico) con le due potenti sibille su fondo d'oro, che pure si ammirano in questa sala per avere una prova eloquentissima della meravigliosa versatilità del suo ingegno.

Della scuola d'Urbino, che come dicemmo è derivazione – per mezzo dei Salimbeni – di quella Severinate abbiamo tre magistrali opere di Giovanni Santi (nato fra il 1430 e il 1440) padre di Raffaello: un S. Rocco, una Visitazione ed un giovine Tobia di stile correttissimo e signorile in cui però non manca l'influenza dello stile umbro, e si presenta, come in embrione, la prima maniera dell'insuperabile figlio.

Di Timoteo Viti (1470-1524) che nato in Urbino studiò in Bologna sotto il Francia dà buona idea una piccola tela a tempera frescamente dipinta e vagamente disegnata di un San Sebastiano poco curante delle cinque frecce che gli feriscono il corpo in punti vitalissimi, ma che mostra il solco e le lividure delle funi che lo legano strettamente al tronco: idealismo e realismo che fondono due fra i caratteri che più distinguono le scuole umbra e marchigiana.

Dovrebbe degnamente chiudere la serie breve, ma gloriosa degli urbinati, il sommo Raffaello, ma nessuna delle sue divine opere autentiche è stato possibile ottenere per la nostra Esposizione, però nel gradino d'altare che esprime cinque fatti della vita della Madonna parecchi vogliono vedere la sua mano, e certo alcune almeno delle figure non sarebbero di lui indegne e le ritroviamo riprodotte nelle sue opere più insigni, ma sembra che il quadro del Perugino a cui appartiene questa predella fosse dipinto quando Raffaello non aveva che quindici anni. Essa dunque non potrebbe essere suo lavoro, ma mostrebbe quanta influenza il maestro abbia avuto sul giovane scolaro, e quanta ricordanza questi ne abbia conservata di alcune fra le più gentili figure.

Tra i più fecondi pittori marchigiani dobbiamo notare Vincenzo Pagani da Monterubbiano delle cui opere si ha un ricco saggio nella mostra. Certo – forse in grazia del molto lavoro – questo pittore è assai disuguale, e non tutti i suoi quadri hanno il medesimo pregio, forse a lui nuoce alquanto la maniera di transazione che, in grazia dell'epoca in cui visse, forzatamente dovette adottare.

Non libero della tradizione crivelliana e degli altri nostri quattrocentisti egli ha subito l'influenza del Perugino, né poté sottrarsi al fascino di Raffaello da Urbino di pochi anni suo predecessore; ha quindi una sua caratteristica personale risultante da questa fusione, ma manca di quella originalità che costituisce il vero genio.

Però alcuni dei suoi quadri sono di indiscutibile valore.

In Macerata di questo pittore si ammira una grande ancona coi santi Giuliano, reggente lo stemmato vessillo della nostra città e Antonio da Padova. Queste due figure sono assai nobili e di sobria, ma pur efficace fattura; e gran varietà di espressione hanno le molte piccole figure del popolo devoto che occupano il centro del quadro.

Pausula ha mandato la Vergine e il Bambino fra S. Pietro e S. Francesco; dei puttini suonano ai piedi di un ricco trono – su cui sono posati varie frutta, e ciliege e una tega di fava. Il fondo è un ameno paesaggio: questo lavoro è firmato ed ha la data: 1517.

Da Monteprandone si è avuto del Pagani una coronazione della Vergine coi S. S. Antonio da Padova, Giovanni B. Francesco d'Assisi e Lucia, e da Sarnano oltre una Deposizione con molte figure (alcune delle

quali assai espressive) una S. Lucia con un grande paesaggio sullo sfondo. Ripatransone poi ha esposto un quadro con tre grandi figure di S. Michele, San Giorgio in completa armatura e di un santo vescovo.

Altri quadri ben poco in luce – nel piccolo paesaggio che segue a questa sala del medesimo autore sono: due figure di Santi intagliati un Cristo morto con la Vergine e S. Giovanni (Fermo) una Madonna col bambino, S. Sebastiano ed una santa (Ripatransone) questo quadro è firmato; una Madonna col bambino, S. Francesco e molto popolo orante (1529) una Madonna, bambino, Santo Stefano e S. Luca (Carassai) ed una tavola con quattro santi (Fermo).

Nella piccola sala attigua vi è una Madonna che protegge un bambino dal demonio in cui è molto espressiva la figura della madre che implora soccorso di Giulio Vergari di Amandola (1521); una Madonna col putto, vari santi, e fiori e frutta sui gradini del trono di Gerolamo Nardini da S. Angelo in Vado, quadro firmato e datato (1515) una sacra famiglia attribuita all'Anconetano Andrea Lilli, e tre opere di Ercole Ramazzani di Roccastrada (Arcevia) cioè un'adorazione dei Magi (firma e data: 1577); un Cristo morto con vari santi, e una Madonna pure con Santi (1584).

Tutti questi pittori non mancano di pregio, ma segnano già una decadenza nell'arte, e con essi cominciano a mancare le peculiari caratteristiche delle scuole marchigiane, perché già assorbiti nell'orbita dell'influenza raffaellesca, e delle varie scuole pullulate in Italia dopo la sua morte.

Però tracce abbastanza notevoli delle nostre scuole si riscontrano nel piccolo ma non inglorioso gruppo dei pittori caldarolesi di cui parecchi quadri si trovano nella IV grande sala. Benché fioriti nella seconda metà del Secolo XVI in essi – forse a causa del loro paese remoto, e privo di facili comunicazioni – perdurano, insieme a qualche lieve progresso sì nella composizione come negli atteggiamenti, molti dei caratteri tipici della nostra maniera quattrocentista.

Ciò chiaramente si osserva in un grande quadro di Giovanni Andrea da Caldara in cui è raffigurata la Madonna del Carmelo che porge lo scapolare a parecchi santi: presso alla firma un frutto (1538); ma anche maggiormente in un quadro più recente di Simone e Gianfranco Toscani (1565) con la Crocifissione, pieno di figure e di movimento, ma in cui rivela si nei costumi, come in parecchie figure la più antica maniera; degli stessi autori vi è anche in questa sala un'altra grande composizione, l'Adorazione dei Magi (1568). Abbiamo anche di Simone de Magistris un presepio (1570) ed una strana composizione il cui centro raffigura la circoscisione, con in alto il paradiso, ed in basso l'inferno, non correttissima, ma molto efficace (1589) ed una grande Madonna con Santi (1592).

La disposizione dei quadri ci porta ora a parlare di Lorenzo Lotto che però è anteriore ai Caldarolesi, pittore insigne, veneto di nascita, ma che lavorò sin dal 1508 nelle nostre Marche producendo molti insigni capolavori, e morendo in Loreto dove si era stabilito. La maniera di questo grande artista è molto personale, e nei suoi quadri si rivela il misticismo dell'anima sua, non meno che l'eccellenza della sua arte. Di esso, come di parecchi altri grandi pittori, eccessiva gelosia, ingiustificata diffidenza, forse anche ignorante indifferenza non hanno mandato all'Esposizione che tre quadri. L'uno, grandissimo, proveniente da Cingoli, rappresenta la Madonna del Rosario con molti Santi. Sovra di essa in molti vasi tondi

contengono, con piccole figure, i quindici misteri: una grande pianta di rose forma il fondo, mentre, dettaglio pieno di poesia e di fervida fede, sott'esso la Vergine, dei puttini lanciano a piene mani delle foglie di rosa che prendono da un cesto, rappresentando così le grazie che si ottengono con quella devozione. Un secondo quadro, proveniente da Mogliano rappresenta la Madonna con vari Santi di egregia fattura.

Un altro piccolo quadro dello stesso autore ci mostra S. Domenico che predica in una piazza alla presenza di prelati, di frati e di molto popolo. Parrebbe un piccolo quadro di genere, finito nei suoi particolari, accuratissimo nell'atteggiamento ed espressione delle varie figurine, e in tutta la prospettiva... un piccolo gioiello insomma.

Di Federico Barocci urbinato, in cui si vede la derivazione della scuola bolognese si hanno una Madonna con Santi, un Cristo in Croce; del notissimo Federico Zuccari, da S. Angelo in Vado: un Cristo morto, sorretto da Angeli che portano torce, lavoro di eccellente disegno e colorito e pieno di melanconia. Dell'Urbinate Alessandro Vitali, che morì nel 1630 si hanno due Annunciazioni, l'una grande, e l'altra assai piccola, con lievissima differenza, molto aggraziate entrambe.

Antonio Viviani di Urbino (Sec. XVII) ha una crocifissione ed una Madonna con Santi.

Filippo Bellini pure di Urbino, della medesima epoca, ha una bella crocifissione; e Claudio Ridolfi una grandiosa invenzione della S. Croce con moltissime figure piene di vita, di movimento e di sfarzo.

Del nostro Maceratese Marcello Gobbi, la chiesa rurale di Santo Stefano ha mandato due tele con vari Santi, del 1604, lavoro non spregevole.

Anche il Giambattista Salvi (1609-1685) più noto sotto il nome di Sassoferrato, dalla sua patria, si hanno in questa sala sei Madonne, tutte dell'istesso tipo, che furono una specialità di questo famoso pittore, meravigliose per la loro grazia e per la loro soavità.

Di Carlo Maratta, da Camerano (1613-1725) che fu certo uno dei più insigni pittori di quell'epoca non fortu-

nata per l'Arte, v'è in questa sala un piccolo quadro, una Madonna con santi, ed un ritratto rappresentante l'ascolana Giovanna Garzoni, buona pittrice e miniaturista che morì nel 1670; ed un piccolo autoritratto, che si conserva nella nostra pinacoteca oltre un bel bozzetto.

Finalmente abbiamo una bella Madonna con angeli di Don Tommaso Nardini, ed una tela di Nicola Monti (1769) raffigurante la Madonna bambina che legge con Santa Elisabetta e San Gioacchino, lavoro assai accurato e pieno di leggiadria, ma forse troppo leccato, e mancante di robustezza e di verità, anche questo, come la maggior parte dei lavori contenuti in questa sala, dipinto sotto l'influenza dell'arte bolognese che se fu grande nei suoi fondatori degenerò in manierata e malgrado la bravura e il senso decorativo, fu priva di originalità, di carattere, e di profondità.

Questa rassegna di tutte le opere di pittori Marchigiani che si trovano alla nostra Esposizione abbiamo creduto necessaria perché sieno convinti i nostri lettori della vera e straordinaria importanza che ha per sé stessa e per la storia dell'arte la mostra che si ammira al nostro Convitto nazionale.

Da essa chiaramente si vede che il programma che si era prefisso il suo infaticabile organizzatore, Professore Giuseppe Rossi è stato completamente raggiunto, il programma cioè di mostrare che le Marche hanno avuto, specie nei primi secoli del nostro rinascimento, un'arte vera e propria, la quale anzi ha saputo estendere la sua influenza fuori anche della nostra regione, ed imprimere qualche cosa delle sue speciali caratteristiche anche ad altre scuole più note e più celebrate della nostra.

Vadano dunque all'esimio nostro amico, all'intelligente ed operosissimo presidente della Commissione artistica ed ai suoi collaboratori e specialmente al Prof. Egisto Calzini, Carlo Astolfi, i più vivi rallegramenti di quanti sono che sentono vivo nel cuore il senso dell'arte e l'amore alle glorie della nostra regione per lo splendido risultato ottenuto ad opera di tanta fatica e di tanta intelligentissima attività.

Gli antichi centri pittorici delle Marche e l'Esposizione d'arte di Macerata

di Carlo Astolfi, in "Rivista marchigiana illustrata", anno I, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1906, pp. 18-23.

Penne valorose hanno già scritto o s'accingono a scrivere dell'arte marchigiana, quale si è rivelata per la prima volta alla recente Mostra maceratese. Ché questa ha fatto riconoscere coll'evidenza del fatto che ci fu un'antica arte pittorica marchigiana, la quale ebbe quindi il suo colore particolare, i suoi maestri con caratteri diversi da quelli umbri e toscani, i suoi centri ove i pittori emersero e donde per lo più emigrarono, portando lontano germi fecondi ai progressi dell'arte nell'alba del risorgimento.

In seguito ai più ristretti confini dati alle Marche nel 1860, si rinunziò pure ai maestri eugubini: ai musaicisti Lotto, Buono e Rainaldo, a Puccio e Cecco fratelli che dipingevano nell'anno 1321 nel Duomo di Orvieto, al miniatore famoso Oderisi ed ai pittori Guido Palmerucci col suo allievo Donato, Ottaviano e Tomassuccio Nelli, Domenico di Cecco, per dire i più noti. Resterà però sempre la scuola fabrianese perché – a parte i primitivi, come Bocco di fama non più garantita da opere sicure, e Tio di Francesco noto per aver operata a Mondaino nel 1318 – essa si afferma potentemente con Francescuccio Ghissi (del quale si vedeva alla Mostra di Macerata una Madonna col Putto poppante, simile ad altra sua in Sanseverino), con Allegretto Nuzi rappresentato all'Esposizione da ben sei tavole interessantissime, con Gentile di Nicolò di Giovanni di Massio, il *magister magistrorum* come fu chiamato a ragione, e poi con Antonio suo allievo che si faceva tanto ammirare pel suo Crocifisso, pel Transito di Maria e per uno Stendardino di più rigida maniera. E vanno ricordati ancora: Angelo di Meo cartaiuolo, altro oscuro discepolo di Gentile, Francesco di Gentile (1497) ed Onofrio da Fabriano, che col padre dipinse nel chiostro di S. Michele in Bosco a Bologna delle istorie sostituite, purtroppo, nel 1604 dai Caracci e dai loro allievi.

Sanseverino non ricorda, è vero, maestri suoi entro il trecento; ma i due Salimbeni Lorenzo e Iacopo risultano meravigliosi, e coi loro accenni naturalistici precorrono tutti i contemporanei dei primordi del secolo XV. I loro affreschi in S. Giovanni di Urbino formeranno sempre l'ammirazione degli studiosi. A 26 anni Lorenzo dipingeva il trittico mandato alla Mostra dalla pinacoteca municipale di Sanseverino, ed era oggetto di sorpresa e di godimento in quanti ne potevano gustare la bravura della tecnica e la vigoria straordinaria del colore. Il rabesco a vultine con foglie d'edera, che adornava una veste del dipinto, fu più volte usato dal pittore in patria, come si riscontra ancora in un santo dell'abside di S. Maria della Pieve, e in un pilone a sinistra della cripta di S. Lorenzo in Doliolo, ove ne fregiò il manto d'una Madonna. Dopo un Cristoforo di Giovanni, vivente nel 1448, e un Bartolomeo di Frigiristo fornaio, ricordato nel 1466, due pittori che attendono ancora chi rinvenga qualche loro

dipinto, Lodovico Urbani, morto nel 1482, ci si fa conoscere unicamente per la grande ancona visibile nella sacrestia del Duomo di Recanati. Sarebbe stato utile averlo potuto studiare all'Esposizione di Arte, per comprendere se debba ammettersi che egli risentisse dello stile del Boccati. Dopo l'Urbani, poderoso emerge Lorenzo di Maestro Alessandro fabbro, il quale toccò l'alba del secolo XIV. Talvolta si ravvisa in lui l'influsso crivellesco, come nel bellissimo trittico esposto da Pausula dell'anno 1481; ma più che in questo e nella tavola certa di Sanseverino, egli giganteggia nel fresco della chiesa di S. Maria di Piazza a Sarnano. Deliziosissimi sono pure il suo piccolo presepio (m. 0,78 per 0,87) col ritrattino del committente ch'è in S. Lorenzo in Doliolo, e la sua tavola della Madonna del Monte a Caldarola. I due frammenti o dittici con quattro santi inviati da Sarnano, le tre tavole giunte da Matelica e un trittico magnifico tratto dal S. Francesco in questa città, non è ancora accertato se veramente fossero da attribuire al Severinate: anzi l'ultimo dipinto specialmente è sembrato d'altra scuola per la tecnica più antica e assai diversa da quella degli altri quadri. I figli di Lorenzo – Severino, vissuto a Roma, e Antonio e Giovan Gentile che operarono nell'anno 1548 una tavola posta nella patria cattedrale – son troppo mediocri per essere considerati. Ad Acciaccaferri Anton Iacopo, allievo di Bernardino di Mariotto, nulla pare si possa con certezza attribuire.

Ho nominato Giovanni Antonio d'Anuzio Boccati, e con lui debbo far cenno della scuola camerinese. Camerino non potrebbe vantare a rigore una scuola, mancandole quella continuità che pur sembra fare difetto in quella di Sanseverino. Tuttavia ebbe il suo gruppo di pittori a capo del quale, ove si escluda il musaicista frate Jacopo (sec. XIII), dovrebbe porsi quell'oscuro Arcangelo di Ghese di Vanni che dipinse a Belforte e Serrapetrona e fu adoperato a Firenze nel 1414. Dopo di lui Arcangelo di Cola è noto per avere avuto lavoro a Città di Castello nel 1450, non essendoci rimasto il suo trittico firmato del 1425 cruciatosi nella chiesa del Monastero dell'Isola presso Cessapalombo. Ma appreso a costoro Giovanni Boccati tenne alto il nome di sua patria, benché la disertasse in seguito per passare nel 1445 alla cittadinanza di Perugia, la quale nella Pinacoteca accoglie un suo capolavoro superato soltanto dal grandioso polittico di Belforte richiesto invano per la Mostra. Alla scuola di questo insigne pittore devesi aggregare sicuramente quel Matteo da Gualdo che nel 1468 affrescava nella chiesa dei Pellegrini di Assisi col Mezastris. Girolamo di Giov. segue le orme paterne, quantunque riesca inferiore per l'inventiva e per l'uniformità con cui disegna i particolari delle teste. Ma oltre il polittico da me ricomposto per la Mostra, le altre opere sue dove si trovano? Passò forse a Perugia ancora lui? ¹ Di Piergentile e Venanzo, creduti

camerinesi, e del Bagazotti, tutti artisti secondari non rappresentati all'Esposizione, come di tutti gli altri operanti nel secolo XVI, sarebbe superfluo scrivere.

Ascoli, mentre ebbe eccellenti artefici nell'oreficeria, al risorgere dell'arte mancò di buoni pittori nativi, e perciò ben si spiega che i Crivelli vi trovassero a preferenza l'ambiente adatto alla loro attività. Pietro Alamanni, piuttosto stentato e freddo, seguendo i maestri divenne ascolano d'elezione, ma era tedesco di nascita, (secondo col Lozzi dimostrarai) come Cola Filotesio era d'Amatrice, nell'Abruzzo confinante. Questa d'Ascoli fu adunque una ristretta scuola d'importazione, e non tutto il frutto può vantarne, considerato che i Crivelli vi giunsero dopo il 1470, quando a Massa Fermana, Pausula, Fermo, Montefiore dell'Aso e altrove avevano già sparso opere molteplici e influenzate di loro arte buon numero di pittori locali. Carlo anzi, dopo la sua permanenza in Ascoli, per circa quattordici anni, tornò nuovamente a Fermo verso il 1487, e nel 1490 vi fu creato cavaliere (*miles*) da Ferdinando II di Napoli, allora principe di Capua. Ma tanto Carlo che Vittore Crivelli, trapiantando la maniera veneta nelle Marche, ve l'hanno in certo modo acclimatata con uno stile tutto personale, dando così una caratteristica e interessante varietà alla nostra produzione pittorica del quattrocento. Perciò anch'essi, quantunque ritenuti forestieri², concorrono parzialmente a fare un'arte marchigiana, perché soltanto per le nostre città e paesi esplicarono l'opera loro trovando imitatori, e unicamente fra noi è dato ancora ammirarli entrambi in ampia guisa. Due erano le pitture di Carlo Crivelli alla Mostra: una Madonna su tela proveniente dalla pinacoteca municipale maceratese e dipinta a Fermo nel 1470, e una tavola venuta da Pausula con lo stesso soggetto. Vittore era invece rappresentato da due splendidi polittici, uno, firmato, di Monsanmartino e l'altro di Torre di Palme; aveva poi una Vergine in piedi adorante il Pargolo, esistente a Sarnano e dipinta a imitazione di altra più bella rimasta a Falerone e di una terza mandata da Massignano che (come accennai nel *Catalogo*) parve non sua, ma che ora, dopo averla meglio considerata, credo rivendicargli risultando inferiore ad altre opere sue soltanto per la diversità della tecnica usata, cioè i colori ad olio in cambio della solita tempera familiare al pittore. Altri sette frammenti di polittici fece ammirare di Vittore il Museo Civico di Ripatransone. Dalla Pinacoteca d'Ascoli venne il più bel polittico firmato dall'Alamanni, con altri due minori dipinti. Era pur sua una Madonna del Rosario che io riconobbi leggendovi per primo l'anno 1494 e il nome mutilato, circa quattro anni addietro. Il tipo della Vergine è al tutto simile ad altra ch'è nel maggiore altare della Collegiata di Sanginesio. Cola Filotesio, creatura del calabrese Marco Cardisco, fu piuttosto un solitario incontentabile del proprio stile e facile a seguire i maestri più in voga; cominciò a darsi all'imitazione crivelliana per finire poi raffaellesco e michelangiolesco insieme. Egli figurava alla Mostra nelle sue varie maniere con sei tavole scelte accortamente nella Pinacoteca d'Ascoli. Sanginesio presentava il suo Stefano Folchetti quale seguace della scuola Crivellesca, e il Municipio ne aveva inviate due tavole del 1492 e 1498. Da Sarnano ottenni una tela firmata da lui, che prima di me niuno aveva avvertito, segnata con l'anno 1513 e, dopo il trittico di Urbisaglia del 1507, forse uno degli ultimi lavori di quel mediocre e ingenuo pittore che finisce col pencolare verso l'imitazione degli umbri divenuta di moda.

Urbino fu il centro artistico più importante delle Marche; i migliori artisti vi erano attratti dal mecenatismo de' suoi Duchi, ma quanto attese a darci il suo Raffaello! Dei più antichi pittori urbinati Pier Antonio Palmerini (circa 1300), Matteo e Antonio Gennari, Don Antonio Mattioli e Battista Priori (tutti fiorenti entro la metà del quattrocento) niuno può dirsi capostipite di una scuola vera e propria, continuata poi da fra Carnevale, da Evangelista di Piandimeleto, da Bartolomeo di Maestro Gentile, da Timoteo Viti e Pietro suo figlio, da Bramante, da Giovanni Santi e da Girolamo Genga.

S'è scritto che Lorenzo e Iacopo di Sanseverino fossero i fondatori della scuola urbinata e forse in parte è vero; però essa non conservò un carattere indigeno e risentì troppo l'influenza dei maestri lontani, come Ottaviano Nelli, Antonio di Guido da Ferrara, Pisanello, Paolo Uccello, Giusto da Gand ed altri chiamati a Urbino, non esclusi inoltre Pier della Francesca maestro a fra Carnevale, il Francia maestro al Viti, il Melozzo al Santi e al Bramante, Luca Signorelli al Genga. Comunque, se agli altri centri nominati è stato possibile dare pittori che hanno incamminato l'arte, qual miglior vanto per Urbino averci donato col Sanzio chi primo e solo la condusse all'eccellenza? Le Marche non hanno forse avuto un artista scienziato (anatomico o prospettico); ma per genialità con l'Urbinate trionfano.

A fra Carnevale fu attribuita dal Venturi una anconetta a due facce con l'Annunziata e il Crocifisso, esposta dal Municipio di Sarnano.

Di Giovanni Santi la Mostra presentava due tele; un S. Rocco e l'Arcangelo Raffaele, più una tavola avutasi da Fano con la Visitazione di Maria a S. Elisabetta, ove il fondo architettonico dimostrava bene il frutto degli insegnamenti di Pier della Francesca, mentre le tele predette testimoniavano la sicurezza di tecnica nel colorire ad olio acquistata sotto Giusto da Gand.

Di Timoteo Viti vedevasi la mezza figura a tempera di S. Sebastiano, conservato coi due dipinti precedenti nella Pinacoteca annessa all'Istituto di Belle Arti d'Urbino.

Raffaello infine era rappresentato dal grado dipinto nel 1497 con l'aiuto del Perugino, pel quadro di costui in S. Maria Nuova di Fano. Quel certo eclettismo, proprio dell'istruzione degli artisti urbinati, continuò poi più tardi col Barocchi così vario nelle sue maniere, ma potente e personale soprattutto per la soda scienza del chiaroscuro. La sua Vergine col Bambino, fra S. Giuseppe e altro santo con alabarda, dipinta verso il 1566 pel S. Francesco, in patria, tela così espressiva e vigorosa, era il decoro d'una delle Sale della Mostra. A quest'opera magistrale facevano corona le altre degli allievi: l'Annunziata di Alessandro Vitali, un Crocifisso di Antonio Viviani, una Deposizione di Cristo di Filippo Bellini, un'Invenzione della Croce del tardo seguace del Barocchi Claudio Ridolfi veronese, il quale però nel dipinto in parola, mandato dalla chiesa dei Cappuccini di Ripatransone, segue ancora le orme di Paolo.

Federico Zuccari compariva isolato col suo Cristo deposto dagli Angeli della Pinacoteca di Urbino. Sebastiano Ceccarini, nato in questa città benché operasse a Fano, aveva una sua Giuditta esposta da quel Municipio.

Minor centro pittorico, benché tardivo, ma non trascurabile al tutto, fu Caldarola. Colà fiorirono un Nobile di Francesco oriundo da Lucca, di cui feci note due tavole; mentre doveva registrarne una terza già posseduta dal Museo Campana d'Osimo, ed esprime Maria col Figlio fra S. Pietro e S. Paolo, oltre Cristo al Sepolcro con la Madre e le Marie nella lunetta terminale. Era firmata: «Nobilis Franciscus de Luca fecit. 1516». Questo Nobile

di Francesco ebbe un continuatore dall'arte sua nel figlio Durante, meglio noto col nome di Durante Nobili.

Giovanni Andrea di Bernardino fu altro pittore creduto di Caldarola. Il suo quadro del 1538 con Madonna del Carmelo fra S. Giuseppe e S. Girolamo, lo denotava alla Mostra debole disegnatore; né molto più lo distinguono i suoi freschi a Palente del 1552. A Montesantovigi (Umbria) vide A. Anselmi una sua pregevole Annunziata, portante l'anno 1543.

Figli di Giovanni Andrea furono forse un Polomino e Simone de Magistris che col fratello Giovan Francesco dipinse nel 1566 il Presepio di Matelica e il Crocifisso di Esanatoglia; quadri esposti entrambi, sorprendenti per la diversità di tecnica e di colore che li differenzia, e che con poche varianti furono dagli autori ripetuti a fresco nella chiesa del Carmine sotto Ripatransone, come a ragione testè riconosceva il Dott. Grigioni il quale li aveva attribuiti al Condivi. Notevole il nomignolo di «*Toscani*» datsi dai due fratelli nelle due tele accennate; onde conviene ritenere o che ancora il padre loro provenisse come Nobile, di Toscana, o che essi vi fossero dimorati. Certo uscirono dalle Marche. Un altro loro Presepio deperitissimo, con la firma collettiva e l'anno 1562, figura nella Pinacoteca di Spoleto, ove del resto ritengo loro anche un'Adorazione dei Magi, esistente (se ben ricordo) in Duomo nella quarta cappella a destra, sotto la navata minore.

Simone ebbe a figli Federico e Solerzio pure pittori. Tutti costoro, fioriti entro il cinquecento, rappresentano però un gruppo di ritardatari nell'arte perché attaccati ai vecchi metodi. Né valse a migliorare Durante e Simone, che è il migliori fra tutti, l'essere stati aiuti del Lotto. Ben poco ne profittarono, e spesso per di più risultano trascuratissimi. La tavola di Simone col Presepio, esposta dal Comune di Fabriano, era mediocre molto; piacevano invece le tele con i Tre Regni di S. Maria della Rocca di Offida e della Madonna del Rosario della Pinacoteca d'Ascoli alquanto lottesca.

Ancona mai fu un centro artistico; per altro alcuni pittori diede nel quattrocento come Aliguccio o meglio Olivuccio di Ciccarello, sospettato di scuola fabrianese, ovvero camerinese. Di lui ritiensi conservato sotto il marmoreo rivestimento un fresco con l'Adorazione dei Magi nella parete esterna a mezzodì della S. Casa di Loreto, commessogli con istromento del 20 novembre 1429 d'ordine di Filippo Maria Visconti duca di Milano, istromento ove l'artefice è chiamato: «mastro Aliguccio de Ancona pictor».

Secondo l'abate Zani, nel 1440 circa, Benedetto Ponzano dipingeva col figlio Matteo in Ancona sua patria. Un Antonio d'Ancona (da non confondere con Antonio Toscano ch'ebbevi solo lunga dimora e nel 1450 si applicò alla decorazione della celebre Loggia) è ancor noto per un quadro del 1472, che fu in S. Francesco delle Scale; così tale Rinaldo il quale nel 1 gennaio 1500 compiva ragionevolmente ad olio una tavola con Madonna fra quattro Santi commessagli il 20 novembre 1499, e disgraziatamente bruciatasi nel palazzo pubblico di Ancona l'anno 1825, insieme ad una tela del 1534 del suo concittadino Domenico Chiodini.

Sorte ben dura è questa di tanti pittori nostri de' quali resta il nome e non le opere.

Fuori dei maggiori centri marchigiani quanti nomi resterebbero a fare? Diotallevi, d'Angeluzio di Esanatoglia (1372) allievo di Francescuccio Ghissi; i due recanatesi Giacomo di Nicola e Polito di Clemente pittore e architetto militare; Fabio di Gentile (1442) e Balestrieri Domenico (1463) ambedue di Sanginesio; fra Marino

d'Angelo di Santa Vittoria, il quale ebbi il piacere di rivelare pel primo ed è figurato alla Mostra coi fabrianesi con un mediocre trittichetto del 1448, esistente a Monte Vidon Combatte e con un frammento di polittico della prossima frazione di Collina; Bartoluccio e Tommaso di Nasseo (*Nasseij*, forse meglio *Masseij*?) ritenuti della scuola fabrianese e notati già dal Ramelli per un fresco del 1481 nella chiesa rurale di S. Mariano presso Albacina; Ridolfo Crivelli noto solo di nome, Jacopo di Vittore Crivelli che operò sicuramente a Potenza Picena (Montesanto) e sul quale l'Anselmi ha rinvenuto documenti, Tomassino Crivelli e Giovanni di Tomassino Crivelli morto, sembra, nel 1481. Troppi nomi questi ultimi da giustificare il dubbio già avuto da P. Buschman, che la famiglia crivelliana potesse essere indigena e che Carlo si dicesse del veneto solo per aver lassù appresa l'arte.

L'elenco potrebbe continuare con Bartolomeo d'Amandola (1490) Giulio Vergari pure d'Amandola, notevole per una sua tavola a Bolognola del 1519 e per la tela della Madonna del Soccorso di Montemonaco, con l'anno 1521, ammiratasi all'Esposizione; coi matelicesi Maestro Luca (1474), Lorenzo (de Carolis?) detto Giuda vissuto dal 1502 al 1520 a Macerata, e Maestro Cesare (1521); con Giovanni Pagani di Monterubbiano, di cui deve esistere una Madonna del Soccorso già conservata nel Museo Campana di Osimo portante la firma in un cartellino: «*A D. XVII Maj 1506. Ioannes a Monte Rubiano pinxit*».

Insieme a questi, cento altri di cento città e paesi diversi rimangono più o meno ignoti perfino di nome, mentre qualche rara opera e soprattutto i documenti e le storie dei singoli luoghi ci attestano la loro attività. Così come dare attribuzioni a tanti dipinti anonimi? Come avere una chiara visione dell'influenza di un pittore sui propri coetanei, di una scuola sull'altra? Le influenze delle regioni finitime alle Marche furono certamente notevoli; ma con l'Umbria appariscono reciproche; anzi possiamo vantarci d'aver l'arte nostra precorso su quella non ostante il predominio tenuto nel quattrocento dai toscani, i quali alla loro volta si avvantaggiarono con Gentile e prima con l'Allegretto ispiratore, se non altro, di Angelo Gaddi, che nel polittico col grado della R. Galleria Antica e Moderna trovo tanto accostarglisi. Il Prof. Angelo Lupattelli di Perugia disse doversi parlare indi in poi d'un'arte marchigiano-umbra, e per l'accennato riguardo ha ben ragione; ma credo meglio distinguere sempre le due scuole usando solo l'accoppiamento per designare all'occorrenza qualche ambigua pittura. Aver negato così a orecchio un'arte marchigiana, perché né il Vasari, né il nostro Lanzi la distinsero, fu incosciente pretesa; però sarebbe leggerezza ritenere d'averne avuto esauriente concetto dalla Mostra di Macerata, la quale è stata piuttosto un'indicazione che una dimostrazione. Oh! ben altro tempo e studio occorreva a prepararla! Ben altro spazio e non mezzi limitati a 8 mila lire appena!

La Sala fabrianese, oltre le opere certe ricordate, aveva una tempera graziosa su tela della scuola di Gentile dinotante la Vergine col Figliuolo in cuna.

Un trittico incompiuto era degno di studio perché dipinto quasi per intero da un ignoto che risentiva assai dell'arte tedesca, mentre la figura elegante di un S. Adriano a cavallo rivelavasi di Niccolò Alunno. Spettava senza dubbio all'ignoto medesimo altra pala d'altare col Crocifisso la Madonna e S. Giovanni, commessa di certo da una confraternita di *Disciplinati* che si vedevano ritratti in preghiera. Il Museo Capitolare Piersanti di Matelica inviava questi due ultimi dipinti. Ometterò il pentastico esposto dalla Collegiata di Potenza Picena, con la solita Vergine col

Bambino e quattro santi ai lati, come i dittici di Visso d'arte ancora rigida e primitiva, e il frammento con S. Francesco giunto dalla chiesa omonima di Pausula.

