

CAPRICCIO
E NATURA
ARTE NELLE MARCHE
DEL SECONDO CINQUECENTO
PERCORSI DI RINASCITA

a cura di

Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori

SilvanaEditoriale

CAPRICCIO E NATURA

ARTE NELLE MARCHE
DEL SECONDO CINQUECENTO
PERCORSI DI RINASCITA

Macerata,
Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
15 dicembre 2017 - 13 maggio 2018

Mostra promossa da
Regione Marche
Assessorato alla Cultura e Turismo



Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo



Segretariato Regionale per le Marche
Soprintendenza Archeologia,
Belle arti e Paesaggio delle Marche

Anci Marche



Comune di Macerata
Assessorato alla Cultura



Macerata Musei



Con il sostegno di



Mostra a cura di
Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori

Comitato scientifico
Barbara Agosti
Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori
Pier Luigi Moriconi
Michele Nicolaci
Steven F. Ostrow
Alessandra Sfrappini
Patrizia Tosini

Organizzazione e coordinamento
Istituzione Macerata Cultura
Biblioteca e Musei
Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi

Comitato esecutivo
Rosaria Cicarilli
Raffaella Paladino
Giuliana Pascucci

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Dario Franceschini
Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo

Carla Di Francesco
Segretario Generale

DIREZIONE GENERALE MUSEI

Antonio Lampis
Direttore Generale

Servizio I - Collezioni museali
Antonio Tarasco
Dirigente

Antonio Piscitelli - Servizio Acquisti e Garanzia di Stato
Funzionario

Servizio II- Gestione e valorizzazione dei musei e dei luoghi della cultura
Manuel Roberto Guido
Dirigente

DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI, PAESAGGIO

Caterina Bon Valsassina
Direttore Generale

Servizio IV - Circolazione
Maria Utilli
Dirigente

DIREZIONE GENERALE SPETTACOLO

Onofrio Cutaia
Direttore Generale

SEGRETARIATO REGIONALE PER LE MARCHE

Francesca Furst
Segretario Regionale

Sara Trotta
Funzionario

Annalisa Conforti
Funzionario

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO DELLE MARCHE

Carlo Birrozzi
Soprintendente
Pierluigi Moriconi
Funzionario

Regione Marche

Luca Ceriscioli
Presidente

Moreno Pieroni
Assessore alla Cultura e al Turismo

Raimondo Orsetti
Dirigente Servizio Sviluppo e valorizzazione delle Marche

Simona Teoldi
Dirigente della P.F. Beni e attività culturali

Claudia Lanari
Segreteria del Comitato di Studio e Comitato organizzatore

Michela Scriboni
Segreteria e assistenza organizzativa

Marta Paraventi
Marketing cultura e turismo

Anci Marche

Maurizio Mangialardi
Presidente

Marcello Bedeschi
Segretario Generale

Responsabile Segreteria
Marco Lorenzo Faloia
in collaborazione con
Francesca Bedeschi

Comune di Macerata

Romano Carancini
Sindaco

Stefania Monteverde
Assesora alla Cultura

Ermenegildo Pannocchia
Presidente dell'Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei

Alessandra Sfrappini
Direttore dell'Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei

Progetto espositivo
Valentina Pallotti

Apparati didattici
Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori

I restauri di alcune opere in mostra sono stati eseguiti da
Restauro dipinti s.n.c. di Mariani Pierpaolo e Topa Maria Pia, Corridonia
Ciaroni Maurizio - Conservazione e restauro di opere d'arte, Urbino

Realizzazione dell'allestimento
Linea 2 Interni di Lauro Tiburzi, Corridonia

Trasporti e movimentazioni
Montenovi s.r.l.

Registrar
Pierluigi Moriconi

Assicurazioni
Garanzia di Stato
Aon, Italia s.r.l.

Ufficio stampa
Rosi Fontana, Press&public Relations
Anna D'Ettorre, Regione Marche
Loretta Bentivoglio, Silvia Bianco, Comune di Macerata

Grafica in mostra
Errebi Grafiche Ripesi S.r.l.
Cristina Casamirra

Catalogo a cura di
Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori

Saggi
Barbara Agosti
Anna Maria Ambrosini Massari
Alessandro Delpriori
Michele Nicolaci
Steven F. Ostrow
Patrizia Tosini

Schede
Giacomo Canullo
Rosaria Cicarilli
Bonita Cleri
Alessandro Delpriori
Luca Forconi
Diego Masala
Daniele Minutoli
Michele Nicolaci
Paola Pacchiarotti
Maria Maddalena Paolini
Giuliana Pascucci
Matteo Procaccini
Patrizia Tosini

Saggi - Itinerari
Anna Maria Ambrosini Massari
Giacomo Canullo
Rosaria Cicarilli
Bonita Cleri
Daniele Minutoli
Lucia Panetti
Giuliana Pascucci
Cecilia Prete
Matteo Procaccini
Giulia Spina
Matteo Josè Togni

Albo dei prestatori

Ancona, Museo Diocesano
“Mons. Cesare Recanatini”
Apiro, Collegiata di Sant’Urbano
Ascoli Piceno, Chiesa di San Pietro Martire
Ascoli Piceno, Convento di San Serafino
Bologna, Collezione Galleria “Maurizio Nobile Bologna-Paris”
Camerino, Corrado Zucconi Galli Fonseca
Fabriano, Chiesa di San Nicola
Fabriano, Monastero di San Silvestro Abate
Fabriano, Oratorio del Gonfalone
Fermignano, Collezione privata TVS S.p.A.
Firenze, Collezione Giovanni Pratesi
Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi
Macerata, Santuario di Santa Maria delle Vergini
Matelica, Santuario di San Michele
Arcangelo di Rastia
Ostra Vetere, Parrocchia di Santa Maria di Piazza
Santa Vittoria in Matenano, Collegiata Tolentino, Museo del Santuario di San Nicola
Treia, Concattedrale della Santissima Annunziata
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Progetto di valorizzazione del patrimonio culturale delle aree delle Marche colpite dal sisma, denominato “MOSTRARE LE MARCHE” Comitato di Studio generale del progetto

Antonio Paolucci
Presidente

Francesca Furst
Segretario Regionale del MIBACT per le Marche

Carlo Birrozzi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche

Peter Aufreiter
Direttore Polo Museale delle Marche e Galleria Nazionale delle Marche

Gabriele Barucca
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova

Manuel Roberto Guido
Direttore Servizio II della Direzione Generale Musei

Federica Zalabra
Funzionario del Servizio II della Direzione Generale Musei

Stefano Papetti
Storico dell'arte e Direttore delle Raccolte Comunali di Ascoli Piceno

Giovanni Morello
Storico dell'arte, già curatore di numerose mostre nelle Marche e anche all'estero su soggetti marchigiani