Passando al riparto dei sanseverinati a chi assegnare le due ancone della prima metà del 400 poste già nella chiesa delle Clarisse a Montecassiano? Basterà a ritenerle, come fu fatto, di scuola severinate perché quella di esse ora custodita nella Pinacoteca municipale maceratese fu eseguita nel 1414 al tempo che era guardiano frate Antonio da Sanseverino? E dell'altra tavola cuspidale con Madonna in trono, inviata dalla Biblioteca di Fermo, quale sarà la paternità?

Fuori di discussione, sebbene spesso senza firma, erano le tavole di Vincenzo Pagani. Nessun pittore figurava con tante opere, ma nessuno anche faceva mostra di merito così ineguale. La fretta dell'eseguire e la imperfetta preparazione delle imprimiture oggi cedevoli, molto tolgono al suo valore, maggiore in realtà di quanto è apparso dalle sedici tavole fra grandi e piccole radunate alla Mostra. Mi risparmio di esse ogni indicazione, rimettendomi come per gli altri quadri alle descrizioni che ne feci nel *Catalogo*.

Pietro Paolo Agabiti pittore, plastico ed architetto, aveva una mediocre tavola col Presepe (1511) esposta dal Municipio di Sassoferrato.

Dei vari Nardini di S. Angelo in Vado: Dionisio, Girolamo, Francesco, ecc. avevasi solo del secondo la tavola del 1515, posseduta dal Comune di Cingoli.

I fanesi Bartolomeo Persutti e Pompeo suo figlio mostravansi per l'invio fatto dal Municipio di Fano della grande tavola con la Resurrezione di Lazzaro (1524), lavoro di qualche energia, ma di poco disegno.

Piaceva assai meno la grande ancona proveniente da S. Sperandia di Cingoli, dovuta ad Andrea da Iesi che vi segnò l'anno 1526³. Non è certo quell'opera il suo capolavoro, come non lo era l'Adorazione dei Magi esposta dal Comune di Arcevia insieme a un Cristo deposto e ad una Vergine allattante con i santi Sebastiano e Rocco, lavori tutti di Ercole Ramazzani.

Marcello Gobbi di Macerata, seguace sicuro del Boscoli che quivi ebbe commissioni, riusciva simpatico per la sua energica maniera non iscevrà però da convenzionalismo. Fuori de' suoi angeli con simboli allusivi alla Madonna del 1604, non è conosciuta che una tela firmata a S. Maria delle Grazie presso Civitanova.

Andrea Lilli, baroccesco, con la tela della S. Famiglia favorita dal March. A. Nembrini d'Ancona non s'aveva agio di bene apprezzarlo. Il medesimo dicasi per il Sassoferrato e il Maratta rappresentati da pochi quadri piccoli, benché alcuni di essi notevoli. Fra i pittori della decadenza la Mostra offriva opere dei tre ascolani Lodovico Trasi, Don Tommaso Nardini e Nicola Monti e, per mio consiglio, anche una mediocre tela del 1693 dovuta all'oscuro recanatese Andrea Pasqualino De-Marinis e proveniente dalla Cattedrale di Matelica. Con questo dipinto si chiudeva la raccolta delle opere di scuola marchigiana; però altre ve ne erano dovute a pittori forestieri, delle quali non debbo certo intrattenermi.

Si è deplorato l'uso delle frequenti esposizioni di arte, pel deperimento delle opere e perché ormai superflue. Ciò forse poteva affermarsi per altre regioni, ma non per la Mostra d'Arte Antica di Macerata.

Stante la diligenza usata, ogni cosa ritornò quale era nel luogo di origine, né vi sono stati lamenti; e quanto all'utile apportato, basterebbe l'aver fatto riconoscere da tutti l'esistenza di un'arte marchigiana.

Corrado Ricci per la Mostra poté accorgersi che la Brera di Milano possiede una tavola di Antonio da Fabriano e

due di Vincenzo Pagani, e che di quest'ultimo è pure un dipinto nella Pinacoteca di Macerata; poi, nel comparto di un polittico esistente a Matelica nel Museo Piersanti, ravvisò l'opera dell'Alunno non avvertita dianzi; un'anconetta del Municipio di Sanseverino riconobbe di Giovanni di Paolo Senese; un'altra del Municipio di Sanginesio restituita alla scuola del Ghirlandajo; una terza del Municipio di Sarnano ritolse alla scuola crivelliana per darla a quella di Piero della Francesca. E il Venturi infatti vi ravvisava Fra Carnevale. Un presepio, mandato dal Conte Nicolò Grimaldi di Treia, supposto del Palmezzano e poi a lui negato, ho potuto riconoscere che gli spettava realmente, perché simile in molti particolari ad altro nel Museo di Grenoble. Una tavoletta con S. Domenico predicante, che fece parte di un polittico del Lotto a Recanati, è ricomparsa appunto nella Mostra esposta dallo stesso Grimaldi, mentre si credeva perduta. A proposito del Lotto, il Pantini nel *Marzocco* a torto gli negava la gran tela di Cingoli e quella di Mogliano eseguita nel 1548 a Venezia e quasi sconosciuta. L'aiuto del maestro veneto Durante Nobili ne curò il collocamento nella chiesa ove trovavasi. Carlo Grigioni per la Mostra poteva restituire a Simone e Giovanfrancesco Toscani (De Magistris) due affreschi a Ripatransone, uno dei quali aveva assegnato al Condivi. Per opera mia, del Calzini e dell'Anselmi, si è affine conosciuto che la tela del maggiore altare dei Cappuccini della stessa Ripatransone è lavoro di Claudio Ridolfi. Altri riconoscimenti e migliori attribuzioni si sono fatte, benché sia mancata la rivelazione di nuovi pittori, eccettuato il mediocre fra Marino d'Angelo da Santa Vittoria (1448), che io primo feci noto.

Ma non tutto il materiale esposto è stato studiato a sufficienza. Così, per uscire dalla pittura, interessante sarebbe stato lo studio di varie opere d'arte sparse nelle sale, e singolarmente del busto di Sisto V di Treia, che davvero può spettare al Giambologna secondo scrisse il Maroni. Sul reliquiario famoso che questo papa donò a Montalto nessuno ha saputo dire cose nuove, salvo l'attribuzione degli smalti alla scuola di Limoges, come accennò il Venturi.

Io dubitandone, ma senza entrare adesso nel merito artistico, credo di poterne dare la storia, rivelatami dall'iscrizione in giro al cammeo terminale, non intesa da altri. Essa dice: BARBUS . CARDO . SACER . TVVS . ET . VINCETIA . PRESVL . †PETRUS . HERVS . MEVS . EST . VE . GENEROSVS . ALPVVS . Traduco: «Barbo cardine (cioè cardinale) sacerdote tuo e di Vincenza vescovo † Pietro, Signore mio, è veramente generoso, non lupo».

Mi spiego. L'iscrizione si riferisce al cardinale Pietro Barbo veneziano, che fu poi Papa Paolo II; ma non fu posta da lui, bensì da Sisto V medesimo. Questi, bramoso, di fare un dono alla città sua, trovò che il reliquiario del suo predecessore era ben adatto allo scopo, e ne approfittò spintovi da un particolare degno di nota: lo stemma. Paolo II l'ebbe identico al suo col leone e la sbarra attraverso. Ebbene, con l'incisione dei tre monti e della stella nella sbarra predetta e del fiore nell'artiglio levato del leone, Sisto V fece agevolmente ridurre come suoi i quattro stemmini a bulino adornanti il reliquiario. Ch'essi rimanessero sormontati da cappello prelatizio, vescovile e cardinalizio, invece del triregno allora necessario, non fece caso, o reputò superfluo ed economico. Bastava allo scopo l'iscrizione ripetuta nelle due facce sopra la base che dice: SIXTUS . V . PONT . MAX . MONTIALTO . PATRIAE . CARISS . SACRAS . RELIQUIAS . PIETATIS . SVAE . MONVMENTVM D . D . ANNO PONT . II .

Il Peretti inoltre, facendo incidere in minutissimo carattere l'altra iscrizione attorno al cammeo, ricorda prima al

Salvatore ivi raffigurato che il Barbo suo sacerdote aveva commesso l'opera preziosa quand'era cardinale e vescovo di Vicenza (quindi avanti il 1464) e gli si rivolge poi per dirgli con l'abituale arguzia pungente: Pietro, Signore mio, è davvero generoso (*con me perché mi ha procacciato il dono splendido e prestatato perfino lo stemma*) non lupo, (leggi... mangione!)

Chi non sa infatti che Paolo II fu un pochino «lupo» e morì in seguito alla mangiata di due grossi meloni e di certo pesce di fiume di cui era ghiotto? Se con ciò avrò calunniato la memoria del gran Sisto, venga l'anatema.

Il Prof. G. Rossi, compilatore della parte del Catalogo riferentesi all'Arte Sacra, non riuscì a bene riportare la scritta apposta alla croce argentea avutasi dal parroco di Moresco. Invece io ne ho rivelato gli autori: un Baglioni di Montevidone (BALLON NOVEMOTAN) e un Marziali di Montelpare (MARTIAL ELPAREISIS). Chi conosce questo orefici operanti nel 1538?

La grande e bella croce da processione con volute e putti sbalzati in argento, eseguita nel 1702 per la Confraternita di S. Maria Maggiore di Treia, e che a stento ottenni di fare esporre, era firmata da un Sebastiano Perugini argentiere maceratese, forse maestro al concittadino Domenico Piani. Chi lo conosceva prima, sebbene a Tolentino sia suo il paliotto argenteo dell'altare di S. Nicola? Chi aveva mai ravvisata la mano di Fra Ambrogio della Robbia nella

statua in terracotta dipinta di San Firminiano, tratta da me dalla vetusta chiesa omonima sotto Montelupone?

Più assai potrei distendermi su l'utile apportato alla conoscenza e alla storia dell'arte marchigiana dalla Mostra maceratese. Però la rassegna è già lunga e taglio corto.

Macerata, 2 Dicembre 1905

C. ASTOLFI

¹ Un piccolo frammento di polittico col Crocifisso trovai nel Municipio di Monsanmartino, donde proveniva il polittico accennato e lo ritenni egualmente di Girolamo.

² Si credette che fossero di Venezia o di Bergamo. Però non essendosi rintracciati documenti a prova, varie famiglie che portano quel cognome presumono discendere da essi. A titolo di curiosità il Canonico Mons. Pacifico Crivelli di Sanseverino ritiene essere co' suoi il vero discendente e, sicuro che i Crivelli provengano da Milano dove tale famiglia era realmente antichissima, mette Papa Urbano III fra gli antenati. Suppone inoltre che Vittore Crivelli finisse i suoi giorni a Costacciaro, ove un Giovanni Crivelli nel 1719 sposò tale Orsola Acciaccaferri di Sanseverino.

³ In un volume di spese dell'Archivio Municipale di Apiro rinvenni nominato un Andrea da Iesi quale pittore di stemmi nel 1465.

La pittura antica alla mostra di Macerata

di Corrado Ricci, in "Emporium",
vol. XXIII, n. 134, febbraio 1906, pp. 99-120.

I.

Non è di tutte le pitture che si trovavano alla recente Mostra d'arte antica di Macerata che vogliamo e possiamo parlar qui, e molto meno della pittura marchigiana in genere. Dalle visite fatte a diversi luoghi delle Marche abbiamo tratta la convinzione che troppe ricerche sono ancora da fare, d'opere e di documenti, per pubblicare qualche cosa di nuovo e di sicuro, oltre alle conclusioni cui arrivarono e alle notizie che raccolsero e pubblicarono Giacinto Carboni Cantalamessa nel 1830 e Amico Ricci nel 1834. Trattare dell'arte marchigiana nel suo aspetto complesso, nel suo graduale svolgimento, nelle sue diverse branche, ne' suoi sentimenti e nelle influenze subite, non è ancora possibile, perché troppo s'ignora, quantunque studi parziali e buoni abbiano dati anche recentemente Giulio Cantalamessa, Egidio Calzini, Carlo Astolfi e Giulio Natali, il quale ultimo riassunse, in una breve sintesi, i materiali sinora raccolti.

Noi quindi ci limiteremo a pubblicare qui parecchie delle riproduzioni fatte eseguire e i pochi appunti presi visitando la Mostra, la quale, per opera specialmente di Giuseppe Rossi, di Luigi de Luca e dei nominati Calzini e Astolfi, è riuscita ragguardevolissima, così per le opere raccolte, come per l'ordine nel quale queste erano state esposte.

Il primo passo che la critica fa tra quei dipinti è, senz'altro, incerto. Gli affreschi staccati dal muro e mandati dal Municipio di Fabriano, presentano tutti i caratteri della pittura romanica del dugento. Certo su quello stile doveva lavorare Bocco da Fabriano se operava, come pare, intorno al 1306; ma come procedere ad attribuzioni sicure, se manca un'opera autentica cui riferirsi, ossia un punto preciso di partenza?

Contemporanei, ma già lanciati in pieno trecento e rappresentati alla Mostra da tavole firmate, erano Francescuccio di Cecco e Allegretto Nuzi da Fabriano, due maestri di valore molto diverso: mediocre e scorretto il primo, quantunque illuminato da un lieve sorriso dei volti; soave e delizioso il secondo. Di lui (fuori della contestazione sorta pei dipinti di Roma e di Firenze, assegnati ora ad un omonimo) s'avevano vicini ben cinque lavori, quattro esposti dal Capitolo e dal Municipio di Fabriano, l'ultimo dalla Cattedrale di Macerata, il quale, con la sua firma e la sua data (1359), era indubbia scorta al riconoscimento degli altri. Amico Ricci dice ch'ei lavorò in Venezia; ma deve trattarsi di un equivoco. Certo egli dimostra d'aver su tutto veduto e seguiti gli artisti senesi, in specie Simone Martini. È ragguardevole nelle sue tavole la bellezza dei tipi, soavi e, ad un tempo, sereni ed aperti. Straordinaria è l'accuratezza da lui posta nell'esecuzione, principalmente delle stoffe aurate dove si ripete un bellissimo tessuto a fiori, uccelli e tartarughe, che prelude alle stoffe di Gentile. Così il manto verde della Vergine, in un secondo polittico del Capitolo di

Fabriano, con fiorami chiari a spirale e foglie stilizzate, prelude alle stoffe dei fratelli Salimbeni da Sanseverino, i quali attinsero da Allegretto anche certe luci non isfumate, ma definite, quasi a tocchi.

Di Gentile nulla aveva la Mostra, ma l'influenza sua appariva in diversi dipinti. Ricorderemo anzitutto la *Madonna della culla*, incoronata dagli angeli, adorante il bambino disteso nella culla, di contro a un roseto e presso a una piccola figurina di monaco inginocchiato. Un polittico mandato dalla Collegiata di Potenza Picena con la *Vergine* e il *Bambino* fra gli *angeli* e i SS. *Michele*, *Damiano*, *Lorenzo* e *Stefano*, è pure opera d'un seguace di Gentile, il quale, quantunque grossolano nell'esecuzione, mantiene, in grazia dei modelli imitati, una certa gentilezza di volti e di movenze. Più scorretti ancora si mostravano un trittico con la *Madonna e il putto* fra i SS. *Sebastiano* e *Biagio* (1448), esposto dal parroco di S. Biagio in Monte Vidon Combatte, e una *Madonna col putto e due angeli* esposta dal parroco di Collina; lavori tutti e due di fra' Marino Angeli da S. Vittoria, artista mediocre che dipingeva carni rossastre rilevandone le sporgenze con acuti chiari senza fusione. Dall'umiltà sostanziale delle forme tentava rifarsi col fasto delle stoffe rosse, a fiorami dorati, uccelli e grifi. L'ultimo dipinto, in cui scorgono le tracce estreme della maniera di Gentile, è il trittico appartenente al convento di S. Francesco di Matelica con la *Madonna e il Bambino* fra gli *angeli* e i SS. *Francesco* e *Bernardino da Siena*, quattro storielle nella predella, diverse figurine e due ritratti graziosi nei pilastri laterali. Ma se nei volti, tinti d'un lieve rosato, spira un'aria soave e un sentimento che li riattacca alla scuola fabrianese; all'incontro, in certi particolari e specialmente nelle stoffe e nei marmi, s'intravede il primo influsso di Carlo Crivelli. L'opera, tuttavia, è ben lontana da quelle di Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, cui la voleva attribuita Adamo Rossi.

Antonio da Fabriano era rappresentato alla Mostra da tre dipinti, che lo rivelavano per un buon artista, accurato e largo ad un tempo: un piccolo stendardo con la *Madonna e il Bambino* quasi nudo e dritto sulle ginocchia di Lei e *Clemente Papa in mezzo ad alcuni Disciplinati*, un *Crocifisso* studiato attentamente nelle forme e ravvolte l'anche in una tovaglia perugina a fasce ornate (1452); finalmente una tavola centinata, esprime la *Morte della Madonna tra gli Apostoli*. Ma rispetto a quest'ultimo dipinto è da notare l'apparizione di certe reminiscenze esotiche specialmente in alcuni volti, apparizione ancor più evidente in una parte del grande trittico del Capitolo del Duomo di Matelica, con la *Crocifissione* in mezzo e nei due lati (divisi ciascuno in due scompartimenti) il *Presepio*, *S. Adriano*, *l'Epifania* e il *Martirio di S. Bartolomeo*.

Ora quest'opera, fabrianese nell'insieme, non è tutta d'un autore. La *Crocifissione*, il *Presepio* e *l'Epifania* sono certo della stessa mano che rivela l'influenza di Gentile ed anche quella dei fratelli Salimbeni da Sanseverino. E

della stessa mano, giudicando dal volto del Santo, sembra pure il *Martirio di S. Bartolomeo*, ma è qui appunto che si manifesta l'impressione avuta dall'artista di qualche silografia tedesca, specialmente nell'atteggiamento e nelle vesti dei due manigoldi. Dal lato opposto, invece, procede soavissimo sul suo cavallo bianco e dinanzi a diversi devoti inginocchiati, *Sant'Adriano*, a giudicare il quale per opera di Nicolò di Liberatore da Foligno detto l'Alunno basta ricordarsi della tavola doppia di Bologna e dei politici del Vaticano.

Grande incertezza ci rimane all'incontro intorno all'altra *Crocifissione*, mandata pure dal capitolo di Matelica, ragguardevole su tutto per gli otto quadretti della doppia predella, esprimenti *la leggenda della Croce*. Non è possibile negare che la figura nuda del *Crocifisso* somiglia molto a quella del trittico precedente. Sono identiche la posa e la forma del torso, delle gambe, dei piedi e, su tutto, la singolare curva dei muscoli, che, partendo dalle mammelle, passano sulle braccia come una pelle, anzi come un mantellino staccato, nonché l'enorme allargarsi dell'avambraccio presso il gomito. Ma poi la somiglianza diminuisce nelle figure laterali e più ancora nelle tavolette della predella, dove vediamo forme più robuste, e, se si vuole, più grossolane, con alcuni tipi che arieggiavano di preferenza a quelli d'Antonio da Fabriano.

II.

Meno rappresentata della scuola fabrianese era nell'Esposizione di Macerata l'altra di Sanseverino: una preziosa scuola che aspetta ancora chi la studi accuratamente e le dia la fama che merita. Non è del caso di registrare in essa Lorenzo d'Alessandro per la sola ragione che nacque a Sanseverino. Egli è un crivellesco, e deve quindi trovar posto nella storia dei seguaci del *cavaliere veneto*.

La vera scuola sanseverinate è quella che sta fra Allegretto Nuzi e Gentile da Fabriano e procura, con rara energia di intendimenti, innovazioni di stile, di carattere, di sentimento; tentando di liberarsi, e liberandosi per molto, dalle forme trecentistiche; aumentando la vita delle scene con l'osservazione diretta e la riproduzione di particolari deliziosi e lieti aneddoti, specialmente colti nel gaio mondo infantile; deliziandosi nell'arricchire la pittura d'eleganti stoffe, d'ornamenti, di fronde, di fiori, di leggiadri utensili.

Il grande artista sanseverinate è Lorenzo di Salimbene. Negli affreschi dell'Oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino egli si segna insieme al fratello Jacopo, ma molte ragioni lasciano pensare che questi fosse da meno di lui e che solo dalla fraterna condiscendenza e per *ispirito di solidarietà* raccogliesse quel titolo di gloria.

Certo le qualità più fini e più nobili di quell'arte sono già palesi nel trittico che il Comune di Sanseverino mandò alla Mostra e che è sottosegnato dal solo Lorenzo. Si direbbe anzi che Lorenzo, giovanissimo ancora, fosse conscio del proprio valore, perché nell'iscrizione dichiara d'aver finito quel *lavorero* nel gennaio del 1400 all'età di ventisei anni, il che fa risalire la sua nascita al 1374.

Di lui non altro aveva la Mostra; ma bastava da solo a richiamare l'attenzione degli studiosi pe' suoi colori teneri – succhi d'erbe spalmate –, per le carni che paiono perle, per le pieghe delle vesti, leggere, tortuose, diffuse in terra, quali vediamo pure nelle opere di Gentile da Fabriano. *Santa Caterina* ha veste bianca, a fiori d'oro, e sopravveste bianca del pari intessuta a spirali con foglie d'edera, come già avvertimmo parlando d'Allegretto. Ella sogguarda con gli occhi languidamente socchiusi, e a' suoi piedi e a quelli della *Vergine* anche le foglie e le rose

sono trattate con un *sapore* e una dolcezza nuova. *Gesù bambino* le si volge e le prende la destra con ambedue le manine, e non sorride lievemente d'un sorriso più supposto che reale, ma ride veramente mostrando i dentini, mentre la *Vergine* bionda rechina il volto soddisfatto. A destra a sinistra si veggono le figure di S. *Simone* e di S. *Taddeo* apostoli affini assai ai Santi di Gentile.

Della scuola sanseverinate l'esposizione conteneva altre tre tavole, di troppo inferiori a quella di Lorenzo. L'una con la *Vergine e il Bambino*, proprietà della Biblioteca di Fermo, non presenta più carni di perla, né di rosa, ma d'una tinta sorda e squallida, mentre le pieghe si torcono senza grazia. Carni non meno livide, quasi di gesso bagnato, si scorgono nell'ancona esposta dalla Biblioteca di Macerata, con la *Madonna, Gesù benedicente, S. Pietro* inginocchiato, *S. Paolo* dalla spada alzata, *S. Giovanni Battista* e *S. Francesco*, e in alto, sotto un arco scemo, molti altri Santi, alternati ad angeli che pregano o suonano o cantano. Anche in essa (1414?) sono vesti fiorate, dalle pieghe giranti, ma povere di grazia. E con difetti analoghi, benché più importante, appariva, infine, la grande e popolosa *Incoronazione della Vergine* tra una folla di Santi e di angeli, sparsi dai lati del *Redentore*, e nella predella, nei pilastri, nell'arco scemo. A Mostra chiusa essa è tornata alla Collegiata di Montecassiano.

III.

La raccolta di quadri che, per noi, è risultata di maggior curiosità, è stata quella dei *pittori crivelleschi*, dei quali si trovano tanti dipinti sparsi nelle raccolte dei due mondi, pomposamente attribuiti a Carlo Crivelli o, almeno, in vista di forme meno elette e per rispetto a lui, più modestamente assegnati a Vittore Crivelli.

Ora, se nella Mostra di Macerata non erano adunati tutti quelli che si sarebbero potuti adunare con maggior tempo e maggiori mezzi, n'era tuttavia esposta una ragguardevole *rappresentanza*.

Mentre infatti la Mostra di Macerata era aperta, noi potemmo, visitando Ascoli Piceno, vedere il grande politico del maestro, diverse opere dell'Alamanni nel Tesoro del Duomo, nel Seminario, nel Palazzo Comunale, e altre cose, pur crivellesche, di non scarso interesse. E davvero quella delle opere di Carlo e dei suoi seguaci, rimaste per le Marche, riuscirebbe una grande esposizione da farsi in Ascoli Piceno.

Tornando alla Mostra di Macerata, diremo subito che conteneva due dipinti del maestro, piccoli ma assai belli: la *Madonna* di Macerata e quella di Pausula, ambedue notissime. E si sa che la prima è il residuo della pala del 1470, che quasi interamente bruciò per l'incendio della chiesa di S. Croce in Macerata, dove si trovava, incendio dovuto ai moti francesi del 1799! Leggiadro avanzo, pieno di grazia, quantunque meno originale della tavola di Pausula, in cui la *Madonna*, dal volto arguto e dalle mani nervose, piega il capo sul busto con piacente intensità e novità, e porge il latte al *Bambino* che si tende indietro dandogli la curiosità lieta dei cherubini che la circondano e formano la tradizionale mandorla.

Sensibilmente inferiori sono le opere di Vittore Crivelli; ma convien subito fargli giustizia e riconoscere ch'egli resta pur sempre il migliore di tutti i crivelleschi. In lui, più che l'emozione religiosa, fa difetto la tecnica: disegno scorretto, colorito fosco. Da Ripatransone infatti si erano mandati alla Mostra un trittico e quattro Santi, su tavolette staccate, per sentimento notevolissimi. Dov'egli, invece, appare, su tutti e in modo incredibile, deficiente è nel piegare le vesti: ora grezzo e duro, ora oscuramente

contorto, senza apparente ragione delle sottoposte forme. In compenso disegna meglio che l'Alamanni le parti architettoniche, i frutti e gli altri accessori. Di lui nella Mostra marchigiana si vedevano raccolte parecchie e così ragguardevoli opere da bastare per un esame ed un giudizio completo. Abbiamo accennato alle pitture di Ripatransone. Aggiungeremo che il Municipio di Sarnano vi aveva inviata la *Vergine dal garofano*, diritta di contro a un trono (su cui stanno inginocchiati due angeli musicisti) e adorante il putto steso sopra una specie di culla formata da tante teste di cherubini. Dalla chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista di Torre di Palme, in comune di Fermo, proveniva un polittico con una magnifica cornice vivarinesca. In mezzo sul seggio, tra due ricchi candelabri, stanno la *Vergine* e il *Putto*; negli altri scomparti *Cristo morto*, due *angeli* ed otto *Santi*, taluni coperti di ricche stoffe fiorate ed ornate; finalmente, sotto gli archetti della predella, le mezze figure dei dodici *Apostoli* a' fianchi di *Cristo risorto*. Un altro polittico del 1490, scompagnato e raffazzonato nella parte superiore, derivava da Monte San Martino e mostrava la *Madonna e il Bambino* sotto la *Crocifissione* e fra i SS. *Martino vescovo di Tours* e *Antonio Abate*. Nella veste dorata della Vergine, più che altrove, si vedevano le strane grottesche pieghe, qua e là sollevate in bulbi, come se coprissero delle palle. A Vittore era però da togliere una seconda *Madonna*, molto simile a quella *dal garofano*, parimenti diritta contro al trono, fiancheggiata da due angeli in preghiera, adorante il putto cullato da testine serafiche. L'imitazione di Vittore v'è palese, ma l'esecuzione e il valore sono ben diversi. I colori vi si veggono uguali e stesi e non messi a piccolo tratteggio; le pieghe non v'appaiono singolari come nelle cose di Vittore, ma umili e trasandate; le teste del bambino e degli angeli sono volgari. Basta infine guardare le estremità e il nudo del putto, per convenire senz'altro che si tratta d'un mediocrissimo seguace.

IV.

Pietro Alamanni è un fedele crivellesco, pur non rinunciando a certi ingenui caratteri propri, palesi nelle moltissime sue tavole sparse per le Marche, di cui quattro erano ultimamente raccolte a Macerata: tre appartenenti al Municipio di Ascoli Piceno, una a quello di Sarnano. Egli ha qualcosa di suo nelle fisionomie, nel disegno, e nel colorito, più leggero e debole che negli altri. Si direbbe che, per le carni, egli tenesse il procedimento di stendere, sull'imprimatura, una tinta leggermente rosea e poi segnasse o *grafisse* di nero nasi, ciglia, mento, labbra, per quindi procedere semplicemente a rilevature un po' scure per le ombre e a un tratteggio chiaro per le luci. Il modellato delle sue figure è perciò minimo. Nei tipi femminili predilige occhietti intensamente scuri come fori e un nasetto lungo, acuto e troppo profilato rispetto alla lieve inclinazione delle faccie. Anch'egli abbonda di stucchi dorati, di stoffe a fiorami, d'accessori minuti, anch'egli fa festoni di frutta e riproduce marmi, ma tutto con minore evidenza, con minore sicurezza di Carlo ed anche di Vittore Crivelli. L'Alamanni, in conclusione, *sente* ed opera di riflesso e non per convincimento proprio, ciò che gli si può perdonare pensando ch'egli lavorava con le norme e col sentimento estetico d'una razza e d'un paese che non erano suoi.

Più debole, ad ogni modo, di lui si palesava nella Mostra l'altro crivellesco Stefano Folchetti, con tre opere. Il Municipio di San Ginesio, sua patria, aveva mandato una *Madonna col putto*, *S. Francesco e il B. Liberato da Loro*, e una *Madonna*, pur col *Bambino* stringente una melagrana,

tra i SS. *Benedetto e Bernardo* diritti, *Rocco e Sebastiano* inginocchiati; il Municipio di Sarnano, una *Crocifissione*. Dalle firme, rimaste in queste pitture, risultano: il suo nome *Stefano*, quello di suo padre *Francesco*, il cognome Folchetti (*Fulchicti*), la sua patria San Ginesio, e le date 1492, 1498 e 1513. Amico Ricci errò quindi riportando come 1406 una data d'un altro suo dipinto, esistente a S. Maria di Brusciano, quando già il Colucci e il Lanzi l'avevano più esattamente riferita per 1494. D'un altro suo lavoro esistente in Urbisaglia trattò l'Astolfi nella *Patria* d'Ancona del marzo 1901.

Crivellesco, ripetiamo, debole, al quale non sono rimaste del maestro che qualità ornamentali tutt'affatto esteriori! Stoffe stese con pieghe dure e diritte sino a trascurare le grandi curve che il torace e i fianchi formano alla cintura. Il modellato dei volti è in lui ridotto a segni di così modesta convinzione, a cifre così squadrate, di pratica, da far pensare alla tarsia. Le faccie inoltre sono diventate ancor meno espressive, né giovano gli occhi spalancati e spauriti a dar loro vita. Solleva, come il Crivelli, di stucco dorato, le else, le collane, il bordo dei manti; ma, poi, nell'ultima delle tre opere ricordate (1513) abbandona il maestro; e nelle forme nuove sa muoversi anche peggio che nelle vecchie.

Molto più piacevole e meno scorretto è Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, il migliore certamente dei seguaci di Carlo Crivelli, dopo Vittore. Egli anzi seppe ereditare dal maestro la luce e il sentimento, e talora prevalersi d'una tecnica meno trita. I cultori d'arte conoscono la sua tavola esposta a Roma nella Galleria Nazionale. Certo anche a Macerata era ben rappresentato da diversi dipinti. La sua patria aveva mandato una pala – con la *Madonna*, il *Bambino*, *S. Giovanni Battista* e un *Santo vescovo* – dove Gesù, che afferra la melagrana con ambo le mani, sogguardando la Madre, appare di rara dolcezza, e graziosissimi sono gli angeli che si librano presso il capo di Lei. E più notevole ancora è il luminoso trittico di Pausula (1481), che, se non nella *Maddalena*, certo nella *Madonna*, in *Gesù* e in *S. Giovanni Battista*, mostra alcune delle migliori figure che si abbiano di maniera crivellesca.

Né meno geniale ed importante è la tavola della Confraternita di S. Angelo in Matelica; con *S. Anna*, la *Vergine*, il *Putto*, *S. Sebastiano*, *S. Rocco*, e, nella lunetta, *Cristo morto* tra l'*Arcangelo Michele* e *S. Domenico*. Lorenzo, in questo dipinto, si mostra più abile, e anche meno ligio al Crivelli. Il colore è diventato più caldo, le pieghe più ricche, il sentimento più intenso, il sorriso più schietto. Il modo, poi, di piegare e d'illuminare ci sembra richiamare a ragione come suoi e di quel tempo anche i due lati di trittico, uno con *S. Sebastiano* e *S. Caterina sotto il Profeta Daniele*, l'altro con *San Benedetto* e *S. Giovanni Battista sotto il Profeta Eliseo*, esposti dalla chiesa di S. Teresa di Matelica. L'assegnazione ci pareva, più l'esame diveniva attento, giusta, al contrario di quella, fatta pure a Lorenzo, dei due dittici accostati, mandati dal Municipio di Sarnano. A noi, sembra infatti evidente ch'essi sono opera d'un altro maestro, più scorretto, ma ad un tempo più robusto, d'una robustezza che s'estende sino negli ornamenti della cornice, meno esili del solito. Egli piega semplicemente, si compiace di lumeggiare le carni cupe con sprazzi metallici, e fa ai quattro Santi (*Pietro*, *Giovanni Battista*, *Bernardo* e *Biagio*) la bocca semiaperta, sino a mostrare i denti, come se li volesse esprimere in atto di parlare a voce alta. E questa caratteristica è così costante che forse non tarderemo a vederlo battezzato come il *maestro dalle bocche aperte!!!*

Due singolari pittori, per l'abbondante produzione e le varie maniere da loro seguite in diversi tempi, sono Cola Filotesio d'Amatrice e Vincenzo Pagani da Monterubbiano. Chi dalla contemplazione d'una delle loro prime opere, passasse a riguardarne, senz'altro, una delle ultime, mal si rassegnerebbe a ritenerla delle stesse mani. Il problema, ad ogni modo, non ci sembra ancora risoluto del tutto, e ci auguriamo che l'Astolfi proceda ne' suoi accurati studi intorno al Pagani e il Calzini in quelli su Cola d'Amatrice. Sapremo allora se, ad esempio, convenga riconoscere per opera di Cola tutto ciò che gli si attribuisce; perché, pur tenendo conto delle varie influenze che subì, è strano vedere in alcune cose mandate alla Mostra da Ascoli l'influenza prima del Crivelli (*B. Giacomo della Marca, S. Michele e S. Placido*), poi quella schiettamente marchigiana (*S. Cristina e S. Antonio Abate*) che lo raccosta a Giovanni Santi e al Pagani; poi quella grandiosa ed agitata di Michelangelo, rincrudita da certi toni cupi che fanno ricordare Sebastiano del Piombo. È vero che, anche laddove imita il Crivelli, accenna ad una notevole ampiezza d'esecuzione, ad un modo largo di piazzare ombre e luci, e ad un'iniziale contorsione delle figure, ma, nel fondo, rende ancora omaggio alla sobrietà ed al ritegno quattrocentistico, che poco dopo vediamo scacciare, sconfessando il passato e quasi obliando ogni ritegno, nelle vicine *Sibille*.

E così il Pagani prende le mosse dal Crivelli, come possiamo vedere nell'*Incoronazione della Vergine*, fra gli angeli, e sopra a quattro *Santi* allineati (della chiesa di S. Maria delle Grazie di Montepandone), opera che ci ha fatto riconoscere per sua l'altra, quasi identica, già dei Minori Osservanti di Ripatransone, nel 1811 portata a Milano, collocata in seguito nella cappella di S. Aquilino, contigua alla chiesa di S. Lorenzo, e ritirata nella Pinacoteca di Brera nel 1902 dove si vede col numero 498. E due altri dipinti di Vincenzo Pagani (l'uno della Pinacoteca di Macerata con la *Vergine in gloria, S. Giuliano e S. Antonio da Padova*; l'altro del Comune di Ripatransone, con l'*Arcangelo Michele fra i SS. Agostino e Giorgio* e, in alto, sulle nubi, la *Vergine* e il *Bambino circondati d'Angeli*), ci hanno rivelato che suo, e non d'altri, è l'altro quadro di Brera (n. 434), passato da Serra S. Quirico a Milano nel 1812 e, dopo varie vicende, riparato in quella Pinacoteca nel 1899, col nome d'Antonio Aleotti.

Altre cose marchegiane, assai notevoli, conteneva la Mostra, ma non così collegate in nuclei di scuola. Dalla Confraternita di S. Angelo di Matelica era stata mandata una tavoletta cuspidata con *S. Francesco orante e due Flagellati*. Bella, in essa, certa intonazione rosea con lumeggiamenti bianchi, non dissimile ad altra – per noi marchegiana e per nulla straniera, come sospetta il catalogo – con una preziosa serie di piccoli e gracili *Santi: Biagio, Sebastiano, Caterina, Rocco, la Madonna e il Putto*, d'una grande tenuità di colore, e tutti con occhietti vivaci fatti d'un punto nero e d'uno bianco.

La scuola di Camerino non era rappresentata che da un polittico di Girolamo di Giovanni, mandato dalla chiesa di S. Maria del Pozzo in Monsammartino e firmato *Ieronimus Iohannis de Camerino depinsit MCCCCLXXIII*. L'arte sua si riattacca, per qualche poco, a quella di Matteo da Gualdo, e per molto, a quella di Giovanni Boccati; ma non sappiamo quali ragioni esistano per dir lui figlio di quest'ultimo.

Di Giulio Vergari d'Amandola s'aveva una buona tempra,

su tela (1521), rappresentante la *Madonna che strappa un bambino dagli artigli del demonio per restituirlo alla madre inginocchiata presso la sua culla*. Il dipinto ha qualche somiglianza con lo stesso soggetto trattato da Nicola di Liberatore, ma non per nulla, tra il maestro di Foligno e quello d'Amandola è passato Raffaello.

Dal Comune di Cingoli proveniva la tavola di Girolamo Nardini, nativo di S. Angelo in Vado, la patria degli Zuccari e del Mancini. Un altro suo quadro era ancora, qualche anno indietro, a Gubbio, firmato come questo, del 1516, e fu riprodotto nell'illustrazione di quella città pubblicata dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo. Si tratta d'un maestro debole e singolare ad un tempo. Le sue figure mostrano grandi teste con piccoli nasi, piccole bocche e piccoli occhi, uniformi, in ogni aspetto, si tratti di vecchi e di bambini, di donne e d'uomini. Anche a lui è giunta una debole eco crivellesca palese in qualche ornato o veste o frutto. Così il grossolano Pier Paolo Agabiti, trasformatosi al contatto dei Veneziani, era rappresentato nella Mostra da un *Presepio* mandato dal Municipio di Sassoferato. Intorno ai vecchi marchigiani più noti, come Giovanni Santi e Timoteo Viti, non è il caso di dilungarsi qui, e nemmeno sui più tardi, come il Barocci, Federico Zuccari, il Maratta, il Sassoferato e diversi altri.

In un secondo articolo, avremo occasione di trattare d'altri dipinti, pur esposti alla Mostra di Macerata, quantunque d'artisti non marchigiani, o dubbii e discussi. Solo ne ricorderemo qui tre del Lotto, per la lunga permanenza fatta da lui nelle Marche, dove morì, e quel po' d'influenza che esercitò sugli artisti di là, influenza assai più limitata che non quella del Crivelli. Due di quei dipinti, già noti, erano la *Madonna con Santi*, della Congregazione di Carità di Mogliano, e la *Madonna del Rosario* del Municipio di Cingoli. Il terzo consisteva in una parte (un po' malandata e con bugne) della predella del grande polittico che il Lotto eseguì per S. Domenico di Recanati. E rappresentava, appunto, *San Domenico* che predica nella piazza di Recanati, chiusa in fondo da una porta merlata, fiancheggiata a destra dalla chiesa. Il Santo si sporge a parlare da un alto pergamo, d'innanzi al quale arde un fuoco consumatore d'ornamenti vani di lusso. Assiste una folla di religiosi, di cavalieri, di popolani, di donne e di fanciulli. Era una cosa assai graziosa anche pel colorito calmo e scuro, come se la scena si svolgesse nella penombra d'un crepuscolo.

BIBLIOGRAFIA – Storie della pittura italiana in genere, su tutti LUIGI LANZI, *Storia Pittorica d'Italia* (Pisa, 1815), tom. II, libro III; CROWE e CAVALCASELLE, *Storie della pittura in Italia* (Firenze, tom. IV, 1887; tom. IX, 1902); AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca d'Ancona* (volumi 2, macerata, 1834); G. CARBONI CANTALAMESSA, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno* (Ascoli, 1830); C. FERRETTI, *Memorie dei Pittori Anconitani* (Ancona, 1888); GIULIO CANTALAMESSA, *Artisti Veneti nelle Marche*, nella *Nuova Antologia* del 1° ottobre 1892; *Catalogo della Mostra di Belle Arti* (Macerata, 1905); S. A., *La pittura marchigiana all'Esposizione Regionale* (L'Unione, Macerata, 1905); *L'arte antica all'Esposizione regionale marchigiana* (L'Unione, cit.); GIULIO NATALI, *L'Arte nelle Marche* (Roma, 1905) e *L'Arte marchigiana a proposito dell'Esposizione di Macerata* (Macerata, 1905); EGIDIO CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti* (Rocca S. Casciano,

1897); GIUS. LIPPARINI, *Urbino* (Bergamo 1903); M. SANTONI e V. ALEANDRI, *La Pinacoteca e il Museo Civico di Camerino* (Camerino 1905); WILHELM SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts* (Strassburg, 1905, per Allegretto Nuzi); S. SERVANZI COLLIO, *Pittura di Lorenzo Severinate nella chiesa della Madonna di Caldarola* (*L'Album*, Roma, 9 giugno 1860, pp. 132-135); *Affreschi del Duomo Vecchio di S. Severino* (*Ibidem*, 393, 396 e 410); G. B. TOSCHI, *Due precursori di Masaccio* (i fratelli da Sanseverino) *nell'Italia* (Roma, 1884, pp. 58, 90 e 110) SEVERINO SERVANZI – COLLIO, *Pitture nella chiesa di S. Giovanni di Urbino* (Sanseverino Marche, 1888); V. E. ALEANDRI, *Lorenzo e Giacomo di Salimbene* (Sanseverino Marche, 1901); GIUSEPPE LIPPARINI, *Gli affreschi di S. Giovan Battista in Urbino*, nel *Cosmos catholicus* (Milano, gennaio 1903); G. M. RUSHFORTS, *Carlo Crivelli* (Londra, 1900); E. CALZINI, *A Montepandone e ad Acquasanta, quadri di scuola crivellesca*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (Ascoli Piceno, 1904, pp. 61, 69); ARDUINO COLASANTI, *La scuola di Vittore Crivelli in Fallerone*, nella *Rassegna d'Arte*, ann. V, num. 10 (Milano, 1905); CARLO GRIGIONI, *Il trittico di Cupra Marittima e la scuola crivellesca*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, (1903, pp. 165-170); CARLO ASTOLFI, *A proposito dell'origine tedesca di Pietro Alamanni*, nell'Arte (Roma, 1903, pp. 205-206); E. CALZINI, *Una tavola di Pietro Alamanni*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (1900, pp. 9-12); GIUSEPPE SALVI, *La Cappella del Popolo di S. Ginesio e la tavola di Pietro Alamanni*, nella *Nuova Rivista Misena* (Arcevia, 1892, p. 67); CARLO ASTOLFI, *Quadri del Pagani e dell'Alamanni*, nell'Arte (Roma, 1901, pp. 217-218); *Il Trittico di Stefano Folchetti ad Urbisaglia*, nella *Patria d'Ancona* dell'11 marzo 1901; *Rivendicazione di opere di due pittori marchigiani* (Stefano Folchetti e Vincenzo Pagani) *nell'Esposizione Marchigiana*, 1905, pp. 45-47 e 55-56; *Alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del secondo Lorenzo da Sanseverino, del Pagani*, nell'Arte (Roma, 1902, pp. 192-194); ANSELMO ANSELMI, *Allogazione di una tavola a maestro Vincenzo Pagani*, nella *Nuova Rivista Misena* (1893, p. 3); A. CIGNOLI, *Due opere d'arte a Porchia* (Vincenzo Pagani), *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, (1904, pp. 80-86); A. ROSSI, *Lorenzo di m. Alessandro pittore severinate* (Perugia, 1876); V. E. ALEANDRI, *Note e correzioni al commentario di maestro Lorenzo, di maestro Alessandro pittore Sanseverinate*, nella *Nuova Rivista Misena* (1884, p. 172); E. CALZINI, *Un'ancona di Cola dell'Amatrice del 1517*, nella *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana* (1904, pp. 138-140); *Di alcune pitture di Cola dell'Amatrice*, nella *Rassegna citata* (1900, pp. 115-123); *Di una tavola di Cola d'Amatrice*, nella *Rassegna citata* (1903, pp. 4-8); LUIGI PUNGI-LEONI, *Elogio di Giovanni Santi* (Urbino, 1822); GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi* (Modena, 1870); V. LANCIARINI, *Dei fratelli Nardini e di altri pittori di S. Angelo in Vado*, nella *Nuova Rivista Misena* (1894, pp. 103-154); A. ALIPPI, *Fabrizio Fabrizi, Dionisio e Girolamo Nardini da S. Angelo in Vado* nella *Nuova Rivista Misena* (1892, p. 165); ARDUINO COLASANTI, *Gubbio* (Bergamo, 1905); BERNARDO BERENSON, *Lorenzo Lotto* (Londra, 1901); PIETRO GIANUIZZI, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, nella *Nuova Rivista Misena* (1894, pp. 35, 74); G. ABBRUZZETTI, *Di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto a Jesi*, nella *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana* (1902, pp. 62-71 e 134-138).

La pittura antica alla mostra di Macerata

di Corrado Ricci, in "Emporium",
vol. XXIII, n. 135, marzo 1906, pp. 200-215.

VII.

Il maggior numero d'artisti forestieri, di cui si trovano o si sanno esistite opere nelle Marche, fu dato dal Veneto; e appunto degli artisti veneti nelle Marche poté largamente occuparsi Giulio Cantalamessa in un articolo della *Nuova Antologia* dell'ottobre 1892.

Tutti sanno, intanto, che la *carriera artistica* di Carlo e di Vettore Crivelli si svolse quasi totalmente in quella regione, e che in gran parte pure vi si svolse l'operosità di Lorenzo Lotto.

Le relazioni commerciali della gloriosa Repubblica, estese a tutta la costa adriatica, furono anche la via per cui s'incanalò la sua arte da Rimini sino a Teramo e a Bari.

Ed è veramente curioso vedere come l'unica città che non possedeva opere di pittori veneti – se non un tardo quadro del Palma *giovine* – sia Ravenna, la quale fu pur tanto ornata di sculture e d'architetture della Repubblica veneziana durante i settant'anni in cui da questa fu dominata. Solo il fatto, che nel fondo della superba *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini, conservata nel Museo di Napoli, si vede riprodotta (quantunque in modo sommario) Ravenna con le sue basiliche, i suoi campanili rotondi, il mausoleo di Teodorico e la contigua torre farea (poi distrutta), conduce a pensare che la tavola fosse dipinta dal grande maestro veneziano appunto per quella città.

Noteremo, ad ogni modo, che con l'accostarci alle Marche, il numero delle pitture venete (o conservate o indicate nelle storie) va crescendo. Troviamo a Sant'Arcangelo, presso Cesena, un polittico di Jacobello di Bonomo (1385); a Verrucchio un *Crocifisso* di Nicola Paradisi *miles de Veneciis* (1404); a Rimini, una *Pietà* di Giovanni Bellini e le mirabili tele di Paolo Veronese in San Giuliano.

Non è certo possibile *ridir di tutte appieno*, ma ricorderemo che l'Olivieri fa fede d'una tavola (ora scomparsa) di Jacobello del Flor (1407) a Monte Granaro presso Pesaro, e il Lanzi d'un'altra sua opera, già esistente in S. Cassiano di Pesaro (1401). Così la *Madonna col Bambino*, ora esposta a Brera, era in San Giacomo di Pergola, e Pesaro conserva ancora (oltre alla famosa ancona del Bellini) un polittico che Cantalamessa assegna parimenti a Jacobello del Flor, il cui capolavoro si conserva a Teramo.

Dei Vivarini si trovano pitture a Montefiorentino, a Pausula, ad Osimo e a Macerata, dove s'ammira anche una tela del Tintoretto. Infine, tacendo di cose minori, ricorderemo che dipinti di Tiziano sono in Urbino e in Ancona, dove erano pure il S. *Sebastiano* di Liberale da Verona e la gran pala d'altare del Savoldo, che oggi s'ammirano nella Pinacoteca di Milano.

Nessuna meraviglia, ciò premesso, che nella mostra di Macerata s'incontrasse qualche prodotto di vecchia

scuola veneziana, benché quella fosse dedicata all'arte marchigiana.

Nella prima sala si vedeva un polittico a nove scompartimenti, scompaginato, e qua e là danneggiato, ma, per fortuna, nelle parti superstiti quasi totalmente libero di ritocchi. Le quattro cuspidi laterali sono state abbassate sulle cornici dei comparti inferiori rimasti senza le nicchiette a conchiglia, cosicché le semicolonne a spirale dei due piani non si sovrastano più esattamente. La cuspidi, infine, e la conchiglia di mezzo sono scomparse del tutto.

È chiaro, quindi, che il polittico quand'era intero, nella sua forma ornamentale e architettonica, era quasi simile a quello di Jacobello di Bonomo esistente in Sant'Arcangelo. Ma ancor più che la forma della cornice, nel caso nostro tutt'altro che trascurabile, richiamavano l'opera di quel maestro le figure lunghe dei Santi, col cranio alquanto piatto, l'atteggiamento delle teste e il modo sottile e diritto di piegare le vesti.

Così di scuola veneta, ma già avanti nel secolo XV, era pure la piccola serie di tavolette coi Santi *Bernardino, Onofrio, Stefano, Bartolomeo, Lorenzo, Sebastiano e Caterina*, appartenente al Museo Capitolare Piersanti di Matelica. Anche in essi la solita lunghezza e l'atteggiamento statuaria quasi che gli archetti della cornice costituissero tanto nicchie.

Ma la cosa più ragguardevole di pittura veneziana, raccolta nella mostra di Macerata, era costituita da tre grandi frammenti d'un polittico mandati da Pausula e con ragione assegnati da Antonio Vivarini. La delicatezza della pittura come la finezza degli ornamenti, di questi mutili avanzi, fanno seriamente lamentare che la grande macchina sia stata scomposta, lacerata e per molto dispersa. In alcune figure e specialmente nel S. *Michele* si sente ancora il profumo soave dell'arte di Gentile da Fabriano, mentre nel S. *Pietro* e nel S. *Paolo* si palesa l'intenzione d'Antonio di seguire l'energia austera, più costante e caratteristica, del fratello Bartolomeo.

VIII.

I signori Crowe e Cavalcaselle hanno parlato dell'opera d'Andrea da Bologna nel capitolo dei *Pittori bolognesi*. Ora noi troviamo che l'essere nato a Bologna non basta per *classificarlo* tra di loro, quando il tipo pittorico corrisponde quasi esclusivamente all'umbro-marchigiano, come riconoscono i predetti storici scrivendo: «Seguace della maniera di Vitale è Andrea da Bologna, il quale, *se mostra d'imitare anche più degli altri pittori i modelli della Scuola Umbra*, riesce però ad essi di molto inferiore nell'esecuzione ». Infatti Andrea dev'essere vissuto quasi esclusivamente nelle Marche. Mentre le sole due opere di lui, che si conoscano (esposte entrambe a Macerata) si trovano a Fermo e a Pausula, all'incontro non esiste in Bologna la più piccola cosa né firmata, né attribuita; né

si ha documento che lo ricordi, qualora non si volesse (e nulla sembra consentirlo) identificare con un Andrea di Guido *miniaturista* ricordato in un atto del 1382. Il polittico d'Andrea si distacca dai Bolognesi anzitutto come forma e come ornamentazione. Poi, la grande profusione delle minuzie decorative, le ricche stoffe a fiori, a grafiti nel fondo d'oro e nelle aureole accostano l'opera sua a quella dei Senesi, sia pur vista pel tramite dei Marchigiani e in ispecie d'Allegretto Nuzi. E infatti anche i volti, così nel tipo come nell'espressione, tengono sensibilmente di quelli di lui. S'aggiunga infine che quella pittura s'allontana dalle bolognesi anche pel modo col quale sono composte le scene, e per le architetture. Di molto minore importanza appariva al confronto la *Madonna col Putto* dello stesso Andrea (1372), mandata dal Comune di Pausula; ma la sua grande somiglianza con la *Madonna* di Francescuccio di Cecco da Fabriano, dipinta alcuni anni prima, costituisce un'altra prova dell'attaccamento d'Andrea all'arte umbro-marchigiana. Nella mostra erano poi due dipinti di pittori emiliani assai più tardi: una *Sacra Famiglia* d'Innocenzo Francucci da Imola esposta dalla Congregazione di Carità di Mogliano ed in *Presepio* (sala VII, n. 9) che s'insisteva e s'insiste ad assegnare al Palmezzano, mentre è cosa evidente d'un seguace del Francia, come risulta dal disegno, dal colorito, e dal fatto che l'autore riproduce forme che tutti possono vedere nella predella, dalla chiesa di S. Maria della Misericordia di Bologna passata alla Pinacoteca di quella città, dove si trova col numero 82.

IX.

D'arte toscana e di qualche importanza l'Esposizione raccoglieva una *Vergine Assunta fra una gloria d'angeli preganti e suonanti, e sotto al Redentore e a diversi Santi*, mandata dal Municipio di Sanseverino. Era facile riconoscervi la mano di Giovanni di Paolo senese, così per la tecnica come pel tipo singolare dei Santi, degli Angeli e della Vergine; com'era facile attribuire alla scuola del Ghirlandaio lo *Sposalizio di S. Caterina*, esposto dal Comune di San Ginesio. Infatti la mezza figura del Padre Eterno librato sulle nubi, in atto di benedire, e il volto della Vergine richiamavano alla mente la maniera di Bastiano Mainardi.

Ma se può riuscir facile pei critici mettersi d'accordo su tali dipinti, temiamo che il dissidio durerà a lungo intorno alla tavola doppia appartenente alla chiesa del Rosario di Sarnano. Da un lato vi è rappresentata l'*Annunciazione*, dall'altro la *Crocifissione*. La prima scena si svolge in un atrio, diviso in mezzo da una colonna scanalata, dal cui capitello si staccano due archi che vanno elegantemente ad unirsi ai mezzi archi del tribolo della cornice. Si formano così due ambienti coperti da lacunari, con porte e pilastri ornati, in uno dei quali sta la Vergine diritta, con le mani incrociate sul petto, e nell'altro l'Angelo inginocchiato, inghirlandato di rose e femminilmente vestito di stoffe fiorate. Assai più semplice è la *Crocifissione*, e nella sua grande semplicità d'un vivo effetto di dolore. Il corpo di Gesù non è rilassato, ma d'una severa compostezza; a destra S. Giovanni congiunge le mani in atto pietoso, guardando non il Crocifisso, ma la Madonna che disperata si porta la sinistra al capo. Dello stesso artista che ha dipinto queste due scene è immancabilmente un'altra *Annunciazione* della Pinacoteca di Camerino, dove la Madonna si vede inginocchiata sotto un portico sorretto da pilastri ornati e da una colonna a base scanalata e col fusto a spirale. Queste parti architettoniche, come le figure dell'Angelo a veste fiorata e della Madonna, si rivelano della stessa mano, al primo esame. Nella tavola di Camerino si hanno in più due ritrat-

ti d'offerenti e una popolosa *Pietà* che occupa la lunetta. In grazia del dipinto ora descritto, gli elementi di giudizio crescono e ci consentono un poco di discussione. Qualche anno indietro (1894) esso fu creduto di Melozzo da Forlì e del Palmezzano, attribuzione che il catalogo dei signori Aleandri e Santoni ora esclude. Per la tavola doppia di Sarnano si è pensato alla scuola del Crivelli, a quella di Pier della Francesca, a quella di Masolino e finalmente dal Venturi a fra Carnevale d'Urbino «ossia a Bartolomeo Corradini, seguace di Pier della Francesca». Che qualcosa in essa tavola s'intraveda che ricorda il grande maestro di Borgo San Sepolcro parve a noi pure; ma non sappiamo accostarla a quelle esistenti nella Collezione Barberini in Roma, che già il Venturi pubblicò come opera di fra Carnevale, misterioso artista che si nasconde più oggi nelle sue opere che non si nascondesse forse a suo tempo nei claustrì.

La ragione della grande varietà d'apprezzamenti sta nel fatto che l'autore dei dipinti di Sarnano e di Camerino è un eclettico, che mostra nella *Crocifissione* qualcosa di Masaccio, in altre figure qualcosa di Pier della Francesca e in vari particolari qualcosa pure del Crivelli, ciò che sembra bastare per collocarlo fra gli artisti delle Marche o, s'anche nati altrove, fioriti là. Il confronto è specialmente da stabilire fra le sue *Annunciazioni* e quella del Crivelli già esistente in Ascoli Piceno, poi a Brera ed oggi nella Galleria Nazionale di Londra: il solo quadro del Crivelli, in cui sia data larga parte alla prospettiva e all'architettura. L'esame di queste, delle stoffe e della stessa figura della Vergine condurrà alla conclusione accennata.

X.

Il compito, che ci eravamo prefisso, d'illustrare diverse pitture della Mostra di Macerata, sarebbe a questo punto esaurito; ma noi crediamo opportuno di aggiungere alcune parole su qualche oggetto importante di scoltura e su tutto intorno a una *Madonna del Soccorso* intagliata in legno, del sec. XV, esposta dall'Accademia Georgica di Treia. La *Madonna* è figurata diritta col *Bimbo* seduto sulla sua mano sinistra; il manto che le pende dalle spalle in leggiera pieghe va a coprire tre *devote* e tre *devoti* che le stanno inginocchiati ai lati. È un'opera semplice, ma di una grande calma e dignità, con larghi tratti di bellissima policromia.

Dello stesso secolo, ma più verso la fine, è il bassorilievo in pietra rappresentante S. *Giovanni Battista che battezza Gesù tra quattro angeli*, di proprietà del sig. Virginio Moschini di Macerata. Il Catalogo domanda se non sia della *Scuola del Verrocchio*? Ci par facile rispondere di no, quando nemmeno si tratta di scuola fiorentina e quando non mancano elementi per giudicarlo lombardo. Un grandioso busto in bronzo di Sisto V aveva esposto il Capitolo del Duomo di Treia, variamente assegnato a Gian Bologna, a Vincenzo Danti, ad Antonio Calcagni di Recanati e a Tiburzio Verzelli di Camerino.

Sisto V fu eletto papa nel 1585. Il Danti dunque va escluso, perché allora era morto da nove anni. Ed eran morti pure altri due artisti che lavoravano in quel genere, come Giovanni Zacchia – cui si attribuisce il busto di Paolo III del Museo di Napoli – e Galeazzo Alessi da Perugia. D'altra parte, non essendo possibile ritenerlo di Gian Bologna per disformità artistiche, vediamo se siansi fatti a ragione i nomi del Verzelli o del Calcagni, di cui s'ammirano opere assai ragguardevoli specialmente in Loreto. Ora il Calcagni è appunto l'autore della statua in bronzo di Sisto V che si ammira d'innanzi al celebre Santuario di quella città; ma il confronto fra le due teste o ritratti della

stessa persona, ci mostra disparità tecniche e di modellato che osiam dire sostanziali, mentre le figure e gli ornati del *gran manto* trovano maggior riscontro col lavoro del ricco Fonte Battesimale e con la porta a destra della basilica lauretana, opere, come si sa, di Tiburzio Verzelli.

A noi quindi pare che l'attribuzione più ragionevole sia quella proposta da chi ha pensato al Verzelli.

L'attenzione e l'amore che artisti e critici d'arte vanno ogni giorno rimettendo alle opere del seicento e del settecento, per legittima reazione contro ogni restrizione estetica, faranno risorgere i nomi di Domenico e d'Antonio Piani, scultori ed orefici fioriti in Macerata nella seconda metà del sec. XVIII ed oggi quasi totalmente obblati. Nella *Madonna col Putto*, esposta dal

Seminario di quella città, Antonio si palesa con qualità di larghezza e di vivacità sì da meritarsi il nome di Serpotta marchigiano.

Ma basta. A trattar di tutto occorrerebbe un volume, mentre ad un buon ricordo dei singoli oggetti provvede il Catalogo. Vagando per le sale, fermammo lo sguardo anche su due bellissimi boccali di ceramica faentina del sec. XV, sopra, un grazioso cofanetto dipinto da un crivellesco, con *Santo Stefano* e *San Lorenzo* ai lati dello stemma di Monterubbiano, donde proveniva, e su diverse altre cose che ora sono tornate là dov'erano prima, salvo poche che l'avidità antiquaria ha incettato.

C. RICCI

Note sull'Esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata

di Frederick Mason Perkins, in "Rassegna d'Arte",
anno VI, n. 4, 1906, pp.49-56.

Di tutte le scuole di pittura in Italia, nessuna certo è rimasta più costantemente ignorata di quella che si può chiamare Marchigiana. Sino dal tempo del Cavalcaselle pochissimi fra i critici tentarono qualcosa che si avvicinasse ad uno studio serio dei numerosi e quasi sconosciuti pittori originari delle Marche. Più scarsi ancora furono coloro che si spinsero sino a far la diretta conoscenza delle molteplici creazioni loro tuttora esistenti nelle chiese e nei conventi, nelle città e nei borghi remoti e spesse volte difficilmente accessibili, sulle alture e nelle vallate di quella vasta e romantica regione che si stende da Urbino a Ascoli, da Fermo a Fabriano. Quanto sia ingiusta ed immeritata questa trascuranza possono solo apprezzarlo quei pochissimi, come dicemmo, i quali si procurarono una più intima conoscenza degli ingenui, spesse volte rudi, ma sempre seducenti e intimamente religiosi pittori. Era perciò da lungo tempo vivo in noi il desiderio di pubblicare alcune delle più importanti ed ignorate opere di tali negletti artisti; più di una volta in questi ultimi anni la direzione della *Rassegna d'Arte* aveva cercato di far riprodurre in fotografia un gran numero di tali dipinti, ma una serie di imprevedibili circostanze si oppose alla attuazione di questo disegno. Di recente, l'esposizione tenutasi in Macerata includeva una raccolta retrospettiva di pittura provenienti da parecchi centri nei dintorni le quali, sebbene non costituissero una rappresentazione sufficiente del complessivo sviluppo della pittura nelle Marche, erano però abbastanza importanti da richiamare l'attenzione di quegli studiosi che sino allora avevano dovuto limitare la loro conoscenza della scuola allo studio di soli libri o di alcuni isolati esemplari che si trovano nelle pubbliche gallerie. Si presentava anche una favorevole occasione per riprodurre parecchie opere fra le quali alcune di quelle incluse nell'elenco originariamente diviso dalla *Rassegna*. Di tale opportunità approfittò con intelligenza il Signor Ingegnere Gargioli alla cui cortesia e gentilezza dobbiamo di poter presentare qui per la prima volta alcuni di questi lavori. Nelle poche rapide note che accompagnano le illustrazioni, dovetti, per ovvie ragioni di spazio, limitarmi ad osservazioni generali intorno alle più importanti pitture esposte, senza entrare in discussione sul tema più complicato; spero poter pubblicare più tardi uno studio critico, risultanza di parecchi anni di lavoro, intorno a un gruppo di pittori fra i più sinceri e attraenti, se non fra i più importanti, che l'Italia ci diede, nella speranza che ciò valga a risvegliare la simpatia generale verso di essi.

Le prime opere comprese nella mostra di Macerata furono un gruppo di affreschi frammentari recentemente e con errato giudizio trasportate sulla tela, dal Convento degli Agostiniani di Fabriano, dove prima si trovavano. La maggior parte di questi viene ascritta secondo dati poco sicuri a un certo *Bocco*, noto per aver lavorato insieme ad altri a Fabriano nei primi anni del trecento. Vi si ritrovano le solite caratteristiche della scuola Italo-Bizantina che fiorì durante il XIII secolo nell'Italia Centrale. Il dipinto più

importante fra di essi è una grande Crocifissione colla Vergine e S. Giovanni nello stile schematico del tempo. Mostra segni di un'arte più tarda e più realistica una processione di frati in adorazione (in parte molto rifatta) che appartiene a quel periodo del trecento in cui i nuovi elementi e le tendenze naturalistiche di Giotto e dei suoi seguaci guadagnavano terreno sopra le convenzioni pittoriche del secolo precedente.

Da questa serie di lavori primitivi e di transizione passiamo ora alle due prime ben definite personalità della così detta scuola di Fabriano – *Allegretto Nuzi* e *Francescuccio di Cicco (Ghissi)*. Nel gruppo veramente importante di opere di Allegretto qui esposte, primeggiava fra tutte il bel trittico, rappresentante la Vergine in trono col Bambino circondata da angeli e santi appartenente al Capitolo del Duomo di Macerata. Dipinto nel 1379, esso per la composizione e per la decorazione è il lavoro più importante e più soddisfacente del maestro. Eseguito con finezza non minore, e egualmente dignitoso nei suoi tipi, avvi un altro trittico, già in S. Agostino di Fabriano ed ora proprietà di quel municipio, che reca S. Agostino fra S. Antonio di Padova e S. Stefano. Difficilmente potremmo citare un esemplare più sontuoso della caratteristica passione di questo artista per ricchissimi ricami e per gli immaginosi disegni, come quelli che adornano la figura di S. Stefano. In entrambi i dipinti come nei frammenti di un polittico con quattro santi (provenienti da una cappella di Canello ma depositati ora nel Duomo di Fabriano) Allegretto si dimostra esecutore scrupoloso e delicato fino nei più piccoli particolari. In due altre pale d'altare del Duomo di Fabriano, ognuna delle quali ha per soggetto la Madonna e il Putto fra vari Santi, troviamo un fare meno accurato sia nel trattamento delle figure, che nella tecnica: anzi, in uno di questi, i tipi rozzi ed il disegno poco esatto ci indurrebbero ad ascriverlo ad un seguace assistente del pittore, se non pensassimo di attribuire tali difetti all'età del maestro stesso e alla diminuita sua efficacia. In tutti i lavori menzionati il Nuzi, nonostante una dolcezza di tipo e una delicatezza di colore quasi umbra, si palesa come un fedele seguace dei giotteschi fiorentini e, secondo me, in particolare modo di Bernardo Daddi¹. Confesso invece che non mi riuscì di scorgere alcun segno d'influenze di Siena e di Gubbio, da alcuni critici proclamate così apparenti in lui, a meno che non le si vogliano trovare in una certa difficilmente definibile morbidezza di sentimenti e nell'amore di ricercati ornamenti, insieme a una tal quale risultante deficienza di rilievo, comuni a tutte queste scuole. La questione se Allegretto si possa chiamare il maestro di Gentile da Fabriano ci trascinerebbe oltre i limiti che mi sono prefisso in così breve articolo, perciò la devo rimandare ad una prossima occasione².