Alessandro Zuccari
Professore ordinario di Storia dell'arte moderna, Università La Sapienza di Roma

Barbara Jatta
Direttrice dei Musei Vaticani

Anna Maria Ambrosini Massari
Professore di Storia dell'arte moderna, Università di Urbino

Alessandro Delpriori
Docente di Storia dell'arte, Università di Camerino

Mons. Stefano Russo
Vescovo delegato della Conferenza Episcopale Marchigiana per i beni culturali ed ecclesiastici

Simona Teoldi
Dirigente della PF Beni e attività culturali - Regione Marche

Marcello Bedeschi
Segretario Regionale ANCI Marche

Si ringraziano

Gabriele Barucca

Daniele Minutoli
Maria Maddalena Paolini
Giulia Spina

Angela Allegrini
don Piero Allegrini
Andrea Bacchi
Alessandro Bartolini
Daniele Benati
Andrea Bernardini
Alessandro Bernuti
don Luca Bottegoni
don Vincenzo Bracci
Manuela Brancusi
Claudia Caldari
Franco Capponi
Edi Castellani
Anna Cerboni Baiardi
Cinzia Cipollini
Marcella Culatti
don Gabriele Crucianelli
Francesca Farina
don Jacopo Foglia
Fondazione Federico Zeri, Bologna
Maura Gallenzi
Alessandro Marchi
S.E. Nazareno Marconi
Barbara Mastrocola
Tiziana Mazzocchi
Sonia Melideo
Alma Monelli
Lorenzo Montesi
Fr. Ferdinando Montesi
Benedetta Montevocchi
Renato Nardelli
Anna Rita Paccagnani
Claudio Paci
Massimo Pulini
Franco Signoretto
Elena Turchi

Un ringraziamento particolare a

Peter Aufreiter
Pierluigi Moriconi
Antonia Pasqua Recchia

Si ringrazia inoltre

I Guzzini Illuminazione

Sommario

- 17 Dalle Marche a Roma e ritorno: percorsi incrociati di artisti nel secondo Cinquecento
PATRIZIA TOSINI
- 27 Sulla “telona grande” di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino
BARBARA AGOSTI
- 33 *Effigies aeneae*: le statue bronzee di Sisto V a Roma e nelle Marche
STEVEN F. OSTROW
- 45 Giovanni Baglione nelle Marche
MICHELE NICOLACI
- Devozione e decorazione: il santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata**
- 64 Il santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata
GIACOMO CANULLO
- 74 Opere
- Dalla Maniera alla Natura: aspetti dell’arte nelle Marche tra gli Zuccari e Barocci**
- 92 Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci: alle radici del moderno nelle Marche del secondo Cinquecento
ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI
- 112 “Fecerunt pictura et scultura”. Il percorso dell’arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento
ALESSANDRO DELPRIORI
- 134 Opere
- ITINERARI
- Cicli decorativi nelle Marche del secondo Cinquecento**
- 192 La basilica di Santa Maria di Loreto: frammenti di uno straordinario itinerario
DANIELE MINUTOLI
- 202 “In questa santa capella angelica”. La decorazione lauretana della cappella Della Rovere: paradigma delle committenze ducali
MATTEO PROCACCINI
- 212 Urbino, oratorio della Santissima Annunziata
Anna Maria Ambrosini Massari
- 213 Urbino, duomo, cappelle del Sacramento e della Concezione
Bonita Cleri
- 218 Cagli, chiesa di San Giuseppe
Cecilia Prete
- 220 Sassoferrato, chiostro di Santa Maria della Pace
Lucia Panetti
- 222 Fabriano, oratorio della Carità: Filippo Bellini
Daniele Minutoli
- 223 Fabriano, chiostro minore del convento di San Domenico
Lucia Panetti
- 225 Fabriano, chiesa di San Benedetto, gli affreschi del coro: Simone De Magistris estremo
Giulia Spina
- 226 Matelica, chiesa di San Francesco: un cantiere della Controriforma
Giulia Spina
- 228 San Severino Marche, santuario della Madonna dei Lumi: i cicli decorativi di Felice Damiani
Giulia Spina
- 229 Camerino, chiesa di Santa Maria delle Carceri
Matteo Josè Togni
- 231 Serravalle del Chienti, collegiata di Santa Lucia: cenni sulla formazione di Simone De Magistris
Daniele Minutoli
- 233 Visso, santuario di Santa Maria di Macereto
Giuliana Pascucci
- 235 San Ginesio, collegiata di Santa Maria Annunziata: Simone De Magistris
Daniele Minutoli
- 237 Caldarola, un contesto di arte sistina al tempo del cardinale Pallotta
Daniele Minutoli
- 239 Mogliano, tempietto nella chiesa del Santissimo Crocifisso d’Ete
Rosaria Cicarilli
- 240 Montecosaro, chiesa di San Rocco: Simone De Magistris
Daniele Minutoli
- 241 Sant’Elpidio a Mare, basilica di Santa Maria della Misericordia
Giuliana Pascucci
- 242 Monterubbiano, oratorio del Crocifisso
Matteo Josè Togni
- 243 Offida, chiesa del Suffragio: l’affresco con Sant’Antonio Abate di Simone De Magistris
Daniele Minutoli
- 244 Carassai, chiesa di Santa Maria del Buon Gesù
Matteo Josè Togni
- 246 Ripatransone, chiesa di Santa Maria del Carmine: Simone e Giovan Francesco De Magistris
Daniele Minutoli
- 248 Ascoli Piceno, chiesa di Santa Maria della Carità
Matteo Josè Togni
- 250 BIBLIOGRAFIA

Dalle Marche a Roma e ritorno: percorsi incrociati di artisti nel secondo Cinquecento

PATRIZIA TOSINI

Le complicate trame artistiche tra le Marche e Roma nella seconda metà del Cinquecento sono un tema davvero inesauribile e mi permetto dunque di tornare su un argomento già assai ben affrontato nello splendido catalogo della mostra *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V* curata nel 1992 da Paolo Dal Poggetto, nel tentativo di ampliarne la prospettiva sulla base delle nuove acquisizioni degli ultimi venticinque anni¹.

È noto che la seconda metà del Cinquecento ha visto un'intensa presenza a Roma di artisti provenienti dalla Marca pontificia, già a partire dagli anni sessanta del secolo, quindi ben prima del cruciale snodo del pontificato sistino (1585-1590), che ovviamente ha costituito l'acme di tali scambi, molti dei quali anche nell'opposta direzione, vale a dire dall'Urbe verso i territori d'origine di papa Peretti.

Tralascio qui intenzionalmente il caso eclatante di Taddeo e Federico Zuccari da Sant'Angelo in Vado, che aprirebbe un fronte troppo ampio da trattare (e già in parte considerato da Barbara Agosti in questo stesso volume), rappresentando tra l'altro una presenza da leggere ancora nel cono d'ombra roveresco che aveva portato a Roma lo stesso Raffaello: un contesto quindi di crepuscolare Rinascimento, sostanzialmente lontano dalle evoluzioni figurative postridentine, a cui mi vorrei invece attenere in questa breve ricognizione.

Dalle Marche a Roma e ritorno: Cati, Lombardelli e i fratelli Conti

“Cominciò nel pontificato di Gregorio XIII, a nascere in questo Papa un grandissimo desiderio di chiamare a concorso quanti pittori di qualche vaglia avesse lo stato, a fine di ornare le nuove fabbriche che da esso erette si erano in Roma”². Così Amico Ricci apre l'elenco di quegli artisti che al tempo di Gregorio XIII furono richiamati dalla Marca pontificia per le grandiose imprese papali.

Tra i primi marchigiani a venire a Roma (la sua presenza vi è registrata già nel 1570)³, occupandovi ben presto un posto di riguardo al tempo di papa Boncompagni, fu il prolificissimo e versatile Giovan Battista Lombardelli (1535/40?-1592), figura chiave dei cantieri pittorici gregoriani: lo troviamo presto arruolato nella grande impresa collettiva delle Logge Vaticane, e poi freneticamente attivo nei territori papali, tra Roma, l'Umbria e la sua patria di origine, Montenovio (oggi Ostra Vetere, Ancona)⁴.

Recentemente Laura Teza ne ha messo a fuoco l'attività per i Florenzi, famiglia perugina insediata a Roma, e ne ha ulteriormente chiarito la serrata collaborazione avviata con i conterranei Pasquale Cati (Belvedere Ostrense, Ancona) e Vincenzo Conti (Arcevia, Ancona)⁵. Il terzetto, che



1. Vincenzo Conti, *Vedute di paesaggi*, affresco. Roma, palazzo Giustiniani, salone degli Zuccari

dovette rinsaldare un rapporto iniziato sui ponteggi delle Logge di papa Gregorio e proseguito nel cantiere della Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano (1582-1583) e nella decorazione di Montecavallo (1583-1585)⁶, poneva così le basi per future collaborazioni, tra cui quella legata alla prestigiosa committenza del cardinale Marco Sittico Altemps. Dopo uno stabile soggiorno romano negli anni gregoriani, nel 1587 Lombardelli torna in patria, a Loreto, per eseguire la cappella di Sant'Antonio, juspatronato del vescovo perugino Francesco Cantucci, realizzata poi nel 1591, subito prima della sua scomparsa: ne rimane un frammento di affresco nel Palazzo Apostolico raffigurante la *Santa Casa di Loreto*, giustamente attribuitogli a suo tempo da Giovanna Saporì sulla base dei riscontri con opere romane dell'artista, *in primis* la *Madonna della Lettera* oggi in San Pietro in Montorio, di cui in effetti l'opera lauretana è praticamente una trascrizione⁷.

Subito dopo, Lombardelli è nuovamente a Roma, forse richiamato da Cati per attendere agli affreschi della sala dei Palafrenieri nel palazzo Altemps di Tor Sanguigna, un lavoro affidato ufficialmente al solo pittore anconitano nel 1591, ma dove la Teza vede opportunamente la mano di Giovan-

Battista insieme a quella di un altro marchigiano, l'arceviese Vincenzo Conti, probabilmente una vera società artistica, più che un occasionale incontro di conterranei⁸.

Cati, pittore modernissimo e forse sin qui non a pieno valutato a cagione della critica classicista romana e marchigiana (Bellori nelle sue postille al Baglione ricorda che "Pasquale posto dal padre a guardare gli armenti et venuto a Roma imparò la pittura servendo diversi pittori", inchiodandolo al ruolo di subalterno, e Amico Ricci centocinquanta anni più tardi lo declassò quasi a mestierante, per un radicato pregiudizio antimichelangiotesco e antimanierista⁹), mantiene saldi i legami con gli artisti suoi conterranei in moltissimi lavori romani, a dimostrazione di quanto la rete imprenditoriale dei marchigiani funzionasse: lo troviamo prima della fine del pontificato gregoriano (entro il 1584) al lavoro sugli affreschi del chiostro di Trinità dei Monti, insieme al suo presunto maestro Marco Marchetti da Faenza, allo stesso Lombardelli, a Giorgio Picchi da Casteldurante, oltre che ad artisti romani e toscani in via di affermazione, come il giovane Cavalier d'Arpino, Paris Nogari, Girolamo Massei, Francesco Zucchi e Cristoforo Roncalli¹⁰.

L'incontro di queste personalità non tarderà a produrre una vera e propria *koiné* pittorica, una sorta di marchio di fabbrica "romano-marchigiano" elaborato nei cantieri di papa Boncompagni, che oggi rende spesso difficile distinguere agli occhi degli studiosi che vi si esercitano la mano aggraziata, quasi vezzosa, e astrattamente decorativa di Lombardelli da quella di Cati o di Nogari (tutti, direttamente o meno, debitori dell'estro decorativo di Raffaellino da Reggio), l'apporto dei fratelli Conti, o quello dei giovani Arpino e Roncalli¹¹.

Tale congiuntura marchigiana si rivela inoltre molto importante anche per un altro aspetto, sin qui misconosciuto, quello della precoce vocazione al paesaggio dimostrata da questi artisti, all'apertura del pontificato gregoriano. Karel van Mander – fonte assai sensibile nel riconoscere il talento tra i pittori paesisti italiani, messi a confronto con i fiamminghi – ricorda che di "Pasqualino della Marca" [Cati] "si vedevano alcune tele ad olio con dei paesaggi da ammirarsi, tanto erano eseguiti bene; si trovavano nella chiesa delle Terme di Diocleziano [Santa Maria degli Angeli]"¹². Trattandosi purtroppo di opere perdute, per intendere l'abilità di Cati paesaggista dovremo dunque rifarci ancora agli affreschi di palazzo Altemps, dove sopravvivono alcune testimonianze di questo genere pittorico in ascesa coltivato dal pittore di Belvedere Ostense¹³.



2. Cesare e Vincenzo Conti, *Fregio con Virtù e paesaggi*, affresco. Ancona, palazzo Bosdari

L'apprendistato di Cati come autore di paesi potrebbe essere stato nell'alveo del maggiore paesaggista fiammingo presente a Roma, Matthijs Bril¹⁴: ne fornisce una prova 'per induzione' l'attività di paesaggista di Vincenzo Conti, come si è detto collaboratore di Pasquale a più riprese, secondo le stesse affermazioni di Amico Ricci¹⁵.