Francescuccio Ghissi, il contemporaneo poco noto del Nuzi, era rappresentato qui da una sola opera proveniente dalla Galleria comunale di Fabriano, e recante il tema pre-

diletto da Francesco, della Vergine seduta di sbieco che nutre il Bambino in una gloria di luce colla luna falcata ai suoi piedi. Nel tipo della faccia, come nel carattere generale delle sue figure, il Ghissi poco si distacca dal suo più famoso collega d'arte³ di cui divide l'amore per gli ornati ricchi e vistosi. Però in lui, ancor più che in Allegretto, notiamo i germi di quel misticismo religioso che divenne più tardi una spiccata caratteristica della pittura nell'Umbria e nelle Marche; pel Ghissi, malgrado rassomiglianze formali, ciò serve a distinguerlo dai suoi contemporanei fiorentini⁴. Di Gentile, del grande capo scuola, l'Esposizione di Macerata non poteva vantare nessun esemplare genuino⁵ sebbene alcune opere esposte portassero evidenti tracce della sua influenza, la quale fu però meno sentita nel proprio paese che altrove. Di un fedele imitatore della sua maniera vedemmo una curiosa e piacente piccola pittura su tela recante la Madonna coronata di Angeli, in adorazione dinnanzi al Divino Infante in una culla, contro una siepe di rose; proviene dal monastero di S. Maria Maddalena in Matelica. Di un seguace ritardatario di Gentile alcuni santi che formavano già parte di una pala⁶. Una personalità più marcata ci si presenta nell'opera di *Fra Martino Angeli* da Santa Vittoria, il quale in due tavole (una di cui da S. Biagio in Monte Vidon Combatte è firmata e datata 1448) si dimostra un piacevole pittore di provincia sotto l'influenza di Gentile e dei Sanseverini.

Della primitiva scuola di S. Severino fu esposto il trittico firmato, di Lorenzo Salimbeni, o come viene spesso chiamato Lorenzo I da S. Severino, dipinto nel 1400, dalla Pinacoteca Comunale di S. Severino. Sebbene Lorenzo si palesi qui meno felice che nelle pitture a fresco, questa tavola, malgrado i suoi difetti di tecnica, non manca di un certo fascino, con quel suo colore brillante. Più tardi egli acquisterà la padronanza del pennello che rende così deliziosi gli affreschi dipinti col fratello Jacopo, circa 16 anni dopo, in San Giovanni B. di Urbino e che si ritrova in altre sue opere⁷. Invece, nel lavoro in questione v'ha, soprattutto nelle figure di S. Simone e di S.^a Caterina, qualcosa che rammenta Ottaviano Nelli e indicherebbe in lui giovanili rapporti col suo più anziano contemporaneo di Gubbio.

Una piccola Madonna col Bambino su un trono marmoreo, adorata da angeli, dalla pinacoteca Municipale di Fermo giustamente attribuita alla scuola di S. Severino, ci presenta un pittore sconosciuto che prese molte delle qualità decorative dei Sanseverino, insieme a una tecnica abbastanza fine. Di un altro artista ignoto della medesima scuola, una lunga pala colla Incoronazione della Vergine, da Montecassiano; quindi un polittico colla Madonna e quattro santi, il quale, sebbene attribuito alla scuola di Fabriano, mi sembra derivi da quella di S. Severino; proviene dalla Collegiata di Potenza Picena.

Tornando ora alle pitture dei fabrianesi di un'epoca un po' più tarda, troviamo esposte tre opere dell'interessante ma negletto *Antonio da Fabriano*, e cioè il seducente stendardo della chiesa di Genga (per cui noi ci stupiamo che il Cavalcaselle abbia così male apprezzato questo pittore, secondo il solito pregiudizio contro molti autori non appartenenti alla Scuola di Firenze) il bel crocifisso firmato e datato (1452) dal Museo Piersanti di Matelica e la larga tavola della Galleria Municipale di Fabriano, non firmata ma senza dubbio dovuta al suo pennello.

Tutte queste opere dimostrano in Antonio un artista dotato di spiccata individualità e di perfetta tecnica⁸. L'essere stato egli discepolo di Gentile non basta a spiegarne lo stile, onde il suo sviluppo e la sua carriera artistica rimangono per noi un problema, ma tuttavia non crediamo di andar molto lungi dalla verità nel

considerarlo siccome uno dei primi possibili maestri del grande Boccati di Camerino che brilla all'esposizione di Macerata per la sua assenza⁹.

Del figlio (?) e seguace del Boccati, *Gerolamo di Giovanni*, fu esposta l'unica opera che porti la sua firma: è questo un polittico della chiesa di S. Maria del Pozzo, nella remota città di Monte S. Martino presso Fermo, dove per anni giacque fatto a pezzi nella sacristia: l'iscrizione dice: «*IERONIMVS IOHANIS DE CAMERINO DEPINSIT MCCCCLXXIII* » e rappresenta la Vergine, il Putto e angeli fra i S.S. Tomaso e Cipriano con sopra la Crocifissione, e i S.S. Michele, e Martino. Senza possedere quella meravigliosa profondità di carattere che distingue Giovanni e ne fa, per così dire, il Pier dei Franceschi delle Marche, Girolamo se ne dimostra un seguace abbastanza fedele. Temperato da una certa influenza vivarinesca e da qualcosa di personale. Non possiamo però trovare in lui l'influenza di Matteo da Gualdo che il Cavalcaselle credette di notare. La tecnica di quest'opera è accuratissima, il colore chiaro e vivace, il disegno preciso¹⁰.

Ritornando ancora una volta agli artisti di S. Severino, la quale città nel quattrocento ebbe una parte importante nella storia della pittura marchigiana, ci troviamo di fronte ad un simpatico artista, *Lorenzo di maestro Alessandro o Lorenzo Secondo*, come venne chiamato per distinguerlo dal suo omonimo Lorenzo Salimbeni. Lorenzo II, il quale non aveva col primo altro in comune fuorché il nome, e la cui arte sembra ispirarsi a Nicolò da Foligno e un poco al Crivelli, dimostra una individualità sua propria ed una indipendenza artistica tale da meritare quella considerazione che gli fu sinora negata dagli scrittori d'arte. Non meno di otto lavori portano il suo nome nella esposizione di Macerata, dei quali il primo è l'interessante pala con la Vergine il Putto e angeli fra i S. S. Francesco e Bernardino, dalla chiesa di S. Francesco in Matelica. Malgrado il parere del Cavalcaselle e di altri, nulla giustifica tale attribuzione, in questo lavoro dovuto ad un ignoto artista che rivela una certa affinità colle prime produzioni di Bernardino di Mariotto¹¹ piuttosto che con Lorenzo, ed ha una soavità di sentimento religioso non disgiunta da vivacità negli atti. Correttamente ascritte a Lorenzo dal Cavalcaselle sono le due bellissime tavole con San Sebastiano, San Giovanni Battista e altri due santi evidentemente parti di un polittico, da S. Teresa in Matelica, opera senza dubbio della giovinezza del pittore, quando egli subiva più fortemente l'influsso di Nicolò da Foligno: si possono collocare, per la finitezza e per la bellezza del colorito, fra le migliori creazioni di Lorenzo. Di un'epoca più tarda, in cui il nostro artista aveva sviluppato e individualizzato il suo stile, il dipinto colla Vergine e S. Andrea fra i S. S. Rocco e Sebastiano, dalla Confraternita di S. Angelo di Matelica – purtroppo, dolorosamente restaurata in questi ultimi tempi. La città nativa di Lorenzo, S. Severino, mandò qui una Madonna col Putto i S. S. G. B. e Agostino dalla chiesa di Sant'Agostino a Pausula, e un trittico dipinto nel 1481, dove vedonsi chiare le influenze del Crivelli e di Nicolò da Foligno, così come nel Matrimonio di S.^a Caterina una volta in Fabriano ed ora nella Galleria Nazionale di Londra¹².

Due dittici, frammenti di un'opera più grande coi SS. Pietro, G. B., Bernardo e Biagio, dalla chiesa di S. Maria di Piazza a Samano, sebbene ascritti a Lorenzo, mi sembrano piuttosto di Nicolò da Foligno o di un discepolo molto affine che lavorava sui disegni del maestro stesso. Senza dubbio, ad un artista della scuola di Lorenzo appartengono due altri dipinti i quali, malgrado una evidente parentela con quelli di S. Severino, sembrano aver dato origine a molte discussioni tra i critici, dacché apparvero alla Mostra di

Macerata, il primo di essi, un trittico del Capitolo del Duomo di Matelica, rappresentante, nella parte centrale, la Crocifissione, e nei lati Sant'Adriano a cavallo, la Natività, il Martirio di S. Bartolomeo e l'Adorazione dei Magi. Quest'opera, classificata dalla Commissione dell'Esposizione fra le prime del quattrocento, è certamente di un'epoca più tarda. Quanto all'influenza di Gentile da Fabriano o della scuola tedesca (!) che alcuni pretendono vedere in essa, non conviene parlarne, tali influenze essendo solo immaginarie. Né posso convenire coll'opinione del prof. Ricci, citata dal catalogo, che riconosce nella cavalleresca figura di S. Adriano la mano di Nicolò da Foligno, poiché questa figura è certamente di quello stesso che effigiò la Vergine della Natività, l'Adorazione e la Crocifissione nella medesima pala, di un artista cioè che se non fu Lorenzo II, fu di certo il più affine dei suoi seguaci. L'influenza di Nicolò che noi troviamo qui è quella che si rintraccia in quasi tutte le opere di Lorenzo e della sua scuola. Una discendenza artistica simile a questa ce la mostra la seconda di dette opere che contiene il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni e di sotto una serie di notevoli predelle piene di carattere, dove è ritratta la storia dell'Invenzione della S. Croce, fiancheggiata da due gruppi votivi, pure esposta dal Capitolo del Duomo di Matelica.

Passando ora alle opere dei Vivarini, di Carlo Crivelli e seguaci, fattori così importanti nella evoluzione della pittura marchigiana, troviamo qui esposte le tavole frammentarie dell'anno 1462 dalla Collegiata di Pausula attribuite, non senza ragione, al padre della scuola muranese, *Antonio Vivarini*, che potrebbe benissimo essere stato coadiuvato dal fratello minore Bartolomeo.

Di *Carlo Crivelli* due opere, la gentile Madonna della Pinacoteca di Macerata, e la più affascinante fra tutte le sue rappresentazioni della Vergine Madre e del Figlio, quella della Confraternita del Sacramento di S. Agostino in Pausula. Del simpatico *Vittorio Crivelli*, fratello (?) e seguace di Carlo, furono esposti parecchi lavori poco conosciuti, fra gli altri la più perfetta delle sue produzioni, il gran polittico di Torre di Palme, quello dipinto nel 1490 per la chiesa di San Martino in Monte S. Martino¹³ un trittico da Ripatransone e una Vergine in adorazione del Putto, da Sarnano.

Del rude ma spesse volte assai decorativo *Pietro Alemanno* vi era nella Esposizione un gruppo di opere caratteristiche, e cioè: un polittico della Pinacoteca comunale di Ascoli, una Madonna che adora l'Infante della stessa raccolta, e che ricorda quella di *Vittorio Crivelli* in Marsignano e quella del medesimo artista in Falleronia, la Madonna del Soccorso da Sarnano¹⁴ e una deliziosa Santa Martire da Ascoli.

Il bizzarro e poco noto pittore *Stefano Folchetti* di S. Ginesio era rappresentato da tre lavori: il più antico di essi, una Vergine con Bambino e Santi, dipinto per una delle chiese della sua città nativa (dove solamente si può conoscere questo pittore) ci mostra Stefano, se non come un discepolo, almeno sotto l'influsso del Crivelli e sino a un certo punto, di Lorenzo II, mentre in una pala più tarda, del 1498, sebbene egli abbia preso per la Madonna un modello crivellesco, l'influenza di Lorenzo è molto più accentuata. In entrambe le tavole però notiamo quella stessa curiosa e caratteristica individualità che ci fa perdonargli la mancanza di tecnica finitezza¹⁵. Interessante, perché egli reca tracce evidenti del Crivelli, sotto cui l'artista cominciò il suo tirocinio, un gruppo di pitture da Ascoli di *Cola Filotesio d'Amatrice*. Non si crederrebbe che l'autore di opere semplicemente decorative, come sono le sue prime, potesse divenire il creatore delle due Sibille stranamente michelangiolesche esposte qui sotto il suo nome!

Fummo sorpresi di vedere come fra tanti artisti di mediocre importanza il grande *Lorenzo Lotto*, la cui vita negli anni di matura operosità fu così legata alle Marche, sua patria adottiva, non era rappresentato qui che da tre opere fra le molte sparse nelle vicinanze di Macerata. Di queste, due pale da Mogliano e da S. Domenico di Cingoli sono abbastanza note, la terza invece, una vigorosa ed efficace tavoletta con S. Domenico predicante nella piazza di Recanati, di un colorito smagliante, era pressoché ignota ai moderni ammiratori del maestro: apparteneva al conte Grimaldi di Treia¹⁶.

Dirò poche parole dei pittori del tardo cinquecento e del seicento, i quali non entrano nell'ambito della presente rassegna. Interessante, non foss'altro siccome prova dello sviluppo artistico del pittore, l'esposizione di ben sedici tavole di *Vincenzo Pagani*; degne pure di nota le produzioni degli artisti, una volta famosi, appartenenti alla scuola di Caldarella; purtroppo in questi ed altri dipintori marchigiani di tale epoca, l'eclettismo prende il posto della semplicità e della sincerità che formò la caratteristica dei primitivi maestri di quella interessante regione¹⁷.

Fu pure incluso nella mostra un gruppo di opere senza affinità all'arte nelle Marche fra cui le magnifiche predelle della pala del *Perugino* (1497) da S. Maria Nuova di Fano, le quali, sebbene abbiano le più prete caratteristiche del maestro, vennero secondo il solito attribuite a Raffaello. Così non posso ammettere l'attribuzione a Sebastiano del Piombo del Cristo alla Colonna dalla chiesa di S. Esuperanzio in Cingoli, evidente lavoro di un discepolo o seguace dell'artista. Per finire menzionerò la ricca tavola coll'assunzione della Vergine, proprietà del conte Servanzi di S. Severino, in cui riconobbi subito la mano dell'immaginoso ed abile pittore senese, *Giovanni di Paolo*, nella sua maniera più accurata e più finita¹⁸.

Dicembre 1905

F. MASON PERKINS

¹ Che Allegretto e Francescuccio Ghissi non fossero i soli artisti operanti in Fabriano e dintorni a quell'epoca è attestato dall'esistenza nella città stessa di affreschi come quelli difficilmente visibili e pressoché ignoti che trovansi in una cappella rialzata e in parte ricostruita alla sinistra del coro di S. Domenico – opere interessanti e di un ignoto maestro giottesco di prim'ordine non molto discosto per lo stile dallo stesso Allegretto, sebbene di carattere più spiccatamente fiorentino. E così richiamerò alla memoria quel ciclo un po' più tardo di affreschi con cui un ignoto decoratore ornò la bellissima cappella di S. Nicolò in Tolentino: questi e quelli ora menzionati costituiscono i più importanti dipinti murali giotteschi nelle Marche.

² Ricorderemo ancora altri lavori di Allegretto tuttora esistenti nella sua città, uno dei quali, la Madonna col Putto del 1371 nella Collezione Fornari, va posto fra i suoi migliori. E il sig. Fornari ha pure la fortuna di possedere due altre opere genuine del maestro: una tavoletta colla Vergine e il Bambino e un Cristo morto nella tomba. Gli affreschi molto guasti di S. Lucia che io reputo del Nuzi sono più noti. Una tavola recante S. Antonio Abate fra numerosi devoti, della Galleria Comunale di Fabriano, sebbene ascritta ad Allegretto, ci lascia in dubbio, circa al suo vero autore. La remota città di Apiro presso Cingoli possiede un bellissimo esemplare del nostro maestro nella pala d'altare non tocca dai restauri che fu originariamente dipinta per la chiesa di S. Francesco e venne poi trasportata nelle scuole comunali. Rappresenta la

Madonna in trono, il Bambino e i SS. Caterina, Francesco, Martino e Lucia, firmata e datata 1366; come gli studiosi sanno, del nostro pittore l'opera più antica che ne porti la firma è il trittico del 1355, nella Libreria Vaticana (Museo cristiano).

³ Le opere del Ghissi rivelano una parentela con quelle di Allegretto e, secondo me, ancora maggiore l'influenza di Bernardo Daddi.

⁴ Del Ghissi abbiamo nelle Marche un numero di dipinti analoghi nel soggetto, nella tecnica, a quelli di Fabriano, per esempio: in S. Agostino a Ascoli, in S. Domenico a S. Severino, in S. Salvatore a Monte Giorgio, in S. Domenico a Fermo e nella raccolta Fornari a Fabriano veggonsi lavori di sua mano che si somigliano nei tipi e nella composizione e differiscono solo in una maggiore o minore finezza. Concordo poi col Cavalcaselle nel considerare la tavoletta della Vergine col Putto (n. I, Scaffale 5) nel museo Cristiano del Vaticano come del Ghissi piuttosto che di Allegretto Nuzi a cui vien di solito attribuita. Quasi identica a queste pitture, sebbene un po' più delicata nel sentimento e nella forma, è la tavola firmata da Andrea da Bologna (1372) da S. Agostino di Pausola in cui tale è l'affinità colle opere del Ghissi da farci supporre che Andrea si ispirò a Francescuccio. Troviamo anche fra altri artisti più prettamente bolognesi, come per esempio Lippo Dalmasio, composizioni che ricordano assai quelle soprannominate del Ghissi. Dello stesso Andrea era esposto pure un elaborato polittico firmato e datato 1369, rappresentante la Vergine col Cristo in trono, fra Santi e devoti e scene della vita dei due S. Giovanni, nel quale appaiono palesi le caratteristiche bolognesi dello stile di Andrea.

⁵ Ciò non vuol dire che le Marche siano del tutto prive di un originale di Gentile poiché, malgrado l'esodo a Brera delle deliziose predelle della pala di Val Romita, rimane tuttavia nella città nativa di Gentile ciò che, a parer mio, costituisce una creazione preziosa e geniale del suo pennello. Alludo qui alla poco nota tavoletta di San Francesco che riceve le stimmate nella Raccolta Fornari di Fabriano. Questo piccolo quadro, che spero di riprodurre fra breve nella *Rassegna* col gentile permesso del suo proprietario, è un'opera dei primi anni di Gentile, non molto posteriore alla predella sopra detta. Nel parlar di Gentile non posso tralasciare di menzionare un dipinto che più si approssima alla sua maniera di tutti quelli esistenti nelle Marche; è questo un affresco, o meglio un frammento, che conserva una grande e delicata bellezza, in una chiesa di S. Ginesio, rappresentante un miracolo di S. Antonio da Padova, di artista ignoto molto affine a Gentile.

⁶ Un altro lavoro di un seguace di Gentile lo vediamo nella pala già in S. Vito di Recanati, ora nel municipio di questa città: rappresenta S.S. Vito, Battista Giovanni B. e Lorenzo e fu, secondo l'iscrizione che porta, dipinto nel 1422 da un certo «Magister Petrus».

⁷ Per esempio nella chiesa di castello, in quella di S. Maria della Misericordia, in S. Lorenzo di S. Severino e a S. Maria della Pieve, poco distante da quei comuni.

⁸ Un altro notevole lavoro del maestro è il S. Gerolamo nella Raccolta Fornari di Fabriano.

⁹ Non molto lontano da Macerata si ammira tutt'ora nel suo luogo originale, cioè nella chiesa parrocchiale di Belforte sul Chienti, lo splendido capolavoro del maestro, il magnifico polittico con la Madonna, il Bambino e santi, dipinto nel 1468, una delle opere d'arte più imponenti delle Marche.

¹⁰ Di questa interessante personalità artistica spero fra non molto poter dire di più e restituire a lui certe opere che figurano sotto altri nomi.

¹¹ Bernardino è noto alla maggioranza degli studiosi solo per le sue opere più tarde, come quelle nella galleria di Perugia che ce lo mostrano già entrato in una fase convenzionale sebbene sempre piacevole: nelle prime invece, come nella tavoletta con Madonna e Angeli (1498) nella chiesa di Bastia presso Fabriano, abbiamo un eccellente esempio di come egli seguisse Fiorenzo di Lorenzo. Bernardino avrebbe potuto essere meglio rappresentato alla mostra perché, sebbene perugino, fu intimamente unito allo sviluppo della pittura nella Marche. Vorrei aggiungere all'ottimo elenco delle sue opere pubblicate dal Berenson altre due: una piccola caratteristica *Incoronazione* nella raccolta Piersanti a Matelica, e un piccolo stendardo recante lo spotalizio di Santa Caterina, S. S. Agata e Damiano nella collezione del rev. dott. Nevin a Roma. In Albacina presso Fabriano scorge si ancora sulla parete di un vecchio mulino un fresco rovinato dello stesso autore.

¹² Il capolavoro di Lorenzo è lo splendido fresco in forma di polittico nella chiesa collegiata di Sarnano che ci mostra Lorenzo nella fase sua più sviluppata e caratteristica. Non esito ad ascrivere al maestro un altro pregevole affresco, recante la Vergine, il Bambino e angeli ed ascritto a Nicolò da Foligno, nella vecchia cappella dell'Ospedale, fuori la porta della città, opera di affascinante semplicità. Un altro lavoro infine, che passò sinora siccome di Nicolò da Foligno e fu una volta, *mirabile dictu*, attribuito a Gentile da Fabriano, ma che in realtà è una delle più importanti produzioni di Lorenzo II, lo splendido polittico con la Vergine e Santi, trovasi tutt'ora sull'altare maggiore della chiesa di Serrapetrona, un piccolo paese nascosto nei monti tra Belforte e San Severino. L'amico mio, M. Berenson, fu il primo ad ascrivere questa grande pala al suo vero autore in una privata comunicazione alcuni anni or sono. Io non aveva allora visto tal lavoro, ma la conoscenza fattane più tardi, mi condusse alla medesima conclusione.

¹³ Non è questo l'unico lavoro di Vittorio in Monte S. Martino; nella medesima chiesa di S. Martino vedesi un altro grande polittico della sua mano, ed un altro ancora nella chiesa di S. Maria del Pozzo. A Montefalcone poi, in quel nido d'aquila che corona la montagna opposta, avvi un altro polittico del maestro, per non parlare di altre sue opere sparse nelle località meno note delle Marche.

¹⁴ Era questo un soggetto favorito di Pietro di cui troviamo il primo esempio nel dipinto eseguito nel 1485 pel coro della collegiata di S. Ginesio dove tutt'ora si conserva chiuso in un pesante tabernacolo.

¹⁵ Nei lavori posteriori di Stefano, in cui egli si firma, non più Stefano di S. Ginesio, ma Stefano Folchetti (come la tavola d'altare in S. Francesco di S. Ginesio ed un'altra nella chiesa di Urbisaglia presso Tolentino) egli ha un fare più dolce ed uno stile più convenzionale.

¹⁶ Che la ha pur troppo venduta a un antiquario il quale senza dubbio la trasportò all'estero. N.d.R.

¹⁷ Il più grande di tutti i tardi pittori marchigiani fu purtroppo trascurato dal Comitato della mostra; alludo qui a quel Piergentili da Camerino di cui la chiesa di S. Venanzio in quella città possiede la grandiosa «Concezione». Meriterebbe più attento studio quest'artista dimenticato che sovrastava ai suoi contemporanei quando la pittura della Marche andava rapidamente declinando.

¹⁸ Più tardi, nel leggere il catalogo della mostra, notai con piacere che anche Corrado Ricci aveva attribuito quella bella tavoletta al suo vero autore.

L'Esposizione Maceratese d'Arte antica

di Giulio Natali, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche*, n. s., vol. III, fasc. I, 1906, pp. 49-61.

L'esposizione artistica di Macerata è stata senza dubbio un vero avvenimento per la storia dell'arte in Italia. Corrado Ricci, che si trattenne qualche giorno tra noi e che illustrerà degnamente Macerata e la sua esposizione, compendia così le sue impressioni: «Questa mostra è una delle più interessanti ch'io abbia viste. Quelle dell'Italia settentrionale e della stessa Siena erano di una grande ricchezza, gli oggetti esposti singolarmente belli e importanti, ma non risolvevano problemi, anche perché problemi complessi non esistevano. A Bologna, a Reggio, a Como, a Siena si vedevano certo cose magnifiche, e talune anche sconosciute: ma le grandi linee delle scuole di là o erano note, o non ricevevano nuova luce. In questa Mostra, invece, le scuole marchigiane si manifestano nella loro importanza per la prima volta».

Ragione d'ineffabile compiacimento per me, che, sostenendo da parecchi anni la tesi della innegabile esistenza d'arte genuinamente marchigiana, la bontà della mia tesi ho visto provata così splendidamente dalle molte opere per la prima volta raccolte nella mia città. Lo studioso, a traverso le sale del Convitto Nazionale, divenute provvisoriamente (purtroppo!) il più ricco museo, la più splendida pinacoteca delle Marche, poteva facilmente ricostruire tutta la storia dell'arte, specialmente della pittura, marchigiana. Ma, prima di venire a dire di questa, accennerò ad altre manifestazioni artistiche.

I.

Inestimabili ricchezze figuravano nella sala dell'Arte Sacra, anche senza il famoso piviale d'Ascoli! Debbo lamentare per altro che tanti tesori fossero stati ammassati più che ordinati in dodici scaffali, sacrificati insomma in breve spazio, mente tanto se n'era spreco nel portico coperto di vetrata per troppe opere moderne di scarso valore, anche di dilettaanti. Cito le opere che mi hanno colpito di più.

Il primo scaffale, nel quale erano riposti oggetti provenienti quasi tutti dal Museo capitolare Piersanti di Matelica, conteneva opere d'oreficeria (reliquiari, calici, turiboli) e indumenti sacri (veli e fasce battesimali, copricapoli, borse, pianete, tonacelle, cotte) dei secoli XV-XVIII, e oggetti vari, tra i quali una tavola del V o VI secolo con l'immagine del Salvatore e degli apostoli Pietro e Paolo. Nel secondo scaffale noto una croce professionale d'argento con fiorami e putti lavorati a sbalzo, opera del 1702 dell'argentiere maceratese Sebastiano Perugini (Treja)¹: e una pianeta di seta rossa ricamata d'oro e d'argento, indossata da Gabriele del Monte vescovo di Iesi, uno de' padri del Concilio di Trento (Cattedrale di Iesi); nel terzo scaffale, un trittico cuspidale d'avorio, con bassorilievo rappresentante la Vergine col Bambino circondata da Angeli, e santi e sante ai lati, oggetto appartenuto a s. Giacomo della Marca (Monteprandone); nel quarto, un frammento di piviale di

Gregorio XII, morto a Recanati nel 1417, con ricami rappresentanti gli apostoli e l'incoronazione della Vergine (Cattedrale di Recanati). Pregevoli cimelii ci offre lo scaffale settimo: per esempio, una cassetta saracena d'avorio dipinto con figurazioni allegoriche, del secolo X (S. Severino Marche, Parrocchia di S. Lorenzo in Doliolo); tre opere del trecento, quali sono una lipsanoteca d'argento dorato appartenuta a Gregorio XII (Cattedrale di Recanati), un sigillo a mandorla con figure (Monteprandone) e un dittico senese rappresentante la nascita del Redentore e la crocifissione, con cornice graffita in oro (Cattedrale di Recanati); e infine un avorio graffito. Chiuso in cornice d'ebano in forma d'altare, opera del 1588 d'un Antonio Sparo (Caldarola). Nello scaffale VIII abbondano reliquiari, croci, quadretti, cofanetti del sec. XV, oltre un codice membranaceo della Bibbia, adorno di splendide miniature del sec. XIII (Biblioteca di Macerata). Lo scaffale IX presenta, fra l'altro, un evangelario in pergamena, adorno di miniature del sec. XIV (Cattedrale d'Ancona); una pianeta, il cui stolone è diviso in undici compartimenti adorni di ricami rappresentanti la passione di Cristo, appartenuta al beato Girolamo Gheralducci morto nel 1335 (Cattedrale di Recanati), opera veramente preziosa per la storia della pittura; una pianeta di broccato rosso con fregi d'oro del sec. XV (Cattedrale di Macerata); una pianeta e un piviale donato da Sisto V alla Cattedrale di Montalto; un ostensorio d'argento, riccamente e bellamente scolpito nei primi anni del sec. XIX del maceratese Antonio Piani (Collegiata di S. Giovanni, Macerata). Un'altra opera del Piani, un calice di argento adorno di festoni e figure d'angeli a sbalzo e a cesello e con tre statue sul piede (Macerata, S. Giovanni) si trova nell'ultimo scaffale (XII), nel quale fanno bella mostra di sé non pochi reliquiari, croci, calici, turiboli del sec. XV, una croce stazionale di rame dorato, lavoro bizantino del sec. XI (Cattedrale di Cingoli), una croce d'argento dorato cesellato del secolo XIV (Cattedrale d'Ancona), una croce professionale d'argento (1538) degli ignoti orefici Baglioni di Montedinove e Marziali di Montelpare (Parrocchia di Moresco); oggetti tutti eclissati dallo splendore del reliquiario d'argento dorato, adorno di rubini di perle e zaffiri, finissimamente smaltato e cesellato, che Sisto V donò alla sua patria di Montalto, che con gelosa cura è serbato intatto questo vero tesoro non solo di ricchezza, ma d'arte. Fuori delle vetrine erano esposti altri oggetti, tra i quali mi contento di rammentare due croci processionali, esposte dal Comune di Visso, opere, pare, abruzzesi del sec. XV, una delle quali anzi assai simile a una croce di Nicola da Guardiagrele; e una croce processionale d'argento dorato, opera di Lorenzo da Ascoli, che la fece nel 1414 (Collegiata di Montecassiano). È noto che nell'Ascolano fiorì nel sec. XV una scola d'orefici che gareggiò con gli orefici d'Abruzzo: per merito del Bertaux,

è oramai citato tra i più grandi orefici del rinascimento ascolano Pietro Vanini.

II.

Sparsi qua e là nelle sale de' quadri, molti oggetti archeologici e paleoetnologici (esposti dal Museo civico di Ascoli Piceno, dai Municipii di Sassoferrato, di Sanginesio, dal Museo Civico di Fermo, dalla raccolta Rilli di Sirolo, e Ludovici di Pioraco, dal Museo Olivieri di Pesaro e da parecchi privati); il medagliere del Comune di Sassoferrato, il medagliere Cattabeni di Macerata e la preziosa collezione di tutte le diciotto zecche antiche della Marca, ordinata dal cav. Ortensio Vitalini. Son novecento monete d'oro argento e rame, alcune delle quali rarissime: per esempio gli aurei autonomi battuti ad Ancona da Clemente VII, quelli di Leon X, gli scudi di Sisto V e Pio VI, gli aurei dei Varano da Camerino, un mezzo scudo d'oro di Guidubaldo II d'Urbino, gli aurei di Guidubaldo I da Montefeltro, di Francesco Maria della Rovere, di Guidantonio da Montefeltro. La collezione di Fabriano è completa. Notevole uno scudo d'oro inedito di Paolo III della zecca di Camerino, che ha lo stemma farnese con triregno e chiavi, e al rovescio la figura di s. Paolo, che somiglia molto a quella coniata da B. Cellini: opera firmata (M. B. P.) dal maestro Bartolomeo Puritello o Baldassarre Piccelli, tutti e due di Camerino.

Le arti industriali offrivano oggetti varii, sparsi nelle varie sale.

Noterò due grandi arazzi fiamminghi del sec. XVI (esposti nella sala IV), rappresentanti animali feroci in boscaglia, che appartengono al Palazzo Ducale d'Urbino. Pochi i saggi d'un'arte che quasi *tota nostra est*; dico la ceramica: nondimeno c'erano vasi istoriati e terrecotte delle fabbriche di Pesaro, Arcevia, Esanatoglia, Pollenza. Singolarmente belli due grandi boccali di majolica dipinta, forse di Faenza, del sec. XV, esposti dalla Biblioteca Comunale di Macerata, in uno dei quali è effigiato s. Giuliano sul bianco cavallo con vessillo su cui è rappresentata una macina, stemma di Macerata, di cui il santo è protettore. Nell'atrio, quattro porte e uno sportello istoriati con varie figure, opera di Cristoforo Casari d'Ancona, che le eseguì nel 1796 (Montelupone). Trascuro cofani, pizzi, ventagli, oggetti varii di vestiario e d'abbigliamento, soprattutto del sec. XVIII, per notare due curiosità: una posata d'argento donata da Annibal Caro alla nipote Porzia, quando andò sposa di Ascanio Condivi, pittore e biografo di Michelangelo, a Ripatransone; e un broccato con ricami del sec. XVI, parte della guarnizione del letto nuziale d'una Peretti, nipote di Sisto V, che andò sposa a un Ciccolini di Macerata.

Poco numerose le opere di scultura, arte non troppo coltivata dai Marchigiani, che amarono soprattutto la musica (è nostra la gloriosa triade Pergolesi Spontini Rossini) e la pittura, la più spirituale, starei per dire la più musicale, delle arti del disegno. Una tavola scolpita del 1395, rappresentante s. Agostino, appartenente al vecchio coro della Chiesa omonima di Recanati, è opera di Ludovico da Siena. Non mancavano le terrecotte robbiane. Due figli di Andrea della Robbia, frate Ambrogio e fra' Mattia, lavorarono nelle Marche; il primo anzi almeno sette anni vi operò, e vi morì nel 1527, dopo avervi comperata una casa a Potenza Picena. Di Ambrogio si vedeva una statua rappresentante s. Firmiano abate (Montelupone) e un busto della Maddalena (opera esistente a Potenza Picena, che di Ambrogio possiede anche una *Pietà*); di fra' Mattia ventun frammento di altare (Museo Civico di Ripatransone) e l'*Ultima Cena* (proprietà di Carlo Astolfi). Il Capitolo della

cattedrale di Treja esponeva un busto di Sisto V, grande al vero, opera da alcuni attribuita al Giambologna, da altri ad Antonio Calcagni di Recanati, o a Tiburzio Vergelli da Camerino. Non sarebbe stato male ricordare al visitatore con belle riproduzioni fotografiche le più degne opere dei pochi ma valenti scultori marchigiani dei sec. XVI e XVII: Federico Brandani, i citati Calcagni e Vergelli, lo Jacometti e gli altri della scuola recanatese. Finalmente, undici terrecotte (statuine e busti di santi, oltre il proprio ritratto) ricordavano il maceratese Antonio Piani, artista quasi ignoto, ma non indegno di memoria. Questo Antonio Piani, che abbiamo già ricordato come autore d'un ostensorio e d'un calice, era figlio dell'orefice e scultore Domenico, del quale era esposta una mazza d'argento (1770) del Comune di Matelica.

Una piccola sala, l'ultima, raccoglieva quadri di scuole non marchigiane trovati nelle Marche, con l'intento di mostrare le reciproche influenze. Fra i più notevoli citeremo: la *Madonna orante* con angeli di Giovanni di Paolo Senese (sec. XV) (Municipio di S. Severino), un *Matrimonio di Santa Caterina*, tavola della maniera del Ghirlandajo (Municipio di S. Ginesio); la *Pietà* e l'*Annunciazione* di Bernardino di Mariotto (Municipio di S. Severino); una *Sacra Famiglia* d'Innocenzo Francucci da Imola (Municipio di Mogliano); *Sant'Onofrio*, vigoroso quadro di Salvator Rosa (Municipio di Matelica); un *Presepio* di Marco Palmezzano (1537), appartenete al conte Grimaldi di Treja; un *Cristo alla colonna* di fra' Sebastiano dal Piombo (Chiesa di S. Esperanzio di Cingoli).

Ma gli ordinatori dell'esposizione d'arte antica, il prof. G. Rossi, il prof. E. Calzini, il sig. C. Astolfi, si sono resi veramente benemeriti della cultura nazionale, ordinando in sei sale molte delle principali pitture marchigiane. Descriverle significa quasi disegnare la storia della pittura nelle Marche. Da ora innanzi gli storici dell'arte non potranno fare a meno di occuparsi d'una *scuola pittorica marchigiana*.

III.

La più antica scuola pittorica delle Marche è la fabrianese, che occupava la prima sala. Tre grandi affreschi bizantineggianti del sec. XIII, esposti dal Municipio di Fabriano (una Crocifissione, un S. Agostino, un santo frate), già attribuiti da Amico Ricci a quel Bocco da Fabriano (operante nel 1306), che si può considerare il nostro Cimabue, non appartengono a lui, se è sua, come pare, una tavola cuspidale dal fondo d'oro, che ha, con bella composizione, tutti i caratteri d'un'arte progredita, non ostante il colorito scuro e le carni nere. Tre angeli raccolgono il sangue delle ferite del Cristo crocifisso; due altri lo adorano al di sopra della croce. In basso, la Vergine svenuta tra due pie donne; la Maddalena è genuflessa al piede della croce. Discepolo di Bocco fu Allegretto Nuzi (registrato nel 1346 nel libro dell'arte dei pittori in Firenze), che potremmo chiamare il nostro Giotto. E l'arte di Giotto dove aprirgli veramente gli occhi a Firenze. Sei opere sue si vedevano a Macerata, tutte provenienti, tranne una, da Fabriano: un pentittico rappresentante la Madonna col Bambino, fiancheggiata da quattro santi, il trittico della Pinacoteca comunale di Macerata (1369), la Vergine col Bambino, che ha in mano un uccelletto, tra S. Antonio Abate e S. Giuliano; una tavola archiacuta con S. Antonio Abate e S. Giovanni Evangelista; un'altra tavola archiacuta con S. Giovanni Battista e Venanzo; un pentittico con la Vergine e il Bambino, tra quattro santi, con la Crocifissione nella cuspidale del pannello centrale; una tavola divisa in tre

reparti con S. Antonio di Padova, S. Agostino, e S. Stefano, la cui dalmatica è ricca di splendidi rabeschi d'oro fregiati d'azzurro e di rosso. Allegretto ama le forme gentili, l'espressione graziosa, l'esecuzione precisa, quasi di alluminatore, e gli accessori lavorati in oro. Suo contemporaneo e conterraneo fu *Francescuccio di Cecco*, di cui il Municipio di Fabriano aveva inviato una Madonna col Bambino poppante (1359), accortamente messa a riscontro d'un'altra, conservata a Pausula, di Andrea da Bologna (1372), che ne è quasi una copia, per dimostrare luminosamente l'azione esercitata nelle regioni vicine dall'incipiente scuola marchigiana. Di questo Andrea da Bologna, che, secondo il Cavalcaselle, prima assistente di Vitale da Bologna, dovè recarsi nelle Marche in cerca di lavoro, non si conosce, oltre questa Madonna, che un'altra opera, pure esposta a Macerata (1369); un grande polittico della pinacoteca di Fermo con la Vergine e il Bambino nel centro; sopra, la Crocifissione; ai lati, dodici quadretti deliziosamente realistici: pittura, sebbene anteriore, assai più pregevole, per vivacità di colorito e diligenza, di quella di Pausula. Le opere del grande Gentile da Fabriano erano sostituite da fotografie e da alcuni lavori della sua scuola: come una Vergine in adorazione, tra i fiori, incoronata dagli angeli (Monastero di S. Maddalena di Matelica), e un grandioso trittico del Museo Piersanti di Matelica rappresentante a sinistra il Presepio e al disopra s. Adriano a cavallo, in mezzo la Crocifissione, a destra l'Adorazione dei Magi e sopra il supplizio di S. Bartolomeo. Ma col suo crudo realismo drammatico l'autore di questo trittico mostra di risentire, oltre quella di Gentile, che ebbe lo stile gentile, come il nome, altre influenze. In ogni modo questa e altre pitture mostrano che l'antica arte marchigiana non è tutta misticamente compunta, come l'ombra. Ecco un'artista finora ignoto, esumato dall'Astolfi; fra' Marino Angeli da S. Vittoria, di cui si vedevano un trittico, la Vergine col Bambino tra due santi del 1448 (Monte Vidon Combatte), e un frammento di polittico, la Vergine col Bambino (Collina). Ha corso troppo chi ha chiamato il povero fra' Martino crivellesco prima del Crivelli: egli è un mediocre artista della scuola fabrianese. Assai più vale Antonio da Fabriano, che operò tra il 1451 e il 1471, e che non poté essere perciò, come vorrebbe Amico Ricci, discepolo diretto di Gentile, morto nel 1427. Di lui si vedevano uno stendardo sul quale è dipinta, da un lato, la Vergine in trono con una mela in mano e il Bambino in grembo, dall'altro, S. Clemente papa in trono (Parrocchia di Genga); un Crocifisso crudamente realistico del 1452 (Museo Piersanti di Matelica); il *Transito della Vergine* (Fabriano). Trascurò opere d'ignoti. Le opere citate sono più che sufficienti a dare un'idea precisa dei caratteri della pittura marchigiana, che supera, senza dubbio, in varietà la pittura umbra, in diligenza la senese, con le quali spesso gli storici la confondono.

Figlio del monte, figlio del mare, il popolo marchigiano, che produsse insieme la spiritualità di Raffaello e l'indomita energia di Sisto V, al misticismo umbro seppe accoppiare un realismo pieno di movimento drammatico; popolo amico dei viaggi e delle avventure, volle ritrarre nell'arte l'amore orientale del fasto: e d'oro, e di gemme, di velluti, di broccati, di preziosi drappi ricamati ornò e coprì le sue vergini e i suoi santi.

Nella seconda sale figuravano principalmente le scuole sorte nel quattrocento, delle quali la più antica è quella di S. Severino, rappresentata da Lorenzo Salimbene (che nel 1416 circa dipinse col fratello Jacopo i vigorosi affreschi della Chiesa di S. Giovanni a Urbino, non indegni di Masaccio) e da Lorenzo di maestro Alessandro, detto Lorenzo II, che viveva ancora nel 1503.

Di Lorenzo Salimbene s'ammirava un trittico vigorosamente colorito, rappresentante la Vergine assisa su un piano cosparso di rose, col Bambino che dà l'anello a S. Caterina; ai lati S. Simone e San Taddeo apostoli: opera firmata dal pittore ed eseguita, com'egli dichiara, a ventisei anni (Pinacoteca di S. Severino). Delle sette opere esposte a Macerata e attribuite a Lorenzo II, tre sono sicuramente sue: una bella Madonna in trono, che porge al Bambino una melagrana, fiancheggiata da due santi (Pinacoteca di S. Severino); un'altra Madonna col Bambino, adorata da quattro angeli, opera firmata e datata 1481 (Pausula); una tavola centinata, con la Madonna, il Bambino, S. Anna e parecchi santi, e tre figurine in alto, tra le quali un Cristo piagato (Matelica, Confraternita di S. Angelo). Ma l'opera nella quale Lorenzo II supera se stesso, se è sua, come crede Adamo Rossi, è un gran trittico del Convento di S. Francesco di Matelica, dove al Bambino, seduto su le ginocchia della madre, un angelo d'ineffabile bellezza porge un calice d'oro coronato di frutta e di fiori, e tra i santi che circondano la Vergine, si nota Bernardino da Siena, i cui miracoli sono rappresentati nei piccoli riparti della predella.

La scuola urbinata, che, pel tramite dei Salimbene, deriva in parte da quella di S. Severino, poteva essere studiata in alcune opere di Giovanni Santi, padre e primo maestro di Raffaello (*Visita di S. Maria a S. Elisabetta*, del Comune di Fano; *S. Rocco e l'Arcangelo Raffaele*, che guida per mano il piccolo Tobia, dell'Istituto di belle arti d'Urbino) e nel notissimo *S. Sebastiano* di Timoteo Viti (Istituto di belle arti d'Urbino), secondo maestro di Raffaello. Il quale era ricordato alla venerazione dei visitatori dalla predella della tavola del 1497, firmata dal Perugino, esistente nella Chiesa di S. Maria Nuova a Fano. Quella predella, con le storie della Vergine, sarebbe stata dipinta dal divino fanciullo sotto la scorta del Perugino. Peccato che mancassero anche le riproduzioni delle opere d'altri valenti urbinati, come Bramante, fra' Carnevale e Giorolamo Genga! C'era peraltro uno stendardo a due facce rappresentanti l'una l'Annunciazione e l'altra la Crocifissione (Sarnano), che C. Ricci ha assegnato alla scuola di Pier della Francesca, e Adolfo Venturi nominatamente a fra' Carnevale (Bartolomeo Corradini), seguace di Piero.

Un grande polittico a sei scomparti di Monte S. Martino (1473) di Girolamo Boccati, figlio del ben più noto Giovanni, ricordava la scuola di Camerino. Troppo poco! Perché non esporre almeno le riproduzioni delle opere perugine e del polittico di Belforte del grazioso e fastoso Giovanni Boccati?

In compenso due Madonne (quella di Macerata e quella di Pausula) di Carlo Crivelli, che importò nelle Marche la pittura veneta (al cui rinnovamento avea del resto gloriosamente contribuito il marchigiano Gentile maestro a Jacopo Bellini), e molte opere di Vittorio Crivelli, di Pietro Alamanni, di Stefano Folchetti, di Cola d'Amatrice costituivano un'insuperabile raccolta di opere della scuola crivelliana d'Ascoli. Con le opere di Carlo si ammiravano anche i tre frammenti d'un polittico di Antonio Vivarini (Collegiata di Pausula): il che dava agio a opportuni raffronti, sapendosi che l'arte di Carlo Crivelli deriva in parte da quella dei Vivarini.

Se questo scritto potesse essere, invece d'un arido elenco, una lirica alata, io vorrei qui conspargere de' più bei fiori dello stile le opere di Vittorio Crivelli, del quale non mi pare esagerazione il dire che, se è inferiore a Carlo, suo fratello o parente, per lucentezza di colorito, lo supera nella espressione del sentimento, fatto di soave e gentile malinconia.

Lasciando le tavolette di quattro santi, frammenti d'un medesimo polittico, (Museo civico di Ripatransone), vorrei sciogliere un inno al trittico di Ripatransone, la Vergine tra S. Marco e S. Lorenzo; al polittico di Monte S. Martino (1490), che ha nel centro la Vergine e il Bambino con un passero in mano, tra S. Michele e l'arcangelo Gabriele, l'opera, a mio giudizio, più splendida di Vittore; al notissimo polittico a dodici scomparti di Torre di Palma; alla Vergine adorante il Bambino, del Municipio di Sarnano, opera nella quale Vittore gareggia veramente col fratello. La Vergine del trittico di Ripatransone è rappresentata da questo vero pittore dell'anima senza anello, divinamente malinconica, mentre nel polittico di Monte S. Martino la stessa Vergine, dal cui trono pende e rossa scintilla la melagrana, diventa, inanellata, d'un'amabile, quantunque composta, e quasi lieta serenità.

Di Pietro Alamanni, che operava dal 1471 al 1494, un tedesco, che divenne ascolano, un mediocre artista, al quale s'è data troppa importanza, un ripetitore di viete forme, un disegnatore dai contorni teutonicamente rigidi, la Pinacoteca d'Ascoli avea mandato tre opere, una Sarnano.

Timido, ma più nostro, e più grazioso appariva Stefano Folchetti nelle due Madonne (1492 e 1498) esposte dal Comune di S. Ginesio; ma in una Crocifissione del 1513, esposta dal Municipio di Sarnano, si snatura, uscendo dall'imitazione crivelliana.

Il più geniale, dopo Vittore, dei seguaci di Carlo Crivelli è il versatile Cola Filotesio d'Amatrice, vissuto nella prima metà del secolo XVI, ascolano di elezione. Sei opere sue esponeva la Pinacoteca d'Ascoli, che da un S. *Giacomo della Marca*, ancora crivellesco, attraverso a uno splendido S. *Michele*, a un accorato S. *Placido*, a una *Santa Cristina*, ritratto, mi parve, d'una donna marchigiana, vanno a due *Sibille* michelangiottesche, spicanti su un fondo dorato: vero compromesso tra i procedimenti tecnici del passato e la grandezza dell'arte nova, disdegna degli ornamenti! La scuola marchigiana, come tutte le altre scuole pittoriche italiane, ha caratteri suoi peculiari nel secolo XV. Più tardi però d'importanza e di originalità.

IV.

Tuttavia le tradizioni della scuola sopravvissero a lungo. L'influenza del Crivelli (la cui grazia leziosa, i cui fondi d'oro, la cui arte un po' convenzionale e *reazionaria*, per quanto maliziosa; va messa, a mio giudizio, in relazione con quella degli arcaicizzanti pittori della nostra regione) si sente ancora in alcuni cinquecentisti, come Girolamo Nardini da S. Angelo in Vado, del quale il Comune di Cingoli espone una *Vergine in Trono* del 1515, e il fecondissimo Vincenzo Pagani (1490-1568) da Monterubbiano, artista diseguale e spesso trascurato, che più tardi s'ispirò al Perugino e a Raffaello. Ben sedici opere di lui si vedevano, esistenti a Macerata a Pausula a Monteprandone a Sarnano a Ripatransone a Carassai a Fermo.

Così altri pittori del cinquecento, tutti vissuti, ahimè per brevi giorni! a Macerata, restano anacronisticamente fedeli alle tradizioni locali: assai superiori, del resto, ai mediocri discepoli romani di Michelangelo e di Raffaello, che l'arte trasformavano in mestiere, l'ispirazione in *pratica*, lo stile in maniera. Ecco un *Presepio* (1511) di Pier Paolo Agabiti, architetto, scultore e pittore, esposto da Sassoferato, sua patria; ecco, proveniente da Montemonaco, la *Vergine del Soccorso* (1521), scura di colorito, ma di grazia peruginesca, di Giulio Vergari d'Amandola; ecco, venuta da Cingoli, una *Vergine in trono* (1526) di Andrea da Iesi, niente raffaellesca, sebbene Amico Ricci consideri Andrea seguace

di Raffaello; ecco una macchinosa *Resurrezione di Lazzaro*, proveniente da Fano, di Bartolomeo e Pompeo (Presutti) da Fano (1524), dei quali il secondo fu, com'è noto, maestro di Federico Zuccaro. Questi era rappresentato da una luminosa *Deposizione della croce*, inviata dall'Istituto di belle arti in Urbino.

Seguaci di Lorenzo Lotto (del quale rivedemmo a Macerata tre delle molte opere che dipinse per la nostra regione: la *Madonna con Santi* di Mogliano, la *Madonna del Rosario* di Cingoli, e una deliziosa tavoletta, la *Predica di S. Domenico*, appartenente al conte Grimaldi di Treja) furono Ercole Ramazzani, fecondissimo artista, di cui Arcevia, sua patria, esponeva tre opere: un' *Adorazione dei Magi* (1577), opera animata, ma scorretta nel disegno (il divino Infante ha, con testa piccolissima, membra di Ercole infante!), una *Deposizione* e una *Vergine col Bambino poppante* (1554); il caldarolese Durante Nobili, che all'esposizione non era rappresentato, e altri pittori di Caldarola, che formano un notevole gruppo. Il Municipio di Caldarola espone una *Madonna del Carmelo* (1538), opera d'un Giovanni Andrea di Bernardino, padre, sembra, di Simone e Giovanni Francesco Toscani, il primo dei quali, il più valente, fu aiuto di Lorenzo Lotto. Simone dava prova della sua energia, oltreché della sua sveltezza, col *Presepio* di Fabriano (1570); con la tela dei *Tre Regni* (Cielo Terra e Inferno) di Offida (1589); con la *Madonna del Rosario* di Ascoli Piceno (1592), nella quale si sente veramente l'azione del Lotto. Dei fratelli Simone e Giovan Francesco piacevano due tele dipinte in collaborazione: l' *Adorazione dei Magi* di Matelica, opera drammatica e ricchissima di figure (1566), e la lottesca *Crocifissione* di Esanatoglia (1566), che per composizione e tecnica rassomiglia alla *Deposizione* di S. Maria del Carmine a Ripatransone, che il dott. C. Grigioni aveva attribuita ad Ascanio Condivi, e ora ha dovuto rivendicare ai Toscani.

A risollevarlo e a ritrarre la pittura a' suoi principii pensò l'urbinate Federico Barocci (1528?-1612), del quale, oltre un *Crocifisso* (Urbino) e una *Madonna* (Matelica), abbiamo riammirata la *Sacra Famiglia* dell'Istituto di belle arti d'Urbino, vero capolavoro, in cui bellamente il colorito di Tiziano si sposa al chiaroscuro di Correggio. E intorno al Barocci erano raggruppati i *barocceschi*: l'anconitano Andrea Lilli, coloritore vivace e ardito realista (*Sacra Famiglia* della Galleria Nembrini d'Ancona); l'urbinate Alessandro Vitali (*L'Annunciazione*, Istituto di belle arti d'Urbino); l'urbinate Antonio Viviani (*Il Crocifisso*, Istituto di belle arti d'Urbino); l'urbinate Filippo Bellini (*Deposizione*, Fabriano); Claudio Ridolfi, veronese, ma vissuto a Corinaldo (*L'invenzione della Croce*, Ripatransone). Il maceratese Marcello Gobbi (che operava nel 1604), si rivelava con certi vigorosi gruppi d'angeli della Pievania di S. Stefano, ne' quali il Foglietti vede non so quali allegorie allusive alla storia di Macerata. Il recanatese Pasqualino De Marinis, che lavorò anche a Pausula, mostrava il suo scarso valore in una grande tela del 1693, rappresentante la Madonna col Bambino, baciato nel piede da un papa: artista mediocre e oscuro, non ignoto per altro ad Amico Ricci.

Il nostro più illustre pittore del sec. XVII, Giambattista Salvi, detto il Sassoferato, riviveva tra noi con sette di quelle sue dolcissime Madonne che fanno di lui, dopo Raffaello, il più grande pittore della Vergine. Altri pittori del seicento: gli ascolani Ludovico Trasi (S. *Giovanni Battista*, Pinacoteca d'Ascoli) e Tommaso Nardini (*La Vergine Immacolata*, Pinacoteca d'Ascoli).

Carlo Maratta di Camerano (1625-1713), di cui si vedevano sette opere, tra le quali l'autoritratto della Pinacoteca di Macerata, segna il passaggio ai pittori del settecento: tra

i quali l'urbinate Sebastiano Ceccarini (*Giuditta*, Fano) e l'ascolano Nicola Monti (*S. Anna e S. Gioacchino*, Ascoli) chiudevano degnamente la gloriosa raccolta, alla cui dispersione non si può pensare senza vivo dolore.

Si veda con quanta ragione taluni riprovano queste esposizioni d'arte antica, che tanto giovano alla cultura nazionale e alla ricognizione dei prodotti del genio di nostra gente: quasi ch  l'arte antica dovesse essere qualche cosa di esoterico e di misterioso, nota solo a qualche *iniziato*, che, senza queste esposizioni, avrebbe qualche scoperta di pi  da fare, o qualche grido di pi  da levare contro l'inerzia con la quale in Italia si provvede alla conservazione del patrimonio artistico!

Mi par d'aver detto che l'esposizione d'arte moderna valeva assai meno di quella d'arte antica. *Multa, sed non multum*. Tuttavia, non ostante le deficienze e le... abbondanze, anch'essa era tale da far pensare all'opportunit  di ordinare una *sala marchigiana* nelle prossime esposizioni di Venezia. Ma io ho accennato alla esposizione d'arte moderna solo

per dire che in essa attiravano l'attenzione dei visitatori alcuni recenti artisti, che gi  appartengono alla storia, senza le cui opere non sarebbe stata compiuta la visione dell'arte marchigiana. Ricordo sei ritratti vivissimi di Francesco Podesti, i ritratti a lapis e ad olio del matelicese Raffaele Fidanza, emulo dei migliori artisti del suo tempo, un busto e due teste dell'unico Ercole Rosa (l'unico grande scultore che abbiano prodotto le Marche), e le opere di oreficeria del maceratese Luciano Bizzarri, tra le quali un cofanetto, che il Cellini non disdegnerebbe.

G. NATALI

¹ Per amor di brevitt , porr  tra parentesi i nomi dei luoghi dove si trovano gli oggetti esposti a Macerata. Per la descrizione delle opere, rimando al *Catalogo* compilato dagli ordinatori dell'esposizione (Macerata, Un. catt. tip., 1905).

Scuole Pittoriche Marchegiane del XIV-XV-XVI secolo affermate dalla Mostra d'Arte Antica nella Esposizione Regionale di Macerata (1905)

del Prof. Angelo Lupattelli, Macerata, Tip. G. Ilari, 1909

Venuto per la prima volta in questa illustre e gentile città, allo scopo di cooperare in via officiosa al laborioso e difficile lavoro di preparazione della bene ideata Mostra retrospettiva, ordinata con il nobile intento di dimostrare che l'Arte risorse in questa regione al tempo istesso che nelle altre d'Italia; e che, se ebbe ad avvantaggiarsi delle altrui manifestazioni e maniere, non fu propriamente assoluta imitazione, sia nella tecnica che nella composizione...; tornato alla chiusura della Mostra istessa, tanto felicemente riuscita per unanime consenso di tutti i visitatori, fra i quali debbonsi annoverare gli Augusti Sovrani, eminenti Personaggi, rinomati Artisti e competentissimi Critici d'arte nostrani e stranieri, non posso a meno di porgere pubblicamente le più vive congratulazioni al benemerito Comitato generale dell'Esposizione, che ebbe a preside quell'intelligente ed operoso gentiluomo che si è il Conte Ing. Gustavo Perozzi, non che all'uomo egregio che il Comitato medesimo ebbe a suo primo e validissimo cooperatore, quale Presidente di Sezione, nel raggiungere il prefissosi intento, nonostante le innumerevoli difficoltà di tempo e di mezzi, al Prof. Ing. Giuseppe Rossi, il quale più che un semplice Presidente di Sezione, fu, può ben dirsi, il pensiero e l'azione dell'ardua impresa, irta di dubbi, di diffidenze, di ostacoli, fino dal suo inizio.

Bene io ho potuto e posso testimoniare quanto il Rossi abbia lavorato con perseverante coraggio, con cenobitica pazienza a ricercare, a raccogliere i più preziosi ed i più nascosti cimelii, perché la Mostra, oltre all'essere copiosa per numero di oggetti, potesse poi corrispondere ad un razionale ordinamento da lui fissato nella sua mente di eletto artista, in modo che riuscisse, come ebbe a dichiarare nella Circolare d'invito agli espositori: *un documento aperto a tutti gli sguardi ed un quadro completo di tutti i suoi elementi storici originali, specie per la pittura, da potere affermare con dimostrazione oggettiva, che, al pari della Senese, della Fiorentina, dell'Umbra, deve riconoscersi aver esistito nel risorgimento dell'Arte una Scuola Marchegiana, non meno importante delle altre, che lo affrettò e lo dispose all'apice della sua perfezione.*

Ed ora a un Umbro, cultore da lunga data del bello per naturale inclinazione, per indole di studi e di ufficio, sia permesso di rendere giustizia, o Signori, alla vostra Regione, di farvi constatare con un rapido accenno allo svolgersi dell'Arte pittorica in Italia nei secoli del suo risorgimento, riportandovi alle opere che, per oltre due mesi, aveste tutti agio di ammirare nelle sale della Mostra, come ognuno debba essere convinto di quanto ebbe a dire il più geniale critico e storico dell'Arte italiana, Giovanni Morelli «quando si parla di una Scuola di Arte Umbra, sotto tal nome non ha da intendersi, come avviene, solo la Perugina e quella di Foligno, ma vi si debbono comprendere eziandio le diverse Scuole transappennine, le quali, a parer mio (conclude il Morelli), sono di gran lunga più originali della Perugina, quand'anche di questa siano meno famose».

Quando l'arte pittorica mosse i suoi primi vagiti di risorgimento nelle nostre contrade con i Bisantini; quando per opera dei miniatori cenobitici incominciò ad eromere in essa un'intima potenza nuova, sorse a Firenze, ad Arezzo, a Pisa, a Siena, a Gubbio, a Fabriano una eletta schiera di artisti, per la maggior parte ignorati, ma che nei principali rispondono ai nomi di Margaritone di Arezzo, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Meo e di Guido da Siena, di Oderisi, di Cecco, di Palmeruccio da Gubbio, di Bocco e di Tio da Fabriano, i quali ravvivando con maggior sentimento le rigide forme bisantine, modificandone l'asprezza dommatica ed il pauroso ascetismo, trovano ai loro Cristi, alle loro Vergini ai loro Santi una veste di luce più conveniente, una forma fantastica che incomincia a prendere le grazie, ora robuste, ora delicate, della fisionomia paesana; e così la bontà del vero, accolta ed amata, diventa figliuola di tutta una gente e fattrice insieme della sua grandezza.

Il Cristianesimo, per cui l'arte risorgeva, aveva dato al mondo ed alla sconvolta e corrotta società nei primi secoli medioevali i due più operosi ed amabili contemplanti dell'Occidente, San Benedetto e San Francesco; due poeti d'amore, due trovatori di Cristo, in San Francesco e Iacopone da Todi; l'artista della parola in Dante Alighieri, e subito insieme con Dante il più grande artista della figura, Giotto.

I primi operando e ispirando l'altro cantando e l'ultimo effigiando comuni pensieri di pace, di carità, di amore, liberissimi, audacissimi, furono, meno d'ogni altro, figli, come suol dirsi dell'ambiente. Essi anzi lo informarono e lo rinnovarono, avvivando tutto il movimento del pensiero estetico nazionale, che da sette secoli fino a noi dura ancora, formando, facendosi gigante, una nazione di artisti, da pervenire all'epoca in cui, come, con frase scultoria ebbe a dire il Venturi, *gl'ideali di nostra gente presero forma eterna nell'arte.*

Lasciando da parte i primi personaggi che non appartengono al nostro argomento, tenterò provare come il pensiero di Giotto ravvivato dall'influenza Dantesca nella finezza del concepire, nella franchezza del penneleggiare, nei dolcissimi toni di carnagione, nel profilo vigoroso e nell'energia semplice e nobile delle sue Dantesche figure, si traducesse per tutta Italia in forme schiette e native di venustà.

Fino dai primi albori del risorgimento la pittura italiana usciva assai raramente dal santuario e dal cenobio. Dalla pittura religiosa contemplativa dei Toscani, introdottisi già in molte città dell'Umbria e delle Marche, ebbe origine per opera di Giotto la pittura religiosa storica, cosicché quando esso istoriò in Assisi la Basilica del poverello e a Padova la chiesa di S. Maria d'Arena gli efietti furono diversi.

Ed ecco che i seguaci del pittore Fiorentino, i Giotteschi, che tanto si moltiplicarono, si divisero, pure a mio parere, in due schiere; gli Umbri, poco disposti da natura a segui-

re il segreto dell'arte nuova del sommo maestro, di una squisita proporzione tra il senso mistico e lo storico, tra l'effetto dell'animo ed il plastico movimento dei corpi, lasciarono o poco, o non affatto imitata quella semplice sì ma grandiosa maniera di rappresentare; Padova invece, apparecchiata e sollecitata la fece sua e se ne avvalorarono per le future prove i suoi ingegni vivaci. Però è a notarsi che il segreto dell'arte nuova, quale da Giotto era stato compreso ed esplicito, era stato già compreso ed esplicito in Gubbio, certo per opera del famoso miniatore Oderisi, dalla cui scuola vuolsi che uscissero i primi pittori Angioletto, Donato di maestro Andrea, Guido di Palmeruccio, Martino di Nello, il quale è tradizione, che nella sua bottega educasse all'arte anche Gentile di Fabriano, dopo la morte di Allegretto Nucci, che può ritenersi veramente il fondatore di quella Scuola Fabrianese, la quale, fino dall'inizio, seppe far propri tutti i pregi e tutte le finzze di Giotto, affrontando le difficoltà dell'arte ancor fanciulla e vincendole, come in precedenza aveva incominciato a fare il Bocco, che può ben ritenersi, come ebbe a scrivere il vostro egregio concittadino *Prof. Giulio Natali*, «il Margaritone marchegiano dei suoi tempi, con naturalezza poderosa, con grandiosità di composizioni nei visi e nei gesti, da potersi ben dire: ivi è l'anima, ivi è la parola, ivi è la passione».

Così, come da eruditi storici e dotti critici dell'arte si opina, Gubbio ricevette e donò prima la celeste scintilla all'apparir nuovo della bellezza nella Scuola Umbra, della quale vuolsi fosse il primo focolare, per dar luogo ad un secondo in Foligno con Nicolò Liberatore e con Pier Antonio Mezastris e poi ad un terzo con Fiorenzo di Lorenzo, con il Bonfigli, con il Perugino e con la giovinezza del Sanzio. Ed io sono del parere che questa prima scintilla si diramasse in due versanti; nel versante Umbro con Ottaviano di Martino Nelli e nel versante Marchegiano con Allegretto Nucci e con Gentile da Fabriano.

Ottaviano Nelli però, che tanto nei primordi mise l'animo suo ad imitare la squisitezza e la dolce maniera del Fabrianese, da saper creare nel 1404 la bellissima Madonna del Belvedere in Gubbio, andato in Foligno nel 1424 per dipingervi la cappella dei Trinci, condusse le storie e le fisionomie dei suoi personaggi con mano alquanto grossa e dura, con fantasia meno agile e chiara, con simmetria antica, con malinconica severità, lasciandosi, direi quasi, impressionare dai magri e rozzi pittori bizantini, che avevano dipinto nel sotterraneo della beata Angelina al convento delle Contesse e nella Chiesa vetustissima di S. Maria Infraportas.

La scuola Umbra non aveva pertanto ancora alcuna ragione di esistere, poiché il Nelli rimase sì può dire solitario, mentre i pittori che ornavano con affreschi le chiese dei conventi di Assisi e dei luoghi circoscriventi non erano del paese, e quelli pure che dipingevano a Perugia e nel resto dell'Umbria erano tutti Toscani ed in particolar modo Senesi, che tennero il campo in quest'ultima città in tutto il secolo XIV e nei primordi del XV, tanto che la storia artistica Perugina non può citare con sicurezza artisti propri che sopra gli altri emergessero da lasciare traccia della loro operosità come quelli che troppo imitassero, anzi riproducessero con singolare facilità gli esemplari della scuola Senese da rendere a primo aspetto non facile il distinguerli dalle opere imitate, se non per qualche spiccata originalità nei sembianti e nell'ambiente, ove le loro figure erano collocate.

Al contrario nel versante Marchegiano con il Nucci, che in alcune figure di Santi de' suoi polittici s'impone con il più vivo sentimento di verità, tanto nei lineamenti dei volti, quanto nelle movenze, nel largheggiar delle vesti e nella finezza degli accessori; con Francescuccio di Cecco, che

nella sua Madonna col Bambino che poppa, esposta nella prima sala dal Municipio Fabrianese, previene già la sostituzione del paesaggio, del cielo aperto e della verde campagna, ai fondi dorati, al drappeggio orientale sempre in voga a' suoi tempi, e con il soave Gentile, si fonda una vera Scuola, che resta e si mantiene con tutti i suoi caratteri di spiccata originalità e di bene applicato naturalismo, per lungo volger di tempo, mentre quest'ultimo, conservando alla pittura, nell'ingrandirla, tutte le qualità sfumate e lucenti dell'alluminare, portò la sua dolce maniera, tutte le sue finzze spirituali in altre regioni, facendosi maestro in Firenze a Jacopo Bellini, padre di Gentile e di Giovanni, i veri e puri idealisti della laguna.

Intanto il movimento artistico preceduto ed accompagnato da una specie di lenta e inconscia elevazione delle plebi a concepimento di bellezza, si accelera, si propaga energico e multiforme dalla Toscana al Veneto, e, lungo le regioni Adriatiche, a Ferrara, a Bologna, ove i seguaci di Giotto si moltiplicano, si avvicinano, s'incontrano in una fratellvole operosità; ed Andrea da Bologna porta il contributo del suo valore artistico nelle Marche, e dai Fabrianesi attinge nuovi elementi per infondere maggiore vigore di composizione e maggior vita alle sue opere.