Preliminarmente, credo si debba però sgombrare il campo da un equivoco trascinato sin qui in tutta la letteratura, ovvero che Cesare Conti, il maggiore dei due fratelli pittori, sia arrivato a Roma nel 1564, notizia fondata sulla scorta di un atto notarile pubblicato da Masetti Zannini, il quale trascrive erroneamente la data, che è invece – a un riscontro diretto sul documento – fuor di ogni dubbio 1584¹⁶; possiamo però ragionevolmente supporre che i due fossero già residenti in città da qualche anno.

Dunque i fratelli di Arcevia – di cui si è ultimamente delineata con maggior chiarezza l'attività di pittori tra Roma e le Marche, non solo di affreschi, ma anche di maestose pale d'altare corredate da notevoli ritratti¹⁷ –, arrivati nell'Urbe plausibilmente alla fine degli anni settanta, si cimentarono entrambi con successo nella pittura di paesaggio: possiamo infatti, a mio giudizio, considerare opera di Vincenzo le grandi vedute paesistiche affrescate nel salone del palazzo di monsignor Vento, poi Giustiniani alla Dogana Vecchia (fig. 1), dove il debito con Matthijs Bril è molto più che una semplice suggestione, lasciando invece sottintendere un vero rapporto di apprendistato¹⁸.

I Conti ben presto trasferirono in patria l'esperienza di paesaggisti maturata nella città papale, realizzando il fregio a paesi del palazzo Bosdari di Ancona (fig. 2), di cui Alessandro Zuccari e Massimo Pulini intuirono per primi la paternità dei fratelli arceviesi, da estendere, sulla base dei riscontri predetti, certamente anche ai riquadri di paesaggio¹⁹. La stessa disinvoltura nel dipingere il paesaggio

sulle orme di Bril la ritroviamo nella cappella dei Bifolchi nel santuario delle Vergini a Macerata, completata dai Conti nel 1595, in particolare nello sfondo dell'*Incontro tra Abramo e Melchisedec*, di nuovo da assegnare alla mano di Vincenzo (fig. 3)²⁰.

Vincenzo e Cesare Conti ebbero dunque un ruolo crescente nei collegamenti tra Roma e le Marche, e dopo l'*exploit* costituito dal santuario maceratese, il loro successo in patria fu sicuramente rafforzato dalle ottime relazioni con i



3. Vincenzo Conti, *Incontro tra Abramo e Melchisedec*, particolare. Macerata, santuario delle Vergini, cappella dei Bifolchi



4. Cesare Conti (?), *Madonna di Loreto*, olio su tela. Senigallia, Museo Diocesano

prestigiosi committenti romani con i quali avevano lavorato. Sarei dunque tentata di sottrarre dal catalogo di Avanzino Nucci la *Madonna di Loreto* oggi nel Museo Diocesano di Senigallia (fig. 4), a cui la ha assegnata Livia Carloni, per inserirla in quello di Cesare Conti, insieme alla bella versione, quasi gemella e molto plausibilmente di mano di Vincenzo Conti, comparsa di recente sul mercato antiquario²¹. Si tratta chiaramente di due analoghe versioni di un ex-voto destinato dal cardinale Pietro Aldobrandini, di ritorno dalla Devoluzione di Ferrara nel 1598, al duomo di Senigallia, o meglio allo stesso santuario lauretano, come già ipotizzato dalla Carloni²².

La cappella dei Bifolchi nel santuario delle Vergini era stata iniziata da Gaspare Gasparini, un'altra interessante figura di raccordo tra le Marche e Roma negli anni settanta, il



5. Gaspare Gasparini, *Stimmate di san Francesco*, olio su tela. Macerata, chiesa di San Filippo

cui percorso artistico solo ultimamente è stato oggetto di approfondimenti²³.

Il passaggio di Gasparini sui ponteggi della villa di Ippolito II d'Este a Tivoli è un punto di snodo cruciale: forse allievo di Girolamo Siciolante – ma nato probabilmente come decoratore, abilità poi coltivata umilmente lungo l'intero arco della sua attività²⁴ – passa velocemente, nel giugno del 1568, nel cantiere tiburtino al soldo di Livio Agresti²⁵, per poi tornare a Macerata, Loreto e Ascoli, con un linguaggio totalmente svincolato dai modelli della tarda Maniera e decisamente aggiornato su quello di Girolamo Muziano: lo testimoniano la *Madonna con il Bambino e sant'Antonio da Padova* della Pinacoteca Civica di Macerata, ma soprattutto le *Stimmate di san Francesco* nella chiesa di San Filippo (fig. 5), eseguito entro il 1570 come

una vera e propria precocissima 'costola' della nuova lingua post-tridentina elaborata dal pittore bresciano²⁶.

Restituitagli da Livia Carloni, come opera estrema dell'artista, l'*Annunciazione* (1590) per il santuario filippino della Madonna dei Lumi a Sanseverino Marche (fig. 6), attesta come Gasparini, anche a distanza, si aggiorni sui fatti romani degli anni ottanta, e in particolare pare rivelare la conoscenza della splendida cappella della Madonna della Strada nella chiesa del Gesù (fig. 7), scintillante delle tavole mariane eseguite da Scipione Pulzone e Giuseppe Valeriano tra 1586 e 1588²⁷.

Girolamo Muziano e le Marche

Anche in questo caso andrà riconosciuto il ruolo delle mostre marchigiane degli anni ottanta e novanta nell'aver precocemente intuito l'impatto di un artista come Girolamo Muziano – se non romano di nascita, quantomeno di adozione –, per l'aggiornamento in direzione controriformata della pittura marchigiana²⁸.

Le opere eseguite da Muziano per la cappella di Giovan

Battista Altoviti nella Santa Casa di Loreto (1573-1574), grandiose e moderne, sicuramente costituirono una forte attrattiva per il rinnovamento degli artisti locali sul linguaggio di un artista percepito come un caposaldo della produzione pittorica dell'Urbe²⁹.

Le imponenti tele del sacello lauretano introducevano, ben prima di Caravaggio nella Contarelli, l'uso di questo supporto decisamente infrequente per i dipinti laterali delle cappelle; la pala della *Visitazione*, oggi dispersa, e nota solo attraverso un'antica fotografia (fig. 8), apriva una concezione del tutto nuova nel rappresentare l'evento sacro, con accenti di intimismo e solenne austerità.

Lo stupefacente bozzetto realizzato da Muziano per uno dei due laterali (fig. 9; cat. 10), in cui le figure ignude dei neofiti sono studiate singolarmente "dal naturale" come accademie, permette di misurare tutta la distanza dagli artisti precedenti, ancora legati per la definizione del corpo umano a stanchi stereotipi di metà Cinquecento³⁰.

Probabilmente, la presenza a Loreto di Cesare Nebbia in persona – il maggior collaboratore e interprete per così dire 'ufficiale' della pittura di Muziano – per realizzare gli affreschi della volta della cappella Altoviti, garantì il



6. Gaspare Gasparini, *Annunciazione*, olio su tela. Sanseverino Marche, santuario della Madonna dei Lumi



7. Scipione Pulzone e Giuseppe Valeriano, *Annunciazione*, olio su tavola. Roma, chiesa del Gesù, cappella della Madonna della Strada



8. Girolamo Muziano, *Visitazione* (dispersa). Già Loreto, santuario della Santa Casa, cappella Altoviti



9. Girolamo Muziano, *Il Battesimo dei Neofiti*, bozzetto per la tela della cappella Altoviti a Loreto, olio su tela. Firenze, collezione Giovanni Pratesi

radicamento sul territorio di quegli stilemi più severi, in linea con il nuovo gusto post tridentino. La cosa non è di poco conto, perché da questo momento la 'corrente' legata a Lombardelli, poc'anzi descritta, sembra essere controbilanciata da una nuova linea espressiva, antidecorativa e naturalista, incarnata dalla successiva generazione di artisti locali – seppur con declinazioni diverse – quali Giuseppe Bastiani, Giovan Giacomo Pandolfi e Filippo Bellini.

In particolare il maceratese Bastiani, con la sua esperienza di artista-ponte tra committenze romane e marchigiane, già accuratamente ricostruita dalla Giannatiempo López e meglio delineata dagli affondi recenti, va riconosciuto come un nodo essenziale di questi scambi linguistici³¹. Allievo di Gasparini – come confermato anche dalla Coltrinari³² –, il legame con Muziano e Nebbia, almeno nella prima fase della sua attività, entro lo scadere del secolo, andrà probabilmente scandagliato meglio, stando ai richiami troppo diretti ai modelli di questi artisti presenti in alcune delle migliori opere giovanili di Bastiani: le *Stimmate di san Francesco* di Matenano (1589) e l'ancona con *L'estasi di san Francesco* (cat. 5) della cappella Ciccolini nel santuario delle Vergini di Macerata (1599-1600), in cui il gruppo dell'*Incoronazione della Vergine* sembra letteralmente tratto da prototipi nebbieschi, quali la pala per la cappella Amici in Santo Spirito in Sassia a Roma (1594-1595)³³. Non è stato ancora chiarito in quale momento esatto Bastiani si trasferì nell'Urbe (è presente nella parrocchia romana di Sant'Andrea delle Fratte tra 1607 e 1608³⁴, prima di stabilirsi a Caprarola, dove iniziò una solida carriera al servizio del cardinale Odoardo Farnese): è però ipotizzabile, proprio basandoci sulle suddette indicazioni 'romane' che i suoi dipinti manifestano così precocemente, che lo spostamento nell'Urbe possa essere avvenuto piuttosto presto³⁵.

Un interessante addentellato muzianesco in territorio marchigiano è poi quell'Orfeo Persciutti da Fano, il quale fu di certo un apprendista nella bottega romana di Girolamo, come attesta la copia del *Presepe* di Muziano alla Madonna dei Monti eseguita da Persciutti a Roma nel 1593 e oggi conservata a Fermo, nella chiesa di Sant'Agostino³⁶. Anche questo maestro 'minore', epigono di una nutrita stirpe di pittori fanesi, dovette avere un ruolo per il trasferimento da Roma alla Marca pontificia del linguaggio controriformato nell'accezione muzianesca.



10. Baldassarre Croce, *Presentazione di Gesù al Tempio*, olio su tela. Apiro, collegiata di Sant'Urbano

Un Baldassarre Croce ritrovato: la *Presentazione di Gesù al Tempio* della collegiata di Apiro

La collegiata di Sant'Urbano in Apiro, attualmente chiusa a causa del terremoto, conserva un pregevole tesoro, costituito essenzialmente dalle donazioni di Giovanni Giacomo Baldini (Apiro, 1581-1656), medico del cardinale Scipione Borghese e di Urbano VIII, a cui si devono i preziosi reliquiari e alcune delle belle tele seicentesche presenti, lasciate in eredità alla collegiata³⁷. Tra esse, spicca un dipinto di grandi dimensioni, con ogni evidenza una pala d'altare, raffigurante la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 10; cat. 20), di cui al momento si ignora la provenienza. Nonostante la condizione di totale erraticità, su cui si cercherà di fare luce in un prossimo contributo, è evidente che l'opera vada restituita a Baldassarre Croce (1558-1628), come denuncia lo stile inconfondibile di questo artista bolognese, molto attivo tra il pontificato di Sisto V



11. Baldassarre Croce, *Susanna rende grazie a Dio*, disegno, matita con acquerello bruno e rialzi di biacca, 322 x 251 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art

e i primi tre decenni del Seicento, tra Roma e l'Umbria³⁸. Lo stretto rapporto del dipinto con l'affresco dello *Sposizio di Maria* nel ciclo voluto dal cardinal Pinelli per la basilica di Santa Maria Maggiore (1593) ci guida verso una cronologia nell'ultimo decennio del Cinquecento o poco oltre, in contiguità stilistica anche con la decorazione della navata di Santa Susanna, commissionata integralmente al Croce dal cardinale marchigiano Girolamo Rusticucci allo scadere del secolo (1598-1600)³⁹. Dell'affresco di Santa Maria Maggiore la tela di Apiro presenta la stessa inquadratura architettonica, di forme classicamente magniloquenti, e le figure dolcemente ispirate, in accordo con quel "recupero del Rinascimento" che caratterizza il pontificato Aldobrandini e il torno d'anni subito prima del Giubileo del 1600. Il confronto con il disegno oggi al Metropolitan Museum Museum of Art per la scena del *Ringraziamento a Dio di Susanna* (fig. 11) avvalorava senza esitazioni l'attribuzione al pittore di Bologna⁴⁰. Purtroppo, come anticipato, non è stato possibile sinora