Mentre che dalla scuola di Fabriano in tutta la seconda metà del XIV alla prima metà del XV secolo ci si fan conoscere, Diotallevi di Angeluzzo di Esanatoglia che nel 1372 dipinse una cappella della Cattedrale di San Severino; Antonio di Ser Giovanni, che nel Crocifisso bellissimo da esso firmato e dipinto nel 1452, esposto dal Museo Piersanti di Matelica, ci ha porto un primo e vigoroso studio di nudo da meravigliare; Onofrio ed Angelo di Meo Cartaiolo; fra' Marino Angeli di S. Vittoria; Andrea di Ancona; Ciccarello di Aliguzio; Nicolò di Paoluccio da Matelica; Antonio da Recanati, di cui è a deplorarsi non abbia potuto figurare nella Mostra il superbo trittico da esso firmato con la data 1412, ora esistente nella Pinacoteca di quella città, sempre nei primi anni del 400, seguaci della scuola Fabrianese, benché con una originalità di sentimento tutta individuale in San Severino loro patria, sorgono a capo di altro centro pittorico, di altra Scuola, che ben può dirsi Sanseverinate, Lorenzo e Iacopo Salimbeni. Da questa Scuola piena di grande originalità, attinta direttamente dalla natura, con una composizione sciolta, animata e ricca di motivi pittorici è a ritenersi che uscissero fra i più noti un Cristoforo di Giovanni, un Bartolomeo di Friginisio, un Ludovico Urbani, tutti di San Severino; un Bartolomeo di Amandola, un Fabio di Gentile, un Pietro di Recanati, e quel Giovanni Boccati da Camerino, che, emigrando dalla sua terra natale, ove quasi nulla rimane delle sue opere, si reca nell'Umbria, ed in Perugia fissa il suo domicilio, richiedendone ed ottenendone la cittadinanza nel 3 ottobre 1445 e dove compie i più importanti suoi lavori, con l'influenza dei pittori Folignati e Perugini Antonio Mezastris, Nicolò Alunno, Fiorenzo di Lorenzo, Bartolomeo Caporali e Benedetto Bonfigli, i quali, ispirandosi a loro volta alle opere condotte dal Fiesolano e dal Gozzoli in Perugia, in Orvieto e in Montefalco, può dirsi formassero il primo nucleo di una Scuola che può veramente dirsi Umbra, tanto per spiccata originalità di tipi, per il segreto di un'illare soavità spirante dal volto, per correttezza di disegno, quanto per vivacità di colorito, per maggiore studio del vero, sia nella posa delle figure, come nella piega delle vestimenta e nell'introduzione del paesaggio di sfondo, nonchè per una più giusta proporzione tra la pittura religiosa contemplativa, con iconografia prestabilita dal dogma, fino allora quasi esclusiva alla regione, e la pittura religiosa storica, che tanto aveva progredito da Giotto nelle due scuole Marchegiane sovraccitate.

In questo secolo, sia per politiche vicende, come per sociali rapporti incomincia a verificarsi un fatto nuovo, una comunanza, un affratellamento vicendevole fra i pittori delle due regioni, diventando l'una tributaria dell'altra in molte generalità, senza però perdere del tutto la propria personalità artistica.

Pittori Umbri, specie Folignati e Perugini, nel corso del secolo XV lavorano nelle Marche portandovi l'influsso del loro misticismo, reso alquanto più soave; di un'estasi che per mezzo di ingenua e circoscritta imitazione della natura giunge fino all'ideale; mentre dai loro confratelli apprendono e fanno proprio, a maggior decoro dei loro dipinti, il più largo sviluppo del senso della vita, quello sfarzo di ricchi tessuti, di manti ricamati, di velluti, di broccatelli e di drappi preziosi, tanto costante nella loro scuola.

Il Folignate Nicolò Alunno, Matteo da Gualdo, Sebastiano di Rodolfo, Orlando Merlino, Mariano di Ser Eustero da Perugia, Antonio e Paolo Sparapani da Norcia, Pietro Vannucci, portano un copioso ed importante contributo del loro ingegno in parecchie città e paesi della regione.

Venezia dalle sue lagune rende largamente alle Marche quanto esse le avevano donato con il soave Gentile da Fabriano, sospingendo nelle loro città Antonio e Bartolomeo Vivarini, ed in seguito Carlo e Vittore Crivelli che vi si domiciliano, vi conducono quasi tutta la loro esistenza, educando tutti i pittori del tempo alla loro maniera; entusiasmandoli, benché non sempre spogli della vecchia maniera trita ed angolosa nelle pieghe, tagliante e di poco rilievo ed effetto, con la vivacità del colorito, con la ricchezza delle decorazioni tessili, con la disposizione ornamentale dei cherubini, delle ghirlandette delle frutta e dei fiori, tanto che per essi si può dire sorga una nuova Scuola, della quale sentì tutta l'influenza anche il perugino Bernardino di Mariotto, che partitosi dalla sua città natale nel 1502 per recarsi a Sanseverino, si fece compagno a Lorenzo di Maestro Alessandro, discendente dai fratelli Iacopo e Lorenzo, continuatore della loro floridissima scuola, del quale prese a perfezionare i figli Antonio e Giov. Gentile, facendosi esso stesso maestro per quasi un ventennio ad altri eletti ingegni Marchegiani.

Vogliansi adusati alla sua scuola i Sanseverinati Giacomo Acciaccaferri e Giovanni di Benedetto; Pier Gentile e Venanzo da Camerino; Paolo di Jacopo da Macerata e Lorenzo da Matelica¹.

Educati alla maniera, o meglio alla scuola diretta dei Crivelli, emergono fra i principali Stefano Folchetti da San Ginesio, Pietro Alamani, Ascolano per elezione, se non per origine, il più caratteristico pittore nella sua ingenuità e Cola Fitotesio di Amatrice, nella sua prima maniera, avendo esso dappoi, originale in una seconda, seguito del tutto quella di Michelangelo in una terza maniera, nel periodo più avanzato dell'età sua.

In sullo scorcio del secolo XV altro centro artistico, che pure si distingue per caratteristiche tutte speciali, per disinvoltura e larghezza di composizione per finezze spirituali per nuove eleganze di prospettive e di paesaggi, per nuove armonie del reale con l'ideale, sebbene il disegno pecchi di rigidità ed inflessibilità, si ha in Urbino, e di esso stanno a capo Fra Carnevale, Giovanni Santi, Girolamo Genga e Timoteo Viti, tanto che quando si volle inviato il giovane Raffaello alla scuola del Perugino, esso già possedeva il succo vitale della grazia e della vigoria del comporre e del colorire, da dover solo attingere una perfezione maggiore di misticismo delicato e casto, di disegno semplice e corretto, di armonia di pose e di colorito, per cui tanto il Vannucci era salito in fama.

Sorto Raffaello, nella breve sua vita, si volgono ad esso e si fanno suoi discepoli, più che suoi seguaci Pietro Paolo

Agabiti da Sassoferrato e Vincenzo Pagani da Monte Rubbiano, mentre in Caldarola, attenendosi in gran parte alla maniera ed al sentimento della Scuola perugina del Vannucci, si hanno Giovanni Andrea di Bernardino e Simone e Giov. Francesco De Magistris, pittori che operano dal 1530 al 1566.

Altro spirito bizzarro pittore dell'anima scende nella regione Marchegiana il veneto, Lorenzo Lotto, che ivi prende dimora terminando i suoi giorni burrascosi oblatto della Santa Casa in Loreto, e trae dietro a sé una lunga schiera di discepoli e di seguaci tra i quali i più noti sono: Ercole Ramazzani di Arcevia, Durante Nobili da Caldarola, Girolamo Nardini di Sant'Angelo in Vado, Giulio Vergari di Amandola.

Entrati così nel burrascoso mare comune del seicento, del secolo corrotto e di piena decadenza per l'arte, geniali pittori propri ebbero le Marche e per lo più castigati, e a capo di un vero centro artistico pittorico ebbero Federico Fiori di Urbino, detto il Baroccio, che si studiò, d'imitare insieme Raffaello e il Correggio «anticipando, come bene scrisse il Natali, l'opera dei così detti riformatori, specialmente Bolognesi del secolo XVII. Un po' lezioso se vuoi, ma sempre nobile, diligente, forte nel disegno e nel chiaro-scuro ornò le reggie di molti principi e le chiese di cospicue città d'Italia de suoi splendidi e grandiosi lavori».

Fra i molti Marchegiani suoi seguaci sono a ricordarsi gli Urbinati Filippo Bellini, Antonio Viviani, detto il sordo, ed Alessandro Vitali; l'Anconitano Andrea Lilli ed il Veronese Claudio Ridolfi.

Le scuole pittoriche, propriamente dette, hanno termine anche nelle Marche con quella del Barocci, poiché gli altri pittori del XVII e XVIII secolo, degni di qualche ricordo, non furono che freddi imitatori di quelli che allora andavano per la maggiore o Romani, o Veneti, o Bolognesi.

Astri solitari per originalità e per castigatezza, non scompagnata da una classica eleganza, si possono ricordare Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado, e Giov. Batt. Salvi detto il Sassoferrato, dal suo luogo natio, il quale scostandosi dal gusto depravato del secolo, facendo propria ne' suoi Santi l'idealità religiosa dei quattrocentisti e alcunché di Raffaello, per lo studio da esso fatto sulle opere di quel grande, seppe far risorgere le belle e pure tradizioni della scuola a cui erasi educato, quasi un secolo innanzi, il suo concittadino Pietro Paolo Agabiti.

Eccovi così brevemente riassunto il movimento d'arte pittorica in questa vostra regione, quale ebbi modo di studiare nelle mie escursioni in varie località, ove i suoi felici cultori lasciarono larga traccia del loro ingegno e della loro abilità, sia in affreschi, come in tavole ed in tele, per la maggiore parte sin qui sconosciute; ed in base ai documenti parlanti che il benemerito Comitato della Esposizione ha saputo ed ha potuto raccogliere nella splendida Mostra di arte antica. In questa infatta con savio criterio erasi ordinato il copioso materiale pittorico che da Bocca ed altri ignoti Fabrianesi poneva sott'occhio all'esame ed alla ammirazione dell'universale, i pregevoli dipinti di Francescuccio di Cecco, di Allegretto Nucci, di Antonio da Fabriano, di Fra Marino Angeli, di Andrea da Bologna, di Lorenzo Salimbeni, seniore, di Lorenzo iunior, di Maestro Alessandro, di Bernardino di Mariotto, di Girolamo di Giovanni Boccati da Camerino, dei Vivarini, di Carlo e di Vittorio Crivelli, di Pietro Alamanni, di Stefano Folchetti, di Cola Filotesio, di fra Carnevale, di Giovanni Santi, di Timoteo Viti, di Pietro Paolo Agabiti, di Vincenzo Pagani, di Lorenzo Lotto, ed i pregevoli lavori di Andrea da Iesi, di Girolamo Nardini, di Giulio Vergari, di Ercole Ramazzani, di Andrea Lilli, di Giovanni Andrea di Bernardino e di Simone e Giov. Francesco De Magistris

di Caldarola, di Federico Barocci, di Antonio Viviani, di Filippo Bellini, di Claudio Ridolfi, di Giov. Batta Salvi, di Carlo Maratta, di Lodovico Trasi, di Francesco Nardini, di Nicola Monti, di Marcello Gobbi ecc.

Dopo ciò io non posso che confermare quanto in principio dichiarai dovermi riconoscere che le Marche ebbero un'arte indigena, e che bene a ragione la così detta scuola Umbra, si deve con più giustizia chiamare Umbro Marchegiana, appellativo che l'illustre Commendator *Prof. Corrado Ricci* ebbe a trovar giusto, quando, nel riordinare la Pinacoteca di Brera volle dedicate parecchie sale alla scuola Umbro-Marchegiana. L'istesso Comm. *Ricci* in un suo articolo testè pubblicato in uno dei più reputati giornali artistici, relativo alla Mostra d'arte antica nella Esposizione regionale di Macerata, confrontandola con le altre dell'alta Italia, di Bologna, di Reggio e di Siena, così ebbe a concludere: «A Bologna a Reggio, a Como, a Siena si vedevano certo cose magnifiche e talune anche sconosciute; ma le grandi linee delle scuole artistiche di là o erano note o non ricevevano nuova luce. In questa Mostra d'arte antica invece le Scuole Marchegiane si manifestano nella loro importanza per la prima volta».

Ed ora, rinnovando vivissime congratulazioni a tutti che ebbero parte alla felice ed insperata riuscita della Mostra, faccio plauso alla nobile città di Macerata che la promosse ed a cui debbono esser grate tutte le città sorelle, per aver porto ad esse occasione di ampiamente manifestare con l'artistica potenzialità dei loro figli come le Marche nel secolo XIV e nella prima metà del XV avessero già un buon numero di valenti maestri che aprirono la via ai mistici pittori della scuola Umbra, mentre nella seconda metà del quattrocento si possono gloriare di pittori che prepararono e preannunciarono l'arte sovrana di Raffaello. Mi sia dappoi concesso esprimere un voto, che, il benemerito Comitato, spero vorrà accogliere e far pago, affidandone la realizzazione al provvido e solerte Municipio, che cioè, a mezzo di buone fotografie, molte delle quali sono state già eseguite da abilissimi artisti, quali l'Alinari, l'ing. Gargioli e l'Istituto di arti grafiche di Bergamo, venga approntata in una delle sale della sua residenza una specie di Galleria ove siano esposte le riproduzioni fotografiche di quanti affreschi, tavole e tele si trovano sparsi dalle principali città ai più piccoli paesi, alle più umili e remote parrocchie, di artisti Marchegiani dal XIV al XVIII secolo, in modo da poter presentare, completando la Mostra in quanto vi è potuto mancare, un tutto armonico, cronologicamente disposto, che valga agli intelligenti visitatori ed agli studiosi del-

l'arte, a formarsi un concetto generale dell'importanza delle opere degli antichi maestri, per poi muovere in diletto pellegrinaggio ad ammirare ed a studiare gli originali nelle rispettive località; tanto che, degna rappresentante delle altre nobili ed importantissime Provincie, possa Macerata mostrare con orgoglio una Galleria d'arte Picena, di tesori artistici ignorati o del tutto sconosciuti, dei quali la cessata Mostra fu una inaspettata e parziale rivelazione. Potrà così scrivere la più splendida pagina della sua storia contemporanea: «incoraggiando (come ben disse il valente pubblicista *Diego Angeli*) qualche critico competente a darci una storia completa dell'arte Marchegiana, perché in Italia fra le molte e inesplicabili inesattezze che si sono andate addensando intorno alla sua storia artistica, questa soppressione della Scuola Marchegiana è la più incresciosa».

Signori,

È finito il compito che mi ero prefisso. Nel ringraziarvi del vostro cortese intervento, e nella speranza che le mie impressioni, la mia storica sintesi dell'evoluzione dell'arte pittorica, tutta a profitto del vostro amor proprio regionale, vi abbiano potuto apportare legittima soddisfazione, vi lascio con un augurio, che il critico d'arte il quale sia in grado di por mano ad una storia completa dell'Arte Marchegiana possa essere un vostro illustre corregionale, il *Prof. Comm. Giulio Cantalamessa*, il quale per versatilità d'ingegno, per copia d'erudizione, al pregio di essere uno dei pochissimi contemporanei che eccellono nella pittura, unisce quello di dotto, elegante e forbito scrittore, unico astro rimasto della splendida triade artistica dei giorni nostri, che onorando la regione onoravano l'Italia, e della quale dobbiamo lamentare anzi tempo perduti *Francesco Vitalini* e *Giuseppe Sacconi*. Ed alla memoria di quest'ultimo mi è grato rendere oggi, ed in questo luogo, l'omaggio di antico amico ed ammiratore, di rispettoso dipendente.

A. LUPATTELLI

[N. B. Questa memoria venne letta durante l'Esposizione – estate 1905 – nella Sala Verde del teatro Comunale Lauro Rossi.]

¹ Questi, conforme a' documenti pubblicati dal Cav. Anselmo Anselmi, visse per oltre quarant'anni in Macerata, ove eseguì molti dei suoi lavori.

Apparati



Bibliografia generale

- A. Accorretti, *Lettera a Corrado Ricci del 3 maggio 1904*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 1, n. 18.
- A. Accorretti, *Lettera a Corrado Ricci del 24 aprile 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 1, n. 21 (cit. 1905^a).
- A. Accorretti, *Lettera a Corrado Ricci del 31 maggio 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 1, n. 19 (cit. 1905^b).
- A. Accorretti, *Lettera a Corrado Ricci del 5 giugno 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 1, n. 20 (cit. 1905^c).
- C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano 1998.
- A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci (a cura di), *Storia di Macerata*, 5 voll., Macerata 1986-1993.
- G. Agosti, *Per Giulio Cantalamessa*, in "Venezia Arti", 6, 1992, pp. 79-84.
- G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia 27-28 novembre 1992), Treviso 1995, pp. 73-88.
- G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia 1997.
- L. Aimone, C. Olmo, *Le Esposizioni Universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino 1990.
- L. Aleandri, *Lettera a Corrado Ricci del 15 settembre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 2, n. 754 (cit. 1905^a).
- L. Aleandri, *Lettera a Giuseppe Rossi del 2 ottobre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 2, n. 755 (cit. 1905^b).
- V. E. Aleandri, *Nuova guida storico artistica industriale di San Severino Marche*, San Severino Marche 1889.
- V. E. Aleandri, *Nuova guida di San Severino Marche*, San Severino Marche 1898.
- V. E. Aleandri, *Baraonda dell'Arte Antica*, in "Chienti e Potenza", XIX, n. 48 (I parte), 26 novembre 1905 (cit. 1905^a).
- V. E. Aleandri, *Documenti per la storia dell'arte nelle Marche (secolo XV)*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", VIII, n. 8-10, 1905, pp. 149-157 (cit. 1905^b).
- V. E. Aleandri, *Lettera a Corrado Ricci il 29 aprile 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 2, n. 757.
- A. Alessandrini, *I fatti politici delle Marche dal primo gennaio 1859 al Plebiscito*, Macerata 1910.
- G. Alleva, Scheda in *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti recuperi*, Catalogo della mostra, Urbino 28 giugno – 30 settembre 1973, Urbino 1973, pp. 328-332.
- I. Amaduzzi, N. Cecini, L. Fontebuoni (a cura di), *Collezioni private a Fano. Soggetti di carattere religioso*, Falconara 1983.
- P. Amato, *Simone De Magistris*, Campobasso 1996.
- A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi (a cura di), *Federico Zeri. Diario marchigiano 1948-1988*, Torino 2000.
- A.M. Ambrosini Massari, Ricci, Maggiori, Gentile, un disegno e la nascita della storia dell'arte nelle Marche, in C. Prete (a cura di), *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, Atti delle giornate di studio (Fabriano 28-30 giugno 2005), Senigallia 2006, pp. 132-146.
- J. Anderson, *Otto Mündler and his Travel Diary*, in "The Volume of the Walpole Society", LI, 1985, pp. 7-77.
- J. Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000.
- D. Angeli, *Cronache del Caffè Greco*, Milano 1930.
- G. Angelucci, *L'esposizione regionale marchigiana, Macerata, 1905*, in R. Bossaglia (a cura di), *Archivi del Liberty italiano. Architettura*, Milano 1987, pp. 334-341.
- A. Anselmi, *Di Claudio Ridolfi e di alcuni suoi quadri in Arcevia*, in "Il Raffaello", 3, 1881, pp. 33-39.
- S. Anselmi (a cura di), *Economia e società: le Marche tra XV e XX secolo*, Bologna 1978.
- S. Anselmi (a cura di), *Le Marche. Storia d'Italia. Le regioni*, Torino 1987.
- S. Anselmi, *Economia e società nelle Marche del Seicento*, in M. Massa, C. Costanzi (a cura di), *Il Seicento nelle Marche. profilo di una civiltà*, Ancona 1994, pp. 49-66.
- A. Antonelli, *Matelica Museo Piersanti*, Bologna 1988.
- A. Antonelli, Scheda in *I pittori del Rinascimento a San Severino*, V. Sgarbi (a cura di), catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, pp. 168-170.
- L. Arcangeli, *Alessandro Vitali (1580-1630), Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, catalogo della mostra, Urbino, settembre-dicembre 1979, Urbino 1979.
- L. Arcangeli, *Matelica, Museo Piersanti*, in A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla (a cura di), *Il disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, Milano 1994, II, pp. 116-117.
- L.M. Armellini, Scheda in *I pittori del Rinascimento a San Severino*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, pp. 228-229.
- Arte Antica*, catalogo della mostra in *Esposizione regionale marchigiana*, Macerata, agosto-ottobre 1905, Macerata, 1905, pp. 23-81, 125-127.
- C. Astolfi, *Di un frate marchigiano pittore quattrocentesco e i suoi dipinti a Montevidoncombatte*, in "Le Marche", V, 1903, pp. 163-166.
- C. Astolfi, *Lettera a Corrado Ricci del 16 novembre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 5, n. 1381.
- C. Astolfi, *Gli antichi centri pittorici delle Marche e la Esposizione d'Arte di Macerata*, in "Rivista marchigiana illustrata", I, n. 1-2, 1906, pp. 18-23 (cit. 1906^a).
- C. Astolfi, *Lettera a Corrado Ricci del 28 ottobre 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 5, n. 1386 (cit. 1906^b).
- C. Astolfi, *Lettere a Corrado Ricci del 12 e 13 gennaio 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 5, nn. 1382, 1382 bis, 1383 (cit. 1906^c).
- C. Astolfi, *Lettera a Corrado Ricci del 17 gennaio 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 5, n. 1384 (cit. 1906^d).
- C. Astolfi, *Lettera a Corrado Ricci del 31 gennaio 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 5, n. 1385 (cit. 1906^e).

- C. Astolfi, *Nota d'arte antica. Rivendicazione d'un quadro del Palmezzano esistente a Treia*, in "Rivista marchigiana illustrata", I, n. 10, 1906, pp. 310-312 (cit. 1906^f).
- G. Aurini, *L'Arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 8, 1905, pp. 57-58 (cit. 1905^a).
- G. Aurini, *L'Arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 9, 1905, pp. 65-66 (cit. 1905^b).
- E. Bairati, *Tra "museo effimero" e "museo diffuso": la mostra come intersezione*, in "Quaderni del bicentenario", n. 7-8, 2001-02, pp. 33-56.
- M. Baldelli, *Claudio Ridolfi veronese pittore nelle Marche*, Urbina 1977.
- B. Baldi, *Encomio della patria a Francesco Maria II duca di Urbino*, Urbino 1704, citato in G. Natali, *L'Arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", 30 settembre 1905, n. 22, p. 175.
- G. Ballardini, *I due boccali di Macerata*, in "Faenza", XIX, nn. 1-3, 1931, pp. 45-46.
- C. Barbieri, "Sebastianus venet. Faciebat": *i dipinti marchigiani di Sebastiano del Piombo*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Milano 2000, pp. 175-181.
- P.P. Bartolazzi, *Memorie di Montolmo (oggi Corridonia) sua origine incrementi e decadenza nel Medio Evo e nel Cinquecento. Memorie*, Pausula 1887.
- G. Barucca, *I reliquiari donati da Niccolò Perotti a Sassoferrato*, in "Studi Umanistici Piceni", XII, 1992, p. 9-45.
- G. Barucca, Scheda in *I pittori del Rinascimento a San Severino*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, p. 130.
- R. Battistini, Scheda in P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980, pp. 245-247.
- Le Belle Arti. Relazione della Giuria*, Macerata 1905.
- G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672, ed. cons. Pisa 1821.
- D. Benati, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 70-71.
- B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1897.
- B. Berenson, *Pittura italiana del Rinascimento*, Milano 1936.
- D. Bernini, A. Ortenzi, *La Pinacoteca civica di Ascoli Piceno*, Bologna 1978.
- G. Bernini Pezzini, Scheda in *Quattordici schede di restauro*, Urbino 1980, pp. 35-37.
- E. Bevilacqua, *Marche*, Torino 1961.
- S. Bigiaretti, *Catalogo generale del Museo Piersanti*, a cura di A. Antonelli, Matelica 1997.
- S. Biocco, *Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del 400*, in A. Montironi (a cura di), *Guardate con i vostri occhi... Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-56.
- S. Biocco, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), Acquaviva Picena, 2003, vol. I, pp. 407-430.
- F. Bisogni, Scheda, in *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, in G. Liberati (a cura di), catalogo della mostra, Fermo, 28 agosto – 31 ottobre 1999, Firenze 1999, pp. 97-98.
- F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982.
- L. Bonfatti, *Memorie storiche di Ottaviano Nelli pittore eugubino illustrate con documenti*, Gubbio 1843.
- L. Bonfatti, *Elogi e documenti riguardanti Ottaviano di Martino Nelli pittore eugubino*, Foligno 1873.
- G. Bosi Maramotti, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci negli scritti di Giovanna Bosi Maramotti*, "Atti e memorie dell'accademia clementina", 42, 2002, pp. 19-35 (cit. 2002^a).
- G. Bosi Maramotti, *Dalle carte inedite di Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci negli scritti di Giovanna Bosi Maramotti*, "Atti e memorie dell'accademia clementina", 42, 2002, pp. 51-66 (cit. 2002^b).
- M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973.
- M. Boskovits, *Osservazioni sulla pittura tradogotica nelle Marche*, Atti del convegno interregionale di studi *Rapporti artistici tra le Marche e l'Umbria* (Fabriano-Gubbio, 8-9 giugno 1974) Perugia 1975, pp. 1-21.
- M. Boskovits, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 294-295.
- S. Bracci (a cura di), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'Iconografia Marchigiana*, Milano 1998.
- A. Brilli, *Le Marche e l'Europa. Viaggiatori stranieri fra il XIX e il XX secolo*, Cinisello Balsamo 1997.
- F. Buccolini, *La scultura del Settecento a Macerata*, in *Il Settecento nella Marca*, Atti del dodicesimo convegno di studi maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976) Macerata 1978, pp. 146-156.
- A. Bufali, *Luca di Paolo. Un pittore ritrovato*, in "L'Appennino Camerte", LXXX, 15 dicembre, 50, 2001.
- G. Cagnola, *A proposito delle esposizioni di Arte antica*, in "Rassegna d'Arte", VI, 2, 1906, p. 30.
- C. Caldari, Scheda in M. Giannatiempo (a cura di), *La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra, Matelica, luglio-settembre 1999, Milano, 1999, pp. 57-59.
- C. Caldari, Scheda in D. Matteucci (a cura di), *Ercole Ramazzani de la Rocha, aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, catalogo della mostra, Arcevia, luglio-novembre 2002, Venezia 2002, pp. 98-101.
- G. Calegari (a cura di), *Palazzo Mazzolari Mosca*, Pesaro 1999.
- E. Calzini, *Guida dell'ex palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1897 (cit. 1897^a).
- E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano 1897 (cit. 1897^b).
- E. Calzini, *L'antica arte marchigiana all'Esposizione di Macerata*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", VIII, 8-10, 1905, pp. 129-137 (cit. 1905^a).
- E. Calzini, *L'antica arte marchigiana all'Esposizione di Macerata*, in "L'Arte", 1905, VIII, pp. 462-464 (cit. 1905^b).
- E. Calzini, *L'antica arte marchigiana. (A proposito di un articolo del prof. G. Natali, così intitolato)*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", VIII, n. 11-12, 1905, pp. 177-189 (cit. 1905^c).
- E. Calzini, *Lettera a Corrado Ricci del 18 marzo 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 27, n. 5645 (cit. 1905^d).
- E. Calzini, *Lettera a Corrado Ricci dell'11 marzo 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 27, n. 5647 (cit. 1905^e).
- E. Calzini, *Il Pittore Don Tommaso Nardini*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", X, n. 4-6, 1907, pp. 41-50.
- E. Calzini, *Claudio Ridolfi pittore veronese*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", XIV, n. 9, 1911, pp. 1-11.
- E. Camporeale, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere la Colombaria", n.s., LV, LXIX, 2004, pp. 45-126.
- G. Cantalamessa Carboni, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli 1830.

- G. Cantalamessa, *Artisti ignoti nelle Marche*, in "Archivio storico dell'arte", 1888, pp. 374-78.
- G. Cantalamessa, *Lettera del 30 novembre 1904*, ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 577 (cit. 1904^a).
- G. Cantalamessa, *Lettera del 9 dicembre 1904*, ASMC, Fondo Archivio Comunale, busta 577 (cit. 1904^b).
- G. Cantalamessa, *Ritratto della miniatrice Giovanna Garzoni dipinto da Carlo Maratti*, in "Roma", I, 1923, pp. 245-247.
- E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. I, Torino 1979, pp. 283-352.
- E. Castelnuovo (a cura di), *Pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1991.
- Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Marchigiana*, Macerata 1905.
- G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti", II, 1896.
- G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, (1863), ed. cons. Roma 1875.
- A. Cerboni Baiardi, *Commento alla Descrizione delle pitture più ragguardevoli che si osservano nelle chiese della città di Urbino* di Innocenzo Ansaldo, in G. Perini, G. Cucco (a cura di), *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo e altri inediti di periegetica marchigiana*, Sant'Angelo in Vado 2004, pp. 82-100.
- M. Ceriana, Scheda in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 153-156.
- S. Chiodo, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998, Milano 1998, p. 66.
- K. Christiansen, Scheda in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 131-137.
- M. Ciampolini, *Il Seicento alla mostra dell'Antica arte senese del 1904 con un'appendice sui disegni*, in G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra, Siena, 18 dicembre 2005 - 5 marzo 2006, Siena 2005, pp. 100-109.
- M.G. Ciardi Dupré, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 138-139.
- B. Cleri, Scheda in P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980, pp. 218-20.
- B. Cleri, *Officina fanese. Aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*, Milano 1994.
- B. Cleri, *Antonio da Fabriano eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Fabriano 1997.
- B. Cleri, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 270-271.
- A. Colasanti, *Note sull'antica pittura fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi*, in "L'Arte", IX, 1906, pp. 263-277.
- F. Coltrinari, Scheda in P.L. De Vecchi, S. Blasio (a cura di), *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, Bergamo 2003, pp. 55-58.
- F. Coltrinari, Scheda in M. Paraventi, G. Barucca (a cura di), *La Pinacoteca e i Musei civici di Sarnano*, Sarnano 2005, pp. 24-25.
- G. Colucci, *Antichità Picene*, Fermo 1786-1797.
- Come sorse e si attuò l'idea dell'Esposizione*, in *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Marchigiana*, Macerata 1905, pp. 3-5.
- C. Costanzi, Scheda in L. Arcangeli (a cura di), *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1985, pp. 172-173.
- G. Cristofani, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, in "L'Arte", X, 1907, pp. 286-304.
- G. Cristofani, *Note d'arte alla mostra di Perugia*, Perugia 1908.
- G. Crocioni, *La cultura regionale. Osservazioni e proposte*, Fano 1905.
- G. Crocioni (a cura di), *Le Marche. Letteratura arte e storia*, Città di Castello 1914.
- G. Crocioni, *De Carolis e le tradizioni popolari*, in "Nuova Aurora", I, 1950, pp. 2-3.
- Cronaca, in "Rassegna d'Arte", anno VII, n. 6, 1907, s.p.
- J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, (London 1864-66), ed. italiana a cura di G.B. Cavalcaselle, Firenze 1875-1902.
- V. Curzi, *Pittura veneta nei tacuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle. Questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 307-321.
- V. Curzi, *Gentile da Fabriano e il museo. La fortuna del pittore marchigiano nell'Ottocento*, in C. Prete (a cura di), *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, Atti delle giornate di studio (Fabriano, 28-30 giugno 2005), Senigallia 2006, pp. 147-160.
- P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980.
- P. Dal Poggetto, *La Galleria Nazionale delle Marche e altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino-Roma 2003.
- S. D'Amico, *L'Esposizione Regionale Marchigiana del 1905*, in M. Massa (a cura di), *Macerata 1905 l'Esposizione Regionale Marchigiana e "Tarte fotografica" di Tullio Bernardini*, catalogo della mostra, Macerata, febbraio-aprile 2005, Milano 2005, pp. 15-33.
- A.M. Damigella, *La pittura simbolista*, Torino 1981.
- L. Dania, A. Valentini, *Adolfo De Carolis*, Fermo 1975.
- A. De Carolis, *Arte decorativa moderna*, in "Hermes", III, 2, 1904, pubblicato in L. Dania, A. Valentini, *Adolfo De Carolis*, Fermo, 1975, pp. 37-38.
- A. De Carolis, *Vele e barche dipinte a San Benedetto del Tronto* in "Rivista Marchigiana Illustrata", I, 4, 1906, pp. 117-120 (cit. 1906^a).
- A. De Carolis, *Il mare Piceno*, in "Il Rinascimento", II, n. 9, 20 marzo 1906, pp. 48-58, (cit. 1906^b).
- A. De Carolis, *Educazione estetica (1909)*, in "Varia cultura", 3, marzo 1916, pp. 59-66.
- A. De Carolis, *L'arte popolare*, in "La Fionda", I, agosto 1920, pp. 3-11.
- A. De Carolis, *Luca della Robbia e le terre cotte invetriate* (1896), parzialmente pubblicato in L. Dania, A. Valentini, *Adolfo De Carolis*, Fermo 1975, pp. 35-36.
- A. Delpriori, Scheda in V. Sgarbi (a cura di), *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano 2006, pp. 174-175.
- A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992, pp. 36-37.
- A. De Marchi, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio - 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 194-196, 274-275.
- A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002 (cit. 2002^a).
- A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in A. De Marchi (a cura