fare luce sulla provenienza certa dell'opera: non attestato da alcuna delle fonti biografiche di Croce, il dipinto non compare neanche nell'inventario dei quadri dell'eredità Baldini pubblicato da Dania⁴¹. Tuttavia i legami del medico pontificio con personaggi collegati direttamente o indirettamente con Croce, come l'abate Rusticuccio Rusticucci (nipote del cardinale Girolamo e di Francesco vescovo di Fano) e il cardinale Alessandro Peretti Montalto (di cui Baldini possedeva i ritratti) evocano più di un sospetto di dover considerare lo stesso Baldini in qualche modo il tramite per l'arrivo del dipinto ad Apiro. Un vecchio foglio dattiloscritto presente in chiesa all'epoca in cui vidi l'opera, oltre venti anni fa, riportava l'informazione, forse tratta da materiali d'archivio relativi alla collegiata: "Presentazione di Gesù al Tempio. Attribuito allo Spagnoletto (Giuseppe Ribera). Proviene dalla Galleria del Card. Montalto, nipote di Sisto V". A parte l'impossibile attribuzione al Ribera, la notizia della provenienza dalla quadreria del cardinale Alessandro Peretti Montalto collima precisamente con la menzione nel Palazzo di Termini della villa Peretti di un "quadro uno di 8 palmi grande con la Circoncisione di Nostro Signore senza cornice" al numero 120 dell'inventario fidecommissario del 1655 della collezione Montalto, che potrebbe coincidere senza difficoltà col nostro dipinto⁴². Il prolungato rapporto di Croce con il nipote di Sisto V è del resto perfettamente documentato a partire almeno dal secondo decennio del Seicento, in cui realizza gli affreschi per la loggia del palazzo di Termini (1611), alcuni fregi a palazzo della Cancelleria (1612-1614) e più tardi la decorazione con Muse e Filosofi nella libreria del cardinale nel già ricordato palazzo di Termini (1621-1622)⁴³. Quindi sembra del tutto credibile che la pala di Apiro sia una commissione del cardinale stesso per una ignota destinazione, poi conservata nella villa sull'Esquilino fino al 1655 e successivamente alienata, per finire, forse attraverso Baldini, nella collegiata di Apiro.

Ringrazio calorosamente Anna Maria Ambrosini Massari per l'invito a contribuire al catalogo e Daniele Minutoli per l'assistenza prestata nella preparazione di questo saggio.

1. Ovviamente molte novità sono venute anche dal fondamentale repertorio *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Milano 2005, a cui rimando per una bibliografia aggiornata su tutti gli autori citati. Su Macerata, in particolare, segnalo inoltre, negli ultimi dieci anni, il saggio di L. Carloni, *Pittori Maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *Simone De Magistris. Un pittore visionario tra Lorenzo Lotto e El Greco*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Caldarola), Venezia 2007, pp. 85-97, e la bella panoramica di F. Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/39-1590)*, in *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII. Nuove ricerche*, atti del convegno (Abbadia di Fiastra, 30 novembre - 1° dicembre 2013), Macerata 2015, pp. 305-360 (con ampia bibliografia).
2. A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, tomo I, p. 164.
3. Lombardelli è iscritto nei ruoli di San Luca già nel 1570: cfr. I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012, pp. 140, 422.
4. Su Lombardelli si vedano i saggi di C. Caldari Giovannelli, *Giovan Battista Lombardelli*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Ascoli Piceno), Cinisello Balsamo 1992, pp. 322-327, e di C. Prete, *Giovan Battista Lombardelli*, in *Nel segno di Barocci* cit., pp. 160-161 (con bibliografia precedente). Per ulteriori novità si veda inoltre F. Grisolia, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, in "Paragone", 92-93, 2010, pp. 3-39; P. Tosini, *Lombardelli, non Raffaellino: un disegno per palazzo Buzi a Orvieto*, in "Paragone", 96, 2011, pp. 46-50; L. Teza, *I Florenzi e le nuove occasioni perugine e romane di Giovan Battista Lombardelli*, in "Paragone", 113, 2014, pp. 3-30.
5. Sulle possibili collaborazioni tra Cati e Conti rimando ancora a Teza, *I Florenzi* cit., pp. 17-18.
6. Per i lavori di Montecavallo condotti da Lombardelli, Cati, Roncalli e Cesare Conti, quest'ultimo come "acconciatore" della Sala Vecchia, si veda A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi, ed alcuni altri del già Stato pontificio*, Bologna 1885, p. 60; R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma (1566-1605)*, Roma 1912 (rist. 1992), IV, p. 103.
7. G. Saporì, *Notizie su Giovan Battista Lombardelli*, in "Storia dell'arte", 38-40, 1980, p. 280. Sulla datazione della cappella Cantucci, finalmente chiarita, si veda Teza, *I Florenzi* cit., pp. 14-15.
8. Sui legami tra Cati, Lombardelli e Conti cfr. Teza, *I Florenzi* cit.; L. Teza, *Palazzo Florenzi a Roma: Pasquale Cati e un camerino con il trionfo dell'Occidente Cristiano nella battaglia di Lepanto*, in "Nuovi Studi", 21, 2015, pp. 141-166. Già Alessandro Zuc-

9. G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Roma 1642, p. 112 (ed. facsimile con postille del Bellori, di V. Mariani, Roma 1935). Amico Ricci lamenta la progressiva dimenticanza e la mancata considerazione tra gli artisti romani del Cati (Ricci, *Memorie storiche delle arti* cit., p. 165: "... dopo si perdette frà la folla de' compagni, e perciò è oggi uno di queglii artisti che Roma ha dimenticati, e che quasi più non considera").
10. Sulla decorazione del chiostro della Minerva si veda il recente contributo di M. Moretti, *La decorazione cinquecentesca del chiostro della Trinità dei Monti. Arte e politica nei rapporti diplomatici tra la Francia e la Roma di Gregorio XIII*, in *La chiesa e il convento di Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, a cura di S. Roberto e C. Di Matteo, Roma 2016, pp. 177-194 (con bibliografia precedente).
11. Ad esempio, nell'ottimo articolo di F. Grisolia sulla grafica di Lombardelli e Cati (Grisolia, *Per Giovan Battista Lombardelli* cit.), credo che non appartenga al primo il foglio del Louvre (DAG 3434; ivi, p. 15, nota 61) con una decorazione di un soffitto per casa Mattei – che forse va considerato piuttosto opera di Giovan Battista Ricci da Novara – e i due fogli degli Uffizi (F2330; F2331), che Grisolia (ivi, pp. 17-18, nota 68) vorrebbe spostare per l'appunto nel catalogo di Cati, ma che credo possano invece rimanere in quello di Lombardelli, stanti anche le nuove considerazioni di Teza sul fregio della sala dei Palafrenieri a palazzo Altemps.
12. M. Vaes, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, in "Roma", 1931, 5, p. 194.
13. Teza, *I Florenzi* cit.; Teza, *Palazzo Florenzi a Roma* cit.
14. L'ipotesi è già stata adombrata da Teza, *Palazzo Florenzi a Roma* cit., pp. 148-149.
15. A. Ricci (Ricci, *Memorie storiche delle arti* cit., I, p. 166) ricorda entrambi i fratelli Conti compagni nei lavori romani di Cati.
16. L'anno 1564, più volte riportato sino a M. Papetti (*Due proposte per Cesare e Vincenzo Conti nella Prepositura di San Niccolò ad Acquaviva Picena: nuove acquisizioni sulla committenza marchigiana di età sistina*, in "Studia Picena", LXXIV, 2009, p. 120), è frutto di un errore di G.L. Masetti Zannini (*Pittori della seconda metà del Cinquecento a Roma*, Roma 1974, p. 24): in realtà il documento conservato in Archivio di Stato di Roma (*Trenta Notai Capitolini*, atti Felice de Romaulis, Ufficio 30, 20 settembre 1584, cc. 506-507rv) riporta la data 1584, molto più verosimile per una presenza dei due Conti nell'Urbe al tempo di Gregorio XIII.
17. Su per tutti, la notevole pala del cosiddetto "Maestro di casa Panici" (cfr. L. Arcangeli, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V* cit., pp. 339-340),

18. Sugli affreschi del palazzo Vento Giustiniani alla Dogana Vecchia, si veda A. Zuccari, in *Roma di Sisto V*, a cura di M.L. Madonna, Roma 1993, pp. 321-323 (con bibliografia precedente); M. Pulini, *L'antinaturalismo di Andrea Lilio*, in "Studi di Storia dell'arte", 2001, 12, pp. 49-74 (con proposte attributive ai Conti); da ultimo P. Tosini, *La "Galleria Grande" di Palazzo Giustiniani: da salone di rappresentanza a museo privato*, in *Curia Senatus Egregia. I palazzi del Senato*, a cura di R. Di Paola, Roma 2003, pp. 105-121.
19. Il ciclo del salone di palazzo Bosdari, odierna Pinacoteca Civica di Ancona, non è stato ancora oggetto di uno studio approfondito: si veda M. Massa, *Cicli decorativi ad affresco ad Ancona. Loggia dei Mercanti, palazzo Ferretti, palazzo Bosdari, in Nel Palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto 2005, pp. 390-419. A. Zuccari (*Benedetto Giustiniani* cit., p. 86, nota 32), che per primo ha messo in luce l'estesa attività dei fratelli Conti, ha attribuito il fregio Bosdari a Cesare, di concerto con Massimo Pulini, il quale lo ritiene però opera di entrambi i fratelli (Pulini, *L'antinaturalismo di Andrea Lilio* cit., pp. 49-74; Pulini, *Andrea Lilio* cit., pp. 18-19). A mio giudizio, il ciclo decorativo mostra effettivamente la compresenza di entrambi i Conti. La datazione del ciclo non è stata ancora precisata, ma va forse situata tra fine Cinque e inizio Seicento per ragioni stilistiche.
20. Sulla decorazione della cappella dei Bifolchi si veda da ultimo G. Canullo, *I Bifolchi e l'Eucarestia. La cappella maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Macerata*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of the Cultural Heritage", 13, 2016 (con bibliografia precedente) (<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1351>).
21. L'ancora enigmatica vicenda attributiva dei due quadri è ricostruita ora da C. Marin (http://news-art.it/news/importanti-novita-su-carlo-saraceni-riemerge-l-inventario.htm#_ftn16), in particolare note 17 e 18. Per l'attribuzione a Nucci della tela di Senigallia si veda L. Carloni, in *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, catalogo della mostra (Loreto), Loreto 1995, scheda *Anziano Nucci, La Vergine di Loreto* alle pp. 126-128. La versione della galleria Porcini di Napoli ha avuto una credibile attribuzione a Vincenzo Conti da parte di Francesca Baldassarri (in E. Schleier, *Un importante dipinto giovanile del Lanfranco e altre acquisizioni*, a cura di G. Porzio, Milano 2007, pp. 35-36) e successivamente è stata riferita, meno convincentemente, da H. Röttgen e M.C. Terzaghi al Cavalier d'Arpino (scheda tecnica della Biennale dell'Antiquariato di Firenze 2015). Ringrazio Marco Simone Bolzoni per aver portato alla mia attenzione questo dipinto e averne discusso l'attribuzione.

22. La circostanza di esecuzione è confermata dall'iscrizione sulla dalmatica della Vergine: "Petrus card. Aldobrandinus / ob Ferrararium / S. Romanae Ecclesiae Recuperatam / gratias agit". La tela di Senigallia presenta alla base dell'arco due piccoli stemmi con l'emblema della Reverenda Camera Apostolica, che non figurano nella versione Porcini.

23. Si veda in particolare il saggio di Carloni, *Pittori Maceratesi a Roma* cit.

24. I moltissimi lavori di Gasparini come decoratore, pittore di stemmi, "banderaro" e "festarolo" sono documentati dall'appendice documentaria pubblicata da Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche* cit., pp. 330-349.

25. Su Gasparini a Tivoli, si veda P. Tosini, *Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone*, in "Bollettino d'arte", 132, 2005, pp. 43-58, in particolare pp. 51-52, e le proposte di Carloni, *Pittori Maceratesi a Roma* cit. Inoltre, si vedano gli aggiornamenti sulla fase marchigiana di Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche* cit.

26. Sulle vicende del dipinto nella chiesa di San Filippo si veda M. Giannatiempo López, *Gaspere Gasparini*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V* cit., pp. 312-313.

27. Sulla decorazione della cappella del Gesù, cfr. G.A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome*, Toronto 2003, pp. 214-215 (con bibliografia precedente).

28. Oltre alla già ricordata mostra *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, furono sicuramente cruciali i cataloghi delle esposizioni *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo infusso*, a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti (Ancona, 1981) e *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Arcangeli (Ancona, 1985).

29. Per una ricostruzione dell'ornamentazione pittorica della cappella Altoviti (in parte oggi conservata nel Museo della Santa Casa), la cui pala d'altare con la *Visitazione* fu asportata dai napoleonici già nel 1797, e il resto completamente smembrato nel 1887, si veda P. Tosini, *Girolamo Muziano. Dalla Maniera alla Natura 1532-1592*, Roma 2008, cat. A18.

30. Il bozzetto è stato pubblicato da P. Tosini, *Esercizi accademici: pratica artistica e modelli antiquari nella pittura di Girolamo Muziano*, in *L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno. Secoli XVI e XVII*, a cura di F. Boco, A. Carlo Ponti, atti del convegno (Perugia, 2010), Perugia 2011, pp. 171-186, in particolare pp. 183-186, e poi ridiscusso in P. Tosini, *Some Newly Identified Drawings by Girolamo Muziano*, in "Master Drawings", 52, 2014, 2, pp. 181-200, in particolare pp. 197-198 (cfr. qui cat. 10).

31. Per Bastiani (o Sebastiani), oltre al profilo messo a punto da M. Giannatiempo López, *Giuseppe Bastiani*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V* cit., pp. 393-408, si veda ora, in particolare sull'attività svolta a Caprarola per i Farnese, I. Raggi, *L'opera di Giuseppe Bastiani a Caprarola*, in "Studi Romani", 50, 2002, pp. 302-310, e il volume *Sulle tracce di Giuseppe Bastiani da Macerata. Pittura del '600 nell'Umbria meridionale, Alto Lazio e Marche*,

a cura di R. Cocco, G. Esposito, atti della giornata di studio (Stroncone, 2003), Arrone 2004.

32. F. Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche* cit., p. 324.

33. R. Eitel Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia: 1536-1614*, München 2009, pp. 139-142, tav. 171, p. 302.