- di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 24-99 (cit. 2002^b).
- A. De Marchi, *Maestro di Baregnano*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 410-417 (cit. 2002^c).
- A. De Marchi, *Un'opera manifesto: l'Annunciazione di Spermento*, in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 55-60, (cit. 2002^d).
- A. De Marchi, Schede in A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Camerino, 19 luglio – 17 novembre 2002, Milano 2002, pp. 261-262 (cit. 2002^e).
- A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Camerino, 19 luglio – 17 novembre 2002, Milano 2002 (cit. 2002^f).
- A. De Marchi – P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), 2 voll., Acquaviva Picena 2003.
- A. De Marchi, *L'eredità di Gentile da Fabriano in patria*, in L. Laureati, L. Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra, Fabriano 21 aprile – 23 luglio 2006, Milano 2006, pp. 220-221.
- P. Di Giammaria, Scheda in V. Sgarbi (a cura di), *I pittori del Rinascimento a San Severino*, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, pp. 98-100 (cit. 2001^a).
- P. Di Giammaria, *Ludovico Urbani da San Severino: un "crivelliano indipendente"*, in V. Sgarbi (a cura di), *I pittori del Rinascimento a San Severino*, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, pp. 25-37 (cit. 2001^b).
- A. Di Lorenzo, Schede in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 294-301 e 326-329.
- A. Di Lorenzo, Scheda in *Fra' Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra, Milano, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005, New York, 1 febbraio-1 maggio 2005, Milano 2005, pp. 222-226.
- S. Di Provido, Scheda in S. Papetti (a cura di), *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, Milano 1997.
- Discorso del Conte Ing. Gustavo Perozzi Presidente dell'Esposizione*, in "L'Unione", n. 48, 1905, p. 1.
- M. Domenicali, *Corrado Ricci, l' "Italia Artistica" e l'immagine del paesaggio italiano*, in A. Varni (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna 2002, pp. 53-89.
- M. Domenicali, *Corrado Ricci e lo studio del paesaggio italiano: dalla "Guida di Ravenna" all' "Italia Artistica"*, in "Classense", numero speciale a cura di D. Domini, II, 2003, pp. 14-22.
- G. Donnini, Scheda in V. Sgarbi (a cura di), *I pittori del Rinascimento a San Severino*, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, p. 122.
- E. Durant Greville, *Raphaël à l'exposition de Pérouse*, in "Augusta Perusia", 2, 1907, pp. 108-113.
- E. Durant Greville, *Un Raphaël méconnu au Musée Poldi Pezzoli en Milan?*, in "Rassegna d'Arte", VII, n. 11, 1907, pp. 170-175, (cit. 1907^a).
- C.L. Eastlake, *Handbook of painting. The Italian Schools*, London 1874.
- A. Emiliani, *Federico Barocci*, Bologna 1985.
- A. Emiliani, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina", 37, 1997.
- L'Esposizione d'arte antica. L'opinione di Corrado Ricci*, in "L'Unione" n. 38, 1905, p. 1.
- L'Esposizione di Macerata. Un'intervista col Sindaco avv. Milziade Cola*, in "Roma e le Marche", n. 1, 1905, p. 1.
- L'Esposizione Marchigiana del 1905*, BCMC, ms. 1292, fasc. XVIII.9, s.d.
- L'Esposizione Marchigiana. La Mostra di Arte Antica*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 27, 1905, p. 219.
- Esposizione Regionale Marchigiana in Macerata nel 1905*, in "L'Unione", n. 10, 1905, p. 1 (cit. 1905^a).
- Esposizione Regionale Marchigiana in Macerata nel 1905*, in "L'Unione", n. 15, 1905, p. 1 (cit. 1905^b).
- Esposizione Regionale Marchigiana. Agosto-ottobre 1905. Sotto il patronato di S. E. Luigi Rava Ministro per l'Agricoltura Industria e Commercio. Regolamento generale e Programmi*, Macerata 1905.
- Esposizione Regionale Marchigiana. L'Arte Antica*, in "L'Unione", n. 42, 1905, p. 1.
- G.M. Fachechi, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 328-329.
- G.M. Fachechi, Scheda, in G. Liberati (a cura di), *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, catalogo della mostra, Fermo, 28 agosto – 31 ottobre 1999, Firenze 1999, pp. 106-107.
- N. Falaschini, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 262-263.
- E. Federici, *Gentile da Fabriano nei taccuini di un connoisseur inglese: Charles Lock Eastlake*, in A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Milano 2006, pp. 143-153.
- B. Feliciangeli, *Opere ignorate di Giovanni Boccati (Comunicazione)*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", IX, n. 1-2, 1906, pp.1-13.
- D. Fellows Platt, *Through Italy with car and camera*, New York 1908.
- R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994.
- C. Ferretti, *Memorie storico-critiche dei pittori anconetani dal XV al XIX secolo*, Ancona 1883.
- D. Ferriani, *Ascoli Piceno. Pinacoteca civica*, Bologna 1994.
- C. Fiocco, G. Gherardi, *I due boccali dei priori di Macerata*, in G.C. Boiani (a cura di), *Fatti di ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano, 1997, pp. 183-189.
- I. Fiumi, Schede in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Fabriano, 21 aprile – 23 luglio 2006, Milano 2006, pp. 230-231, 232-233, 238-239.
- R. Foglietti, *Guida di Macerata e suoi dintorni illustrata da 28 incisioni...*, Macerata 1905.
- V. F., *La nostra Esposizione*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 1, 25 dicembre 1904, pp. 2-3.
- A. Fradeletto, *L'arte nella vita*, Bari 1929.
- G. Gagliardi, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, 1993.
- R. Gatta, *Il paesaggio ritrovato*, Macerata 2003.
- E. Gaudioso, Scheda in P. Torriti (a cura di), *Restauro nelle Marche testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra, Urbino, 28 giugno – 30 settembre 1973, Urbino 1973, pp. 278-281.
- C. Ghini, *I movimenti di tutela e la fondazione della Società Senese degli Amici dei Monumenti*, in G. Cantelli, L.S.

- Pacchierotti, B. Pulcinelli (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Siena, 18 dicembre 2005 – 5 marzo 2006, Siena 2005, pp. 83-99.
- O.H. Giglioli, *Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze*, in "Emporium", XXIII, 1906, pp. 231-240.
- A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei beni delle corporazioni religiose, 1840-1890*, Roma 1997.
- U. Gnoli, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo 1908.
- O. Gobbi, *La tecnica in vetrina: esposizioni industriali nel fermano e nel maceratese dall'unificazione al 1905*, in *Scienza e tecnologia*, Atti del XXXVI convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, 17-18 novembre 2000), "Studi Maceratesi", 36, 2002, pp. 589-628.
- C. Grigioni, *Marco Palmezzano pittore forlivese nella vita nelle opere nell'arte*, Faenza 1956.
- R. Grosshans (a cura di), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996.
- F. Gualdi Sabatini, *Eusebio da San Giorgio* in M.G. Ciardi Duprè, P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Urbino, 30 luglio – 30 ottobre 1983, Firenze 1983.
- F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001.
- F. Hermanin, *Lettera a Corrado Ricci del 30 maggio 1917*, ACS, Min. P.I., Dir. Gen. AA. BB. AA., 1908-1924, Div. I, busta 1438, Roma, Palazzo Venezia, varie, fasc. Palazzo Venezia. Rivendicazione 1909-21.
- E. Hutton, *The cities of Romagna and the Marche*, London 1913.
- Indecenze*, in "L'Unione" n. 33, 16 agosto 1905, p. 4.
- M. Labò, *Origine delle mostre: le esposizioni industriali*, ad vocem *Esposizioni*, Enciclopedia Universale dell'Arte (1958), ed. cons. Novara 1987, coll. 42-47.
- L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, ed. cons. Milano 1831.
- L. Laureati, in *Gentile, scomparso, torna a Fabriano dopo qualche secolo. Una breve storia della dispersione ottocentesca di alcune opere di Gentile e della loro parziale ricomposizione in occasione della mostra*, in L. Laureati, L. Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra, Fabriano, 21 aprile – 23 luglio 2006, Milano 2006, pp. 53-59.
- G. Liberati, *Architettura e arti figurative a Mogliano nel sec. XVI*, in M. Paraventi (a cura di), *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi (Mogliano, 1 dicembre 2001), Recanati 2003, pp. 27-31.
- S. Lodovici, *Storici e critici delle arti figurative in Italia dal 1800 al 1940*, Roma 1942.
- N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti, *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Ravenna 1999.
- R. Longhi, *Tracciato Orvietano*, in "Paragone", XIII, 1962, n. 149, p. 4.
- A. Lupattelli, *Scuole pittoriche marchigiane del XIV-XV-XVI secolo affermate dalla Mostra d'Arte Antica nella Esposizione Regionale di Macerata (1905)*, Macerata 1909.
- F. Luzi, *Lettera a Corrado Ricci dell'11 novembre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 106, n. 20294. *Macerata dal primo Ottocento all'unità*, Macerata 1984.
- R. Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1990, t. II, pp. 629-652.
- A. Maggiori, *Le pitture sculture architetture della città d'Ancona*, (Ancona 1821) ristampa anastatica 1972.
- G. Mangani, *Fare le Marche. L'identità regionale fra tradizione e progetto*, Ancona 1998.
- G. Mangini, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in G. Mirandola (a cura di), "Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915, Bergamo 1985, pp. 39-80.
- F. Marcelli, *Presenze, committenza e dispersione: quattro schede sul patrimonio artistico di Pergola, Fabriano e Fermo*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXII-XXIX, 1993-2000, pp. 71-84.
- F. Marcelli, *Pinacoteca Civica "Bruno Molaioli"*, Fano 1997.
- F. Marcelli, Scheda in *Perugino il divin pittore*, in V. Garibaldi, F.F. Mancini (a cura di), catalogo della mostra, Perugia, 28 febbraio – 5 settembre 2004, Milano 2004, pp. 314-315.
- A. Marchi, Schede in G. Liberati (a cura di), *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, catalogo della mostra, Fermo, 28 agosto – 31 ottobre 1999, Firenze 1999, pp. 74-77.
- A. Marchi, "Quel fascino però severo e pur dolce dei maestri di provincia". *Piccolo (e parziale) florilegio sulla pittura camerinese*, in A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Camerino, luglio-novembre 2002, Milano 2002, pp. 129-135.
- O. Marcoaldi, *Sui quadri di pittori fabrianesi raccolti e posseduti dal Sig. Romualdo Fornari, cenni descrittivi*, Fabriano 1868.
- F. Mason Perkins, *Note sull'Esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata*, in "Rassegna d'Arte", VI, n. 4, 1906, pp. 49-56.
- F. Mason Perkins, *La Pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia*, in "Rassegna Marchigiana", VII, n. 6, 1907, pp. 88-95.
- M. Massa, Scheda in S. Bracci (a cura di), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, Milano 1998, p. 88.
- M. Massa (a cura di), *Macerata 1905 l'Esposizione Regionale Marchigiana e "l'arte fotografica" di Tullio Bernardini*, catalogo della mostra, Macerata, febbraio-aprile 2005, Milano 2005.
- A.M. Massinelli, *Iconografia di Sisto V nella scultura: i busti in bronzo di Sisto V*, in *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano 1992, pp. 37-39.
- B. Mastrocola, *Il patrimonio artistico camerinese dopo l'unità d'Italia*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), Acquaviva Picena 2003, pp. 487-503.
- M.G. Mazzocchi, *Guida della Pinacoteca civica di Ascoli Piceno*, a cura di S. Papetti, Ascoli Piceno 2001.
- M. Millozzi (a cura di), *Domenico e Giovanni Spadoni*, Atti del convegno di studi (Macerata, 9-11 dicembre 1993), Pisa 1996.
- M. Mimita Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'Arte Italiana. Il Novecento*, 7, Torino 1982, vol. III, pp. 5-172.
- M. Mimita Lamberti, *Il contesto delle prime mostre; dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, giugno-novembre 1995, Monza 1995, pp. 39-47.
- M. Minardi, Scheda in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 267-278.
- M. Minardi, Scheda in M. Giannatiempo Lopez (a cura

- di), *Immagine e mistero: il sole, il libro, il giglio: iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal 14. al 20. secolo*, catalogo della mostra, Citta del Vaticano, 8 giugno – 9 ottobre 2005, Milano, 2005, pp. 60-61.
- O. Mocchegiani, *Esposizione Regionale Marchigiana. La Mostra didattica*, in "L'Unione", n. 38, 1905.
- L. Mochi Onori, *Claudio Ridolfi*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano 1992, pp. 431-433.
- B. Montecchi, *Filippo Bellini*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano 1992, pp. 367-373.
- B. Montecchi, Scheda in A.M. Ambrosini, R. Battistini, R. Morselli (a cura di), *La Pinacoteca Civica di Fano, Catalogo generale*, Milano 1993, pp. 39-40.
- B. Montecchi, *Filippo Bellini*, in A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005, pp. 174-185.
- G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886.
- G. Morelli, G.B. Cavalcaselle, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, a cura di A. Venturi, in "Le Gallerie Nazionali italiane", II, 1896.
- M. Moretti, P. Zampetti, *San Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologna 1992.
- C. Mozzarelli, R. Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, Atti del convegno *Memoria e progetto per la Milano italiana e il caso Bagatti Valsecchi*, (Milano 1990), Milano 1991.
- L. Mozzoni, G. Paoletti, *Lorenzo Lotto "...mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha.."*, Jesi 1996.
- O. Mündler, *The Travel Diary of Otto Mündler: 1855-1858*, a cura di C. Togneri, Leeds, 1985.
- G. Natali, *L'arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 17, 1905, pp. 129-131 (cit. 1905^a).
- G. Natali, *L'arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 19, 1905, pp. 149-152 (cit. 1905^b).
- G. Natali, *L'arte nelle Marche*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 22, 1905, pp. 173-176 (cit. 1905^c).
- G. Natali, *L'Arte marchigiana*, Macerata 1905 (cit. 1905^d).
- G. Natali, *L'Esposizione maceratese d'Arte antica*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche", vol. III, fasc. I, 1906, pp. 49-61.
- E. Neri Lusanna, *Pittura del Trecento nelle Marche*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, II, pp. 414-422.
- A. Nesi, *Argomenti di pittura toscana nelle Marche: Maso da San Friano, Andrea Boscoli, Marcello Gobbi e Alessandro Casolari*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXII, 2003, pp. 117-121.
- P. Nicita, *Il Museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, in "Bollettino d'Arte", n. 114, ottobre-dicembre 2000, pp. 29-72.
- B. Orsini, *Descrizione delle pitture sculture architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia, 1790.
- L.S. Pacchierotti, *La Mostra dell'Antica Arte Senese, 17 aprile – 30 ottobre 1904*, in G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra, Siena, 18 dicembre 2005 – 5 marzo 2006, Siena 2005, pp. 51-69.
- L. Paci, *Raffaello Foglietti e la società maceratese tra Ottocento e Novecento*, in "Studi maceratesi", 15, 1982, pp. 205-206.
- L. Paci, *L'Arte*, in A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci (a cura di), *Storia di Macerata*, Macerata 1987, seconda ed., IV, pp. 5-199.
- R. Paciaroni, *Edward Hutton, un inglese a San Severino*, San Severino Marche 1998.
- R. Paciaroni, *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, Milano 2006.
- M. Papetti, *Giulio Cantalamessa critico d'arte e il suo contributo agli studi sull'età barocca*, tesi di laurea (relatore G. Ercoli) Università di Firenze, 2001.
- S. Papetti, *I diari di Giulio Cantalamessa: un ritrovamento fortunato, una figura riscoperta*, in S. Papetti (a cura di), *Scritti d'arte inediti (1913-1923)*, Ascoli Piceno 1997, pp. 2-29.
- S. Papetti, "Retogli el figliol mio a Satanasso". *L'iconografia della Madonna del Soccorso nell'entroterra marchigiano*, in V. Sgarbi (a cura di), *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano 2006, pp. 87-93.
- S. Papetti, Scheda in V. Sgarbi (a cura di), *Pittori del Rinascimento a San Severino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano 2006, p. 166.
- M. Paraventi (a cura di), *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi (Mogliano, 1 dicembre 2001), Recanati 2003.
- G. Pascucci, Scheda in V. Sgarbi (a cura di), *I pittori del Rinascimento a San Severino*, catalogo della mostra, San Severino Marche, 28 luglio – 5 novembre 2001, Milano 2001, pp. 79-87.
- G. Pascucci, Scheda in *Pinacoteca parrocchiale. Corridonia*, Macerata 2003, pp. 27-37.
- Per la bellezza di Ravenna: storia, arte e natura. L'opera di tutela di Corrado Ricci e di Luigi Rava. 1897-1909*, in "Classense", numero speciale a cura di D. Domini, II, 2003.
- P. Peri, *Il parato di Sisto V a Montalto*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano 1992, pp. 57-61.
- G. Perozzi, *Esposizione Regionale Marchigiana in Macerata nel 1905*, in "L'Unione", n. 21, 1905, pp. 1-2 (cit. 1905^a).
- G. Perozzi, *Lettera a Corrado Ricci del 9 ottobre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 148, n. 27734 (cit. 1905^b).
- G. Perozzi, *Lettera a Corrado Ricci del 21 dicembre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 148, n. 27733 (cit. 1905^c).
- R. Petrangolini Panici, Schede in P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980, pp. 356-373; 464-466; 480-501.
- La pittura marchigiana all'esposizione regionale*, in "L'Unione", n. 41, 1905, pp. 4-5.
- Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardogotico*, catalogo della mostra, Macerata, 27 giugno – 17 agosto 1971, Macerata 1971.
- G. Poggi, *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*, in "Rivista d'Arte", V, 1907, p. 85.
- Polemichetta*, in "L'Unione", n. 45, 8 novembre 1905, p. 2.
- C. Prete, *Adolfo De Carolis alla Biennale*, in "Notizie da Palazzo Albani", XX, 1991, 1-2, pp. 245-254.
- C. Prete, *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 323-349.
- C. Prete, *Gentile e i pittori fabrianesi nelle mostre d'arte antica di Macerata (1905) e di Perugia (1907)*, in C. Prete (a cura di), *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, Atti delle giornate di studio (Fabriano 28-30 giugno 2005), Senigallia 2006, pp. 191-218.
- L. Pupilli, C. Costanzi, *Fermo Antiquarium. Pinacoteca Civica*, Bologna 1990.

- A. Ricci, *Il bassorilievo Meschini e sua provenienza* (1965) in L. Paci, *La Pieve di Santo Stefano in Macerata*, Casette d'Ete 1994, pp. 45-46.
- A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834 (cit. 1834^a).
- C. Ricci, *Ravenna*, Bergamo 1900.
- C. Ricci, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, in "Emporium", XXIII, n. 134, febbraio 1906, pp. 99-120 (cit. 1906^a).
- C. Ricci, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, in "Emporium", XXIII, n. 135, marzo 1906, pp. 200-215 (cit. 1906^b).
- A. Rossi, M.^o Lorenzo di M.^o Alessandro pittore severinate. *Commentario*, in "Giornale di erudizione artistica", IV, fasc. XII, estratto, Perugia 1875.
- G. Rossi, *Giulio Cantalamessa*, nella rubrica *Artisti marchigiani viventi*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 7, 1^o marzo 1905, pp. 53-54.
- G. Rossi, *Lettera a Corrado Ricci del 3 ottobre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 170, n. 31552 (cit. 1905^a).
- G. Rossi, *Lettera a Corrado Ricci del 8 ottobre 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 170, n. 31554 (cit. 1905^b).
- G. Rossi, *Lettera a Corrado Ricci del 27 febbraio 1906*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 170, n. 31559.
- P. Rotondi, *Un arazzo di Giusto di Gand nel Palazzo Comunale di Fermo*, "Rassegna Marchigiana" X, 1932, pp. 28-32.
- S. Salvatori, *Pietro Paolo Agabiti*, in P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980, pp. 132-135.
- F. Salustri, *Atto notarile del 15 dicembre 1860*, ASPcMcMC, I, II, 3.
- M. Santoni, V. Aleandri, *La pinacoteca e il museo civico di Camerino. Catalogo illustrativo*, Camerino 1905.
- P. Scalpellini, *Perugino*, Milano 1991.
- W. Scotucci (a cura di), *Vincenzo Pagani*, Milano 1994.
- W. Scotucci, P. Pierangelini, *Marchisiano di Giorgio. Un pittore slavo del Rinascimento umbro-adriatico*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le Arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), Ripatransone 2003, vol. II, pp. 855-894.
- Segreteria della Camera di commercio di Macerata (a cura di), *La Camera di Commercio di Macerata dal 1811 al 1961*, Tolentino 1962.
- L. Serra, *Le Gallerie Comunali delle Marche*, Roma 1926.
- L. Serra, *L'Arte nelle Marche*, I, Pesaro, 1929.
- L. Serra, *Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino*, Roma 1930.
- L. Serra, *L'Arte nelle Marche*, II, Roma 1934.
- S. Servanzi Collio, *Uno stendardo ed un trittico dipinti da Niccolò da Fuligno*, Macerata 1868.
- G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, voll. 2, Torino 1994.
- A. Severi, *Per una sala delle Marche all'Esposizione d'arte di Venezia*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 25, 1905, p. 197.
- V.M. Schmidt, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), Ripatransone 2003, vol. II, pp. 551-578.
- D. Spadoni, *Risveglio*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 1, 1904, pp. 1-2.
- D. Spadoni, G. Spadoni, *Uomini e fatti delle Marche nel Risorgimento italiano*, Macerata 1927.
- G. Spadoni, *Le novità dell'Esposizione*, in "L'Esposizione Marchigiana", n. 1, 1904, p. 3.
- G. Spadoni, *Ai lettori*, in "Rivista Marchigiana Illustrata", I, n. 1-2, 1906, pp. 1-2.
- G. Spadoni, BCMC, ms 981, quaderno A, s.d.
- E.M. Stella, *Cronache da Siena: la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 73, 2001, pp. 13-20.
- M.L. Strocchi, *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci e Firenze 1903-1906. Personaggi opere istituzioni*, Firenze 2005.
- A. Tambini, *Una congiuntura crivellesca e camerte ad Ascoli Piceno*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), Ripatransone 2003, vol. II, pp. 823-838.
- G.B. Tassara, *Fiori d'Arte all'Esposizione marchigiana. Macerata 1905*, Macerata 1905.
- C. Tellini Perina, *L'Arte retrospettiva in "Emporium"*, in G. Mirandola (a cura di), *"Emporium" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Bergamo 1985, pp. 99-120.
- G. Tesorone, *Lettera a Corrado Ricci del 30 luglio 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 190, n. 35525 (cit. 1905^a).
- G. Tesorone, *Lettera a Corrado Ricci del 7 agosto 1905*, RABCI, Fondo C. Ricci, vol. 190, n. 35224/b e n. 35526 (cit. 1905^b).
- S. Tomani Amiani, in F. Battistelli (a cura di) *Guida Storico Artistica di Fano* (1853), Pesaro 1981.
- U. Tombesi, *Le condizioni economiche delle Marche*, Pesaro 1904.
- U. Tombesi, *La questione marchigiana*, Cagli 1906.
- A.C. Toni, *L'Esposizione Regionale Marchigiana del 1905: analisi e prospettive della cultura artistica*, in *Prima Esposizione Regionale Marchigiana 1905*, catalogo della mostra, Macerata, 30 novembre – 6 dicembre 1980, Macerata 1980, pp. 10-14.
- A.C. Toni, *La cultura artistica maceratese nelle esposizioni dal 1865 al 1905*, in *Aspetti della cultura e della società nel maceratese dal 1860 al 1915*, Atti del XV convegno di studi maceratese (Macerata, 24-25 novembre 1979), "Studi maceratesi", 15, 1982, pp. 811-823.
- F. Torresi, E. Torresi, *La città sul palcoscenico. Arte spettacolo pubblicità a Macerata 1884/1944*, voll. 2, Macerata 1997.
- F. Trevisani, *Il reliquiario di Montalto*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano 1992, pp. 47-56.
- S. Tumidei, Scheda in A.M. Ambrosini Massari, R. Battistini, R. Morselli (a cura di), *La Pinacoteca civica di Fano. Catalogo generale*, Milano 1993, pp. 245-248.
- M.R. Valazzi, *Per il collezionismo storico nelle Marche*, in A.M. Ambrosini Massari (a cura di), *Il Filo di Arianna*, catalogo della mostra, Ancona, ottobre 2000 – gennaio 2001, Milano 2000, pp. 64-69.
- M.R. Valazzi, Scheda in L. Laureati, L. Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra, Fabriano, 21 aprile – 23 luglio 2006, Milano 2006, p. 188.
- R. Varese, Scheda in P. Dal Poggetto, P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, luglio-ottobre 1980, Firenze 1980, pp. 232-234.
- R. Varese, *Giovanni Santi*, Firenze 1994.
- A. Varni (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna 2002.
- A. Venturi, *Antichità e Belle Arti. XV. Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte*, in "Bollettino Ufficiale dell'Istruzione", XIV, 1888, p. 523.
- A. Venturi, *La mostra d'arte antica a Bologna*, in "Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte", I, 1888, pp. 428-433 (cit. 1888^a).

- A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, voll. 11, Milano 1901-39.
 A. Venturi, *L'Esposizione d'arte sacra a Brescia*, in "L'Arte", VII, 1904, pp. 323-324.
 L. Venturi L., *A traverso le Marche*, in "L'Arte", XVIII, 1915.
 G. Vitalini Sacconi, *Macerata e il suo territorio: la pittura*, Milano 1985.
 A. Volpe, Scheda in P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 132-133.
- P. Zampetti, *La Pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra, Bergamo 1950.
 P. Zampetti, *Carlo Crivelli nelle Marche*, Urbino 1951.
 P. Zampetti, *Lorenzo Lotto nelle Marche*, Urbino 1953.
 P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Firenze 1986.
- P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, 4 voll., Firenze 1988-1991.
 P. Zampetti, G. Donnini, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Prato 1992 (cit. 1992^a).
 P. Zampetti, Scheda in M. Moretti, P. Zampetti (a cura di), *San Severino Marche Museo e Pinacoteca*, Bologna 1992, p. 77 (cit. 1992^b).
 P. Zampetti, *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli*, in M. Massa (a cura di), *Atti delle giornate di studio (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 ottobre, 26 novembre, 9 novembre 1996)* Ripatransone 1999, pp. 13-36.
 F. Zeri, *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988.
 F. Zeri, *Un'ipotesi sui rapporti tra Allegretto Nuzi e Francescuccio Ghissi*, "Antichità Viva", XIV, 5 (1975), pp. 3-7.

ABBREVIAZIONI

- ACS: Roma, Archivio Centrale dello Stato
 ASAC: Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee
 ASMC: Macerata, Archivio di Stato
 ASPcMcMC: Macerata, Archivio Storico della Pinacoteca comunale e del Museo civico
 BCMC: Macerata, Biblioteca Comunale
 RABCl: Ravenna, Biblioteca Classense

Indice dei nomi

- Acciaccaferri, Anton Iacopo, 245
Acciaccaferri, Giacomo, 269
Accorretti, Alessandro, 101, 105
Acquaticci, Nicola, 108
Agabiti, Pier Paolo (vedi Agabiti, Pietro Paolo)
Agabiti, Pietro Paolo, 21, 61, 93, 173, 214, 229, 233, 237, 248, 253, 265, 269
Alamanni, Pietro, 55, 58, 85, 99, 165-166, 204, 212, 232-233, 238, 242, 246, 264-265, 269
Aleandri, Emanuele, 23, 234
Aleandri, Luigi, 100, 105
Aleandri, Vittorio, 99, 103
Aleotti, Antonio, 253
Alessi, Galeazzo, 256
Ambrogio di Bonaventura di Fabriano, 57
Amici, Francesco, 223-224
Andrea da Ancona, 268
Andrea da Bologna, 52, 57, 67, 153, 208, 229, 233, 241, 255, 261, 264, 269
Andrea da Iesi, 21, 61, 205, 229, 248, 269
Andrea del Verrocchio, 72
Andrea di Deolao de' Bruni (vedi Andrea da Bologna)
Andreani, Filippo, 112, 204
Andreani, Giulia, 204
Andreani, Pietro, 203-204
Angeli, Diego, 13, 42, 45, 48, 98, 103, 231, 240, 270
Anselmi, Anselmo, 20, 23, 63, 98, 109, 112, 217-218, 270
Anselmi, Sergio, 65
Antolisei, Lamberto, 16
Antoniazio, Romano, 69
Antonio d'Ancona, 247
Antonio da Fabriano, 21, 36, 53, 149-150, 207, 229, 231, 233, 237, 241, 248, 250, 259, 264, 269
Antonio da Faenza, 21, 61, 65, 140
Antonio da Padova, 243
Antonio da Recanati, 268
Antonio di Guido da Ferrara, 246
Antonio di Ser Giovanni, 268
Apolloni, Adolfo, 17
Arcangelo di Cola, 53, 245
Arcangelo di Ghese di Vanni, 245
Ascani, Antonio, 221
Astolfi, Carlo, 20, 22-23, 43, 45, 51, 57, 61-62, 67, 98, 102, 104, 108, 110-112, 217, 220, 230-231, 239, 241, 244, 250, 263
Aurini, Guglielmo, 44, 46
Bairati, Eleonora, 118
Baldi, Bernardino, 62, 236
Balelli, Carlo, 14
Balestrieri, Domenico, 247
Barbo, Pietro, 248
Barocci, Federico, 22, 62, 119, 126, 185-186, 218, 229, 234, 238, 244, 253, 265, 270
Bartoli, Giuseppe, 221
Bartolomeo di Amandola, 247, 268
Bartolomeo di Friginisio, 268
Bartolomeo di Frigiristo, 245
Bartolomeo di Maestro Gentile, 237, 246
Bartoluccio di Nasseo, 247
Basili, Domenico, 113
Basini, Domenico, 221
Bassano, Jacopo, 110
Batoni, Pompeo, 64
Bazzani, Cesare, 17, 48
Bellini, Filippo, 63, 127, 187, 218, 229, 234, 238, 246, 265, 269-270
Bellini, Giovanni, 62, 177, 255
Bellini, Jacopo, 62, 98, 103, 241, 264, 268
Benati, Daniele, 57
Berenson, Bernard, 42, 51, 54, 56, 58, 108
Bernardini, Tullio, 14
Bernardino di Mariotto, 69, 222, 230, 245, 259, 263, 269
Biagetti, Biagio, 14
Bianchelli, Federico, 113, 230
Bicci di Lorenzo, 57
Bigiaretti, Sennen, 22, 113, 217-218, 221, 230
Bizzarri, Luciano, 14, 266
Blasi Savini, Paolo, 221
Boccati, Giovanni, 54, 58, 98, 237, 241, 245, 253, 264, 268
Boccati, Girolamo, vedi Girolamo di Giovanni da Camerino
Bocco da Fabriano, 21, 51, 205, 232, 237, 240, 250, 263, 267
Bode, Wilhelm, 119
Bonarelli della Rovere, Pietro, 63
Bonfatti, Luigi, 44, 46, 232
Bonfigli, Antonio, 110, 119
Bonfigli, Benedetto, 268
Bonfigli, Giulia, 113, 224
Borgognone (vedi Courtois, Iacopo)
Boscoli, Andrea, 65, 135
Boskovits, Miklós, 53
Bramante, Donato, 246
Brandanti, Federico, 263
Brill, Paolo, 204
Brizi, Domenico, 205
Buonarroti, Michelangelo, 61
Cagnacci, Guido, 236
Cagnola, Guido, 107
Calcagni, Antonio, 221, 256, 263
Calzini, Egidio, 20, 23, 43, 51, 55, 57, 62, 66, 97, 103, 110, 206, 213, 223, 231, 235, 237, 250
Calzini, Egidio, 244
Cantalamessa Carboni, Giacinto, 64, 250
Cantalamessa, Giulio, 17, 19-20, 23, 61, 66, 98, 103, 235, 238-239, 250, 255, 270
Cantalamessa, Ignazio, 118
Cantalamessa, Ugo, 15
Caporali, Bartolomeo, 268
Caracci, Annibale, 119, 230
Cardinali, Andrea, 113, 203-204
Cardisco, Marco, 246
Cartechini, Fernando, 113, 220
Casari, Cristoforo, 203, 263
Castelnuovo, Enrico, 42
Cattabeni, Emilio, 113, 119, 230
Cavalcaselle, Giovanni Battista 41, 53, 58, 107, 255, 258
Ceccarini, Sebastiano, 22, 63, 218, 229, 266
Celli, Angelo, 17
Censi, Federico, 113, 217
Centanni, Luigi, 62
Chiodini, Domenico, 247
Ciamberlano, Luca, 63, 119
Ciccarello di Aliguzio, 268
Ciccolini, Ortensia, 110, 113, 205, 215, 221
Ciferri, Giulio, 113, 224
Cimabue, 43, 267
Cipriani, Filippo, 221
Cola Filotesio d'Amatrice, 21, 55, 69, 87, 98, 168, 213, 229, 232-233, 236, 238-239, 242, 246, 253, 260, 264-265, 269
Cola, Milziade, 14, 16, 19
Colasanti, Arduino, 57, 98
Collenuccio, Pandolfo, 217, 229
Colucci, Giuseppe, 41
Compagnoni, Giovanni Battista, 113
Condivi, Ascanio, 265
Conti, Aristide, 219
Cordella, Giacomo, 113, 224
Corradini, Bartolomeo, vedi Fra' Carnevale
Corsi, Giulia, 203
Costa Ciccolini, Irene, 110
Costa, Nino, 48
Cotignola, Bernardo, 236
Cotignola, Francesco, 236
Courtois, Iacopo, detto il Borgognone, 112, 204
Cristofani, Giustino, 44
Cristoforo di Giovanni, 245, 268
Crivelli, Carlo, 21, 55, 107, 118, 160-161, 211, 233, 235, 238, 242, 246, 250-252, 255, 260, 264, 269
Crivelli, Jacopo, di Vittore, 247
Crivelli, Ridolfo, 247
Crivelli, Tomassino, 247
Crivelli, Vittore, 21, 55, 99, 107, 118, 161-164, 211-212, 233, 235, 238, 239, 242, 246, 251, 252, 255, 260, 264, 269
Crocioni, Giovanni, 11
D'Annunzio, Gabriele, 48
Daddi, Bernardo, 258
Damigella, Anna Maria, 50
Danti, Vincenzo, 221, 256
De Angelis, Giuseppe, 14
De Angelis, Matilde, 221
De Carolis, Adolfo, 13, 17, 48
Della Robbia, Ambrogio fra', 249
Della Robbia, Luca, 48
Della Robbia, Mattia, 22, 112, 217
Della Rovere, Francesco Maria II, 63, 66, 263
Della Rovere, Guidobaldo II, 236
De Luca, Luigi, 20, 23, 250

- De Magistris, Giovan Francesco, 219, 229, 234, 238, 243, 248, 269
De Magistris, Giovanni Andrea, 191
De Magistris, Simone, 63, 131, 191-193, 219, 229, 238, 243, 247, 248, 269, 219, 229
De Marchi, Andrea, 42-43, 54, 58
De Marinis, Andrea Pasqualino (vedi Marini, Pasquale Andrea)
Di Cagno, Andrea, 53
Di Meo, Angelo, 245
Diotallevi di Angeluzzo di Esanatoglia, 268
Dolci, Carlo, 110
Domenico di Cecco, 245
Donato di Maestro Andrea, 268
- Eastlake, Charles, 52, 107
Emiliozzi, Filippo, 221
- Fabbri, Francesco, 114, 223
Fabio di Gentile, 247, 268
Favini, Attanasio, 110, 120
Federici, Pio, 221
Federico da Montefeltro, 70
Federico Guglielmo III, 52
Felici Puccetti, Eudisia, 223
Felicangeli, Bernardino, 97
Fellows Platt, Dan, 18
Fidanza, Raffaello, 14
Filippi-Maceratini, Clementina, 215
Filippucci, Cesare, 110, 114, 120, 223
Fiorenzo di Lorenzo, 268
Fiori, Federico, 269
Flumini, Giovanni, 213
Folchetti, Stefano, 55, 86, 167-168, 212, 229, 233, 238, 242, 246, 252, 260-261, 264-265, 269
Fontana, Tommaso, 223
Foschi, Leonardo, 64, 109
Fra' Antonio, 248
Fra' Carnevale, 21, 213, 231, 235, 238, 246, 248, 250, 256, 264, 268-269
Fra' Marino Angeli, 21, 35, 53, 148, 206, 229, 231, 241, 247, 269
Fradeletto, Antonio, 48
Franceschini, Marcantonio, 203
Francesco di Gentile 52, 54, 245
Francesco di Valeriano, detto il Roschetto, 208
Francescuccio di Cecco Ghissi, 21, 26, 44, 51-52, 143-144, 205, 231, 233, 237, 240, 245, 247, 250, 258, 260-261, 264, 268-269
Francia, Francesco, 67, 110
Franco Bolognese, 233
Francucci, Innocenzo, 67, 222, 256, 263
Fratini, Giovanni, 215
- Gaddi, Angelo, 247
Gandolfi, Gaetano, 69, 113, 224, 230
Garzoni, Giovanna, 234, 236, 244
- Gasparri, Domenico, 221
Genga, Girolamo, 55, 233, 238, 246, 264, 269
Gennari, Antonio, 246
Gennari, Matteo, 246
Gentile da Fabriano 52, 206, 229, 231-233, 236-237, 241, 251, 255, 258, 260-261, 264, 268
Gentile di Nicolò di Giovanni di Massio, 245
Geronimo di Giovanni da Camerino, vedi Girolamo di Giovanni da Camerino
Gerrit, Dou, 110
Ghelarducci, Girolamo, 22, 230, 262
Ghezzi, Giuseppe, 64, 66
Ghirlandaio, Domenico, 67, 113, 230, 248, 256, 263
Ghirlandaio, Ridolfo, 72
Giacomo di Nicola, 54, 78, 155-156, 247
Giambologna, 230, 256
Gianfrancesco da Caldarola, 232
Gigli, Gaetano, 22, 24, 230
Giglioli, Odardo, 103
Ginzburg, Carlo, 42
Giordani, Gaetano, 67, 72
Giosaffatti, Antonio, 236
Giotto, 43, 237
Giovanni Andrea da Caldarola 238, 243
Giovanni Andrea di Bernardino, 63, 219, 229, 265, 269
Giovanni Angelo d'Antonio, 170
Giovanni di Benedetto, 269
Giovanni di Corraduccio, 40, 53, 73, 150
Girolamo di Giovanni da Camerino, 54, 56, 159, 231, 241, 264
Giovanni di Paolo, 67, 72, 109, 119, 222, 230, 248, 256, 260
Giovanni di Tomassino Crivelli, 247
Giovanni Francesco di Bernardino, 63
Giovanni Lanfranco, 110
Giuliani, Agide, 223
Giuliano da Fano, vedi Persciutti, Giuliano
Giunta Pisano, 267
Giusto di Gand, 69, 246
Gnoli, Umberto, 52
Gobbi, Marcello, 22, 65, 135, 197, 220, 229, 244, 248, 265, 270
Gobbi, Olimpia, 50
Grigioni, Carlo, 248
Grimaldi, Nicolò, 114, 219
Guercino, 70, 114, 119, 224
Guidantonio da Montefeltro, 263
Guido da Siena, 267
Guido di Palmeruccio, 235, 245, 268
- Hermanin, Federico, 47
Hutton, Edward, 67, 72
- Jacobello del Fiore, 255
- Jacobello di Bonomo, 208, 241, 255
Jacopo da San Severino, 238, 246
- Kock, Gaetano, 102
- Langton, Douglas Robert, 42, 45, 51, 212-213, 240, 242
Lanzi, Luigi, 42
Latini, Ettore, 114, 224
Latini, Paolo, 224
Laureati, Caterina, 109, 114-115, 203, 223
Lazzarini, Lorenzo, 115, 223
Leopardi, Giacomo, 12
Levi, Primo, detto l'Italico 17, 42, 45, 48, 50, 102, 240
Lilli, Andrea, 62, 109, 183, 216, 229, 238, 243, 248, 265, 269
Lingelbach, Johannes, 120
Longhi, Roberto, 56
Lorenzetti, Lorenzo, 240
Lorenzetti, Pietro, 51
Lorenzini, Giovanni, 115, 204
Lorenzo de Carolis detto Giuda, vedi Lorenzo di Giovanni de Carolis
Lorenzo d'Alessandro, 21, 54, 72, 79-80, 157-158, 250-251
Lorenzo d'Ascoli di Montecassiano, 230, 262
Lorenzo da San Severino, vedi Salimbeni, Lorenzo
Lorenzo di Giovanni de Carolis, 62, 94, 173, 247
Lorenzo di Maestro Alessandro 209, 229, 233, 237, 241, 245, 259, 264, 269
Lorenzo di Salimbene, vedi Salimbeni, Lorenzo
Lorenzo di Sanseverino, vedi Salimbeni, Lorenzo
Lorenzo iuniore, di Maestro Alessandro, vedi Salimbeni, Lorenzo
Lotto, Lorenzo, 21, 43, 61-63, 102, 108, 114, 129-130, 189-190, 218-219, 224, 229, 234, 238, 243, 253, 255, 260, 265, 269
Lozzi, Carlo, 242
Luca di Paolo da Matelica, 34, 52, 58, 151, 156, 247
Lucatelli, Giuseppe, 224
Ludovici, Ludovico, 115
Ludovico da Siena, 263
Lupattelli, Angelo, 20, 44, 108, 247, 267
Lupidi, Giuseppe, 114, 223
Luzi, Francesco, 108, 119
- Maestro Cesare, 247
Maestro del politico olivetano di Ascoli, 168
Maestro della culla, 52
Maestro di Baregnano, 62, 65, 177
Maestro di Fossato, 25, 51, 143
Maestro di San Verecondo, 74, 152
Maestro di Sant'Agostino, 51, 141-142
- Maestro di Staffolo, 32, 52-53, 146
Maestro di Torre di Palme, 152
Maggiori, Alessandro, 64, 109
Magner, Pietro, 115, 204
Mainardi, Bastiano, 67, 256
Mancinforte Serafini, Carlo, 109, 223
Mancini Cortesi, Giuseppe, 120
Mancini, Francesco, 63
Mangani, Giorgio, 17
Mangini, Alfredo, 120
Maratta, Carlo, 22, 64, 109, 113-114, 132, 195, 220, 223, 229-230, 232, 234, 238, 244, 253, 265, 270
Marchetti, Daniele, 116
Marchisiano di Giorgio, 62, 177
Marciaforte Serafini, Carlo, 224
Marcoaldi, Osvaldo, 52
Margaritone di Arezzo, 267
Mariano di Ser Eusterio da Perugia, 269
Marini, Pasquale Andrea, 65, 198, 222, 230, 248, 265
Mario dei fiori, 114, 203
Mariotti, Giulia, 116, 214
Martini, Guido, 116, 223
Martini, Simone, 250
Martino di Nello, 268
Mason Perkins, Frederick, 42, 45, 51-52, 53-54, 57, 110, 258
Matteo da Gualdo, 245, 253, 269
Mattioli, Antonio, 246
Mazzone, Antonio, 203
Melozzo da Forlì, 98, 103, 223, 233, 246, 256
Merlino, Orlando, 269
Mezastri, Pier Antonio, 245, 268
Montagna, Bartolomeo, 233
Monti, Nicola, 22, 64, 136, 197, 220, 230, 234, 238, 244, 248, 266, 270
Montini, Elisa, 116, 223
Mor, Anthonis, 110
Morelli, Giovanni, 41, 44, 267
Morganti, Bartolomeo, 21, 61, 138, 248
Morganti, Pompeo, 21, 61, 140, 229, 248, 265
Morris, William, 47-48
Mosca, Vittoria, 49
Moschini, Virginio, 72, 116, 217, 256
Mündler, Otto, 52, 107
- Nardini, Francesco, 270
Nardini, Girolamo, 21, 61, 181, 216, 229, 233, 236, 238, 243, 253, 269
Nardini, Tommaso, 22, 64, 134, 196, 220, 230, 234, 238, 244, 248, 265
Narducci, Annunziata, 116, 204
Narducci, Antonio, 204
Natali, Giulio, 24, 43-44, 46, 62, 98, 103, 218, 250, 262, 268
Nelli, Ottaviano, 46, 235, 245-246, 259, 268
Nelli, Tomassuccio 245
Nembrini Gonzaga, Alessandro, 62, 109, 116, 216, 220, 223

- Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, 54, 57, 67, 81, 159, 206, 247, 251, 253, 259-261, 268-269
- Nicola da Guardiagrele, 239, 262
- Nicola di Liberatore (vedi Niccolò di Liberatore detto l'Alunno)
- Nicola Filotesio (vedi Cola Filotesio d'Amatrice)
- Nicolò da Foligno (vedi Niccolò di Liberatore detto l'Alunno)
- Nicolò di Paoluccio da Matelica, 268
- Nicolò Grimaldi 63, 108, 110, 208, 217, 223, 248
- Nobile da Lucca, 169
- Nobile di Francesco, 246
- Nobili, Durante, 63-64, 247-248, 265, 269
- Nobili, Stefano, 58
- Nozzi, Giuseppe, 116, 203
- Nucci, Allegretto (vedi Nuzi, Allegretto)
- Nuzi, Allegretto, 21, 28, 30, 43, 51-52, 57, 98, 144-145, 205, 229, 233, 237, 240, 245, 250-251, 256, 258, 260, 263, 268-269
- Odoardi, Alessandro, 109, 119
- Olivuccio di Ciccarello, 247
- Onofrio da Fabriano, 245
- Orsolini, Gaetano, 14
- Ott, Giuseppe, 116, 203
- Pacca, Federico, 119
- Pagani, Giovanni, 247
- Pagani, Vincenzo, 21, 62, 121, 174-176, 178-180, 214-215, 229, 233, 237-238, 243, 248, 253, 260, 265, 269
- Palazzini, Felice, 63
- Pallotta, Desiderio, 215
- Palma il Giovine, 236
- Palmerini, Pier Antonio, 246
- Palmeruccio da Gubbio, 267
- Palmezzano, Marco, 67, 110-111, 114, 120, 223, 230, 248, 256
- Paolini, Paolo, 239
- Paolo III Farnese, 239
- Paolo di Jacopo, 269
- Paolo Senese, 263
- Paolo Uccello, 246
- Paolo Veronese, 255
- Papalini, Giulia, 114
- Paradisi, Nicola, 255
- Pascucci, Domenico, 116, 230
- Pericle, Cursi, 114
- Perotti, Niccolò, 22
- Perozzi, Gustavo, 11, 100, 104, 116, 120, 203, 267
- Persciutti, Giuliano, 229
- Persutti, Bartolomeo, vedi Morganti, Bartolomeo
- Persutti, Pompeo, vedi Morganti
- Pompeo
- Perugini, Sebastiano, 262
- Perugino, Pietro, 56, 62, 214, 233, 243, 246, 260, 264, 269
- Pesarini, Giovanni, 215
- Pettoni, Odoardo 116, 203
- Piani, Antonio, 69, 72, 110, 217, 224, 257, 262-263
- Piani, Domenico, 221, 249, 257
- Piani, Francesco, 116, 217
- Piani, Gualtiero, 116, 217
- Piccelli, Baldassarre, 263
- Piero della Francesca, 56, 213, 246, 248
- Piersantelli, Achille, 208
- Piersanti, Filippo, 50
- Pietro di Domenico da Montepulciano, 53
- Pietro di Recanati, 268
- Pisanello, 246
- Podaliri, Giovanni, 208
- Podesti, Francesco, 266
- Polito di Clemente, 247
- Pompeo da Fano, vedi Morganti, Pompeo
- Ponzano, Benedetto, 247
- Prassede, Ottaviano, 238
- Presutti, Pompeo, vedi Morganti, Pompeo
- Prini, Giovanni, 17, 48
- Prosperi Flaviani, Carlo, 222
- Prosperi Flaviani, Domenico, 117
- Prosperi, Francesco, 117, 223
- Puccetti, Eudisia, 117
- Puccetti, Felici, 114
- Puritello, Bartolomeo, 263
- Raffaele, Pierluca, 117, 230
- Raffaello, 12, 21, 41, 56, 61-62, 64, 67, 92, 110, 172, 214, 229, 231, 237-238, 240, 243, 253, 260, 269
- Ramazzani, Ercole, 21, 61, 122, 182, 216, 229, 233, 243, 248, 265, 269
- Rava, Luigi, 14, 16, 103, 118
- Reni, Guido, 112, 114, 119, 203-204, 223
- Renzi, Angelo, 218
- Ricci, Amico, 41, 51, 61, 65, 205, 220, 232, 236, 250, 252, 263-265
- Ricci, Corrado, 23, 42-45, 47, 51-57, 62, 67, 69-70, 72, 97-101, 103-105, 108, 110, 119, 138-139, 206-208, 213, 222-223, 240, 248, 250, 253, 261-262, 270
- Ricci, Ettore, 22, 24, 230
- Ricci, Matteo, 119
- Ridolfi, Claudio, 63, 109, 128, 187, 218, 229, 234, 238, 244, 246, 265, 269-270
- Ripamonti, Vincenzo Carlo, 117
- Rosa, Ercole, 14
- Rosa, Salvatore, 110, 113, 224, 230, 263
- Rosadi, Giovanni, 103
- Rossi, Adamo, 54, 250
- Rossi, Giuseppe, 22-23, 98, 100, 102, 104, 108, 230-231, 237, 244, 250, 267
- Rotondi, Pasquale, 69
- Ruffini, Eliseo, 220
- Ruskin, John, 47
- Sacchi, Andrea, 64
- Sacconi, Giuseppe, 14, 270
- Salimbeni, Iacopo 241, 268
- Salimbeni, Lorenzo, 21, 53, 76, 154, 208, 229, 238, 241, 245, 246, 251, 259, 264, 268-269
- Salvatori, Gerardo, 218
- Salvi, Giambattista, detto il Sassoferrato, 22, 64, 66, 110, 112, 114, 193-194, 220, 229, 238, 244, 253, 265, 269-270
- Salvi, Giovanni Battista (vedi Salvi Giambattista)
- Sanford, John, 52
- Santi, Giovanni, 21, 56, 58, 88, 170-171, 210, 213, 229, 233, 235, 237-238, 243, 246, 253, 264, 269
- Santoni, Milziade, 99, 102
- Scalpellini, Pietro, 53
- Scarsella, Ippolito, 223
- Scolastici Narducci, Dario, 117, 224
- Scolastici Narducci, Decio, 204
- Sebastiano del Piombo, 69, 260, 263
- Sebastiano di Rodolf, 269
- Serafini, Carlo, 116
- Serra, Luigi, 44, 69, 120
- Servanzi Collio, Severino, 67
- Settembri, Giuseppe, 117
- Severi, Aldo, 14
- Severilli, Stefano, 217
- Signorelli, Luca, 233, 246
- Silvestri, Eurialo, 72
- Simone da Calderola, 232
- Sisti, Vincenzo, 117, 223
- Sisto V, 22
- Solleciti, Giacomo, 67
- Spada, Filippo, 120
- Spadoni, Domenico, 11, 16-17
- Spadoni, Giovanni, 17, 110
- Sparapani, Antonio, 269
- Sparapani, Paolo, 269
- Sparo, Antonio, 262
- Stefano di Giovanni, 151
- Stramazzi, Lodovico, 118, 217
- Tassini, Gino, 118, 203
- Tesorone, Giovanni, 17, 48, 102, 105, 240
- Testa, Luigi, 118, 204
- Tintoretto, 255
- Tio da Fabriano, 267
- Tiziano, 61, 109, 236, 255
- Tombesi, Ugo, 17
- Tommaso di Nasseo, 247
- Toni, Anna Caterina, 50
- Trasi, Lodovico, 22, 64, 196, 220, 230, 234, 238, 248, 265, 270
- Urbani, Lodovico, 54, 245, 268
- Valazzi, Rosaria, 45
- Valentini, Gustavo, 118, 223
- Vallati, Pietro, 118
- Vanini, Pietro, 263
- Vannucci, Pietro, vedi Perugino, Pietro
- Vasari, Giorgio, 247
- Venanzoli, Giovanni, 221
- Venturi, Adolfo, 41, 44, 47, 51-52, 56, 97, 103, 111, 221, 264
- Venturi, Lionello, 54, 61, 72
- Vergari, Giulio di Amandola, 21, 61, 182, 216, 229, 233, 243, 247, 253, 265, 269
- Vergelli, Tiburzio, 221, 256-257, 263
- Verzelli, Tiburzio (vedi Vergelli, Tiburzio)
- Vincioni, Enrico, 215
- Visconti, Filippo Maria, 247
- Vitale da Bologna, 233, 237, 264
- Vitali, Alessandro, 112, 119, 218, 229, 234, 238, 244, 246, 265, 269
- Vitali, Tullio 221
- Vitalini, Francesco, 14, 270
- Vitalini, Ortensio, 118-119, 230
- Viti, Timoteo, 21, 56, 90, 171, 214, 229, 233, 235, 237-238, 243, 246, 253, 264, 269
- Vittorio Emanuele III, 15
- Vivarini, Antonio, 21, 54, 160, 210, 229, 242, 255, 264, 269
- Vivarini, Bartolomeo, 160, 269
- Viviani, Antonio, 63, 113, 186, 218, 234, 238, 244, 246, 265, 269-270
- Voet, Ferdinand, 66
- Volpi, Elia, 111, 119
- Wouwerman, Philips, 110
- Zacchia, Giovanni, 256
- Zdekauer, Lodovico, 13, 17, 118, 207, 241
- Zeri, Federico, 57
- Zuccari, Federico, 22, 188, 218, 229, 244, 246, 253, 269
- Zuccari, Taddeo, 269

Indice dei luoghi

- Ancona, 11-12, 15-16, 41, 53, 108, 114-117, 124, 183-184, 193, 195, 203, 237, 255
– cattedrale, 230, 262
– chiesa di San Nicolò, 64, 109
– municipio, 217, 224
– Pinacoteca civica, 66, 119, 224
– Pinacoteca Podesti (vedi Pinacoteca civica)
- Arcevia, 61, 112, 117, 183, 185
– chiesa dell'Angelo custode, 165
– chiesa di Santa Maria del Soccorso, 122, 182
– municipio, 216
– palazzo Anselmi, 188
- Ascoli Piceno, 12-13, 15, 21, 55, 97, 104
– Biblioteca civica, 118
– cattedrale, 118
– chiesa di San Domenico, 64, 192
– chiesa di San Francesco, 169, 196
– chiesa di San Leonardo, 165
– chiesa di Sant'Angelo Magno, 168
– chiesa di Santa Caterina, 196
– chiesa di Santa Margherita, 58, 165
– chiesa di Santa Maria in Solestà, 168
– chiesa parrocchiale di Rosara, 168
– convento dei cappuccini, 166, 168
– municipio, 242
– museo civico, 263
– museo diocesano, 168
– Palazzo vescovile, 133, 196
– Pinacoteca civica, 58, 64, 66, 134, 136, 165-166, 169, 192, 195-197, 212-213, 219, 229, 232, 246-247, 260
- Assisi, chiesa di Pellegrini, 245
- Avignone, Musée du Petit Palais, 54
- Baregnano, oratorio di Santa Maria delle Grazie, 62
- Belforte del Chienti, 118
– chiesa di Sant'Eustachio, 58
– chiesa parrocchiale, 242
- Bergamo, istituto d'Arti grafiche, 97, 100
- Berlino, Gemäldegalerie, 52
- Bologna, 19
– Pinacoteca civica, 256
- Cagli, 49, 237
- Caldarola, 215, 262
– collegiata di San Martino, 191
– municipio, 217
– parrocchiale di Pieve Favera, 169
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, 119
- Camerino, 11-12, 21, 43, 49, 53
– Pinacoteca, 256
- Caprarola, palazzo Farnese, 63
- Carassi, 62, 229, 243
– chiesa di San Lorenzo, 178
- Castelfidardo, 12
- Castelvecchio, chiesa di Santa Caterina, 57
- Chieti, 23, 102
- Cingoli, 117, 203, 243, 248
– cattedrale, 230, 262
– chiesa di San Domenico, 190
– chiesa di San Giovanni Battista, 181
– chiesa di San Niccolò, 181, 190
– chiesa di Sant'Esuperanzio, 69, 223
– chiesa di Santa Sperandia, 140, 205
– municipio, 216, 219
– Pinacoteca civica, 130, 190
- Colmar, Musée Unterlinden, 58
- Correggio, 62
- Corridonia, 62, 210, 229, 252, 255
– chiesa del Sacramento, 233
– chiesa di San Francesco, 151, 174, 214
– chiesa di Sant'Agostino, 153, 208
– chiesa di Santa Maria del Gesù, 160
– collegiata, 210
– municipio, 53, 207-208, 214
– pieve di San Donato, 157
– Pinacoteca parrocchiale, 52, 54, 153, 157, 160, 174
- Esanatoglia, 113
– chiesa del Gonfalone, 193, 219
- Fabriano, 42-44, 53
– abbazia di Santa Maria d'Appennino, 51, 144-145
– cattedrale, 145
– chiesa della Carità, 218
– chiesa di San Francesco, 107
– chiesa di San Nicolò, 53, 143, 150
– chiesa di Sant'Agostino (già Santa Maria Nova), 51, 64, 141-142, 146, 191, 219
- chiesa di Santa Lucia Novella (San Domenico), 143
– chiesa di Santa Maria Nova (vedi chiesa di Sant'Agostino)
– convento di San Francesco, 52
– duomo, 258
– Galleria municipale, 258-259
– municipio, 205-207, 218
– museo civico, 52
– oratorio della Carità, ex (vedi oratorio della congregazione della Carità)
– oratorio della congregazione della Carità, 63, 127, 187
– Pinacoteca civica, 25-26, 30, 141-146, 150, 179, 191
- Fano, 17, 21, 49, 104, 116
– chiesa di San Michele Arcangelo, 140
– chiesa di Santa Maria Nuova, 56, 88, 92, 171-172, 214, 229, 246
– municipio, 189, 214
– Pinacoteca civica, 140, 189
- Fermo, 12, 23, 62, 113-114, 229, 243
– chiesa di San Domenico, 155
– chiesa di San Francesco, 107
– chiesa di Santa Caterina, 153
– chiesa metropolitana, 208
– collegio dei notai, 179
– congregazione di Carità, 208
– convento dei Minori osservanti, 69
– municipio, 209, 215-216, 230
– museo civico, 69, 222, 237, 263
– museo diocesano, 35, 148
– ospedale di Santa Maria dell'Umiltà, 180
– palazzo Azzolino, 179
– palazzo dei conti Vinci, 107
– Pinacoteca civica, 54, 69-70, 153, 155, 180, 208-209, 259
- Firenze, 19
– Galleria palatina, 64
– istituto dell'Addolorata, 147
– Regie Gallerie, 24
– Uffizi, 108
- Foligno, 53
– palazzo Trinci, 235
- Forlì, 97
- Fossombrone, 51, 237
- Genga, 207
- museo parrocchiale di San Clemente, 36, 149
– chiesa parrocchiale, 149
- Göttweith, 212
- Grenoble, museo, 223, 248
- Gubbio, 12, 44
– chiesa di Santa Maria dei Laici, 235
- Jesi, 51, 108, 237
– cattedrale, 217
– chiesa di San Marco, 217
– municipio, 221, 224
- Londra, 107
– National Gallery, 107, 118, 231, 256, 259
- Loreto, 53, 104, 116, 237
- Loro Piceno, 217
- Macerata, 1, 11-20, 23, 41, 47, 49, 101, 112-118, 203, 207, 245, 250, 255
– Biblioteca municipale, 138-139, 221, 251, 263
– cattedrale, 28, 94, 144, 173, 206, 214, 240, 262
– chiesa di San Martino, 58
– chiesa di Sant'Antonio al mercato, 144
– chiesa di Santa Croce, 161, 211
– chiesa di Santa Maria della Fede, 197
– chiesa di Santo Stefano, 72, 135, 197
– collegiata di San Giovanni, 262
– Convitto nazionale, 21
– duomo, 258
– Episcopato, 69
– museo civico, 120
– Pinacoteca comunale, 58, 64, 72, 78, 84, 99, 110, 120, 132, 155, 161, 194-195, 209, 211, 214, 220, 253, 260, 263
– teatro Lauro Rossi, 23
- Massignano, chiesa di San Giacomo Maggiore, 55, 162
– municipio, 211
– oratorio della Confraternita del sacramento, 162
- Matelica, 22, 49, 113, 185-186, 215

- cattedrale, 70, 177-178, 198, 206-207, 222, 224, 248
- chiesa della confraternita di san Giovanni decollato, 69
- chiesa di San Francesco, 54, 156, 158, 193, 219, 259
- chiesa di San Giovanni, 223
- chiesa di San Michele Arcangelo, 54, 158
- chiesa di Sant'Angelo, 152
- chiesa di Sant'Antonio abate, 158
- chiesa di Santa Maria della Piazza, 177
- chiesa di Santa Teresa, 54, 79-80, 158, 252
- convento della beata Mattia, 52, 146, 206
- convento della beata Michelina, 32
- convento di San Francesco, 209, 250, 264
- duomo, 260
- monastero di Santa Maria Maddalena, 146, 206, 259, 264
- museo Piersanti, 34, 49, 52-54, 62, 66, 69, 71-72, 74, 101, 147, 149, 151-152, 158, 177, 198, 206-207, 229-230, 233, 247-248, 255, 259, 262, 264, 268
- oratorio di Santa Croce, 151
- pieve dei Santi Bartolomeo e Adriano, 147, 177
- Milano, chiesa di San Lorenzo, 65
- pinacoteca di Brera, 65, 214, 248, 253, 255
- Modena, Galleria Estense, 19
- Mogliano, 114, 244
- chiesa di Santa Maria, 63, 189, 129
- congregazione di Carità, 204, 218, 222, 256
- Monsampietrangeli, 113-114
- Montalto, 22
- Montecassiano, 116, 229
- chiesa collegiata di Santa Maria Assunta, 156, 251, 262
- chiesa delle Clarisse, 209, 248
- chiesa di San Giovanni Battista, 155
- Montefiore dell'Aso, chiesa di San Francesco, 118
- Montefiorentino, 255
- Montegiorgio, 113, 117
- Montelupone, 115
- municipio, 217
- Montemonaco, 55, 62, 216, 243, 262
- chiesa di San Giovanni Battista, 182
- Monteprandone, 164
- chiesa di Santa Maria delle Grazie, detta di San Giacomo della Marca, 174, 179, 214, 253
- municipio, 215, 217
- Monterubbiano, 221
- Monte San Martino, 211, 229
- chiesa di San Michele Arcangelo, 163
- chiesa di Santa Maria del Pozzo, 159, 210, 253, 259
- chiesa di San Martino, 159, 163, 260
- Monte Santo, vedi Potenza Picena
- Monte Vidon Combatte, 241, 264
- chiesa di Santa Maria delle rose, 148
- chiesa di San Procolo, 148
- chiesa di San Biagio, 148, 207
- Montolmo, chiesa di San Pietro, 160
- Morrovalle, 115
- Napoli, museo Artistico industriale, 48
- Offida, 229
- chiesa di Santa Maria de Arce, 192
- palazzo Manganelli-De Castellotti, 131, 192
- Orvieto, duomo, 245
- Osimo, 11, 255
- museo Campana, 246-247
- Pausula, vedi Corridonia
- Perugia 44, 51
- Pesaro, 12, 21, 51, 104, 217, 237
- chiesa di San Cassiano, 255
- museo Artistico industriale, 49
- museo Olivieriano, 230
- palazzo Mazzolari Mosca, 49
- villa imperiale, 61
- Petriolo, 117
- Pievefavera, cattedrale, 55
- Pioraco, 115
- Pollenza, 112, 116-117, 205
- municipio, 203-204
- Porto d'Ascoli, 114
- Porto San Giorgio, 112-113
- chiesa della collegiata, 69
- chiesa della Madonna degli angeli dei Minori osservanti, 69
- Potenza Picena, 53, 229, 241
- chiesa di San Francesco, 118
- collegiata, 147, 206, 247, 250, 259
- municipio, 217
- Praga, 17
- Recanati, 108, 215, 262
- chiesa di San Domenico, 190, 253
- duomo, 245
- municipio, 208
- museo diocesano, 43
- Ripatransone, 22, 62, 229, 251-252
- chiesa dei cappuccini, 63, 218
- chiesa dei Minori osservanti, 65
- chiesa di San Benigno, 163
- chiesa di San Michele Arcangelo, 176, 180
- chiesa di Santa Chiara, 163
- chiesa di Santa Croce, 128, 187
- museo civico, 55, 212, 215-217, 242, 246, 263, 265
- oratorio della morte, 164
- Pinacoteca civica, 163-164, 176, 180
- Roma, 17, 47, 107
- chiesa di San Pietro in Montorio, 69
- Galleria Borghese, 23, 63
- Galleria Nazionale, 252
- Palazzo delle Esposizioni, 47
- palazzo Venezia, 47
- Saint Louis (Luisiana), 11
- Sambiasi, 114
- San Ginesio, 21
- Biblioteca comunale, 167
- chiesa del convento di San Liberato, 167
- chiesa di Santa Caterina, 69
- chiesa di Santa Maria delle Macchie, 167
- municipio, 67, 212
- museo municipale, 68
- Pinacoteca comunale, 167
- San Severino, 42-44, 53-54, 116, 118-119, 229
- chiesa di San Lorenzo in Doliolo, 154
- chiesa di Santa Maria sopra Mercato, 157
- municipio, 209
- palazzo Servanzi Collio, 109
- Pinacoteca civica, 69, 76, 154, 157, 209, 222, 259, 264
- Sarnano, 62, 229, 243
- chiesa di San Francesco dei frati minori conventuali, 175-176, 178, 211
- chiesa di Santa Maria del Rosario, 170, 212-213
- chiesa di Santa Maria di Piazza Alta, 54, 59, 81, 159, 170, 245, 259
- convento di San Francesco, 62, 177
- municipio, 210-211, 213, 215
- Pinacoteca civica, 85-86, 161, 168, 175-178, 121
- Sassoferrato, 22, 184
- chiesa di Santa Maria del Piano, 93, 173
- monastero di Santa Chiara, 194
- municipio, 214, 217, 229
- Palazzo municipale, 194
- Senigallia, 11-12, 51, 104, 114, 194, 237
- monastero di Santa Cristina, 183
- Serra San Quirico, 62
- chiesa di San Francesco, 65
- Serrapetrona, municipio, 224
- Siena, 21, 24
- Sirolo, 113
- Torino, 47
- Torre di Palme, 229
- chiesa di San Giovanni Battista, 162
- chiesa di Sant'Agostino, 82, 162
- chiesa di Santa Maria a Mare, 152, 208, 241
- chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, 211
- Traversetolo, fondazione Magnani Rocca, 52
- Treia, 114, 154, 190, 194, 215
- Accademia Georgica, 217, 256
- cattedrale, 70, 221
- collegiata, 54
- duomo, 217, 256
- Urbino, 12, 20-21, 41-43, 49, 104, 185, 255
- chiesa del Crocifisso, 63, 186, 188
- chiesa dell'Annunziata, 66, 186
- chiesa di San Francesco, 56, 62, 168, 185
- chiesa di San Giovanni, 241, 251, 264
- chiesa di Santa Chiara, 59, 171
- Galleria nazionale delle Marche, 58-59, 66, 87, 90, 126, 148, 165, 168, 170-171, 181, 185-186, 188, 238, 246
- Istituto di Belle Arti, 48, 63, 66, 213, 216, 218, 230, 246
- Palazzo Ducale, 181, 263
- Pinacoteca (vedi Galleria nazionale delle Marche)
- Val di Visso, 12
- Val Nerina, 12
- Venezia, 14, 47
- Galleria dell'accademia, 19, 23
- Vienna, Kunsthistorisches Museum, 108, 190
- Visso 207, 229, 241
- chiesa di San Francesco, 150
- museo della collegiata, 40, 73, 150



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di giugno 2006