34. *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di R. Vodret, Roma 2011, p. 404.

35. Una fonte settecentesca piuttosto attendibile, in quanto scritta da un epigono della famiglia Bastiani, ricorda che: "perduti ancor giovinetto li suoi congiunti [...] se ne passò a Roma per attendere alli Studi di buone lettere [...] in breve si acquistò la grazie del Serenissimo Cardinal Odoardo Farnese [...] che seco lo condusse a Caprarola" (L. Passini, *La figura del pittore Giuseppe Bastiani da Macerata. Studio documentale della sua presenza a Caprarola*, in *Sulle tracce di Giuseppe Bastiani* cit., pp. 9-11).

36. Il dipinto di Fermo fu pubblicato da B. Cleri, *Officina Farnese: aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*, Cinisello Balsamo 1994, p. 166, n. 59. Sulla sua esecuzione nella bottega di Muziano, forse su commissione di quest'ultimo, si veda Tosini, *Girolamo Muziano* cit., pp. 307, 436. Il Persciutti era già a Roma dagli anni ottanta, epoca in cui dovette entrare nell'orbita di Muziano.

37. Sul medico Giovan Giacomo Baldini e il suo lascito testamentario alla collegiata di Sant'Urbano, si veda L. Dania, *Un inedito del Valentin ad Apiro*, in "L'Appennino Camerte", LIII, 38, 6 ottobre 1973, p. 1; E. Nardinocchi, *Una ricognizione in terra marchigiana: i busti reliquiari della collegiata di Apiro*, in *I volti della fede, i volti della seduzione*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad e E. Nardinocchi, Firenze 2003, pp. 49-58. Il medico Baldini morì a Roma nel 1656 e fu sepolto in Sant'Agostino; il monumento funebre, con relativa iscrizione, è ricordato di fronte alla cappella di San Nicola da Tolentino (O. Turchi, *De Ecclesiae Camerimensis Pontificibus Libri VI*, Romae 1762, pp. 327-330, in particolare p. 329). La collegiata di Sant'Urbano fu fondata nel 1622, su istanza del vescovo di Camerino Giovanni Severino da Matelica (ivi, p. 319).

38. Su Baldassarre Croce si vedano soprattutto: L. Possanzini, *Croce, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, 1985; H. Steinemann, *Croce, Baldassarre*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, 22, München-Leipzig 1999, pp. 367-368; M.G. Bonelli, *Classicismo ed eclettismo nella cultura d'immagine di Baldassarre Croce*, in *La sala Regia. Viterbo, Palazzo dei Priori*, a cura di M.G. Bonelli, Viterbo 2001, pp. 49-67; S. Pierguidi, *L'attività tarda di Baldassarre Croce*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", XXV, 2002 (2003), 57, pp. 311-322; A. Zuccari, 'Rhetorica christiana' e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbitero di S. Susanna, in "Storia dell'arte", 7, 2004, pp. 37-80; P. Tosini, *Immagini ritrovate. Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento*, Roma 2015, in particolare pp. 77-81.

39. Sulla committenza di Girolamo Rusticucci tra Roma e le Marche si veda C. Prete, *Il cardinale Rusticucci e le arti: episodi di committenza tra Roma e le Marche alla fine del Cinquecento*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXX-XXXI, 2001-2002, pp. 153-165; S. Bellavia, *Il cardinale Girolamo Rusticucci e le sue committenze marchigiane*, in "Storia dell'arte", 104/105, 2003, pp. 25-43; per i lavori di Santa Susanna, si veda Zuccari, 'Rhetorica christiana' cit., pp. 37-80.

40. Per il disegno del Metropolitan (80.3.413), attribuito a Croce da Philip Pouncey, si veda J. Bean, L. Turcic, *15th and 16th Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982, p. 73, n. 61.

41. Dania, *Un inedito del Valentin* cit., p. 1, nota 2, pubblica l'inventario dei dipinti (1656) lasciati da Baldini alla collegiata di Apiro, in cui sono ricordati vari ritratti di prelati in contatto col medico. Nella stessa collegiata sono conservati altri importanti dipinti seicenteschi, come la splendida pala di Andrea Lilio firmata e datata 1612, con *La Madonna con angeli e i santi Costanzo vescovo e Carlo Borromeo*, e la *Santa Caterina d'Alessandria* dello stesso Lilio, ugualmente non registrati nell'inventario Baldini (Pulini, *Andrea Lilio* cit., pp. 178-179, n. 91 e pp. 184-185, n. 105). Per quest'ultimo dipinto Pulini ha ipotizzato una provenienza dalla chiesa di San Salvatore in Lauro a Roma.

42. B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma 2012, p. 239.

43. P. Tosini, *Immagini ritrovate* cit., pp. 77-81 (con bibliografia precedente).

Sulla "telona grande" di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino

BARBARA AGOSTI

La genesi del dipinto (fig. 1; cat. 9) è raccontata nella biografia dedicata da Giorgio Vasari a Taddeo Zuccari (1529-1566) nelle *Vite* del 1568. Lo storiografo attesta che il giovane pittore accompagnò il duca Guidobaldo II Della Rovere, capitano generale delle truppe della Serenissima, a Verona, dove eseguì per lui una copia della *Sacra Famiglia* detta *La Perla* di Raffaello (Madrid, Museo del Prado), allora in palazzo Canossa, e che nella città veneta, prima di rientrare a Urbino, egli poi "cominciò, pur per sua eccellenza, una telona grande, dentrovi la conversione di San Pavolo, la quale è ancora così imperfetta a Sant'Agnolo appresso Ottaviano suo padre"¹. A conferma dell'attendibilità del referto vasariano, esito del passaggio di Giorgio per Urbino nel 1566 e dei contatti diretti intrattenuti con i due fratelli Taddeo e Federico Zuccari, l'opera era registrata tra i beni di Federico nell'inventario steso alla sua morte a Roma il 19 agosto del 1609 ("Una conversione di S. Paolo del S.r Thadeo Zuccaro in tela a' olio alta p. 13 in circa et larga p. 15 in circa")². Nel novembre dello stesso anno il figlio di Federico, Ottaviano, offriva la *Conversione* di Taddeo al duca Francesco Maria II, insieme ad altre opere di mano del padre, definendola "copiosissima di figure" e segnalando che essa "ha patito un poco, ma però non è cosa da momento"³. Transitata

evidentemente sul mercato romano, nel 1664 Giovan Pietro Bellori vedeva la "caduta di San Pavolo storia grande di Taddeo Zuccheri" nella raccolta di Lelio Orsini, dove è ancora documentata nel 1696, a quel punto con un'erronea attribuzione a Federico⁴.



1. Taddeo Zuccari, *Conversione di Saulo*, circa 1550. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche