



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE,
DEI BENI CULTURALI E DEL TURISMO

CORSO DI LAUREA IN CONSERVAZIONE E VALORIZZAZIONE
DEI BENI CULTURALI

TESI DI LAUREA in ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

L'ANNUNCIAZIONE DI SPERMENTO
PER UNA LETTURA ICONOGRAFICA

Relatore Chiar.mo Prof.

Giuseppe Capriotti

Laureando

Samuele Elisei

Anno Accademico 2013/2014

Indice

Introduzione	pag. 1
Capitolo 1 – Storia materiale dell'opera, sua fortuna critica e lettura stilistica	pag. 3
Capitolo 2 – Prospettiva simbolica, simboli in prospettiva	pag. 12
2.1 Giovanni Angelo d'Antonio prospettico tra Leon Battista Alberti e Piero della Francesca	pag. 12
2.2 La colonna: un simbolo tra il fedele e la scena sacra	pag. 15
2.3 Altri simboli presenti nell' <i>Annunciazione</i>	pag. 17
2.4 La Sezione Aurea: il numero di Dio	pag. 20
2.5 Un edificio camerte nell' <i>Annunciazione</i>	pag. 21
Capitolo 3 – I ritratti nell' <i>Annunciazione</i> : l'artista e i committenti	pag. 33
3.1 L'autoritratto di Giovanni Angelo d'Antonio	pag. 33
3.2 I ritratti dei committenti devoti	pag. 36
Capitolo 4 – I <i>loci</i> urbani nell' <i>Annunciazione</i> e le prediche degli Osservanti	pag. 52
4.1 Architettura dipinta e <i>loci</i> urbani	pag. 52
4.2 Le prediche degli Osservanti sull' <i>Annunciazione</i>	pag. 55
Bibliografia	pag. 63

Introduzione

La nutrita bibliografia riguardante l'*Annunciazione* di Spermento, chiarendo attribuzione, datazione e stile, non ha ancora affrontato (o lo ha fatto solo parzialmente e di sfuggita) una serie di problematiche che ritengo siano centrali per il corretto inquadramento artistico, storico e culturale dell'opera.

La struttura spaziale dell'*Annunciazione*, con la sua prospettiva per certi versi anomala e l'uso di un'inedita misurazione secondo i canoni della sezione aurea, mi ha indotto a fare delle supposizioni sulle motivazioni che hanno portato a delle scelte sull'organizzazione dello spazio dipinto così diverse rispetto all'imperante cultura spaziale albertiana e pierfrancescana.

I numerosi oggetti presenti nel dipinto sono altrettanti simboli il cui significato va sciolto.

Gli edifici, da sempre considerati di maniera e di fantasia, potrebbero invece corrispondere a reali manufatti della Camerino rinascimentale.

L'autoritratto del pittore presente sulla tavola è un'usanza diffusa nel XV secolo, ma nello specifico vanno indagate le motivazioni che hanno portato Giovanni Angelo d'Antonio a ritrarsi nei panni di Nicodemo e a farlo con quelle modalità: la figura del pittore alla metà del Quattrocento è in bilico tra l'essere un semplice *artifex* e il divenire un vero e proprio artista con piena dignità intellettuale.

Il problema della committenza è un altro nodo non ancora definitivamente sciolto: i due donatori inginocchiati nel dipinto, per tutto il XX secolo ascritti alla famiglia da Varano, potrebbero in realtà essere del tutto estranei all'antica corte camerte.

Lo studio della cultura espressa dall'Osservanza francescana, quest'ultima testimoniata a Camerino da ben due comunità all'epoca di esecuzione del dipinto, reputo sia irrinunciabile per la comprensione dell'opera.

La raffigurazione degli edifici, di questo elaborato scorcio cittadino, andrebbe considerata anche in funzione dei *loci* della memoria nella visualizzazione interiore, tecniche mnemoniche ampiamente utilizzate dall'Osservanza francescana sia nelle proprie prediche sia con finalità educative per i fedeli. Alcuni esercizi mnemonici legati ai *loci*, appresi dai suoi padri spirituali presso il convento osservante camerte di San Pietro, sono descritti anche da suor Battista, la mistica di casa Varano santificata appena quattro anni orsono.

Sarà studiato il rapporto che ha il tema dell'*Annunciazione* con le prediche del mondo osservante sullo stesso argomento, analizzando la produzione di Camilla da

Varano e gli scritti di alcuni dei maggiori predicatori francescani Osservanti del XV secolo: Bernardino da Siena, Marco da Montegallo, Giacomo della Marca e Roberto Caracciolo da Lecce.

Desidero ringraziare quanti hanno reso possibile la realizzazione di questo lavoro: Laura e Damiano, novella Mecenate, novello Cicerone, che con pazienza e comprensione hanno tollerato la mia mancanza di tempo nei loro confronti; il Prof. Giuseppe Capriotti, per la grande disponibilità, competenza e umanità con cui mi ha accompagnato nella redazione della tesi; il Dott. Matteo Mazzalupi per i preziosi consigli riguardo al terzo capitolo; le mie colleghe di lavoro Elisabetta Martella e Katarina Kusá, la cui disponibilità mi ha permesso di intraprendere e terminare gli studi; il gentile Direttore Prof. Pierluigi Falaschi e il personale dei Musei civici di Camerino e delle biblioteche di Camerino (Valentiniana), Fermo (Dipartimento di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Macerata), Macerata (Mozzi-Borgetti, Statale, Interdipartimentale di Scienze storiche, documentarie, artistiche e del territorio dell'Università degli Studi di Macerata), Tolentino (Filelfica ed Egidiana). Dedico questo lavoro alla mia compagna Laura, a mio figlio Damiano e alla memoria della Prof.ssa Claudia Giontella, il cui esempio mi accompagnerà sempre.

Capitolo 1 – Storia materiale dell’opera, sua fortuna critica e lettura stilistica

Databile tra il 1455 e il 1456 la pala d’altare con *Annunciazione e Cristo in Pietà* di Giovanni Angelo d’Antonio da Bolognola (fig. 1), proveniente dalla chiesa della Ss. Annunziata del convento dell’Osservanza di Spermento (Camerino), ha goduto nell’ultimo secolo di una grande fortuna critica¹. L’opera, secondo la prima testimonianza del 1910 di Bernardino Feliciangeli, proviene dalla chiesa del convento osservante di Sperimento (o Spermento), una piccola località a nord-est di Camerino². Il convento, insieme all’annessa chiesa della Ss. Annunziata, ricordata nei documenti a partire dal 1436, dipendeva da quello di San Pietro in Muralto, dove i minori Osservanti, tra il 1438 e il 1442 forse per impulso di Bernardino da Siena, vi si trasferirono da San Francesco, loro prima sede occupata almeno dal 1390³. La chiesa della Ss. Annunziata di Sperimento aveva una sola navata e cinque altari: sull’altare maggiore c’era una pala dell’*Annunciazione*, datata 1416 e commissionata da tale Giacomo di Boncarico, mentre l’*Annunciazione* di Giovanni Angelo d’Antonio si trovava nel secondo altare a destra⁴. Scrivendo di una pala raffigurante l’*Annunciazione* e collocata nell’altare maggiore della chiesa, Feliciangeli afferma: «è certo che essa non può confondersi colla tavola di Girolamo di Giovanni col medesimo soggetto la quale si sa che era collocata in apposita nicchia, ma non sull’altar maggiore»⁵. Secondo l’autore la tavola, prima di venire prelevata, decorava quindi una cappella laterale della chiesa. Un’interessante ipotesi di Matteo Mazzalupi, di cui si parlerà approfonditamente nel capitolo relativo alla committenza, vedrebbe invece l’*Annunciazione* di Giovanni Angelo d’Antonio originariamente posizionata proprio sull’altare maggiore e in seguito spostata nella citata cappella laterale⁶. Le notizie riguardanti il dipinto, il soggetto e la presenza nello stesso delle figure di San Francesco e di Sant’Antonio da Padova o comunque di un santo francescano lasciano supporre che la tavola sia stata

¹ Il lavoro di riordino bibliografico dell’opera più completo si deve a A. Marchi, *Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola*, in C. Caldari (a cura di), *Lotto, Zuccari, Ramazzani, Lazzarini. Altri dipinti per la Galleria Nazionale delle Marche e restauri in regione*, Urbino 2010, pp. 60-63.

² B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni da Camerino pittore del secolo XV*, Camerino 1910, p. 4.

³ B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro di Muralto e l’origine dell’osservanza Minoritica in Camerino*, estratto da “Picenum Seraphicum”, 4,1917, pp. 3-39.

⁴ A. Talamonti, *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche. Monografie dei conventi*, II, Sassoferato 1939, p. 318. Talamonti, sulla scia di Feliciangeli, attribuisce la pala a Girolamo di Giovanni e la data al 1484.

⁵ B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro*, cit., p.35.

⁶ M. Mazzalupi, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi tra Padova e Roma*, in corso di stampa.

espressamente creata per il convento⁷. Feliciangeli è l'unico che ipotizza una sede originaria diversa per la tavola (i conventi di San Pietro o di San Francesco sempre a Camerino), ma lo fa per giustificare la datazione e la committenza del dipinto, secondo lui realizzato nel 1484 per volere di Giulio Cesare da Varano in occasione del rientro della figlia suor Battista da Urbino o per l'edificazione del chiostro del convento di San Pietro nello stesso anno⁸. Successivamente sempre Feliciangeli, pur mantenendo la datazione tarda, non farà più riferimento ad altra provenienza che non sia il convento di Spermento:

La bellissima tavola dell'Annunciazione [...] proviene dalla chiesa del convento dei Minori Osservanti di Spermento presso il villaggio di Piacusiano a circa due Km. da Camerino verso est [...]. Il titolo della chiesa spiega il soggetto del quadro che si può credere dipinto proprio per la chiesa di Spermento⁹.

La legge del 7 luglio 1866 sulla demaniazione dei beni ecclesiastici avrebbe dovuto far divenire di proprietà pubblica anche la pala di Spermento, trattandosi di bene artistico ex claustrale. Così non fu, dato che nel 1877 Venanza Claudi in Mori divenne proprietaria non solo dell'ex convento e chiesa di Spermento, ma anche del prezioso dipinto¹⁰. Nel 1880 il Ministero della Pubblica Istruzione dichiarò la vendita nulla, invitando il Municipio di Camerino a rivendicarne la proprietà¹¹. La causa civile si trascinò fino al 1903, quando la Corte d'appello di Macerata respinse il ricorso di Venanza Claudi in Mori e dichiarò il Comune di Camerino proprietario del dipinto¹². Nel frattempo dal 1879 la tavola era stata depositata presso una sala del palazzo comunale di Camerino, non senza aver subito danni per rimuoverla dal muro entro cui era stabilmente collocata (è ragionevole supporre che la perdita della cornice originale fu causata proprio dalla forzosa rimozione)¹³. Probabilmente è proprio qui che la vide Severino Servanzi Collio, che nella sua descrizione si dolse del cattivo stato di conservazione e della mancanza di luce del sito dove la trovò¹⁴. Feliciangeli a tale proposito giustifica la lettura diligente ma in parte lacunosa di Servanzi Collio: «forse

⁷ B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni*, cit., p. 6. Lo storico ipotizza che il santo sulla destra della *Pietà* possa essere Bernardino.

⁸ B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni*, cit., p. 8.

⁹ B. Feliciangeli, *Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche", n.s., X, 1915, pp. 77-78.

¹⁰ B. Mastrocola, *Le vicende del patrimonio artistico camerinese dopo l'unità d'Italia*, in A. De Marchi, P. L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, p. 489.

¹¹ *Eadem*, p. 491.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Eadem*, p. 490; M. Cardona, *Camerino un secolo e sei pittori*, Camerino 1965, p. 64. Cardona sostiene che il dipinto rimase nella chiesa fino al 1866.

¹⁴ S. Servanzi Collio, *Antica pittura in tavola nella città di Camerino accennata al forestiere*, in "Il Raffaello", XI, 9, 1879, p. 7.

perché allora la tavola era ancora coperta di polvere, il Collio non poté discernere che la figura femminile delle due dei committenti veste l'abito monastico»¹⁵. Nel 1903 fu spostata presso l'ex chiesa dell'Annunziata, prima sede della Pinacoteca civica. Nel 1973 arrivò presso l'ex chiesa di San Francesco, seconda sede della Pinacoteca civica, dove rimase fino al 1997, quando trovò l'attuale sistemazione nell'ex convento di San Domenico, terza e ad oggi definitiva sede dei Musei civici camerti¹⁶.

Nel 1879 Servanzi Collio descrive il dipinto definendolo di scuola umbra del XIV – XV secolo¹⁷. L'anno successivo il canonico Milziade Santoni riferisce il dipinto a Melozzo da Forlì, mentre nel 1894 Anselmo Anselmi l'attribuisce a Marco Palmezzano¹⁸. Nello stesso anno Egidio Calzini ne sottolinea l'influsso della cultura padovana, optando nel 1904 per un pittore dell'Italia settentrionale influenzato da Squarcione¹⁹. Nel primo catalogo dei Musei civici di Camerino del 1903 Vittorio Emanuele Aleandri attribuisce l'opera a Marco Palmezzano, mentre in quello del 1905 propone come autore un seguace dello Squarcione o di Crivelli²⁰. Nel 1906 Corrado Ricci intuisce che l'*Annunciazione* e lo *Stendardo* di Sarnano si devono ad uno stesso pittore²¹. Nel 1907 Bernard Berenson afferma per la prima volta che il dipinto è fra le maggiori opere di Girolamo di Giovanni da Camerino²². Due anni dopo sempre Berenson elenca il dipinto nel catalogo di Girolamo di Giovanni²³. Nel 1911 Adolfo Venturi parla di un capolavoro del maestro Girolamo di Giovanni e ne sottolinea gli elementi padovani²⁴. Nel 1915 Feliciangeli fa slittare la datazione dell'opera al 1484, in relazione alla monacazione del 1481 di suor Battista da Varano che sarebbe presente nel dipinto²⁵. Nello stesso anno Venturi scrive di opera ispirata a Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli e Piero della Francesca²⁶. Nel 1961 Federico Zeri precisa la personale sintesi pierfrancescana e padovana della tavola con influssi di Ansovino da Forlì e Nicolò

¹⁵ B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni*, cit., p. 27.

¹⁶ V. Rivola, *Le vicende di un'istituzione culturale*, in Ead. (a cura di), *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Camerino 2007, pp. 44-49.

¹⁷ S. Servanzi Collio, *Antica pittura in tavola*, cit., pp. 129-133.

¹⁸ Camese [M. Santoni], *Una tavola dopo il naufragio*, in "L'Appennino", 14, 1880, pp. 3-4; A. Anselmi, *Due nuovi pittori cinquecentisti Piergentile e Venanzio da Camerino*, in "Archivio storico dell'arte", VII, fasc. II, 1894, pp. 69-83.

¹⁹ E. Calzini, *Marco Palmezzano e le sue opere*, in "Archivio storico dell'arte", VII, fasc. II, 1894, pp. 455-475; E. Calzini, *Una visita a Camerino (Note d'arte)*, in "Le Marche illustrate nella storia, nella letteratura, nelle arti", VI, fasc. I-VI, 1904, pp. 39-49.

²⁰ M. Santoni, V. E. Aleandri, *Pinacoteca e Museo nel tempio ducale dell'Annunziata*, Camerino 1903, p. 11; M. Santoni, V. E. Aleandri, *La Pinacoteca e il Museo Civico di Camerino*, Camerino 1905, pp. 17-18.

²¹ C. Ricci, *La pittura antica alla Mostra di Macerata*, in "Emporium", XXIII, 1906, pp. 99-120.

²² B. Berenson, *Gerolamo di Giovanni da Camerino*, in "Rassegna d'Arte", VII, 9, 1907, pp. 129-135.

²³ B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York – London 1909, p. 183.

²⁴ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Quattrocento*, VII, 1, Milano 1911, p. 521.

²⁵ B. Feliciangeli, *Sul tempo di alcune opere d'arte*, cit., pp. 53-90.

²⁶ A. Venturi, *A traverso le Marche*, in "L'Arte", XVIII, 1915, pp. 1-28, 172-208.

Pizzolo della cappella Ovetari, oltre alla stagione padovana di Donatello, datando l'opera al 1455:

Gerolamo di Giovanni [...] al suo ritorno in patria (forse verso il 1455) difficilmente avrebbe potuto esprimersi con un accento più «padovano» di quello che, nella «Annunciazione», punta alla Cappella Ovetari a ogni passo: dalla fuga degli edifici in prospettiva, che par riecheggiare certi passi dell'«Ermogene battezzato» del giovane Mantegna, [...] alle specchiature di porfidi e ai cassettonati, agli armadi e agli scigni della stanza della Vergine, non immemori dei «Dottori» del Pizzolo, sino alla colonna tortile in primo piano, così donatelliana nel modulo, ma così Padova nella transustanziazione che le imprime il colore violetto, ametistino²⁷.

Zeri tratteggia magistralmente la figura di Giovanni Angelo di Antonio da Camerino, attribuendogli anche la paternità delle tavole Barberini. Nello stesso anno Pietro Zampetti riprende le considerazioni di Zeri, proponendo un soggiorno urbinato per Girolamo e facendo oscillare la datazione dell'opera tra il 1460 e il 1465²⁸. Nel 1965 Mario Cardona riassume le posizioni critiche già note²⁹. Nel 1966 Antonio Paolucci data l'opera al 1455 e sottolinea l'influsso della civiltà padovana e di Donatello, ma anche di Domenico Veneziano e di Piero della Francesca³⁰. Nel 1968 Giuseppe Vitalini Sacconi confronta la pala con le altre opere attribuite a Girolamo³¹. Nel 1970 Paolucci ribadisce e amplia le osservazioni del 1966³². Nel 1972 Giampiero Donnini studia i rapporti di Antonio da Fabriano e Matteo da Gualdo con Girolamo di Giovanni³³. Nel 1973 Maria Cionini Visani riporta l'ipotesi di Van Marle dell'intervento di Boccati nella *Pietà* senza però condividerla³⁴. Nel 1976 Vitalini Sacconi, parlando di modi veneti per Girolamo di Giovanni, si stupisce per una misura formale che nel gonfalone di Tedico «subisce una impensata, rigida stilizzazione, così lontana dagli schemi abituali da rasentare l'intento metafisico»³⁵. Nel 1983 Giacomo Boccanera data la tavola tra il 1459 e il 1462, riconoscendo nei committenti Giulio Cesare da Varano e sua

²⁷ F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini (1961)*, in F. Zeri, *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino 2000, p. 179.

²⁸ P. Zampetti (a cura di), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Venezia 1961, pp. 200-204; P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Milano 1961, pp. 48-49.

²⁹ M. Cardona, *Camerino un secolo sei pittori*, cit., pp. 50-53.

³⁰ A. Paolucci, *Il diffondersi della visione prospettica*, (I Maestri del colore, 257), Milano 1966, p. 7.

³¹ G. Vitalini Sacconi, *Pittura Marchigiana. La Scuola Camerinese*, Trieste 1968, pp. 194-195.

³² A. Paolucci, *Per Girolamo di Giovanni da Camerino*, in "Paragone", XXI, 239, 1970, pp. 23-41.

³³ G. Donnini, *Sui rapporti di Antonio da Fabriano e di Matteo da Gualdo con Girolamo di Giovanni*, in "Antichità viva", XI, 1, 1972, pp. 3-10.

³⁴ M. Cionini Visani, *Un libro sul Boccati*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 321-325.

³⁵ G. Vitalini Sacconi, *La scuola pittorica camerinese*, in L. Marchegiani (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, Camerino 1976, p. 146.

moglie Giovanna Malatesta³⁶. Nello stesso anno Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto riprende le considerazioni di Zeri sull'identificazione del "Maestro delle tavole Barberini" con Giovanni Angelo d'Antonio³⁷. Nel 1985 Vitalini Sacconi torna sullo stile incostante di Girolamo affermando che «alcune opere tarde, quale ad esempio, la pala di monte San Martino, si prestano ad una critica meno favorevole»³⁸. Nel 1987 Rodolfo Battistini scrive dell'*Annunciazione* come di un'opera

ricca di riferimenti agli affreschi degli Eremitani: dal ruolo che hanno le architetture dipinte nella struttura compositiva, a certi motivi decorativi mantegneschi, agli evidentissimi richiami ai tondi con i *Dottori della Chiesa* di Niccolò Pizzolo nell'arredamento della stanza della vergine – con gli armadi aperti e libri accatastati – coperta da una volta a botte decorata da poco profondi lacunari, anche essa ripresa dal Pizzolo³⁹.

Anche Valter Curzi nello stesso anno evidenzia i riferimenti della tavola desunti dall'esperienza degli Eremitani, visibili nelle accentuate fughe prospettiche, nella tipologia delle figure e nei freddi valori cromatici⁴⁰. Nel 1988 Zampetti data la tavola al 1455-60, sottolineando il legame dell'angelo frontale a destra nella *Pietà* con Piero della Francesca⁴¹. Nel 1991 Zeri esprime forti dubbi sulla validità del nome di Girolamo di Giovanni:

[...] Posso aggiungere che io ho ora forti dubbi sulla validità del nome di Girolamo di Giovanni per il gruppo di opere legate alla 'Annunciazione' del Museo di Camerino. Penso possa trattarsi di un allievo di Squarcione, forse Ansuino da Forlì⁴².

Nel 1992 Paolucci e Zampetti studiano il dipinto in relazione all'opera di Piero della Francesca⁴³. Nello stesso anno Emanuela Daffra e Andrea Di Lorenzo parlano del colore usato nel dipinto, derivandolo dalla cultura figurativa padovano ferrarese⁴⁴. Nel

³⁶ G. Boccanera (a cura di), *La Pinacoteca e il Museo Civici in San Francesco – Camerino*, Camerino 1983, p. 18.

³⁷ M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *I pittori camerinesi: Giovanni Angelo da Camerino (il "Maestro delle tavole Barberini")*, in M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983, pp. 43-49.

³⁸ G. Vitalini Sacconi, *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Cinisello Balsamo 1985, p. 64.

³⁹ R. Battistini, *La pittura del Quattrocento nelle Marche*, in F. Zeri (a cura di), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, pp. 395-396.

⁴⁰ V. Curzi, *Girolamo di Giovanni*, in F. Zeri (a cura di), *La pittura in Italia*, cit., p. 650.

⁴¹ P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, I, Firenze 1988, pp. 392-393.

⁴² P. Zampetti, *Anonimo marchigiano della seconda metà del XV secolo*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *La Donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino 1991, p. 27.

⁴³ A. Paolucci, *Per il seguito minore di Piero della Francesca nell'Italia centrale*, in L. Berti (a cura di), *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia 1992, pp. 173-183; P. Zampetti, *Girolamo di Giovanni e Piero*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, Venezia 1992, pp. 285-289.

⁴⁴ E. Daffra, A. Di Lorenzo, *Girolamo di Giovanni*, in F. Zeri (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 138-145.

1993 André Chastel giudica il complesso dipinto rispondente alla tipologia del retablo a due registri⁴⁵. Nello stesso anno Stefano Valeri scrive riguardo all'opera:

Forse non sarebbe del tutto errato cominciare a guardare questa tavola con una impostazione mentale scevra da pregiudizi. Critiche che, a dir la verità, non esistono proprio: né negative, né positive. In definitiva, di questa opera si dice che è la più importante di Girolamo, che è di ottima fattura, quindi si mette una bella riproduzione a tutta pagina e punto. In effetti a me sembra più complessa di quanto possa apparire⁴⁶.

Nel 1994 Andrea De Marchi nota puntuali riferimenti all'opera di Donatello a Firenze e Padova, aggiungendo il calzante confronto con la prospettiva urbana disegnata nella *Dormitio Virginis* della cappella Mascoli in San Marco a Venezia⁴⁷. Nel 1995 Angelo Antonio Bittarelli confronta l'opera con la successiva *Annunciazione* dell'abbazia di Piobbico, facendo derivare l'affresco dalla pala e datando quest'ultima al 1460⁴⁸. Nel 1998 Mauro Minardi torna sull'influenza padovana e fiorentina parlando di Mantegna, Donatello, Ansuino da Forlì, Angelico, Gozzoli, Piero della Francesca⁴⁹. Nel 2000 De Marchi data la pala entro il 1456 grazie alle maggiori informazioni sull'affresco dell'abbazia di Piobbico⁵⁰. Nel 2001 Paola Mercurelli Salari ne ribadisce i legami con la cultura toscana: Angelico, Lippi e Gozzoli⁵¹.

Per quasi un secolo l'attribuzione di Berenson del 1907 sarà considerata intoccabile, anche se a partire dagli anni '60 del XX secolo una critica più pragmatica e scevra da condizionamenti comincerà ad avere seri dubbi sull'esattezza dell'attribuzione. Lo spartiacque del problema attributivo si verifica nel biennio 2001 - 2002. Durante il convegno internazionale "I da Varano e le arti", tenutosi a Camerino nei giorni 4 - 6 ottobre 2001 in preparazione della mostra dell'anno successivo, Emanuela Di Stefano ipotizza per la prima volta che l'*Annunciazione* di Spermento sia opera non di Girolamo di Giovanni, bensì di Giovanni Angelo d'Antonio. Negli atti del

⁴⁵ A. Chastel, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993, pp. 142-143.

⁴⁶ S. Valeri, *Quattrocento pittorico marchigiano: gli artisti di Camerino e le urbinati tavole Barberini*, in *Id.* (a cura di), *Quattrocento in pittura nell'Italia centrale*, Roma 1993, p. 59.

⁴⁷ A. De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in C. Dempsey (a cura di), *Quattrocento adriatico: fifteenth-century art of the Adriatic rim. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman*, Bologna 1996, pp. 63-64.

⁴⁸ A. A. Bittarelli, *Gli affreschi e il Maestro di Piobbico*, in G. Pagnani, *Storia di Sarnano*, Macerata 1995, pp. 145-161.

⁴⁹ M. Minardi, *Sotto il segno di Piero: il caso di Girolamo di Giovanni e un episodio di pittura di corte a Camerino*, in "Prospettiva", 89-90, 1998, pp. 16-39.

⁵⁰ A. De Marchi, *Agenda per uno studio sulla pittura del Quattrocento a Camerino*, in B. Cleri (a cura di), *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, Ripatransone 2000, pp. 63-82.

⁵¹ P. Mercurelli Salari, s.v. *Girolamo di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LVI, Roma 2001, p. 562.

convegno Maria Mignini analizza la costruzione spaziale del dipinto, mentre Minardi studia la pittura di Girolamo in rapporto ai modi di Piero della Francesca⁵².

Il 2002 vedrà Camerino protagonista internazionale della mostra “Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca”. Nel catalogo dell’esposizione le opere più significative precedentemente attribuite a Girolamo di Giovanni sono ora assegnate precauzionalmente al Maestro dell’*Annunciazione* di Spermento (Giovanni Angelo d’Antonio?). Nel catalogo Matteo Ceriana analizza e confronta le architetture presenti nella pala⁵³, mentre De Marchi, supportato dagli studi di Di Stefano e Rossano Cicconi, ipotizza dubitativamente che il dipinto possa essere di Giovanni Angelo d’Antonio⁵⁴. Sempre nel catalogo Di Lorenzo sviluppa le considerazioni sulla nuova attribuzione, considerazioni riprese da Alessandro Marchi nelle schede dei cataloghi del 2010 e del 2012⁵⁵. Ulteriori studi porteranno alla pubblicazione di “Pittori a Camerino nel Quattrocento” sempre nel 2002. L’imponente opera editoriale, corredata da un nutrito regesto di documenti inediti, mette in luce la figura di Giovanni Angelo d’Antonio e divide il *corpus* di opere, precedentemente tutte attribuite a Girolamo, tra i due autori. E’ del 2003 infine la scoperta di Mazzalupi di un documento che collega la *Crocifissione* di Castel San Venanzio a Giovanni Angelo d’Antonio, a conferma dell’ipotesi dell’identità del Maestro dell’*Annunciazione* di Spermento proprio con Giovanni Angelo d’Antonio da Bolognola⁵⁶.

⁵² M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale dell’Annunciazione di Sperimento*, in A. De Marchi, P. L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, cit., pp. 357-367; M. Minardi, *Pittori di metà Quattrocento e oltre: bilancio di un’esperienza pierfrancescana*, in A. De Marchi, P. L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, cit., pp. 325-355.

⁵³ M. Ceriana, *Note sull’architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare Varano*, in A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano 2002, pp. 98-115.

⁵⁴ A. De Marchi, *Viatico per la pittura camerte*, in A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, cit., pp. 51-67; 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; E. Di Stefano, *L’arte negli archivi: il profilo di Giovanni Angelo di Antonio*, in A. De Marchi, P. L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, cit., pp. 261-280; E. Di Stefano, R. Cicconi, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, cit., pp. 448-466.

⁵⁵ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell’Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d’Antonio?)*, in A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino*, cit., pp. 192-197; A. Di Lorenzo (b), *Maestro dell’Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d’Antonio?)*, in A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, cit., pp. 294-301, 309-319; A. Marchi, *Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola*, cit., pp. 56-65; A. Marchi, *Annunciazione con due donatori*, in A. Marchi, M. R. Valazzi (a cura di), *La città ideale. L’utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano 2012, pp. 154-155.

⁵⁶ M. Mazzalupi, *Giovanni Angelo d’Antonio 1452: un punto fermo per la pittura rinascimentale a Camerino*, in “Nuovi Studi”, VII, 10, 2003, pp. 25-32.

La pala in molti suoi elementi risponde alla cultura figurativa fiorentina e padovana dell'epoca⁵⁷. Le specchiature dei marmi discendono da Domenico Veneziano e da Piero della Francesca. Le fisionomie di alcuni volti ricordano Filippo Lippi nell'*Incoronazione della Vergine Maringhi*; sempre al Lippi dell'*Annunciazione Martelli* si deve l'idea della colonna. La vegetazione che spunta da dietro il muro è debitrice della *Pala di San Marco* dell'Angelico. La volta a botte cassettonata nello studiolo della Vergine si trova già nei *Dottori della Chiesa* di Nicolò Pizzolo nella cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani a Padova. Nel festone della lunetta possiamo riconoscere l'influenza di Anzuino da Forlì nella stessa cappella. La decorazione a giri floreali e l'uso dei delfini furono usati da Mantegna sempre agli Eremitani. Nella decorazione del trono di San Luca nella pala omonima di Andrea Mantegna ho notato la presenza di delfini uguali a quelli presenti nell'*Annunciazione*, a riprova del grande influsso esercitato dalla cultura pittorica padovana su Giovanni Angelo. La fuga prospettica e la torre di taglio possono essere associate all'opera di Donatello il *Miracolo del figlio pentito* dell'altare di Sant'Antonio a Padova. L'edificio con archi ciechi viene dal mosaico nella cappella dei Mascoli in San Marco a Venezia (su probabile disegno di Pizzolo).

⁵⁷ Ove non diversamente specificato tutte le considerazioni storico-artistiche che seguono sono da riferirsi a A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., pp. 192-197 e alla precedente bibliografia da lui stesso citata.



Fig. 1: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.

Capitolo 2 – Prospettiva simbolica, simboli in prospettiva

2.1 Giovanni Angelo d'Antonio prospettico tra Leon Battista Alberti e Piero della Francesca

Come ha egregiamente dimostrato Mignini, l'*Annunciazione* di Spermento ha una struttura spaziale regolata secondo il metodo delle *superbipartienti*⁵⁸. Analizzando il dipinto a luce radente la studiosa ha rilevato le incisioni di buona parte del disegno, in particolare i contorni degli edifici e le porte e finestre che insistono su di essi. Prolungando queste linee si rintracciano due elementi strutturali della costruzione spaziale del dipinto: le partizioni della linea di base e due “punti centrici”.

La linea di base è divisa in otto parti di 19 cm ciascuna, mentre la distanza tra la linea di terra e la linea che unisce i due punti di convergenza (57 cm) equivale a tre partizioni della base. La tavola può essere accostata a quanto scritto da Leon Battista Alberti nel suo trattato *De pictura* del 1435, il quale prescrive di dividere in tre parti l'uomo disegnato, prendendo la terza parte come unità per ripartire la linea di base. Inoltre Alberti raccomanda di non posizionare il punto centrico più in alto dell'altezza dell'uomo. Anche le altezze degli edifici dipinti sono divise in maniera proporzionale: la distanza dalla base dell'edificio alla linea d'orizzonte è un terzo dell'altezza totale, così come raccomandato da Alberti.

La distanza delle linee parallele a quella di base si discosta invece da quello che Alberti definisce il *modo ottimo* di stabilire le *trasverse linee*. Giovanni Angelo usa il metodo che la critica albertiana definisce delle *superbipartienti*: una volta stabilita la prima parallela alla base, le altre degraderanno secondo un rapporto di 1 : 3/4. Tale metodo, ma con un rapporto di 1 : 2/3, è descritto e criticato da Alberti, in quanto si allontanerebbe dal *modo ottimo*, cioè dalle modalità prospetticamente corrette di strutturare lo spazio del dipinto⁵⁹. Lo stesso Alberti si era però reso conto che anche il suo metodo aveva dei limiti:

Il pittore poteva realizzare indisturbato la prospettiva piana solo nel *pavimento* reticolato a quadri, una sorta di scacchiera composta da linee e angoli retti, sulla quale le persone venivano disposte come le figure di un gioco. Qui c'era anche un vincolo. Ecco perché Alberti osserva, nella versione italiana dell'opera, che i raggi visivi «chiuggono tutta la

⁵⁸ M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., pp. 357-367.

⁵⁹ «Se dobbiamo credere all'Alberti era ancora diffusa al suo tempo la pratica errata di diminuire meccanicamente di un terzo ogni striscia del pavimento, rispetto a quella precedente». E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano 2007, p. 43.

superficie come vetrici ad una gabbia». Ogni tentativo di evadere da quella «gabbia» comportava deviazioni, nascoste o palesi, da una geometria troppo rigida⁶⁰.

La costruzione prospettica dell'*Annunciazione*, accogliendo parzialmente i dettami albertiani, ma rifiutandone la filosofia di fondo, si concilia male anche con le approfondite ricerche spaziali matematiche di Piero della Francesca. Quella che viene ancora oggi considerata una pratica prospettica scorretta andrebbe invece vista come «l'espressione di un concetto di costruzione spaziale diverso e autonomo»⁶¹. Il retaggio ottocentesco di una storia finalistica, progressiva, provvidenziale ed escatologica ha prodotto, e sta tuttora producendo, una visione errata della storia della cultura figurativa occidentale⁶². Sbaglieremmo se pensassimo che la prospettiva matematica rinascimentale sia l'ultimo felice approdo a secoli di tentativi fatti per rappresentare realisticamente lo spazio dipinto. In realtà la prospettiva matematica del Quattrocento è solo uno degli innumerevoli modi, tutti aventi uguale dignità, di rendere persone, oggetti e luoghi su un supporto bidimensionale. Nemmeno le teorie albertiana e pierfrancescana, pur rigorose, hanno quella caratteristica di precisione assoluta tanto ricercata nel Rinascimento, semplicemente per il fatto che le modalità con cui l'occhio vede (visione binoculare stereoscopica e retina concava) non sono mai applicabili a tutta la superficie del dipinto⁶³.

Giovanni Angelo d'Antonio usa un metodo empirico piuttosto arcaizzante per organizzare lo spazio sulla sua tavola, ma ancora largamente utilizzato nel XV secolo⁶⁴. Bisogna supporre che il *modo ottimo*, sicuramente conosciuto da Giovanni Angelo durante i suoi soggiorni fiorentini e padovani, non fosse funzionale alla sua idea di *Annunciazione*⁶⁵. Giovanni Angelo sceglie una raffigurazione spaziale che accoglie solo parzialmente i dettami della prospettiva matematica perché gli elementi che se ne discostano sono funzionali a ciò che l'artista voleva comunicare.

⁶⁰ H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010, p. 178.

⁶¹ M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 365.

⁶² E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano 1998, pp. 27-33.

⁶³ E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, cit., pp. 14-20.

⁶⁴ «Se si accettano i risultati dell'analisi proposta, si dovrà riconsiderare la possibilità, nelle pratiche prospettiche quattrocentesche, dell'uso, ma forse meglio dell'uso diffuso, di costruzioni spaziali basate su sistemi di proporzioni aritmetiche». M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 365.

⁶⁵ Pur non disponendo ancora di documenti che testimonino con certezza la presenza di Giovanni Angelo d'Antonio a Padova, è fuori di dubbio che l'artista abbia soggiornato per qualche tempo nella città veneta: i puntuali riferimenti e l'interpretazione degli elementi padovani nella sua produzione a partire dagli anni '50 del XV secolo non possono essere giustificati da una pedissequa imitazione dei suoi colleghi e spesso sodali Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni, documentati a Padova rispettivamente nel 1448 e nel 1450. A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, cit., p. 53.

Oltre alla colonna, di cui si parlerà approfonditamente in seguito, vanno presi in considerazione tre elementi fondamentali che condizionano fortemente la spazialità dell'*Annunciazione*: la scelta di due punti di fuga, il posizionamento delle traverse a scalare secondo una proporzione fissa e la posizione decentrata dello spettatore per la visione ottimale dell'opera.

L'uso di più punti di vista in un'unica composizione è una tecnica ampiamente collaudata nella prima metà del Quattrocento da artisti quali Donatello, Paolo Uccello e Andrea del Castagno⁶⁶. Che il secondo punto di fuga (quello cioè relativo alla torre sullo sfondo) sia stato aggiunto in corso d'opera insieme all'edificio come dimostrerò in seguito o che sia stato progettato dall'inizio, ciò non toglie che si tratti di una scelta deliberata, provocatoria e ponderata allo stesso tempo. Provocatoria in quanto incrina l'unità spaziale dell'opera, incentrata sull'angelo e sul suo discorso di apertura, ponderata in quanto evidenzia la presenza di un altro protagonista nella scena, la Vergine, che senza il «suo» punto di fuga sarebbe risultato relegato ai margini della rappresentazione.

Il pavimento a traverse scalate secondo il metodo delle *superbipartienti* ci comunica che quello non è uno spazio in cui lo spettatore può entrare, quello è l'ambiente «altro» dove le regole spaziali umane non hanno accesso. Anche se lo spazio dipinto sembra affine a quello reale, non c'è nessuna intenzione di prolungarlo dando la sensazione di inclusione allo spettatore. Il pavimento si interrompe bruscamente con uno scalino alla base del dipinto a ribadire, se ancora ce ne fosse bisogno, l'inaccessibilità dello spazio dipinto da quello reale. Solo la colonna e il plinto dell'arcata dove, non a caso, sono i devoti, offrono un appiglio, un possibile legame con il mondo sensibile⁶⁷.

Infine per osservare al meglio l'opera, lo spettatore, ma sarebbe più giusto dire il fedele, deve scartare di lato. Solo in questo modo gli edifici a sinistra si «raddrizzano», quando l'osservazione dal centro dell'opera, a qualunque distanza la si guardi, li farebbe pendere pericolosamente, quasi sul punto di abbattersi verso l'esterno della tavola⁶⁸. Tale effetto ottico, definito da Ernst Gombrich «messa a fuoco mentale», consiste in una correzione a livello mentale di ciò che l'occhio dello spettatore ha osservato⁶⁹. In questo caso la percezione degli edifici pendenti viene corretta in base all'esperienza pregressa

⁶⁶ J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano 1971, p. 262.

⁶⁷ «Forse anche l'arcone sotto il quale s'affacciano le due figure inginocchiate dei committenti è una suggestione urbinata: esso ricorda infatti la loggia della facciata dei torricini nel Palazzo urbinata». P. Zampetti, *Crivelli e i crivelleschi*, cit., p. 200.

⁶⁸ M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 361, nota 18.

⁶⁹ E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 207.

dello spettatore, il quale inconsciamente sa che le costruzioni non possono che essere edificate dritte. L'intento del pittore in questo caso potrebbe essere il seguente: il fedele non è degno di osservare la scena sacra frontalmente, da peccatore non può stare allo stesso livello della Vergine, colei che *fu più pura che nessuna altra creatura creata*⁷⁰. Se vuole avvicinarsi al sacro mistero lo deve fare con umiltà, consapevole della finitezza e debolezza della sua condizione, spostandosi da una parte, dove può incrociare lo sguardo con un altro peccatore come lui, il pittore, che con la sua espressione intensa lo invita a meditare sul sacrificio del *Cristo in Pietà*, morto per la remissione dei loro peccati.

Dobbiamo supporre che il metodo di composizione prospettica di Leon Battista Alberti, per il quale era fondamentale «la posizione centrale dell'uomo come spettatore del mondo figurativo, del quale egli stesso è misura, assieme alla nuova realtà cui quel mondo aspira», non fosse nelle corde di Giovanni Angelo d'Antonio, aggiornatissimo per cultura figurativa, ma spiritualmente ancora legato a un modello devozionale tradizionale in cui non è lecito che il mondo trascendentale si abbassi alla realtà sensibile⁷¹. Se con la «concezione prospettica [...] il miracolo diventa un'esperienza immediatamente vissuta dallo spettatore, poiché gli eventi soprannaturali irrompono nello spazio visivo apparentemente naturale che gli è proprio», la negazione della prospettiva matematica o quantomeno il suo ridimensionamento afferma la volontà di tenere ancora separato il mondo soprannaturale da quello naturale⁷².

A supporto di quanto ipotizzato, cioè di un'intangibilità e estraneità del mondo dipinto rispetto a quello sensibile, posso ricordare le brillanti osservazioni di Daniel Arasse, che fa rientrare la tavola di Spermento nella categoria delle Annunciazioni a «prospettiva contraddetta». Con questo termine l'autore vuole indicare una specifica tipologia di dipinti in cui

oggetti e figure [...] sono posizionati in modo tale che la loro presenza contraddica la coerenza verosimile della rappresentazione. [...] Essi esplicitano la posizione teorica del pittore riguardo all'incapacità della prospettiva di figurare l'azione della Trascendenza all'interno dell'*historia* dell'Annunciazione⁷³.

⁷⁰ L. Banchi (a cura di), *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena*, Siena 1880, p. 392.

⁷¹ J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, cit., p. 153.

⁷² E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, cit., pp. 53-54.

⁷³ D. Arasse, *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze 2009, p. 198.

2.2 La colonna: un simbolo tra il fedele e la scena sacra

Per avvalorare la sua ipotesi Arasse analizza la colonna in primo piano:

I casi più nitidi sono quelli in cui la sua posizione [della colonna] contraddice in modo evidente la logica «sintattica» della prospettiva. Nell'Annunciazione di Girolamo di Giovanni [sic], la colonna che attraversa tutto il campo in primo piano si oppone all'unità generale della rappresentazione architettonica: la posizione della sua base indica che essa non è allineata al muro della «camera» di Maria e il suo aspetto, così come il suo colore, risaltano rispetto allo stile generale dell'architettura «classica» nella quale è inserita⁷⁴.

La colonna è il diaframma che collega il fedele spettatore alla scena sacra. E' l'unico elemento bronzeo di tutta la scena, quasi a volersi distaccare anche cromaticamente dal resto dell'*Annunciazione*. La sua base non poggia sul pavimento su cui è inginocchiato l'angelo, è esterna alla rappresentazione, entra nel campo dello spettatore. Anche l'illusione di far poggiare la cornice orizzontale reale sul capitello fittizio ha lo stesso intento, ma in questo caso occorre notare che il capitello non regge alcunché, essendo la cornice poggiata alla sua estremità: con questo elemento architettonico, contrariamente alla base che sporge verso chi guarda, si rientra nella scena, avendolo il pittore scorciato prospetticamente in modo che le sue linee di fuga si uniscano a quelle degli edifici convergendo nel punto focale dell'angelo. Sembra quasi un voler rinnovare gli intenti di Ambrogio Lorenzetti, che nella sua più famosa *Annunciazione* del 1344 aveva anch'egli diviso la colonna, dipinta e sporta in basso verso lo spettatore, punzonata in alto nel fondo oro, rendendola allo stesso tempo ben visibile ed evanescente, reale e integrata perfettamente alla scena⁷⁵.

Simbolo della Chiesa che sostiene l'ecumene dei suoi fedeli, la colonna nel nostro caso rappresenta anche il divino concepimento, essendo costituita da una parte classica scanalata in stile greco-romano, antica come l'*Antico Testamento*, e una parte tortile, gotica, moderna, nuova come il *Nuovo Testamento*⁷⁶. Se l'*Antico Testamento* è il libro in cui i profeti preconizzano l'arrivo del Messia, il *Nuovo Testamento* è quello in cui Gesù è già operante nel mondo. Il punto di contatto dei due testi, così come delle due tipologie di colonne, è dato dal concepimento divino, il passaggio dalle profezie al reale arrivo del Salvatore nel mondo. La Vergine è consapevole di questo fatidico momento, con l'indice della mano sinistra sembra accennare alla colonna, mentre con

⁷⁴ D. Arasse, *L'Annunciazione italiana*, cit., p. 205.

⁷⁵ D. Arasse, *L'Annunciazione italiana*, cit., pp. 86, 90.

⁷⁶ Comunicazione orale di Silvia Cuppini rilasciata in occasione della presentazione dei risultati del restauro dell'*Annunciazione* di Spermento, tenutosi a Camerino il 23 aprile 2010.

l'altra mano al petto fa segno di sottomissione, che esplicita la risposta *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*⁷⁷. Le tre dita scoperte della mano destra sono un chiaro riferimento alla divina Trinità. L'angelo indica con la mano destra la colonna in modo deciso: il saluto in lettere d'oro che esce dalla sua bocca rende infatti inutile il gesto della mano parlante, che in effetti non viene mai rappresentata dal solo indice disteso come in questo caso⁷⁸. Il libro aperto su cui Maria fissa lo sguardo è da legare simbolicamente alla parte superiore della colonna, mentre il libro tenuto con la mano sinistra dalla Vergine va invece collegato alla sua parte inferiore. Nello stesso attimo la colomba dello Spirito Santo, piombando verso la Vergine, è significativamente seminascosta dalla colonna, quasi a voler uscire da essa, identificando la colonna-Cristo allo Spirito Santo.

2.3 Altri simboli presenti nell'Annunciazione

Molti oggetti simbolici, «messi in scena probabilmente come dispositivi che invitano il devoto a prolungare l'osservazione dell'immagine e a meditare su di essa», arricchiscono di ulteriori significati il dipinto⁷⁹. Nello studiolo della Vergine il tendaggio verde è scostato a mostrare un armadio a parete fornito di un lungo repertorio di oggetti: libri aperti e chiusi, monili in corallo, quelli che sembrano i fuselli di un tombolo, una cassetta con forbici e gomitolino, un albarellino (fig. 2) che pare riecheggiare il vaiato varanesco con il motivo bianco-blu⁸⁰.

Esistono molti esempi di maioliche marchigiane e centro italiane della prima metà del XV secolo con questo tipo di colorazione (smalto stannifero per il bianco e cobalto per il blu): probabilmente l'artista ha preso a modello un albarellino allora circolante a Camerino⁸¹.

Il corallo è associato alla nascita del Bambino come prefigurazione della Passione (il colore rosso si collega al sangue versato da Cristo) e della Resurrezione (nel Medioevo si credeva che dal corallo morto nascesse corallo vivo).

⁷⁷ C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, p. 9.

⁷⁸ *Eadem*, pp. 67-108.

⁷⁹ G. Capriotti, *Ce sta picto. Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in F. Coltrinari, A. Delpriori (a cura di), *Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, Venezia 2011, p. 73.

⁸⁰ F. Paino, *L'insegna araldica dei da Varano di Camerino*, in M. Paraventi (a cura di), *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio. Atlante dei beni culturali di epoca varanesca*, Ancona 2003, pp. 37-41.

⁸¹ G. C. Bojani, *Fatti di ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano 1997, pp. 152-155; T. Wilson, E. P. Sani, *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, Città di Castello 2006, I, pp. 22-24, 30-34, II, 38-41.

Nato secondo il mito della pietrificazione di alcune alghe al contatto col sangue caduto sulla spiaggia dalla testa di Medusa mozzata da Perseo, il corallo sembra aver acquisito nella tradizione popolare la valenza apotropaica assunta dalla testa della Gorgone nelle corazze o negli scudi guerrieri. Plinio racconta infatti che esso veniva usato per le sue doti talismaniche in battaglia, per le sue capacità curative in farmacopea, e come amuleto per allontanare i pericoli dai bambini. Se nel Medioevo il corallo era considerato un efficace antidoto contro temporali e fulmini che distruggevano il raccolto, ma anche contro il malocchio, la fascinatō e la jettatura, che colpivano soprattutto gli indifesi bimbi, non è che un chiaro caso di sopravvivenza di concezioni antiche⁸².

Secondo Chiara Frugoni il valore apotropaico del corallo può essere associato anche a Gesù, che in quanto bambino apparteneva a una categoria particolarmente indifesa dal punto di vista della salute:

Nel Medioevo il rosso rametto era ritenuto utilissimo, oltre che per difendersi dai temporali e dai fulmini, per fugare tutte le malattie che così pericolosamente minavano la salute infantile⁸³.

Gli strumenti della tessitura alludono alla leggenda nel Protovangelo di Giacomo, secondo cui Maria filò per fare una tenda per il Tempio del Signore:

Qualche tempo dopo ci fu un consiglio dei sacerdoti e dissero:-Dobbiamo fare una tenda per il Tempio del Signore -. E il sommo sacerdote ordinò: - Chiamatemi delle fanciulle senza macchia della tribù di Davide -. I servi andarono a cercare e trovarono sette fanciulle. Ma il sommo sacerdote si ricordò della giovinetta Maria, che era anch'essa della tribù di Davide ed era senza macchia agli occhi di Dio. E i servi andarono a prendere anche lei. Le fecero entrare tutte nel Tempio del Signore, e il sommo sacerdote così parlò loro: - Tiratemi a sorte chi filerà l'oro e l'amianto e il bisso e la seta e il giacinto e lo scarlatto e la vera porpora -. A Maria toccarono la vera porpora e lo scarlatto, ed ella li prese e se ne tornò a casa sua. [...] Intanto Maria, preso lo scarlatto, lo filava⁸⁴.

Secondo Venturi «la particolarità di questo racconto apocrifo rimase nell'arte del medioevo sino al secolo XIII, cioè la rappresentazione di Maria in atto di filare la porpora per il velo del tempio»⁸⁵.

I libri aperti e chiusi, che si possono osservare meglio anche nelle scansie del leggio appositamente spalancato, alludono alla condizione di Maria come madre e vergine allo stesso tempo, ma anche al rapporto tra *Antico* (libro chiuso) e *Nuovo*

⁸² G. Capriotti, *Ce sta picto*, cit., p. 77.

⁸³ C. Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 257.

⁸⁴ *Protovangelo di Giacomo*, X, 1, 2, in M. Craveri (a cura di), *I vangeli apocrifi*, Torino 1990, p. 15.

⁸⁵ A. Venturi, *Ave Maria. Dell'«Annunciazione» nell'arte rappresentativa*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", 1895, p. 101.

Testamento (libro aperto). Altre allusioni alla verginità di Maria sono le finestre dai vetri smerigliati, le cui imposte aperte permettono il passaggio della luce; inoltre al soffio divino è possibile attraversare un'alta finestrella senza rompere il vetro.

Le alte specchiature marmoree dello studiolo della Vergine, così come l'ampio soffitto con volta a botte cassettonata, sembrano riecheggiare il Tempietto del Perdono presso il Palazzo Ducale di Urbino (fig. 3)⁸⁶.

La nicchia sopra l'architrave della porta è decorata da una scultura, una *Madonna con Bambino*, che a rigori di logica non dovrebbe esserci. Questo è uno dei tipici casi di anacronismo delle immagini: due rappresentazioni temporalmente distanti vengono accostate nello stesso lavoro. Tale operazione ha quasi sempre un preciso significato, per l'artista come per il pubblico. Mettere nella stessa immagine il concepimento e la fanciullezza di Gesù, così come unire la figura della Vergine annunciata con quella in cui è già madre, non allude ai «processi anticipatori dell'immagine» o all'immagine come «futuro in potenza», in quanto i due eventi anacronici sono già rappresentati insieme⁸⁷. La *Madonna con Bambino* decora il portale dell'edificio in cui è di nuovo presente Maria annunciata. La decorazione dei portali delle abitazioni con questo tipo di immagini era molto diffusa nel Medioevo. Anche nell'Annunciazione di Luca Signorelli conservata nella Pinacoteca Civica di Volterra un'immagine anticipa un evento futuro: nello studiolo della Vergine è presente una scultura di re Davide.

Il Vangelo di Luca (1, 26-38) racconta che Maria era “promessa a un uomo di nome Giuseppe, della casa di Davide” e forse l'inclusione di questa figura biblica, nella forma di un busto sovrapposta, sta proprio ad indicare la genealogia di Giuseppe, così come le prospere famiglie italiane tenevano a commemorare la discendenza dai propri antenati⁸⁸.

C'è sicuramente la volontà di ambientare l'antico evento sacro in un luogo moderno, attuale e familiare per i fedeli, in modo da farli immedesimare maggiormente e indurli a pregare soffermandosi a contemplare il divino mistero. Anche la Vergine partecipa a questo *transfer*, con un abbigliamento e un'acconciatura tipicamente quattrocentesche: tale pratica è ampiamente attestata nella pittura rinascimentale. Ma l'intento dell'artista è soprattutto quello di eternare l'evento prodigioso allargandone i confini temporali anche al futuro, così come aveva fatto con la colonna tortile in rappresentanza dei Vangeli. La *Madonna con Bambino* è posizionata non a caso tra

⁸⁶ P. Zampetti, *Crivelli e i crivelleschi*, cit., p. 200.

⁸⁷ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, pp. 204-205.

⁸⁸ T. Henry, *Annunciazione*, in L. B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Milano 2001, pp. 116-117.

l'Annunciazione e la Passione, ordinando ulteriormente la lettura della tavola dal basso verso l'alto. Le tre immagini, pur distinte, rappresentano un tutt'uno, la volontà cioè «di rappresentare [...] simultaneamente la vita e la morte decise contestualmente nel momento dell'Incarnazione»⁸⁹. Il concepimento contiene in sé già l'infanzia e la morte di Gesù, è l'evento anacronistico per antonomasia, appartiene ad ogni tempo. Il divino concepimento è un mistero che travalica la capacità di comprensione umana, ma è allo stesso tempo un concetto irrepresentabile graficamente, su cui si sono cimentate generazioni di pittori nel tentativo di avvicinarlo alla realtà (quindi alla comprensione dei fedeli) e allo stesso tempo di prenderne le distanze.

2.4 La sezione aurea: il numero di Dio

Giovanni Angelo d'Antonio divide la tavola secondo i rapporti dati dalla sezione aurea, suddividendo lo spazio delle scene dipinte in senso sia orizzontale che verticale. La divisione della linea, detta «sezione aurea», viene a creare due segmenti tali che il rapporto dell'intera linea con il segmento più lungo dia il risultato numerico di 1,618034, detto «numero aureo» o «aurea mediocrità»⁹⁰. Il rapporto proporzionale, che si riscontra anche dividendo il segmento più lungo per il più corto, viene definito «proporzione divina». La stessa costante numerica, come già rilevato dai matematici dell'antica Grecia, si può ottenere dividendo la diagonale del pentagono per il suo lato⁹¹. Tali rapporti geometrico - matematici, riscontrabili anche in natura, erano conosciuti fin dall'antichità e venivano utilizzati per dimostrare l'ordine rigoroso con cui era organizzato l'Universo. Nel Rinascimento il numero aureo era considerato il numero con cui Dio aveva strutturato il mondo, ragion per cui venne spesso utilizzato nella realizzazione di scene sacre⁹².

Tornando alla tavola (fig. 4) possiamo notare come la sezione aurea venga a tagliare orizzontalmente le due scene principali proprio all'altezza dell'estremità superiore della cornice originale superstite, dividendo perfettamente la lunetta con la *Pietà* dalla sottostante scena dell'*Annunciazione*. Il rapporto tra l'altezza massima della superficie dipinta (cm 198) e la distanza che corre tra la base del dipinto e la cornice

⁸⁹ C. Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 267.

⁹⁰ Tale proporzione geometrica venne designata nell'Ottocento con una serie di definizioni che alludono all'oro, simbolo di ciò che è nobile, inalterabile e prezioso: «numero aureo», «rapporto aureo» e «sezione aurea». M. Livio, *La sezione aurea. Storia di un mistero che dura da tremila anni*, Milano 2003, p. 11.

⁹¹ P. Odifreddi, *Variazioni su un Tema Aureo*, in F. Folicaldi (a cura di), *La sezione aurea dagli albori della cultura occidentale alla teoria astronomica delle stringhe*, Firenze 2004, pp. 14-16.

⁹² F. Fornari, *Eneantios dromos: il corpo, le passioni e l'ambivalenza dell'agire*, in F. D'Andrea (a cura di), *Il corpo a più dimensioni. Identità, consumo, comunicazione*, Milano 2005, pp. 59-60.

(cm 121) dà un valore di 1,63, molto vicino al numero aureo. Anche verticalmente l'artista ha operato alla stessa maniera dividendo lo spazio dell'*Annunciazione* secondo la proporzione divina: tale rapporto viene a creare una linea coincidente con lo spigolo dell'edificio della Vergine, dividendo secondo la sezione aurea lo spazio assegnato all'arcangelo Gabriele e alla Madonna. Dividendo infatti la larghezza totale del dipinto (cm 151) per la distanza che corre tra il lato sinistro e la parete dell'edificio della Vergine (cm 94) si ottiene un valore di 1,60, anch'esso vicino al numero aureo. Va notato che l'unità di base rintracciata da Mignini (19 cm) costituisce la quinta parte del segmento aureo orizzontale, assegnando all'angelo lo spazio costituito da queste cinque unità e non dalle sei come scritto dalla studiosa⁹³.

Il fatto che i segmenti aurei vadano a dividere lo spazio in due punti così significativi della tavola non può essere considerata una casualità. Giovanni Angelo con queste misurazioni intende comunicare due principi di ordine sia visivo che simbolico. La proporzione secondo i parametri della sezione aurea veniva allora considerata come la migliore per la percezione visiva, la sintesi perfetta dell'equilibrio spaziale. Tale rapporto era così perfetto da «infondere automaticamente a un'opera la qualità della gradevolezza estetica»⁹⁴. Inoltre, simboleggiando il numero di Dio, il rapporto spaziale assumeva anche un valore sacrale: la presenza divina pervade la tavola a regolare i rapporti tra l'angelo e la Vergine, momento di contatto tra il soprannaturale e il mondo sensibile, ma anche tra il concepimento e la morte di Cristo, l'alfa e l'omega della presenza di Dio da uomo nel mondo degli uomini.

Il fatto che il pittore non abbia posizionato la colonna secondo il rapporto dato dalla sezione aurea si può spiegare con le considerazioni già menzionate di Arasse: l'oggetto è posto in modo che la sua presenza sia incoerente con la spazialità della rappresentazione, ciò per esplicitare l'impossibilità di rendere con mezzi umani un mistero divino quale quello dell'Annuncio⁹⁵. Anche le parti che compongono la colonna non sono dimensionate secondo il rapporto aureo, essendo le lunghezze della colonna scanalata e di quella tortile in rapporto di 1 : 2 circa.

⁹³ M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 364.

⁹⁴ M. Livio, *La sezione aurea*, cit., p. 22.

⁹⁵ Per le considerazioni di Arasse vedi nota n. 62. Valeri spiega che «una sicura funzione della composita colonna è il limite del segmento della sezione aurea», ma in effetti il segmento aureo corrisponde allo spigolo dell'edificio e non alla colonna. S. Valeri, *Quattrocento pittorico marchigiano*, cit., p. 61.

2.5 Un edificio camerte nell'Annunciazione

La scena architettonica dell'Annunciazione, che «sembra quasi studiata per una scenografia teatrale»⁹⁶, è fonte di un ulteriore spunto. Tra le varie costruzioni presenti ce n'è una piuttosto singolare per forma e posizione. L'alto edificio sormontato da una cupola che si osserva sullo sfondo è stato dipinto secondo una prospettiva che contraddice quella degli altri fabbricati⁹⁷. Infatti l'edificio, contrariamente alle altre costruzioni, si presenta «posto di taglio, puntato verso il riguardante»⁹⁸. Prolungandone le linee di fuga, come già osservato da Mignini, queste convergono verso un punto focale posizionato sul gomito sinistro della Vergine, quando per tutti gli altri edifici le linee convergono verso un punto alla base del collo dell'angelo (fig. 5)⁹⁹. La torre si trova inoltre all'interno dell'*hortus conclusus*, scelta quanto mai insolita che farebbe supporre un'importanza particolare attribuita all'edificio¹⁰⁰.

Secondo De Marchi la fuga prospettica e la torre di taglio derivano dall'opera di Donatello il *Miracolo del figlio pentito* dell'altare di Sant'Antonio a Padova¹⁰¹. A mio parere, al di là dell'influenza del bronzo donatelliano in cui l'edificio di taglio è sì dietro a un muro ma perfettamente centrale nella composizione, altre motivazioni possono aver portato l'artista a operare una scelta del genere.

Nel 2010 il restauratore Matteo Bacchiocca, grazie alla riflettografia a infrarossi, ha notato che la cupola va a coprire parzialmente la mandorla di serafini, in origine completa, del Padre Eterno (fig. 6)¹⁰².

L'insieme di queste informazioni ci permette di fare due supposizioni tra loro legate: la prima è che la torre sarebbe stata dipinta successivamente, quando la pittura della tavola era a buon punto, se non già terminata; la seconda è che l'edificio potrebbe essere così importante per la committenza da imporre al pittore tale aggiunta in corso d'opera, aggiunta che complica l'equilibrio della composizione, ma che allo stesso tempo mette in sicura evidenza la torre ponendola fuori prospettiva. Le corrette

⁹⁶ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 192.

⁹⁷ «Non è il caso di aprire una parentesi sui motivi della asimmetria – certamente voluta – dell'edificio di fondo e che rompe l'ordine prospettico. E' una nota strana, ma personale, che scuote l'idealistica atmosfera nella quale, in primo piano, i protagonisti appaiono come sospesi, isolati nella raccolta solennità dell'avvenimento». G. Vitalini Sacconi, *Pittura Marchigiana*, cit., p. 249, nota 406.

⁹⁸ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 194.

⁹⁹ M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 360.

¹⁰⁰ Il giardino recintato simboleggia la verginità di Maria. Il riferimento è preso dall'*Antico Testamento* (*Cantico dei Cantici*, 4, 12), in cui è scritto: «Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata».

¹⁰¹ A. De Marchi, *Centralità di Padova*, cit., p. 64.

¹⁰² Comunicazione orale di Matteo Bacchiocca rilasciata in occasione della presentazione dei risultati del restauro dell'Annunciazione di Spermento, tenutosi a Camerino il 23 aprile 2010; C. Frugoni, *La voce delle immagini*, cit., p. 222.

osservazioni di Mignini su una prestabilita fruizione laterale sinistra del dipinto rafforzano senz'altro l'ipotesi di un'aggiunta successiva dell'edificio e di una ricerca di un nuovo equilibrio compositivo per l'opera¹⁰³.

L'edificio fuori prospettiva presenta il suo omologo in un altro dipinto anch'esso presente nella Pinacoteca civica di Camerino: mi riferisco allo standardo gemino di Venanzio da Camerino datato agli anni '20 del XVI secolo e rappresentante sul *recto* la Madonna col Bambino e sul *verso* San Venanzio (fig. 7). Il santo patrono di Camerino regge con la mano sinistra un dettagliato modellino della città con la classica visuale da Oriente: risultano ben riconoscibili tra gli altri monumenti la Rocca del Borgia, la Cattedrale, il Palazzo Ducale, il convento di San Domenico e la collegiata di San Venanzio. Al centro dell'immagine, si erge un alto edificio a pianta quadrangolare sormontato da una cupola (fig. 8). Tale immagine riproduce il campanile della chiesa di Sant' Angelo (fig. 9).

Il convento di *Sant'Angelo de Platea* con annessa chiesa fu dal XII secolo al 1504 priorato benedettino dipendente dall'abbazia di Santa Croce di Sassovivo presso Foligno¹⁰⁴. Nel 1504 vi si trasferirono i Conventuali di San Francesco, i quali a loro volta avevano dovuto lasciare il loro convento per accogliere nel 1503 gli Osservanti, sgombrati da San Pietro in Muralto per la costruzione della Rocca Borgesca¹⁰⁵. Alla data del dipinto di Venanzio da Camerino (anni '20 del XVI secolo) Sant' Angelo era quindi occupato dai Conventuali francescani, mentre per tutto il XV secolo vi avevano risieduto i benedettini. Dal 1409 al 1464 il monastero venne retto da un priore camerte: fra Benedetto di Ansovino¹⁰⁶. La chiesa e il convento furono demoliti negli anni '30 del XX secolo¹⁰⁷.

E' possibile ipotizzare che il campanile di Sant'Angelo dipinto da Venanzio sia lo stesso di quello realizzato circa settanta anni prima da Giovanni Angelo: entrambi sono raffigurati di taglio, hanno un marcapiano a cornice sporgente e due aperture su ogni lato. Le differenze che risultano nella rappresentazione dei due edifici (la

¹⁰³ «Si noti come l'impressione che gli edifici divergano aprendosi in alto, tanto da far pensare ad un errore prospettico, si attenui, quasi a correggersi, osservando la pala lateralmente dalla parte dei committenti». M. Mignini, *Analisi della costruzione spaziale*, cit., p. 361, nota 18.

¹⁰⁴ A. Conti, *Camerino e i suoi dintorni*, Camerino 1872, p. 203; *Guida storico artistica di Camerino e dintorni*, Terni 1927, p. 164; G. Boccanera, *Notizie sugli Olivetani a Camerino*, in "Studi maceratesi", XVIII, 1983, p. 201.

¹⁰⁵ L. Marchegiani, *Dall'origine della Signoria Da Varano ad oggi*, in *Id.* (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, cit., p. 80.

¹⁰⁶ M. Mazzalupi, *Maestro di Gaglianvecchio*, in V. Rivola (a cura di), *Le collezioni d'arte*, cit., p. 78.

¹⁰⁷ A. A. Bittarelli, *Guida artistica della città e dintorni*, in L. Marchegiani (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, cit., pp. 162-163.

principale è data dalla differente altezza della cupola: nell'*Annunciazione* è piuttosto alta mentre nel modellino è ribassata) non inficiano l'ipotesi di una identità tra gli stessi.

Nel Medioevo la rappresentazione di un edificio era legata alla sua forma fondamentale, alla *silouette*, alla struttura di base, mentre la resa dei particolari non era tenuta in considerazione. Secondo Richard Krautheimer era cioè sufficiente una copia approssimativa dell'edificio che lo ricordasse anche vagamente, in quanto lo scopo principale non era quello di riprodurre fedelmente l'architettura reale, ma di fornire all'immagine un significato simbolico: «An approximate similarity of the geometrical pattern evidently satisfied the minds of mediaeval men as to the identity of two forms»¹⁰⁸. E ancora:

Other intentions seem to be at the basis of copying architecture in the Middle Ages. A given shape were imitated not so much for its own sake as for something else it implied: [...] to simbolize [...]¹⁰⁹.

Representations of buildings in mediaeval sculpture and painting appear to confirm the peculiar relation between copy and original in mediaeval architecture. Like the 'copies' they show the disintegration of the prototype into its single elements, the selective transfer of these parts, and their reshuffling in the copy¹¹⁰.

Anche Frugoni supporta le tesi di Krautheimer affermando che:

Nel Medioevo vigeva una profonda indifferenza nel copiare, secondo i nostri canoni, un modello: ci si preoccupava di cogliere (e quindi di copiare) il significato simbolico di una architettura, non di imitarne, con attenzione, le forme¹¹¹.

Sulla base di queste considerazioni il campanile quadrangolare con cupola di Sant'Angelo visibile nel modellino è perfettamente assimilabile a quello dipinto nell'*Annunciazione*. Probabilmente la chiesa di Sant'Angelo aveva un qualche tipo di legame, che potrà essere meglio definito in futuro, con la committenza della pala di Spermento, forse una particolare devozione a cui aveva fatto seguito un lascito o una donazione.

¹⁰⁸ R. Krautheimer, *Iconography of Mediaeval Architecture*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V, 1942, p. 6.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 8.

¹¹⁰ *Idem*, p. 14.

¹¹¹ C. Frugoni, *La voce delle immagini, cit.*, p. 130.



Fig. 2: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, particolare, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.



Fig. 3: Cappella del Perdono, Urbino, Palazzo Ducale.



Fig. 4: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, Camerino, Pinacoteca e Museo civici. Elaborazione grafica per evidenziare i segmenti della sezione aurea.

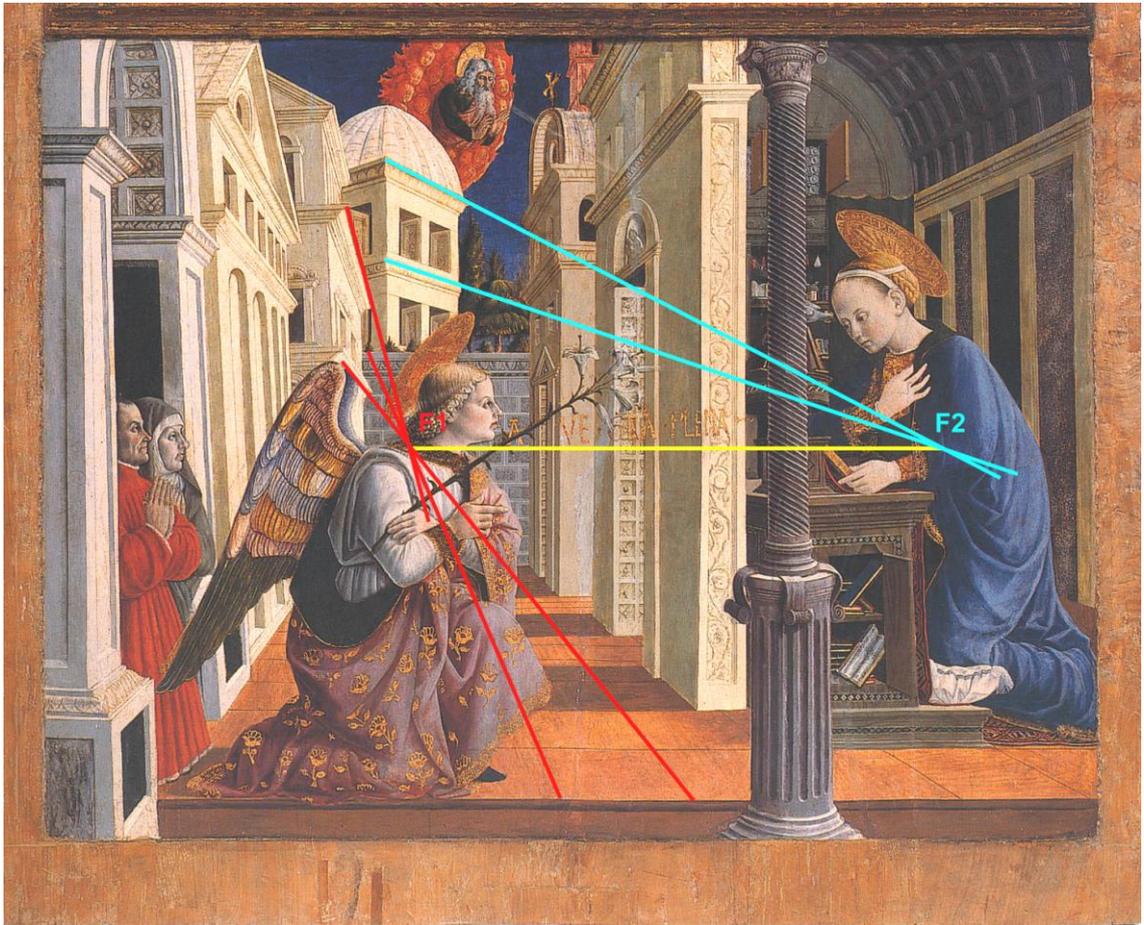


Fig. 5: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, particolare, Camerino, Pinacoteca e Museo civici. Elaborazione grafica per evidenziare le linee di fuga e i punti centrici.



Fig. 6: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, particolare, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.



Fig. 7: Venanzio da Camerino e/o Piergentile da Matelica, *San Venanzio (verso dello stendardo processionale)*, 1520-25 circa, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.

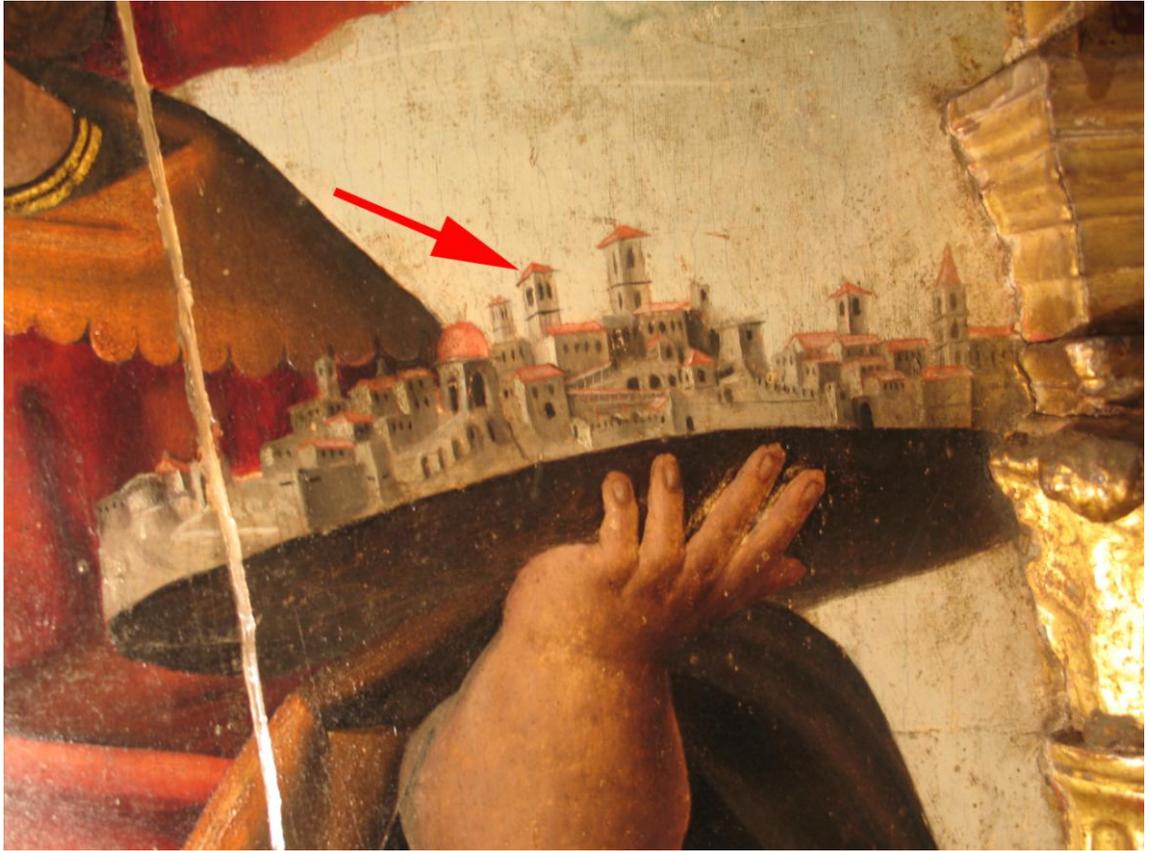


Fig. 8: Venanzio da Camerino e/o Piergentile da Matelica, *San Venanzio* (verso dello stendardo processionale), 1520-25 circa, particolare, Camerino, Pinacoteca e Museo civici. La freccia indica il campanile della chiesa di Sant'Angelo.

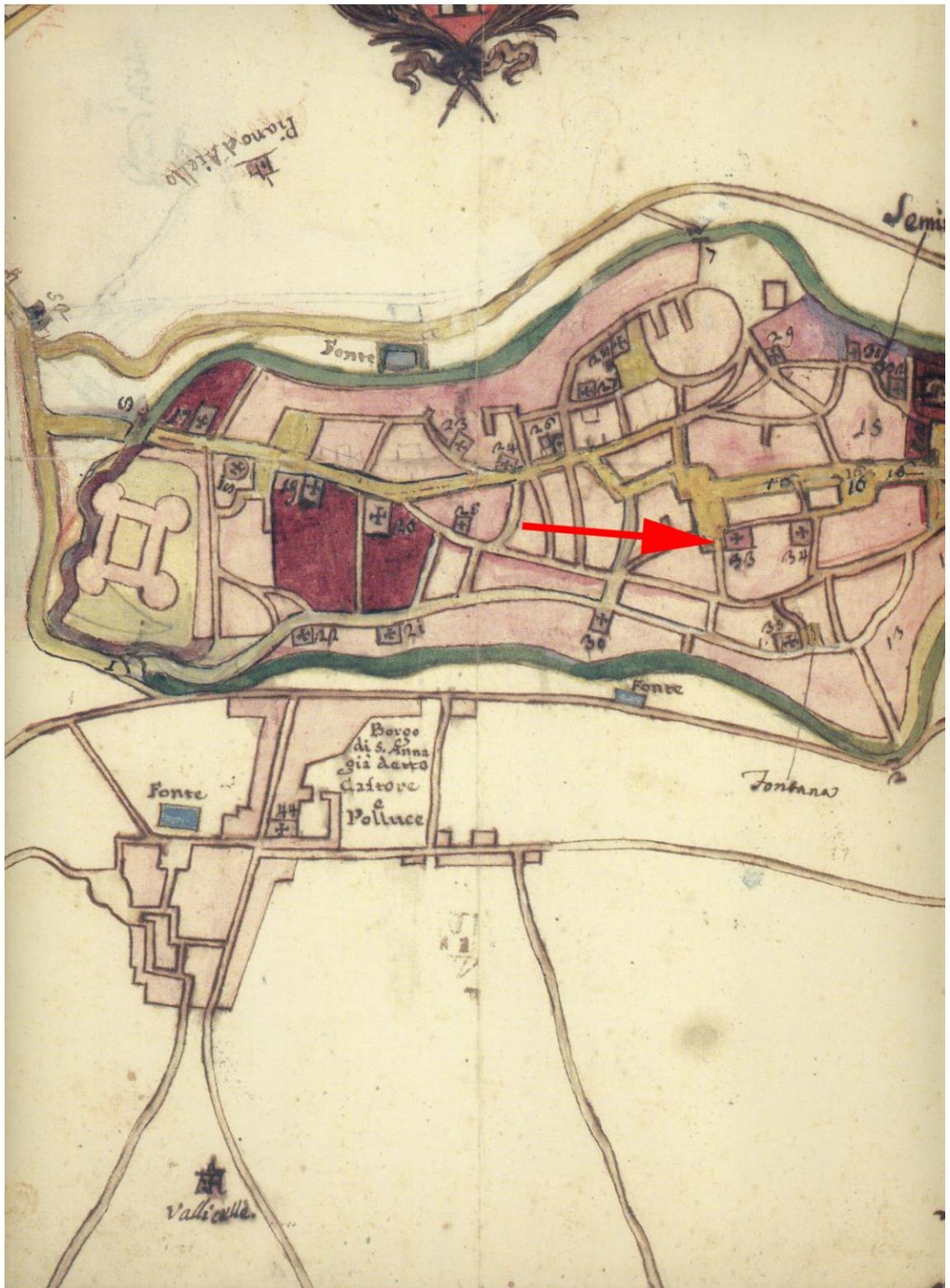


Fig. 9 Pianta della città di Camerino, XVII secolo, particolare, Camerino, Biblioteca Valentiniana. La freccia indica il monastero di Sant'Angelo.

Capitolo 3 – I ritratti nell'Annunciazione: l'artista e i committenti

3.1 L'autoritratto di Giovanni Angelo d'Antonio

Nel 1879 Severino Servanzi Collio è il primo a riconoscere nel dipinto l'autoritratto dell'autore:

Sotto il braccio dritto del Redentore Divino vedesi un ritratto di uomo con barba bionda, berretto negro in capo (sembra di pelo) che porta gli occhi altrove e non verso Cristo: forse il pittore¹¹².

Alle sue considerazioni si accoda Aleandri nel 1905¹¹³. Feliciangeli a più riprese parla del ritratto del pittore, facendone nel 1910 una felice descrizione:

Sotto il braccio sinistro [destro ndr] del Cristo si affaccia una testa coperta di berretto, voltata di terza, spirante intelligenza e vita, in aria di chi vuol fare un'apparizione furtiva. Tutto induce a ritenere che questo sia il ritratto dell'autore¹¹⁴.

Del ritratto parla anche Paolucci nel 1970: «uno dei più belli, a mio avviso, del Quattrocento italiano»¹¹⁵. Boccanera scrive brevemente di «autoritratto molto espressivo del pittore»¹¹⁶. Valeri lo definisce il «presunto autoritratto del pittore»¹¹⁷. Va ricordato che il ritratto, in occasione della mostra del 2002 “Il Quattrocento a Camerino”, viene elevato a immagine simbolo della mostra stessa, indicando la volontà dei curatori di sciogliere l'identità del misterioso pittore, ancora divisa tra Girolamo di Giovanni e Giovanni Angelo d'Antonio. Nel catalogo della mostra Di Lorenzo, sulla scorta della documentazione recentemente reperita, prova a dare un'età all'uomo ritratto:

Dietro il sepolcro [...] un personaggio di circa trentacinque-trentotto anni, vestito con una giubba nera, il capo coperto da una berretta di feltro nero, la barba mal rasata, che rivolge verso di noi uno sguardo carico di intensità: è il ritratto del pittore¹¹⁸.

La pittura del XV secolo ci ha lasciato numerose testimonianze di autoritratti di pittori inseriti all'interno di una più vasta composizione¹¹⁹. L'esempio più tipico è

¹¹² S. Servanzi Collio, *Antica pittura in tavola*, cit., p. 132.

¹¹³ M. Santoni, V. E. Aleandri, *La Pinacoteca e il Museo Civico*, cit., p. 17.

¹¹⁴ B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni*, cit., p. 6.

¹¹⁵ A. Paolucci, *Per Girolamo di Giovanni da Camerino*, cit., p. 31.

¹¹⁶ G. Boccanera (a cura di), *La Pinacoteca e il Museo Civico*, cit., p. 18.

¹¹⁷ S. Valeri, *Quattrocento pittorico marchigiano*, cit., p. 61.

¹¹⁸ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 192.

quello del pittore che si insinua fra i testimoni di una scena sacra, come ad esempio fanno Sandro Botticelli nell'*Adorazione dei Magi* alla Galleria degli Uffizi di Firenze, Luca Signorelli nella *Predicazione dell'Anticristo* nella Cattedrale di Orvieto, Raffaello Sanzio nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio* nelle Stanze Vaticane. Con l'autoritratto l'artista soddisfaceva molteplici esigenze: auto-celebrative, di firma, di espletamento di un voto. Non va dimenticato che era il committente ad accordare il permesso al pittore di farsi ritrarre nell'opera: ciò implica un rapporto di affinità e intimità tra committente e artista che va oltre il semplice rapporto datore di lavoro - lavoratore. In alcuni casi il pittore incorniciava il proprio ritratto all'interno dell'opera, a scanso di equivoci talvolta pure corredandolo col proprio nome: una vera e propria firma. E' il caso di Cola Petruccioli nella cornice dell'*Annunciazione* di San Domenico a Perugia, di Perugino nel ciclo del Collegio del Cambio di Perugia, di Pinturicchio nell'*Annunciazione* di Santa Maria Maggiore a Spello.

Con il suo autoritratto nell'*Annunciazione*, Giovanni Angelo d'Antonio mostra indirettamente il suo rapporto confidenziale con la committenza, certo alta dato il tipo di opera e il livello dell'artista chiamato ad eseguirla. Giovanni Angelo è notoriamente legato ai signori di Camerino: in una lettera del 1444 il suocero Ansovino di maestro Pietro scrive all'artista allora a Firenze, pregandolo di tornare a Camerino in quanto Elisabetta Malatesta avrebbe voluto che fosse lui ad accompagnare il figlio Rodolfo IV a Ferrara (Rodolfo in effetti sposerà Camilla d'Este dando vita al ramo ferrarese dei da Varano)¹²⁰. Il 12 maggio 1451 Giovanni Angelo d'Antonio e Giovanni Boccati sono invitati alle nozze di Giulio Cesare da Varano, ulteriore segnale del favore goduto dal nostro presso la corte di Camerino¹²¹. Da questi documenti si arguisce già che Giovanni Angelo è la classica figura dell'artista rinascimentale, un uomo che rivendica l'importanza intellettuale del fare artistico, cercando di emancipare la sua figura dall'*artifex* medievale, dal maestro di bottega dotato di grande manualità artigiana, ma carente in contenuti culturali. Il pittore è tutto fuorché un semplice esecutore di idee altrui: la frequentazione e confidenza con i Medici e i da Varano, la formazione professionale a Firenze e Padova, la collaborazione con colleghi dalla mano felice quali Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni, il fatto che i signori di Camerino ripongano piena fiducia in lui per fare da «apripista» in giro per l'Italia nelle commissioni

¹¹⁹ E. Gigante, *Il ritratto*, Milano 2011, p. 274.

¹²⁰ B. Feliciangeli, *Documenti relativi al pittore Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino*, in "Arte e Storia", XXIX, 1910, pp. 367-368; A. Di Lorenzo (b), *Maestro dell'Annunciazione di Spermonto*, cit., pp. 296-298.

¹²¹ M. Mazzalupi, *La politica matrimoniale tra i Malatesti e i da Varano*, in A. Falcioni (a cura di), *Le donne di casa Malatesti*, Rimini 2004, pp. 215-224.

diplomatiche e commerciali, il suo stesso virtuosismo nella musica (dobbiamo supporre che Giovanni Angelo non avrebbe mai osato suonare il liuto durante gli incontri toscani con i Medici se non fosse stato più che all'altezza), stanno a dimostrare il suo elevato grado culturale¹²². L'alta e giustificata considerazione di sé lo porta a ritrarsi nella lunetta della *Pietà* come un novello Nicodemo, il volto addolorato, gli occhi stanchi, la barba non rasata, la testa reclinata a partecipare della sofferenza collettiva¹²³. Il suo è lo stato d'animo non solo di un testimone della morte di Cristo; nella sua trascuratezza e languidezza traspaiono le notti insonni e agitate di chi ha lavorato mentalmente e fisicamente per rappresentare l'irrappresentabile¹²⁴. Il suo volto, l'unico della pala che guardi «in camera», è la garanzia per chiunque lo osservi di un lavoro ottimamente eseguito, del tentativo di un essere umano di mettere anima e corpo per rappresentare gli insondabili misteri del divino.

Se i provinciali sono portati all'eccesso di semplificazione, a scapito del risultato, questo non può dirsi di lui. Ovunque si applicò con dedizione; non è retorico parlare di passione e di fede, com'è ragionevole congetturare che il dipingere non lo abbia arricchito¹²⁵.

Il suo autoritratto, non a caso di dimensione paragonabile a quello dei personaggi sacri e posizionato strategicamente vicino al *Christus passus*, è uno dei migliori manifesti della presa di coscienza del valore intellettuale dell'artista nel XV secolo.

¹²² B. Feliciangeli, *Documenti relativi*, cit., pp. 366-371; E. Di Stefano, *L'arte negli archivi*, cit., pp. 261-280; E. Di Stefano, R. Cicconi, *Regesto dei pittori*, cit., pp. 448-466; A. Di Lorenzo (b), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., pp. 294-301; G. Semmoloni, *Contributo alla storia dei pittori marchigiani del XV e del XVI secolo. Appunti sul caso di Tolentino*, Tolentino 2002, pp. 7-8.

¹²³ «Non è escluso che il maestro sia qui rappresentato in veste di Nicodemo, come era diffuso, fra Quattrocento e Cinquecento, per gli autoritratti degli artisti nelle scene del *Compianto sul corpo di Cristo*». A. Di Lorenzo (b), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 311. Nicodemo è un fariseo capo dei Giudei che viene citato solo nel *Vangelo di Giovanni* in tre occasioni: durante un colloquio con Gesù (*Giovanni* 3, 1-21), mentre prende le sue difese (*Giovanni* 7, 50-53) e durante la sua sepoltura (*Giovanni* 19, 39). A lui la tradizione attribuisce la redazione di un vangelo apocrifo. Nicodemo e il suo Vangelo sono citati anche da Iacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*. Nel XV secolo viene spesso rappresentato nella *Deposizione di Gesù*, mentre aiuta a calare il corpo di Cristo dalla croce. La tradizione iconografica lo vuole raffigurato anziano, barbuto e con un copricapo, in genere un turbante.

¹²⁴ La Cuppini (v. nota n. 64) ha voluto vedere nell'immagine addolorata del pittore, inserita tra gli altri *arma Christi* rappresentate, la Veronica, il tessuto in cui rimase impresso il volto di Gesù durante la salita al Calvario, a testimoniare l'identificazione delle sofferenze di Cristo con quelle dell'artista.

¹²⁵ G. Vitalini Sacconi, *Pittura Marchigiana*, cit., p. 163.

3.2 I Ritratti dei committenti devoti

Nessun dubbio che i personaggi dipinti sotto l'arcata sulla sinistra della tavola siano (uno solo o entrambi) i committenti dell'opera. Essi infatti sono rappresentati di profilo, inginocchiati e a mani giunte, di dimensioni sensibilmente inferiori rispetto ai personaggi sacri e con volti, soprattutto quello maschile, ben caratterizzati fisionomicamente tanto da far pensare a dei ritratti. Salta subito all'occhio la differente tipologia di abbigliamento dei due:

il personaggio maschile è abbiagiato con una gonnella di lana di colore rosso (una delle tinte per stoffe più costose), foderata di pelliccia di vaio, mentre la donna indossa il saio dell'Ordine di Santa Chiara¹²⁶.

Certo la grande differenza qualitativa nella resa cromatico - tattile tra l'abito maschile e quello femminile mostra quest'ultimo come un vestiario più semplice e povero. L'abito laicale per l'uomo unito a quello religioso per la donna farebbero pensare ad una monacazione successiva alla vedovanza, cosa frequente nel basso Medioevo in Italia e, come avremo modo di vedere, anche a Camerino.

Calzini nel 1904 propone che la committenza dell'opera sia da riferire a membri della famiglia da Varano¹²⁷. Feliciangeli nel 1910 è il primo che prova a dare un nome ai due personaggi inginocchiati alla sinistra dell'angelo: Giulio Cesare da Varano e sua figlia Camilla, nelle vesti di suor Battista, in quanto «il robone adorno di risvolti d'ermellino onde è vestita la figura maschile, le dita inanellate e l'abito monacale ben si addicono a questi personaggi»¹²⁸. Già Feliciangeli nutriva però dei dubbi sull'identificazione, tanto da affermare:

La nostra ipotesi, però, dobbiamo confessarlo, non riceve conferma dal raffronto del ritratto del committente col busto in marmo che, secondo una tradizione autorevole, rappresenta Giulio Cesare Varano e si conserva nel salone d'ingresso del palazzo comunale¹²⁹.

Nel 1976 Boccanera li identifica come Rodolfo IV da Varano e sua moglie Camilla d'Este o Giulio Cesare da Varano e sua moglie Giovanna Malatesta, optando nel 1983 per i soli Giulio Cesare e Giovanna, ma senza argomentare l'identificazione¹³⁰. Valeri

¹²⁶ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 192.

¹²⁷ E. Calzini, *Una visita a Camerino*, cit., p. 48.

¹²⁸ B. Feliciangeli, *Sulle opere di Girolamo di Giovanni*, cit., p. 8.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ G. Boccanera, *Guida della pinacoteca civica*, in L. Marchegiani (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, cit., p. 167; G. Boccanera (a cura di), *La Pinacoteca e il Museo Civici*, cit., p. 18.

nel 1993 fa riferimento a Giulio Cesare da Varano e Giovanna Malatesta, escludendo Camilla¹³¹.

Dal 2001, dopo quasi un secolo di identificazioni con Giovanna Malatesta o Camilla da Varano, viene introdotto un nuovo personaggio femminile per la committenza: Marcelli riconosce nei due donatori Rodolfo IV da Varano e la madre Elisabetta Malatesta, in base al fatto che gli anelli uguali dei due personaggi possano indicare una relazione parentale e che Elisabetta divenne suora clarissa intorno al 1448¹³². In realtà nel '48 Elisabetta era ancora una terziaria, avendo preso i voti probabilmente nel 1452¹³³. Nel 2002 Di Lorenzo individua nei committenti Elisabetta Malatesta e suo marito Piergentile da Varano, in quanto l'immagine maschile sarebbe un ritratto *post mortem* voluto dalla vedova divenuta terziaria francescana¹³⁴.

L'identificazione della coppia con Piergentile da Varano, morto più di vent'anni prima (nel 1433 contro una realizzazione del ritratto con molta probabilità nel 1455-56), ed Elisabetta Malatesta, appare alquanto forzata. L'interpretazione di un ritratto «giovane» di Elisabetta con le fattezze dell'anno presunto della sua monacazione (nel 1448 Elisabetta ha 41 anni contro i 49 nell'anno di realizzazione del dipinto) lascia adito a molti dubbi: la sua parente Giovanna Malatesta (1444-1511), nelle già menzionate tele Lancellotti, si fa ritrarre con l'abito monacale e con un volto segnato dal tempo che ne indica l'età effettiva (67 anni nel 1511), poco prima della sua dipartita (la tela è datata in un'iscrizione al 1512, anno che segue quello della morte di Giovanna)¹³⁵.

Quello che Ernst Gombrich ha definito, riferendosi all'interpretazione data alla *Primavera* di Botticelli da Aby Warburg, come «modo romantico di guardare al passato», può essere applicato anche all'*Annunciazione* di Spermento¹³⁶. Considerare la storia non come «la testimonianza incompleta di un numero illimitato di esistenze e accadimenti, ma come un corteo ben ordinato in cui tutti i punti salienti e gli episodi preferiti cadono al punto giusto», può portare a credere, senza alcun fondamento come già avvenuto per la *Primavera*, che il capolavoro del più famoso pittore di Camerino (il

¹³¹ «la moglie del Varano faceva parte dell'ordine laico delle terziarie francescane: condizione che Giovanna onora facendosi ritrarre con l'abito da suora». S. Valeri, *Quattrocento pittorico marchigiano*, cit., p. 60.

¹³² F. Marcelli, *Annunciazione e donatori*, in V. Rivola, P. Verdarelli (a cura di), *I volti di una dinastia. I da Varano di Camerino*, Milano 2001, p. 58.

¹³³ B. Felicangeli, *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche", VI, 1910-1911, p. 214.

¹³⁴ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 194; A. Di Lorenzo (b), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 311.

¹³⁵ B. Toscano, *Un pittore per i Varano fuggiaschi*, in A. De Marchi, P. L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, cit., p. 530.

¹³⁶ E. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel rinascimento*, Torino 1978, p. 56.

già Girolamo di Giovanni) non possa che essere stato commissionato dal maggiore dinasta del Quattrocento camerte (Giulio Cesare da Varano), insieme alla figlia, guarda caso colta suora francescana che prende i voti dopo una predica sull'Annunciazione¹³⁷. Tutta la questione è ora ben ordinata, ogni pezzo combacia perfettamente; se qualcosa non combacia (vedi l'assoluta dissomiglianza di Giulio Cesare con il devoto della pala) si forza fino a farla combaciare (Feliciangeli afferma che «la dichiarata dissimiglianza della figura del committente dalla effigi a noi note del Varano [...] non basta a distruggere o infirmare gli accertamenti fatti e le induzioni che da essi si traggono»)¹³⁸. Senonché una visione storica meno romanzata ha dimostrato l'assoluta impossibilità, per ragioni insormontabili di cronologia, che i committenti possano essere Giulio Cesare e Camilla. Anche l'identificazione di Giovanna Malatesta perde credito, in quanto alla data di realizzazione della tavola avrebbe avuto circa 12 anni, troppo pochi per divenire terziaria. Inoltre il volto ritratto non è assolutamente quello di una bambina.

Forse la committenza non appartiene nemmeno ai da Varano come avremo modo di vedere. Nel 2007 Mazzalupi accetta l'ipotesi di Di Lorenzo sulla commissione della tavola da parte di Elisabetta Malatesta, raffigurata con l'abito delle clarisse, accanto al defunto marito Piergentile da Varano, passata forse per la mediazione di Giacomo di Boncambio, nobile di origine perugina, in quanto una descrizione seicentesca della chiesetta di Spermento suggerisce che il dipinto potesse recare in una perduta iscrizione la data 1456 ed il nome di Giacomo di Boncambio¹³⁹.

La commissione di un personaggio della famiglia da Varano, in particolare di Elisabetta Malatesta (1407-1477), moglie di Piergentile da Varano (1400-1433), sarebbe suffragata da parecchi riscontri storici. I da Varano, legati agli ordini mendicanti, mostrano nel Quattrocento una particolare predilezione per i frati minori Osservanti. Molti e diversificati furono i «solidi rapporti che l'Osservanza instaurò con i titolari di regni, signorie e principati», legami che venivano a instaurarsi tra gli elementi di spicco dell'ordine e i vertici cittadini, quando questi ultimi imploravano la presenza di un francescano di prestigio che predicasse per redimere controversie e faide, per insediare Monti di pietà che contrastassero il prestito a usura ebraico, per inaugurare (nel senso di fondare dal nulla) ospedali e istituti benefici, addirittura per modificare gli statuti

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ B. Feliciangeli, *Sul tempo di alcune opere d'arte*, cit., p. 84.

¹³⁹ M. Mazzalupi, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'Archivio Notarile di Camerino*, in P. Moriconi (a cura di), *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, Camerino 2006, pp. 15-18; M. Mazzalupi, s.v. *Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, LIV, Munchen-Leipzig 2007, p. 504; M. Mazzalupi, *La pittura del Quattrocento*, cit., p. 35.

comunali, con un'ingerenza nei laici affari cittadini che poteva raggiungere e a volte superare quella del vescovo¹⁴⁰.

Tale attitudine di speciale stima e benevolenza dei governi e dei principi verso i Minori Osservanti aveva sua radice nei sentimenti del popolo tratto a venerare quei religiosi dalla loro eloquenza, dal loro ascetismo (predicatori di penitenza) e soprattutto dallo zelo pacificatore delle feroci fazioni comunali e dalle opere di misericordia fra cui precipua quella dei monti di pietà¹⁴¹.

Un esempio illuminante è quello dell'Osservante Matteo da Camerino, che nel 1450, attraverso la sua predicazione, ispirò a Fermo la creazione di una commissione di «persuasori di pace», per informare i cittadini sui disastri pubblici e privati che causano la guerra e l'odio di parte¹⁴². Un'importante forma di vita religiosa animata in modo particolare dagli Osservanti fu quella delle confraternite, fondamentale punto di contatto tra religiosità popolare e ufficiale¹⁴³. Camerino ospita a più riprese alcuni tra i più importanti predicatori Osservanti dell'epoca (Bernardino da Siena, Giacomo della Marca, Marco da Montegallo).

Le donne della famiglia da Varano, quando le festività solenni non le obbligavano a recarsi in Cattedrale o nella basilica del santo patrono Venanzio, preferivano andare a messa a San Pietro in Muralto, dal 1438 sede autonoma degli Osservanti, dopo la coabitazione con i conventuali a San Francesco tra Trecento e Quattrocento¹⁴⁴. I da Varano sono sempre prodighi nell'aiutare e nel favorire i frati di San Pietro. Camilla da Varano trova nei suoi padri spirituali Osservanti (Domenico da Leonessa e Pietro da Mogliano) la forza per abbandonare il mondo e prendere i voti. È emblematico il fatto che Camilla cominci il suo percorso spirituale proprio grazie a una predica di Francesco da Urbino sull'Annunciazione¹⁴⁵.

Elisabetta Malatesta (1407-1477) sarebbe l'indiziata principale per la committenza della pala di Spermento. Nel 1433 rimase vedova di Piergentile da Varano, ucciso per ordine del legato pontificio Giovanni Vitelleschi. L'anno successivo, in seguito alla strage di San Domenico, fu costretta a fuggire da Camerino riparando

¹⁴⁰ L. Pellegrini, *Lo sviluppo dell'Osservanza minoritica (1368-1517)*, in L. Pellegrini, R. Paciocco (a cura di), *I francescani nelle Marche secoli XIII-XVI*, Cinisello Balsamo 2000, p. 59.

¹⁴¹ B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro*, cit., p. 31.

¹⁴² B. Pasquinelli, *Città eloquenti. Le vedute urbane delle Marche e dell'Umbria come strumenti di propaganda e devozione tra XV e XVI secolo*, Ancona 2012, p. 18.

¹⁴³ R. Bizzocchi, *Istituzioni religiose nel Quattrocento*, in G. Avarucci (a cura di), *Il beato Pietro da Mogliano (1435-1490) e l'Osservanza francescana*, Roma 1993, p. 16.

¹⁴⁴ B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro*, cit., p. 31.

¹⁴⁵ A. Gattucci, "Eranome in tanto fastidio le cose devote e li frati e le sore, che non ne posseva vedere nessuno". *L'autobiografia*, in P. Messa, M. Reschiglian, Clarisse di Camerino (a cura di), *Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, Assisi 2010, p.128.

presso i genitori a Pesaro¹⁴⁶. Nel 1443, anno in cui fece ritorno a Camerino come reggente la signoria per gli ancor giovani Rodolfo IV e Giulio Cesare da Varano, si iscrisse al Terzo Ordine di San Francesco nel convento delle clarisse di Pesaro¹⁴⁷. Cinque anni prima, durante l'esilio forzato da Camerino, aveva trasformato insieme alla madre Battista da Montefeltro la casa della nonna a Pesaro, che raccoglieva alcune donne del Terzo Ordine di San Francesco, in un vero monastero dell'ordine di Santa Chiara; Elisabetta ne divenne patrona e amministratrice¹⁴⁸. Gli storici hanno evidenziato il rapporto che legava l'Osservanza francescana camerte con il Terzo Ordine, rilevando pure l'esistenza a Camerino di due monasteri femminili terziari¹⁴⁹. Nel 1448, ultimo atto della sua reggenza prima di lasciare Camerino, donò la tenuta *quod vulgariter dicitur Dulce Pensero* a San Pietro, prima di trasferirsi nel convento di Santa Lucia a Foligno e nello stesso anno in quello di Santa Maria di Monteluca a Perugia¹⁵⁰. Nel 1457 si trasferì a Urbino nel convento di Santa Chiara su richiesta di Federico da Montefeltro, marito di sua nipote Battista Sforza¹⁵¹. Morì a Urbino nel 1477¹⁵².

Elisabetta appartiene certamente a quella serie di «donne virago e dotte»¹⁵³ che costella la storia del Quattrocento italiano. E' una donna complessa, di grande cultura, con un forte carattere, capace di assumere responsabilità a quel tempo di ambito prettamente maschile. E' grazie alla tenacia unita a una considerevole abilità diplomatica che riesce a tornare da signora a Camerino nel 1443 dopo la cacciata dei da Varano avvenuta nel 1434. Per cinque anni lavorerà per ristabilire le prerogative della famiglia in città e nel territorio ad essa afferente, preparando la successione di figlio e nipote¹⁵⁴. Certo potrebbe essere lei la committente di questa pala prestigiosa, che dà lustro ai suoi amati Osservanti, ma che allo stesso tempo l'umiltà francescana della donna fa inserire in un contesto periferico, fuori città, in una piccola chiesa di campagna, quasi a volersi schermire di aver prodotto tanta sontuosità e bellezza per una scena sacra che invece dovrebbe rimanere intima e personale. Forse la pala è anche il

¹⁴⁶ B. Feliciangeli, *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, cit., pp. 171-216.

¹⁴⁷ P. L. Falaschi, *Signori e Minori nell'area camerte*, in F. Bartolacci, R. Lambertini (a cura di), *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, Maroni, Ripatransone 2008, p. 187.

¹⁴⁸ M. T. Guerra Medici, *Famiglia e potere in una signoria dell'Italia centrale. I Varano di Camerino*, Camerino 2002, p. 31.

¹⁴⁹ S. Caprodossi, *Terziarie e terziari francescani nel camerinese: primi sondaggi tra fluidità istituzionali e ambiguità terminologiche*, in F. Bartolacci, R. Lambertini (a cura di), *Presenze francescane nel camerinese*, cit., p. 115; G. Parisiani, *Insedimenti e soppressioni*, in *Con San Francesco nelle Marche*, Bergamo 1982, p. 204.

¹⁵⁰ B. Feliciangeli, *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, cit., pp. 198-201.

¹⁵¹ P. L. Falaschi, *Signori e Minori nell'area camerte*, cit., pp. 185-187.

¹⁵² B. Feliciangeli, *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, cit., pp. 214-215.

¹⁵³ N. Giovè Marchioli, *La scrittura di una donna, la scrittura di Battista da Varano*, in P. Messa, M. Reschiglian, *Clarisse di Camerino* (a cura di), *Un desiderio senza misura*, cit., p. 46.

¹⁵⁴ M. T. Guerra Medici, *Famiglia e potere in una signoria dell'Italia centrale*, cit., pp. 27-35.

simbolo di una rivincita: l'essere riuscita a tornare da signora a Camerino dopo innumerevoli difficoltà, portando con sé il marito seppure solo in effigie.

Un elemento che potrebbe avvalorare l'ipotesi del ritratto commemorativo *post mortem* di Piergentile da Varano è dato da due tele (fig. 10) attribuite a Venanzio da Camerino e conservate a palazzo Lancellotti a Roma¹⁵⁵. Nei due grandi dipinti a olio sono presenti tre ritratti: in uno Giovanna Malatesta con suo figlio Giovanni Maria da Varano inginocchiati nell'atto di adorare la scena della fuga in Egitto che si svolge di fronte a loro, nell'altro Giulio Cesare da Varano inginocchiato davanti al Cristo risorto. L'opera venne commissionata da Giovanna Malatesta e da suo figlio Giovanni Maria, futuro duca di Camerino, per commemorare la morte del marito e padre Giulio Cesare da Varano, ucciso nel 1502 in seguito all'occupazione borgesca di Camerino. Ci troviamo quindi di fronte ad un ritratto, peraltro molto verosimile per l'abbondanza di precedenti modelli (fig. 11), del signore di Camerino realizzato ben dieci anni dopo la sua dipartita, essendo il dipinto datato in un'iscrizione al 1512. Altro importante elemento è il ritratto di Giovanna Malatesta, morta nel 1511 ma sicuramente fautrice della committenza insieme al figlio. La vedova di Giulio Cesare indossa l'abito delle terziarie francescane: Giovanna entrò nell'ordine dopo la morte del marito, così come aveva fatto a suo tempo Elisabetta Malatesta dopo la morte di Piergentile da Varano. Probabilmente Giovanna venne sepolta con l'abito monacale, com'era in uso nel Quattrocento. La preferenza delle donne di casa Varano ad entrare in questo specifico ordine una volta vedove, il loro volersi far ritrarre con l'abito francescano (mentre gli uomini indossano ricchi abiti civili) e l'usanza di onorare il marito defunto con un ritratto *post mortem* sono tutti elementi che potrebbero contribuire ad identificare i devoti dell'*Annunciazione* con Elisabetta Malatesta e Piergentile da Varano. La Cuppini ha inoltre interpretato le specchiature di marmo nero, che decorano la nicchia in cui sono collocati i devoti, come un simbolo di lutto voluto da Elisabetta per la morte di Piergentile¹⁵⁶.

Molto interessante e gravida di conseguenze è invece l'ipotesi di Matteo Mazzalupi, che in un suo recentissimo lavoro propone il nobile cittadino camerino di origine perugina Giacomo di Boncambio come il più probabile committente dell'*Annunciazione* di Spermento¹⁵⁷. Lo studioso si concentra sulla frase citata da Feliciangeli: *In maiori ecclesiae altari Beatissimae Annuntiatae palla adest, depicta*

¹⁵⁵ A. Talamonti, *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche*, cit., p. 279; B. Toscano, *Un pittore per i Varano fuggiaschi*, cit., pp. 527-543.

¹⁵⁶ Testimonianza orale della Prof.ssa Silvia Cuppini rilasciata in occasione del convegno sul restauro dell'*Annunciazione* di Spermento, tenutosi a Camerino il 23 aprile 2010.

¹⁵⁷ M. Mazzalupi, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi*, cit.

*anno Domini MCCCCXVI quae iussu quondam Iacobi de Boncarico fuit effecta*¹⁵⁸. Feliciangeli aveva escluso categoricamente che il quadro in oggetto potesse essere quello attribuito a Girolamo di Giovanni, ricordandolo infisso in una cappella laterale della chiesa, mentre Di Lorenzo più prudentemente aveva scritto che la pala «non può identificarsi con il dipinto in oggetto, a meno che non sia inesatta la data riferita nel manoscritto»¹⁵⁹. Da queste considerazioni, unite alla scoperta di numerosi documenti su Giacomo di Boncambio, Mazzalupi ipotizza che la notizia sulla pala dell'altare maggiore sia stata trascritta in modo errato, dovendosi leggere per *MCCCCLVI* la data *MCCCCXVI* e per il noto "Giacomo di Boncambio" lo sconosciuto e improbabile "Giacomo di Boncarico". In un primo momento Mazzalupi afferma che tale Giacomo, originario di Perugia ma cittadino camerte, sarebbe il tramite per la committenza della tavola da parte di Elisabetta Malatesta, nel 1456 dimorante nel monastero di Monteluca di Perugia¹⁶⁰. La conoscenza tra Elisabetta e Giacomo di Boncambio ci viene data da un documento di compravendita recentemente scoperto: il 29 ottobre 1458 il *nobilis vir Putius Boncambii alias dicto Iacomo de Perosia civis camerinensis* mette in vendita alcuni terreni in zona Santa Lucia di Camerino, i quali erano stati acquistati *a magnifica domina Elisabet de Varano ut et tamquam generali gubernatrice magnificorum dominorum domini Rodulfi et Iulii Cesaris de Varano Camerini*¹⁶¹. L'acquisto da parte di Giacomo di Boncambio, certo prima del 1458, di terreni appartenuti a Elisabetta Malatesta, potrebbe testimoniare una conoscenza diretta o comunque un contatto tra i due tale da favorire la felice conclusione dell' 'affare Annunciazione'. In un suo più recente lavoro invece lo storico escluderebbe la committenza varanesca, elevando Giacomo di Boncambio a committente diretto dell'*Annunciazione* di Spermento¹⁶². I due devoti sarebbero così identificati con Giacomo di Boncambio e una sua familiare, forse la moglie. La nuova identificazione della committenza calzerebbe con il fatto che il personaggio maschile, così ben caratterizzato fisionomicamente, sia in vita al momento dell'esecuzione del ritratto, mentre la presunta moglie di Giacomo, ritratta con tratti di maniera (giustamente Di Lorenzo nota la somiglianza del suo ritratto con il

¹⁵⁸ B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro*, cit., p. 34, nota 1. Feliciangeli lesse questo passo in un volume della biblioteca dei Padri Minori Osservanti di Matelica dove sono raccolte notizie storiche sui conventi francescani della Marca tratte o dai manoscritti del Padre Gasperini nella seconda metà del XVII secolo, o fornite da relazioni di religiosi dei singoli conventi nel Settecento. Matteo Mazzalupi ha consultato un ms. con lo stesso contenuto ora nella biblioteca storico-francescana e picena di Falconara Marittima, forse lo stesso visto da Feliciangeli e nel frattempo spostato.

¹⁵⁹ B. Feliciangeli, *Sul tempo di alcune opere d'arte*, cit., p. 78 e nota 4; A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 192.

¹⁶⁰ M. Mazzalupi, *Tra pittura e scultura*, cit., pp. 15-18.

¹⁶¹ M. Mazzalupi, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi*, cit.

¹⁶² *Idem*.

volto dell'angelo Gabriele), potrebbe essere già morta al momento dell'esecuzione del dipinto.

Gli anelli indossati dai due personaggi farebbero supporre una relazione di tipo coniugale o comunque parentale¹⁶³. Osservando l'immagine (fig. 12) si nota che le dita occupate dagli anelli sono il pollice e i mignoli per il personaggio maschile, i mignoli per il personaggio femminile. Il dito anulare inanellato tipico degli sposi e in uso già nel Medioevo non è però presente. Inoltre i quattro mignoli presentano due tipologie differenti di anelli, indossate in maniera inversa dai due personaggi: la beretta a tre fasce sta nella mano destra dell'uomo e in quella sinistra della donna, la beretta a due fasce sta nella mano sinistra dell'uomo e in quella destra della donna; l'unico pollice visibile mostra un anello con castone.

Questa abbondanza di anelli, certo sfoggio di benessere sconfinante nella vanità, non si concilia con l'abbigliamento di una monaca dell'Ordine di Santa Chiara votata alla povertà. Nella *Regola di Santa Chiara*, riguardo all'abbigliamento delle monache, troviamo scritto:

è loro rigorosamente vietato [...] il portare anella, spilli, o qualunque ornamento d'oro, o d'argento. Un solo anello può concedersi a quelle, che non son degli ordini mendicanti, dopo aver ricevuto per man del Vescovo il sacro Velo¹⁶⁴.

La proibizione degli anelli per le monache è comune a tutto l'Alto Medioevo. Il Sinodo di Trier del 1227 proibiva a tutte le monache di indossare anelli d'oro o d'argento¹⁶⁵. Nel capitolo IV dell'*Orbis seraphicus*, al paragrafo *De habitibus et vestimentis monialium*, si vieta alle monache di portare addosso gemme, anelli e qualsiasi altro ornamento d'oro o d'argento¹⁶⁶. Uno Statuto delle monache di San Salvatore del 1400 prescrive che esse non indossino anelli, a meno che non siano consacrati¹⁶⁷. Al capitolo VI (*Moniales circa vestes*) del *Coordinationis Sacrorum Canonum* è scritto che le monache *non possunt deferre annulos, nisi unum tantum, dum sunt consecratae*¹⁶⁸. L'anello consacrato, l'unico ammesso per le monache, simboleggia lo spozalizio con Cristo al momento di prendere i voti: «Voi portate sempre l'Anello in dito per onorevole contrassegno di essere Spose di Gesù Cristo, come ve lo attestò il sacro

¹⁶³ F. Marcelli, *Annunciazione e donatori*, cit., p. 58; A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 194.

¹⁶⁴ *Regola della madre Santa Chiara fondatrice delle monache minori*, Lucca 1712, p. 24.

¹⁶⁵ J. Bumke, *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*, Berkeley 1991, p. 596.

¹⁶⁶ D. De Gubernatis, *Orbis seraphicus*, IV, Romae 1685, p. 60. Ringrazio Matteo Mazzalupi per il riferimento bibliografico.

¹⁶⁷ C. Dufresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, V, Parigi 1845, p. 137.

¹⁶⁸ *Coordinationis Sacrorum Canonum*, III, Praga 1708, p. 127.

Prelato [il Vescovo], che ve lo diede»¹⁶⁹. Ora il personaggio femminile dell'*Annunciazione* indossa non solo più di un anello, ma addirittura questi anelli sono in oro. Questi elementi contribuiscono all'ipotesi che la donna non sia una monaca professa.

L'abito indossato dal personaggio femminile è un altro punto da dirimere. Le parti che lo compongono sono un soggolo bianco, un velo bianco e un mantello di tessuto grezzo color cinerino che sale a coprire anche la testa. Il vestiario femminile quattrocentesco riscontrato in vari dipinti analizzati presenta una tendenza comune: il soggolo, unito a manti e vesti di varie colorazioni, viene in genere indossato da monache e suore, mentre le altre donne non vengono quasi mai rappresentate con il soggolo, bensì con un velo bianco, forse perché nell'immaginario dell'epoca il soggolo era indossato principalmente dalle religiose. In alcuni casi personaggi femminili con soggolo sono di difficile inquadramento, come nella *Predica di San Pietro* e nella *Storia di Tabita* dipinti da Masolino da Panicale nella cappella Brancacci del Carmine a Firenze, così come negli affreschi del Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita (*Miracolo del fanciullo resuscitato*) e nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (*Presentazione di Maria al tempio, Visitazione*) a Firenze. Nella quasi totalità degli autori del XV secolo risulta comunque chiaro l'intento di distinguere le religiose dalle laiche. Per il nostro studio risulta interessante l'iconografia di Santa Elisabetta d'Ungheria. Vissuta agli inizi del XIII secolo, restò vedova a venti anni e in seguito si iscrisse al Terzo Ordine di San Francesco, compiendo numerose opere di bene fino alla precoce morte. La santa viene sempre rappresentata con l'abito francescano. Nei dipinti di Luca Signorelli (*Vergine col Bambino e santi* conservata nella Pinacoteca Comunale di Città di Castello e *Santa Elisabetta d'Ungheria* del Lindenau-Museum di Altenburg) la donna indossa un saio color grigio e un velo bianco in testa, unito nella seconda opera a un soggolo bianco (fig. 13). Nell'*Incoronazione della Vergine* di Domenico Ghirlandaio al Palazzo Comunale di Narni la santa ha saio nocciola e soggolo bianco, come per il personaggio femminile dell'*Annunciazione* il mantello le copre la testa, ma al contrario di questa non si scorge alcun velo bianco tra mantello e soggolo. Va però anche detto che in alcuni casi, come nella tavola di Gherardo Starnina (fig. 14), la santa ungherese è rappresentata con l'abito delle clarisse, caratterizzate dall'aver un velo bianco (all'interno) e nero (all'esterno), molto probabilmente perché né il pittore né tantomeno la committenza conoscevano l'appartenenza della donna all'Ordine Terziario. Nelle tavolette appartenenti alla stessa opera di Giovanni di Paolo (fig. 15) la

¹⁶⁹ Agostino da Fusignano, *Esercizi spirituali soliti a darsi alle monache*, Roma 1834, p. 74.

situazione è ancora più chiara, potendo fare un confronto diretto tra le due tipologie di abiti studiati: se Santa Chiara indossa il canonico velo nero, Santa Elisabetta d'Ungheria ha un lungo manto cinerino che arriva a coprirle la testa, come nel caso del personaggio femminile dell'*Annunciazione*. Altro confronto è quello con l'immagine di Giovanna Malatesta nella già citata tela di palazzo Lancellotti (fig. 10 a). Qui la donna ha saio cinerino con velo bianco e soggolo dello stesso colore.

Il colore dell'abito del Terzo Ordine è il cenerino o 'beretino', risultante dall'unione di quattro parti di lana nera e di una di lana bianca¹⁷⁰. Un grigio tendente al nero, per distinguersi dai conventuali il cui grigio tendeva al bianco. Anche il pontefice Giulio II nel 1508 specifica che «color habitus tendat magis ad nigredinem quam ad albedinem»¹⁷¹. Se il colore dell'abito non è dirimente, in quanto anche le clarisse adottavano il colore cinerino, per la committente viene però già indicata la possibilità che possa trattarsi dell'abbigliamento adottato dalle terziarie.

Un elemento di discriminazione che possa aiutare a distinguere l'abito delle monache clarisse da quello delle terziarie si potrebbe trovare nel velo nero, «imposto e riservato alla religiosa professa», ma non alle terziarie¹⁷². Come spiega la regola di Innocenzo IV del 1247 per tutte le «monache recluse dell'ordine di San Damiano», queste devono portare «un velo nero steso sul capo, così ampio e lungo che da ambo le parti scenda fino alle scapole»¹⁷³. Il velo nero è assente nella devota dell'*Annunciazione*, che invece indossa un manto cinerino alzato sul capo, un soggolo bianco e solamente un velo bianco (sporgente dal manto), elemento caratteristico dell'abbigliamento delle terziarie. Sempre nella regola del 1247 il Papa raccomanda che «le sorelle inservienti [terziarie che assistono le clarisse recluse in monastero] portino sopra il capo un lino bianco»¹⁷⁴. Gaetano Moroni nel suo *Dizionario*, parlando delle varie congregazioni di clarisse, specifica che «tutte portano il velo bianco, e sopra di questo un altro nero»¹⁷⁵; parlando del monastero delle terziarie di San Bernardino ai Monti a Roma, afferma che «alle monache di esso Clemente VIII [1592-1605] concesse di potersi velare col velo nero», segno che in precedenza le terziarie non indossassero un velo di quel colore. Una esplicita testimonianza dell'abbigliamento dei due ordini ci viene da Benedetto Mazzara il quale, parlando della Beata Lucia Caltagirone, scrive:

¹⁷⁰ G. Rocca (a cura di), *La Sostanza dell'Effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, Roma 2000, p. 338. Ringrazio Matteo Mazzalupi per il riferimento bibliografico.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Idem*, p. 357.

¹⁷³ *Idem*, p. 355.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1844, p. 187. Ringrazio Matteo Mazzalupi per il riferimento bibliografico.

Pare anco che fosse del terzo Ordine, [...] e ciò conferma il ritratto di lei nel suo deposito, che solo tiene il velo bianco sul capo, sopra il quale le monache di santa Chiara portano il nero¹⁷⁶.

Per Evangelista da Momigno «Molte Religiose Tertiare vivono in congregazione, [...] ma perché non portano il velo nero, [...] perciò non sono Monache formali»¹⁷⁷.

Tutti gli elementi considerati rendono molto plausibile il fatto che il personaggio femminile dell'Annunciazione sia rappresentato con l'abito delle terziarie francescane, in quanto queste sono sprovviste del velo nero e indossano solo quello bianco, come abbiamo visto nel caso del ritratto di Giovanna Malatesta. Ciò escluderebbe definitivamente l'ipotesi che il personaggio femminile dell'Annunciazione possa essere Elisabetta Malatesta, in quanto nel 1455-56, data di realizzazione del dipinto, questa era già divenuta clarissa, probabilmente nel 1452¹⁷⁸.

Un altro elemento che escluderebbe Elisabetta è quello relativo alla sua statura fisica. Suor Caterina Guarnieri da Osimo nella sua cronaca del monastero di Santa Lucia di Foligno così descrive Elisabetta:

la quale sora Lisabecta dice chi la vedde che era de schiacta de giganti, non fu mai veduta la maiure donna de lei in quelli tempi et come era grande de statura, così era de grande cervello et de grande sentimento¹⁷⁹.

Una cronaca del monastero delle clarisse di Urbino, in occasione della sua sepoltura, così ce la descrive:

Cappella della resurrezione. Vi fu sepolta la B. Elisabetta Varani, duchessa di Camerino, e per essere la medema gigantessa, bisognò per la smisurata grandezza incavare sotto [...] e di due sepolture se ne fece una. Era tanto grande questa B. Elisabetta che, passeggiando nella loggia che sta in faccia al refettorio, vedeva e godeva le sue monache quando stavano a sedere alla mensa dalli finestroni, che danno lume al nostro refettorio, con sommo suo piacere¹⁸⁰.

Da queste testimonianze si può dedurre l'eccezionale altezza di Elisabetta Malatesta, cosa che non si riscontra nella pala di Spermento, dove il personaggio femminile ha una statura inferiore a quella del suo omologo maschile. Certo il pittore, per motivi di

¹⁷⁶ B. Mazzara, *Leggendario francescano*, III, Venezia 1689, p. 841. Ringrazio Matteo Mazzalupi per il riferimento bibliografico

¹⁷⁷ Evangelista da Momigno, *Direttorio de' superiori, regolari et ecclesiastici*, Venezia 1648, p. 430.

¹⁷⁸ B. Feliciangeli, *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, cit., p. 214.

¹⁷⁹ *Idem*, pp. 204-205.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 215.

opportunità, potrebbe avere deciso di non raffigurarla più alta dell'uomo che le sta accanto, ma trovo singolare che una caratteristica fisica così straordinaria non sia utilizzata per un ritratto.

Il personaggio femminile, così come quello maschile, potrebbero dunque non appartenere alla famiglia da Varano. Ricordo come la cronologia della tavola avesse già escluso l'identificazione con altre due donne di casa da Varano: Camilla (poi suor Battista) e Giovanna Malatesta.

Qualora la donna risultasse la moglie di Giacomo di Boncambio si potrebbe ipotizzare un suo ingresso nel Terzo Ordine di San Francesco. Generalmente si diventava terziarie una volta vedove, ma lo stato coniugale non ne vietava l'ingresso, esistono anzi molti casi in cui una donna entrava in questo ordine da sposata.

Al momento l'insieme degli elementi considerati mi porta a confermare come un'ipotesi più che ragionevole l'ultima identificazione di Mazzalupi, cioè una committenza di Giacomo di Boncambio, escludendo quindi l'omaggio postumo di Elisabetta Malatesta alla memoria del marito Piergentile da Varano.



a)



b)

Fig. 10: a) Venanzio da Camerino, *Giovanna Malatesta e Giovanni Maria da Varano e la fuga in Egitto*, 1512, Roma, palazzo Lancellotti; b) Venanzio da Camerino, *Giulio Cesare da Varano davanti al Cristo risorto*, 1512, Roma, palazzo Lancellotti.



Fig. 11: Scultore settentrionale (Rocco da Vicenza?), *Ritratto di Giulio Cesare da Varano*, secondo decennio del XVI secolo, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.



Fig. 12: Giovanni Angelo d'Antonio, *Annunciazione e Cristo in Pietà*, 1455-56, particolare, Camerino, Pinacoteca e Museo civici.



Fig. 13: Luca Signorelli, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, Altenburg, Lindenau Museum.

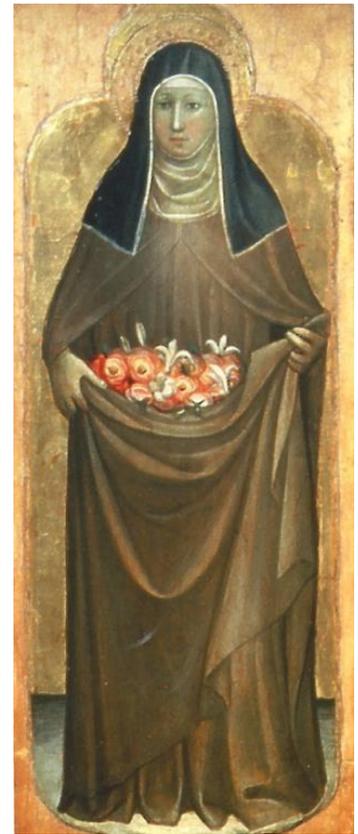


Fig. 14: Gherardo Starnina, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, collezione privata.



Fig. 15: Luca di Paolo, *Santa Chiara e Santa Elisabetta d'Ungheria*, collezione privata.

Capitolo 4 – I loci urbani nell'Annunciazione e le prediche degli Osservanti

4.1 Architettura dipinta e loci urbani

La presenza di uno scorcio urbano rinascimentale simile alla città varanesca e di un edificio reale nel dipinto può essere messa in relazione alle prediche degli Osservanti, che nel Quattrocento fanno largo uso dei luoghi come *imagines agentes*, cioè come pro-memoria di concetti astratti¹⁸¹. I concetti venivano espressi in forma di immagini corrispondenti a *loci* mentali. Tali luoghi immaginati potevano corrispondere a *topoi* citati dalla Bibbia (ad esempio per ricordare la Passione di Gesù gli eventi erano ambientati in luoghi precisi quali il Pretorio o il Sinedrio), oppure essere posti conosciuti della città in cui si predicava, o ancora luoghi immaginari¹⁸². Bernardino da Siena, un maestro in questa tecnica, associava o addirittura sostituiva i *loci* descritti nella Bibbia con quelli urbani, in modo da fornire l'immagine di una realtà familiare 'agganciata' al passo evangelico o al versetto biblico che sarebbe rimasta scolpita nella memoria del fedele¹⁸³. Il frate cioè «forniva al suo pubblico un ambiente, o un insieme di ambienti architettonici conosciuti e familiari, in cui ordinatamente collocare i precetti morali e le verità di fede ascoltati durante la predica»¹⁸⁴.

Un testo scritto appositamente per addestrare la preghiera privata secondo queste tecniche di visualizzazione interiore è il *Zardino de Oration*, opuscolo di grande successo, datato 1454 e stampato per la prima volta nel 1493. Il passo seguente spiega come visualizzare interiormente le scene della Passione di Cristo:

La quale historia [della Passione] acìò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene praticata. Nella quale citade tu trovi li lochi principali nelquali forono exercitati tutti li acti dela passione: come è uno palacio nelquale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Anna e la casa de Cayfas dove sia il loco dove fu menato la nocte Miser Iesu. E la stantia dove fu menato dinanti da Cayfas, e lui deriso e beffato. Anche il pretorio de Pilato dove li parlava con li iudei: et in esso la

¹⁸¹ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 66.

¹⁸² F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1993, pp. 98-100.

¹⁸³ L. Bolzoni, *Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia del Medioevo*, III, Torino 2004, pp. 519-549.

¹⁸⁴ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 37.

stantia dove fu ligato Misser Iesu alla colonna. Anche el loco del monte de Calvario, dove esso fu posto in croce, e altri simili lochi¹⁸⁵.

Tale visualizzazione interiore, associando gli eventi descritti nel Vangelo ai ben noti luoghi della propria città, permetteva di memorizzare al meglio l'oggetto della preghiera e di riportarlo facilmente alla mente una volta evocato il luogo conosciuto.

Anche suor Battista da Varano in due sue opere descrive una simile tecnica di visualizzazione, a riprova di come l'ambiente francescano camerinese del Quattrocento conosca bene e utilizzi i *loci* nelle rappresentazioni interiori¹⁸⁶. La clarissa, concludendo le *Considerazioni sulla Passione di nostro Signore*, scrive:

Ultimamente: bisogna in principio durare fatica ad immaginare con la mente i luoghi della Passione, come è l'orto, il palazzo, il monte Calvario et altri simili, o pure figurateli in qualche terra dove ti trovi, e se non ci fussero, formali con la mente a tuo modo e in questi luoghi così formati sempre studiati stare con la persona nel tempo dell'orazione et anche dopo per quanto più puoi, procura di non partire da essi¹⁸⁷.

Al cap. V del *Trattato della purità del cuore* sempre suor Battista, paragonando la vocazione religiosa a una crocifissione che viene da Dio, utilizza un'altra efficace tecnica mnemonica, che in questo caso non fa uso dei *loci*:

Trovarete che in questa crocifissione ci stanno cinque cose, cioè: la croce, l'uomo ignudo, li chiodi, il martello et il manigoldo. A queste cinque cose corrispondeno altre cinque: alla croce corrisponde la religione et il modo de vivere in questo clauastro; all'uomo nudo l'anima spirituale spogliata dell'amor delle cose visibili; alli chiodi l'obediencia con la quale siamo attaccati alla croce della religione; e questo è un chiodo; l'altri due sono la povertà e la castità, senza li quali non potriamo stare attaccati alla religione; il martello è l'amor di Dio che battè li tre chiodi e li fa intrare nella volontà, però che niuno potrebbe mai in sé receive quelli tre chiodi se il martello dell'amor de Dio non li spingesse. Per ultimo il manigoldo, ovvero è Dio o vero l'uomo o il demonio¹⁸⁸.

La pittura gioca anch'essa un ruolo importante nella memorizzazione dei concetti veicolati attraverso le prediche, in quanto molti predicatori facevano esplicito riferimento a dipinti presenti in città, considerati parte integrante del paesaggio urbano, come luoghi della memoria a cui associare i concetti religiosi predicati¹⁸⁹. Ma il rapporto tra pittura e predicazione è ancora più intimo poiché «i sermoni avevano un

¹⁸⁵ *Zardino de Oration*, Venezia 1494, pp. XIIv-XIIIr.

¹⁸⁶ G. Capriotti, *Per un'opera spirituale in più. Il coro del monastero delle clarisse di Camerino*, in P. Messa, M. Reschiglian, *Clarisse di Camerino* (a cura di), *Un desiderio senza misura*, cit., p. 250.

¹⁸⁷ Camilla Battista da Varano, *Le opere spirituali*, a cura di G. Boccanera, Iesi 1958, p. 332.

¹⁸⁸ *Eadem*, p. 231.

¹⁸⁹ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 34.

ruolo molto importante nel caso del pittore: sia il predicatore che il dipinto facevano parte dell'apparato di una chiesa e ciascuno teneva conto dell'altro»¹⁹⁰. Inoltre «ogni pittore doveva misurarsi con un'attiva consuetudine di visualizzazione interiore»¹⁹¹.

L'uso di queste tecniche aveva fondamentalmente tre finalità: inizialmente quella di ricordare al predicatore ciò che doveva dire, successivamente quella di far ricordare agli uditori i contenuti principali della predicazione e infine quella di addestrare gli uditori più 'dotati' alla devozione personale.

In questo senso lo scorcio urbano dell'*Annunciazione* di Spermento, all'interno del quale sono inseriti due personaggi in fervida preghiera con lo sguardo devotamente fisso alla scena sacra, potrebbe avere lo scopo di aiutare il fedele a visualizzare interiormente i concetti espressi nelle predicazioni, associandoli ordinatamente (come appreso dai predicatori Osservanti) ai singoli edifici e riunendoli in principi generali grazie alla contemplazione dei *loci* urbani presi nella loro totalità. La strutturazione architettonica dell'ambiente farebbe pensare ad un percorso ritmato di espiazione o di elevazione spirituale, che inizia dagli edifici più vicini per proseguire a quelli sul fondo, fino ad arrivare alla felice conclusione del percorso fisico-spirituale nella torre cupoliforme, non a caso svettante dall'*hortus conclusus*, a simboleggiare la completa espiazione dei peccati o un grado più alto di elevazione spirituale. La ricchezza dei particolari all'interno dello studiolo della Vergine avrebbe inoltre il compito di far soffermare lo sguardo, aumentando quindi il tempo della meditazione da parte del fedele¹⁹². In effetti, come notato da Barbara Pasquinelli:

è ragionevole supporre che l'uso retorico dell'immagine urbana costantemente utilizzata nella predicazione abbia influenzato anche la fruizione e la rappresentazione della stessa immagine dipinta¹⁹³.

4.2 Le prediche degli Osservanti sull'Annunciazione

Nel corso del XV secolo la Marca di Camerino, come molte altre terre di quel centro Italia che aveva visto la nascita e il rapido sviluppo del movimento Osservante, è attraversata da centinaia di predicatori, in buona parte provenienti proprio dalle fila del francescanesimo recentemente riformato. Bernardino da Siena è presente nel camerinese

¹⁹⁰ M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, p. 70.

¹⁹¹ *Idem*, p. 67.

¹⁹² Vedi nota 78.

¹⁹³ B. Pasquinelli, *Città eloquenti, cit.*, p. 36.

negli anni 1438-1440¹⁹⁴. Marco da Montegalloy svolge un'intensa attività di predicazione nel quarantennio 1458-1496, in Italia centrale (Ascoli Piceno, Camerino, Fabriano, Fano, Fermo, Ripatransone, Siena) e nel nord est (Vicenza, Venezia)¹⁹⁵. Giacomo della Marca (Domenico Gangali da Monteprandone 1393-1476) passa più di una volta a Camerino. Nel 1426 predica a Fabriano, Tolentino e Camerino, dove tornerà probabilmente nel 1443¹⁹⁶; è documentato nella città dei da Varano nel 1458 e nel 1467. Dagli anni Venti del Quattrocento fino alla sua definitiva partenza per Napoli nel 1473, predica instancabilmente in molte città della Marca, chiamato dalle autorità locali per risolvere i conflitti fra le fazioni di una stessa città o fra città limitrofe¹⁹⁷.

Abbiamo già visto al capitolo 3 come i predicatori Osservanti fossero molto appetiti dalle città per dirimere controversie, debellare malattie o per modificare la struttura politica e economica delle città. Il compito principale di questi *fratres itinerantes* era quello di effettuare delle prediche per svariate ore ogni giorno di permanenza in città e per più giorni consecutivi. Gli argomenti trattati erano quelli legati al calendario liturgico, anche se in particolari occasioni, ad esempio durante una pestilenza, le prediche potevano svincolarsi dal calendario. Molto usate erano le tematiche sociali di attualità, aderenti «ai bisogni spirituali della società di quell'epoca», come ad esempio l'attacco al prestito ad usura o la vanità della moda femminile¹⁹⁸. E' certo che il tema dell'Annuncio dell'angelo Gabriele alla Madonna fosse molto usato non solo il 25 marzo, data canonica del sacro evento, ma anche in altri periodi per moralizzare i costumi: Bernardino, parlando proprio nella sua Siena della mancanza di malizia e della pudicizia della Vergine annunciata, non manca di fustigare i costumi rilassati delle giovani senesi, che hanno la sfrontatezza di civettare durante la messa¹⁹⁹.

Durante queste prediche le poche righe all'inizio del *Vangelo* di Luca erano sezionate parola per parola, analizzate minuziosamente ed eventualmente utilizzate come aggancio per introdurre altre tematiche. Tale studio minuzioso ha la sua origine nella *Legenda aurea*, scritta da Jacopo da Varazze nel secondo XIII secolo. Il testo, un'antologia della vita dei santi principali, raccoglie anche la descrizione e interpretazione delle principali ricorrenze del calendario liturgico, quali

¹⁹⁴ A. A. Bittarelli, *Guida artistica della città e dintorni*, cit., p. 210.

¹⁹⁵ E. Mercatili Indelicato, *Vita e opere di Marco dal Monte Santa Maria in Gallo (1425 – 1496)*, Ascoli Piceno 2001, p. 35.

¹⁹⁶ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., pp. 17-18; «Il B. Giacomo tornò a Camerino dopo il 1440, non sappiamo precisamente in che anno: forse verso il 1443, quando predicò a Matelica». B. Feliciangeli, *Le memorie del Convento di S. Pietro*, cit., p. 16.

¹⁹⁷ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 63.

¹⁹⁸ R. Lioi, *Tecnica e contenuto dei sermoni di S. Giacomo della Marca*, in "Picenum Seraphicum", 10, 1973, p. 119.

¹⁹⁹ L. Banchi (a cura di), *Le prediche volgari*, cit., pp. 411-412.

l'Annunciazione, il Natale, la Pentecoste. L'*Annunciazione del Signore*, presente al 50° capitolo del testo, ha come riferimento di base la sommaria descrizione dell'annuncio nel *Vangelo* di Luca, la cui analisi comporta la scomposizione del racconto in ogni singola frase²⁰⁰. Una serie di fonti autorevoli (Bernardo di Chiaravalle, Pier Damiani, Pietro Lombardo, Agostino, Ambrogio, Ugo di San Vittore) vengono usate per commentare le frasi evangeliche, al fine di chiarire il significato più profondo delle stesse. Il capitolo si conclude con due storie edificanti legate alla preghiera a Maria.

Possiamo notare come gli Osservanti del Quattrocento attingano largamente alla *Legenda aurea* per i loro sermoni, sia per i contenuti che per la tecnica narrativa. Bernardino da Siena, il più famoso predicatore dell'Osservanza nel XV secolo, tratta più volte il tema dell'Annunciazione. Nella predica *Della Annunziazione della Vergine gloriosa Maria*, tenuta a Siena nel 1427, Bernardino divide la scena sacra in più fasi: la *salutazione*, la *comendazione* e la *petizione*, facendo corrispondere a ciascuna una parte dell'Ave Maria: alla *salutazione* corrisponde *Ave, gratia plena, Dominus tecum*; alla *comendazione* corrisponde *Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui*; infine alla *petizione* corrisponde *Sancta Maria, ora pro nobis*. Questa suddivisione è certamente mutuata dalle modalità narrative scolastiche della *Legenda*, così come l'uso delle stesse storie edificanti, narrate dal frate per alleggerire il discorso e stimolare l'uditorio al ricordo²⁰¹. Sempre in questa predica Bernardino fa riferimento a una campana presente a Siena, al fine di indurre nei fedeli il riflesso condizionato alla preghiera:

E perché m'ocorre a la mente che voi avete una campana in vescovado e chiamasi de la Vergine Maria, e la sera si suona l'avemaria, [...], fate da ora in là, quando voi l'odite sonare la sera, che per riverenza di lei voi v'inginocchiate, cavandovi il cappuccio di capo per amore di Lei, pregandola in fine che ci dia quello che ci fa di bisogno²⁰².

Bernardino si sofferma molto sul fatto che l'angelo saluti Maria non chiamandola per nome, ma con la formula *Ave gratia plena*:

l'Angiolo salutandola, dicendole - Ave -, la Chiesa ci agiògne questa parola - Maria -, che non la disse l'Angiolo. E perchè l'Angiolo non la disse? [...] Pon mente quando uno favella a una fanciulla vergine e pura e vergognosa, che solo ricordandola a nome, per paura pare che ella tremi. E però l'Angiolo non la ricordò a nome²⁰³.

²⁰⁰ G. P. Maggioni (a cura di), *Legenda aurea*, Firenze 2007, pp. 374-383.

²⁰¹ R. Lioi, *Tecnica e contenuto dei sermoni*, cit., p. 118.

²⁰² L. Banchi (a cura di), *Le prediche volgari*, cit., pp. 426-427.

²⁰³ *Idem*, p. 396.

Possiamo notare come anche nell'*Annunciazione* di Spermento venga usata la stessa formula raccomandata da Bernardino così come risulta dal *Vangelo* di Luca (Lc 1, 28). Un possibile riferimento alle omelie di Bernardino, riguardante indirettamente la tavola studiata, si trova nella pala di analogo soggetto di Carlo Crivelli dipinta nel 1486 e oggi alla National Gallery di Londra. L'opera, eseguita per la chiesa dell'Osservanza francescana di Ascoli Piceno, riprende il modello della pala di analogo soggetto di Spermento²⁰⁴. La finestra della stanza della Madonna, attraverso la quale avviene il dialogo con l'angelo, è fornita di una evidente grata in ferro, a simboleggiare l'incorruttibilità e la castità di Maria. Proprio Bernardino, nella predica senese del 15 settembre 1427, raccomandava alle vergini da marito di parlare con gli uomini solo attraverso una finestra da clausura, indicando contemporaneamente la finestra del Podestà, protetta da una robusta grata²⁰⁵:

Se egli è uomo, sai come tu fa': farati costì a la finestra (chè aveva una finestra come questa qui de' Signori o quella del Podestà, che poteva vedere altrui e non era veduta lei); e se pure tu va giù, non aprire la porta: apre così lo sportellino²⁰⁶.

Assimilando questa precauzione a quella tenuta dalla Vergine annunciata, il frate forniva inoltre un modello familiare grazie al quale i senesi potessero ambientare la sacra scena²⁰⁷. Per Bernardino le famiglie dovrebbero tenere chiuse in casa le proprie figlie, così come si fa per il proprio denaro custodito nella cassa:

O tu ch'hai de la robba assai in bottiga, e sonvi molti garzoni, e bazicavi della gente assai, come tieni tu i tuoi danari? Io mi credo che tu li tenga inserrati in cassa. Così mi pare che si facci qui in Bicherna: perché ci bazica molta gente, i denari si tengono inserati molto bene²⁰⁸.

Anche in questo caso si fa riferimento ad un luogo ben conosciuto dai senesi, quale l'ufficio comunale delle entrate. Nel corso della stessa predica il frate cita come esempio la pala di Simone Martini del 1333 rappresentante l'*Annunciazione*, unendo la memorizzazione del precetto religioso alla visione mentale di un dipinto conosciutissimo in città:

Avete voi veduta quella Annunziata che è al duomo, a l'altare di santo Sano, allato a la sagrestia? Per certo, quello mi pare il più bell'atto, il più reverente e 'l più vergognoso che

²⁰⁴ A. Di Lorenzo (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento*, cit., p. 195.

²⁰⁵ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 33.

²⁰⁶ L. Banchi (a cura di), *Le prediche volgari*, cit., p. 433.

²⁰⁷ B. Pasquinelli, *Città eloquenti*, cit., p. 33.

²⁰⁸ L. Banchi (a cura di), *Le prediche volgari*, cit., p. 434.

vedesse mai più in Annunziata. Vedi ch'ella non mira l'Angiolo; anco sta con un atto quasi pauroso. Ella sapeva bene ch'elli era Angiolo: che bisognava ch'ella si turbasse? Che avrebbe fatto se fusse stato un uomo! Pigliane esemplo, fanciulla, [...] Non parlare mai a uomo, che non vi sia tuo padre o tua madre presente²⁰⁹.

Risulta chiaro come descrizioni così minuziose e circostanziate dovessero esercitare grande impressione tra i fedeli, anche tra quelli chiamati a rappresentare con immagini quella sacra scena. Come già ricordato Baxandall parla di rapporto biunivoco tra pittura e predicazione in quanto «i sermoni avevano un ruolo molto importante nel caso del pittore: sia il predicatore che il dipinto facevano parte dell'apparato di una chiesa e ciascuno teneva conto dell'altro»²¹⁰.

Significative a tale riguardo le prediche sull'Annunciazione del frate osservante Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495). Questi, nel *Sermone XL de la Annuntiatione* appartenente all'opera *Specchio della fede* (1495 circa), divide la scena sacra in tre misteri: la *Angelica Missione*, la *Angelica Salutatione* e la *Angelica Confabulatione*. Ogni mistero viene diviso in cinque fasi descritte, nel caso della *Angelica Confabulatione*, in maniera molto dettagliata: *conturbatio* (Maria è turbata dal saluto dell'angelo), *cogitatio* (Maria si meraviglia e pensa al significato del saluto), *interrogatio* (Maria chiede come possa rimanere incinta non avendo mai conosciuto uomo), *humiliatio* (Maria accetta con umiltà la sua nuova condizione dichiarandosi serva di Dio) e *meritatio* (Maria è sola, l'angelo si è congedato)²¹¹. Baxandall ricorda come nel Trecento la *cogitatio* e l'*interrogatio* fossero rappresentate pittoricamente in maniera chiara e distinta, andandosi poi in molti casi a 'ibridare' o a decadere dal XV secolo²¹². L'*Annunciazione* di Spermento tende anch'essa a mescolare le fasi: dalla bocca dell'angelo escono le parole *Ave gra [tia] plena*, facendo supporre si tratti della *conturbatio*, ma l'atteggiamento di Maria (braccio al petto, testa reclinata e sguardo basso) indica chiaramente la fase dell'*humiliatio*. *Cogitatio* e *interrogatio* non sono contemplate, in quanto Maria è già consapevole della sua condizione: indica sia la colonna simbolo dell'Incarnazione, sia la Trinità con le tre dita scoperte.

Giacomo della Marca, come Bernardino di cui fu discepolo, utilizza per i suoi sermoni un tema avente una divisione principale, alla quale possono aggiungersi ulteriori suddivisioni²¹³. Nei *Sermones dominicales*, opera in latino che raccoglie i

²⁰⁹ *Idem*, p. 442.

²¹⁰ V. nota 90.

²¹¹ R. Caracciolo, *Specchio della fede*, Venezia 1495, CXLIXr – CLIIr.

²¹² M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., p. 75.

²¹³ R. Lioi, *Tecnica e contenuto dei sermoni*, cit., p. 118; Giacomo della Marca, *Sermones dominicales*, a cura di R. Lioi, IV, Falconara 1982, pp. 176-190.

sermoni del frate marchigiano, il tema dell'Annunciazione non è trattato organicamente, ma alcuni argomenti che lo riguardano sono presenti in varie prediche. Nel sermone 9 (*Dominica infra octava nativitatis: de sancta virginitate*) vengono fatti riferimenti alla verginità di Maria già usati da Bernardino e prima ancora da Jacopo da Varazze²¹⁴. Così nel sermone 36 si parla del divino concepimento (*Articulus sextus: Quod Filius Dei incarnatus est*) e delle motivazioni per cui Gesù debba nascere da una vergine (*Articulus decimus: Quod debebat nasci ex virgine*)²¹⁵.

Marco da Montegallo (1425-1496) iniziò la sua attività di predicatore proprio a Camerino, nel 1458, dove tenne un ciclo di predicazione sulla penitenza come mezzo per far cessare la peste²¹⁶. Tale notizia è riportata anche negli atti della canonizzazione:

essendo una volta la peste a Camerino vi predicò, promettendo al popolo che se devotamente confessassero i suoi peccati, convertendosi a Dio cesserà la peste, e così avvenne²¹⁷.

Una ripetuta testimonianza resa al processo di canonizzazione, che finora non ha trovato riscontro nella documentazione, lo vorrebbe «anco guardiano del suo convento in Camerino dove fondò un Monte di Pietà come qui in Vicenza, in Ancona, e in tanti altri luoghi»²¹⁸. Ne *La corona de la gloriosa Vergene Madre Maria*, una sua opera devozionale del 1494, si trova questa preghiera sull'Annunciazione in cui si nota l'invito del predicatore ad immaginare la scena sacra:

Ave Maria. Pensa chome lo angelo Gabriel annuntio a la Vergine honestissima Maria chome per lo Spirito Sancto dovea conciper lo figliolo del altissimo Dio dicendo Ave Maria gratia plena Dominus tecum. Chussì te prego gloriosa madre me vogli impir de la tua suprabundante gratia et non me abandonare ne le mie tribulationi de la quale in quel saluto fusti repleta²¹⁹.

Camilla da Varano, amata figlia illegittima di Giulio Cesare, rappresenta il modello del francescanesimo che coinvolge i più alti strati della società camerte. La giovane, come si può arguire dai suoi scritti, vivendo a corte può giovare della migliore formazione culturale dell'epoca. È significativo che durante una predica proprio sull'Annunciazione Camilla inizi il suo percorso che la porterà a prendere i voti da

²¹⁴ Giacomo della Marca, *Sermones dominicales*, cit., I, pp. 177-189.

²¹⁵ *Idem*, II, pp. 87-88, 90-91.

²¹⁶ E. Mercatili Indelicato, *Vita e opere*, cit., p. 35.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Eadem*, p. 36. I primi documenti che testimoniano la presenza di un Monte di Pietà a Camerino sono del secondo Cinquecento. Cfr. G. De Rosa, *Il monte di pietà di Camerino*, in Cassa di Risparmio di Foligno (a cura di), *Monti di Pietà e Monti Frumentari*, Foligno 2006.

²¹⁹ *Eadem*, p. 721.

clarissa nel 1484. Ne *La vita spirituale* l'ormai matura suor Battista così descrive l'evento:

Quel predicatore [Francesco da Urbino], la vigilia della Annunziata, fece una predica del divino amore che la vergene Maria avia sentito quando fò annunziata, chè veramente lui pareva un sarafino, con tanto fervore e core el diciva, affermando che era più dolcezza in una sentilla de quello amore che la Vergen senti, che in tutti l'amori carnali in seme insieme²²⁰.

L'Annunciazione è una delle numerose tematiche religiose affrontate nella produzione letteraria di suor Battista. Nel primo giorno della *Novena alla Vergine* si tratta proprio questo argomento:

[...] le apparve l'angelo Gabriele salutandola con un nuovo modo, cioè: Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum... Dalle cui salutazioni rimase tutta stupefatta, rispondendo alle parole dell'angelo prudentissimamente come narra il S. Evangelio. Pensa ora con quanta umiltà e timore ricevette tanti e tali misteri cioè la concezione del figliuolo dell'Onnipotente Dio fatta per operazione dello Spirito santo. Ma tu, anima divota, pensa al nuovo fervore et amore che era in quella fornace del suo cuore, poiché fu concesso tanto e si' divino figlio²²¹.

Come ho voluto evidenziare nel corso dell'intero lavoro *l'Annunciazione di Spermento*, allo stesso tempo intrisa di spirito osservante e di cultura umanistica, nasce in

un contesto culturale e religioso [...] che concentra nelle Marche del XV secolo stimoli intellettuali e rinnovamenti spirituali, che fa convivere nello stesso spazio, fisico e ideale, l'Umanesimo col culto delle lettere e delle arti e la diffusione e il radicamento forte del movimento dell'Osservanza francescana²²².

Potremmo definire emblematiche di questa felice situazione le parole, amichevolmente irriverenti, che Giulio Cesare pronuncia al capezzale di Pietro da Mogliano, un'aggiunta di Francesco da Montepandone inserita da suor Battista nell'opera *Del felice transito del beato Pietro da Mogliano*:

Io non voria altro paradiso che sempre vivere in questo stato; ma non voria mai infermarme, ma sempre essere sano nella età de 30 anni. Ma quando io fosse certo che se

²²⁰ Camilla Battista da Varano, *Le opere spirituali*, cit., p. 20.

²²¹ *Eadem*, p. 376.

²²² N. Giovè Marchioli, *La scrittura di una donna*, cit., p. 46.

trovasse maggiore bene de questo, de po' la morte, io me butteria da questa ripe per lassar questo e pigliar quello²²³.

Il giorno dell'Annuncio di Gabriele arcangelo, festività religiosa e civile a un tempo, era un evento ricco di implicazioni sociali e sacrali. In molti centri il 24 o 25 marzo corrispondeva all'inizio dell'anno secondo il computo *ab Incarnatione*²²⁴. La città di Camerino per l'occasione donava due doppiieri di cera del peso di venti libbre ciascuno alla Cattedrale, dedicata alla Vergine Maria²²⁵. Il nuovo anno, che iniziava non a caso con l'equinozio primaverile, rappresentava una *renovatio* spirituale e materiale: al giorno in cui il Verbo si era fatto carne, il più grande mistero della cristianità, corrispondeva la ripresa vegetativa e l'inizio dei lavori agricoli dopo la lunga pausa invernale, il risveglio delle campagne e di quella ciclicità che da sempre accompagnava, direttamente o indirettamente, tutta la popolazione nel Medioevo, sia di campagna che di città. La pala dell'*Annunciazione* si presta quindi ad una lettura multipla: è il luogo simbolico dove si fondono l'elemento religioso e quello civico, dove la ripresa delle produzioni è protetta e consacrata dall'Annuncio, dove i committenti, guarda caso abbigliati con un abito laicale e uno religioso, sono non solo testimoni del sacro evento, ma fanno da tramite affinché questo mistero possa espletarsi beneficamente su tutta la città. La committenza, seppure estranea alla famiglia da Varano, non inficia il significato più profondo del dipinto: Giacomo di Boncambio mostra la sua grande devozione alla Vergine Maria, rafforzando il messaggio con la presenza nella tavola di una familiare appartenente all'Ordine francescano. L'Annunciazione in questo senso può definirsi anche manifesto propagandistico della committenza che non solo testimonia, ma, da potenziale leader della città, assume gli oneri e gli onori della ricezione del messaggio divino per poi ridistribuirlo beneficiando tutta la comunità.

²²³ Camilla Battista da Varano, *Le opere spirituali*, cit., p. 96.

²²⁴ L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in G. Previtali, F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, I, Einaudi, Torino 1979, p. 429.

²²⁵ *Statuta populi civitatis Camerini*, Camerino 1563, I, 2, c. 4r.

Bibliografia

- Agostino da Fusignano, *Esercizi spirituali soliti a darsi alle monache*, Roma 1834.
- Anselmi A., *Due nuovi pittori cinquecentisti Piergentile e Venanzio da Camerino*, in “Archivio storico dell’arte”, VII, 2, 1894, pp. 69-83.
- Arasse D., *L’Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze 2009.
- Banchi L. (a cura di), *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena*, Siena 1880.
- Battistini R., *La pittura del Quattrocento nelle Marche*, in Zeri F. (a cura di), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, pp. 384-413.
- Baxandall M., *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, Torino 1978.
- Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino 2010.
- Berenson B., *Gerolamo di Giovanni da Camerino*, in “Rassegna d’Arte”, VII, 9, 1907, pp. 129-135.
- Berenson B., *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York – London 1909.
- Bittarelli A. A., *Gli affreschi e il Maestro di Piobbico*, in Pagnani G., *Storia di Sarnano*, Macerata 1995, pp. 145-161.
- Bittarelli A. A., *Guida artistica della città e dintorni*, in Marchegiani L. (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, Camerino 1976, pp. 150-190.
- Bizzocchi R., *Istituzioni religiose nel Quattrocento*, in Avarucci G. (a cura di), *Il beato Pietro da Mogliano (1435-1490) e l’Osservanza francescana*, Roma 1993, pp. 9-21.
- Boccanera G. (a cura di), *La Pinacoteca e il Museo Civici in San Francesco – Camerino*, Camerino 1983.
- Boccanera G., *Guida della pinacoteca civica*, in Marchegiani L. (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, Camerino 1976, pp. 165-169.
- Boccanera G., *Notizie sugli Olivetani a Camerino*, in “Studi maceratesi”, XVIII, 1983, pp. 195-218.
- Bojani G. C., *Fatti di ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano 1997.
- Bolzoni L., *Educare lo sguardo, controllare l’interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, in Castelnuovo E., Sergi G. (a cura di), *Arti e storia del Medioevo*, III, Torino 2004, pp. 519-549.
- Bumke J., *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle Ages*, Berkeley 1991.
- Calzini E., *Marco Palmezzano e le sue opere*, in “Archivio storico dell’arte”, VII, 1894, pp. 455-475.
- Calzini E., *Una visita a Camerino (Note d’arte)*, in “Le Marche illustrate nella storia, nella letteratura, nelle arti”, VI, fasc. I-VI, 1904, pp. 39-49.
- Camese [Santoni M.], *Una tavola dopo il naufragio*, in “L’Appennino”, 14, 1880, pp. 3-4.
- Camilla Battista da Varano, *Le opere spirituali*, a cura di G. Boccanera, Iesi 1958.
- Capriotti G., *Ce sta picto. Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in Coltrinari F., Delpriori A. (a cura di), *Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell’Appennino*, Venezia 2011, pp. 73-85.

- Capriotti G., *Per un'opera spirituale in più. Il coro del monastero delle clarisse di Camerino*, in Messa P., Reschiglian M., *Clarisse di Camerino (a cura di), Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, Assisi 2010, pp. 227-255.
- Caprodossi S., *Terziarie e terziari francescani nel camerinese: primi sondaggi tra fluidità istituzionali e ambiguità terminologiche*, in Bartolacci F., Lambertini R. (a cura di), *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, Ripatransone 2008, pp. 101-125.
- Caracciolo R., *Specchio della fede*, Venezia 1495.
- Cardona M., *Camerino un secolo sei pittori*, Camerino 1965.
- Ceriana M., *Note sull'architettura e la scultura nella Camerino di Giulio Cesare da Varano*, in De Marchi A., Giannatiempo Lopez M. (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano 2002, pp. 98-115.
- Chastel A., *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993.
- Ciardi Duprè Dal Poggetto M. G., *I pittori camerinesi: Giovanni Angelo da Camerino (il "Maestro delle tavole Barberini")*, in Ciardi Duprè Dal Poggetto M. G., Dal Poggetto P. (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983, pp. 43-49.
- Cionini Visani M., *Un libro sul Boccati*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 321-325.
- Conti A., *Camerino e i suoi dintorni*, Camerino 1872.
- Coordinationis Sacrorum Canonum*, III, Praga 1708.
- Craveri M. (a cura di), *I vangeli apocrifi*, Torino 1990.
- Curzi V., *Girolamo di Giovanni*, in Zeri F. (a cura di), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, p. 650.
- Daffra E., Di Lorenzo A., *Girolamo di Giovanni*, in Zeri F. (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 138-145.
- De Gubernatis D., *Orbis seraphicus*, IV, Romae 1685.
- De Marchi A., *Agenda per uno studio della sulla pittura del Quattrocento a Camerino*, in Cleri B. (a cura di), *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura*, Colonnella 2000, pp. 63-82.
- De Marchi A., *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in Dempsey C. (a cura di), *Quattrocento adriatico: fifteenth-century art of the Adriatic rim. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman*, Bologna 1996, pp. 57-79.
- De Marchi A., *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Id.* (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 24-99.
- De Marchi A., *Viatico per la pittura camerte*, in *Id.*, Giannatiempo Lopez M. (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano 2002, pp. 51-67.
- De Rosa G., *Il monte di pietà di Camerino*, in Cassa di Risparmio di Foligno (a cura di), *Monti di Pietà e Monti Frumentari*, Foligno 2006, pp. 45-46.
- De Rosa G., *Per le vie strette, molto pulite, talune assai ripide. Appunti di toponomastica camerinese*, Camerino 2009.
- Di Lorenzo A. (a), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)*, in De Marchi A., Giannatiempo Lopez M. (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano 2002, pp. 192-197.

- Di Lorenzo A. (b), *Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)*, in De Marchi A. (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 294-363.
- Di Stefano E., Cicconi R., *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in De Marchi A. (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 448-466.
- Di Stefano E., *L'arte negli archivi: il profilo di Giovanni Angelo di Antonio*, in De Marchi A., Falaschi P. L. (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, pp. 261-280.
- Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.
- Donnini G., *Sui rapporti di Antonio da Fabriano e di Matteo da Gualdo con Girolamo di Giovanni*, in "Antichità viva", XI, 1, 1972, pp. 3-10.
- Dufresne C., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, V, Parigi 1845.
- Evangelista da Momigno, *Direttorio de' superiori, regolari et ecclesiastici*, Venezia 1648.
- Falaschi P. L., *Signori e Minori nell'area camerte*, in Bartolacci F., Lambertini R. (a cura di), *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, Ripatransone 2008, pp. 37-67.
- Feliciangeli B., *Documenti relativi al pittore Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino*, in "Arte e Storia", XXIX, 1910, pp. 367-368.
- Feliciangeli B., *Le memorie del Convento di S. Pietro di Muralto e l'origine dell'osservanza Minoritica in Camerino*, estratto da "Picenum Seraphicum", 4, 1917, pp. 3-39.
- Feliciangeli B., *Notizie della vita di Elisabetta Malatesta-Varano*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche", VI, 1910-1911, pp. 171-216.
- Feliciangeli B., *Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche", n.s., X, 1915, pp. 53-90.
- Feliciangeli B., *Sulle opere di Girolamo di Giovanni da Camerino pittore del secolo XV*, Camerino 1910.
- Fornari F., *Eneantios dromos: il corpo, le passioni e l'ambivalenza dell'agire*, in D'Andrea F. (a cura di), *Il corpo a più dimensioni. Identità, consumo, comunicazione*, Milano 2005, pp. 55-88.
- Frugoni C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.
- Gattucci A., *"Eranome in tanto fastidio le cose devote e li frati e le sore, che non ne posseva vedere nessuno". L'autobiografia*, in Messa P., Reschiglian M., Clarisse di Camerino (a cura di), *Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, Assisi 2010, pp. 121-138.
- Giacomo della Marca, *Sermones dominicales*, a cura di Lioi R., Falconara 1982.
- Gigante E., *Il ritratto*, Milano 2011.
- Giovè Marchioli N., *La scrittura di una donna, la scrittura di Battista da Varano*, in Messa P., Reschiglian M., Clarisse di Camerino (a cura di), *Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, Assisi 2010, pp. 37-67.
- Gombrich E., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Milano 1998.
- Gombrich E., *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel rinascimento*, Torino 1978.

Guerra Medici M. T., *Famiglia e potere in una signoria dell'Italia centrale. I Varano di Camerino*, Camerino 2002.

Guida storico artistica di Camerino e dintorni, Terni 1927.

Henry T., *Annunciazione*, in Kanter L. B., Testa G., Henry T., *Luca Signorelli*, Milano 2001, pp. 116-117.

Krautheimer R., *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V, 1942, pp. 1-33.

Lioi R., *Tecnica e contenuto dei sermoni di S. Giacomo della Marca*, in "Picenum Seraphicum", 10, 1973, pp. 99-138.

Livio M., *La sezione aurea. Storia di un mistero che dura da tremila anni*, Milano 2003.

Maggioni G. P. (a cura di), *Legenda aurea*, Firenze 2007.

Marcelli F., *Annunciazione e donatori*, in Rivola V., Verdarelli P. (a cura di), *I volti di una dinastia. I da Varano di Camerino*, Milano 2001, pp. 58-59.

Marchi A., *Annunciazione con due donatori*, in Marchi A., Valazzi M. R. (a cura di), *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano 2012, pp. 154-155.

Marchi A., *Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola*, in Caldari C. (a cura di), *Lotto, Zuccari, Ramazzani, Lazzarini. Altri dipinti per la Galleria Nazionale delle Marche e restauri in regione*, Urbino 2010, pp. 56-65.

Mastrocola B., *Le vicende del patrimonio artistico camerinese dopo l'unità d'Italia*, in De Marchi A., Falaschi P. L. (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, pp. 487-508.

Mazzalupi M., *Giovanni Angelo d'Antonio 1452: un punto fermo per la pittura rinascimentale a Camerino*, in "Nuovi Studi", VII, 10, 2003, pp. 25-32.

Mazzalupi M., *La pittura del Quattrocento*, in Rivola V. (a cura di), *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Camerino 2007, pp. 32-39.

Mazzalupi M., *La politica matrimoniale tra i Malatesti e i da Varano*, in A. Falcioni (a cura di), *Le donne di casa Malatesti*, Rimini 2004, pp. 215-224.

Mazzalupi M., *Maestro di Gaglianvecchio*, in Rivola V. (a cura di), *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Camerino 2007, pp. 78-79.

Mazzalupi M., *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi tra Padova e Roma*, in corso di stampa.

Mazzalupi M., s.v. *Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola*, in Allgemeines Künstler-Lexikon, LIV, Munchen-Leipzig 2007, pp. 504-506.

Mazzalupi M., *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'Archivio Notarile di Camerino*, in Moriconi P. (a cura di), *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, Camerino 2006, pp. 1-32.

Mazzara B., *Leggendario francescano*, III, Venezia 1689.

Mercatili Indelicato E., *Vita e opere di Marco dal Monte Santa Maria in Gallo (1425 – 1496)*, Ascoli Piceno 2001.

Mercurelli Salari P., s.v. *Girolamo di Giovanni*, in Dizionario Biografico degli italiani, LVI, Roma 2001, pp. 560-564.

- Mignini M., *Analisi della costruzione spaziale dell'Annunciazione di Sperimento*, in De Marchi A., Falaschi P. L. (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, pp. 357-367.
- Minardi M., *Pittori di metà Quattrocento e oltre: bilancio di un'esperienza pierfrancescana*, in De Marchi A., Falaschi P. L. (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, pp. 325-355.
- Minardi M., *Sotto il segno di Piero: il caso di Girolamo di Giovanni e un episodio di pittura di corte a Camerino*, in "Prospettiva", 89-90, 1988, pp. 16-39.
- Moroni G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1844.
- Odifreddi P., *Variazioni su un Tema Aureo*, in Folicaldi F. (a cura di), *La sezione aurea dagli albori della cultura occidentale alla teoria astronomica delle stringhe*, Firenze 2004, pp. 14-18.
- Paino F., *L'insegna araldica dei da Varano di Camerino*, in Paraventi M. (a cura di), *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio. Atlante dei beni culturali di epoca varanesca*, Ancona 2003, pp. 37-41.
- Panofsky E., *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano 2007.
- Paolucci A., *Il diffondersi della visione prospettica*, (I Maestri del colore, 257), Milano 1966.
- Paolucci A., *Per Girolamo di Giovanni da Camerino*, in "Paragone", XXI, 239, 1970, pp. 23-41.
- Paolucci A., *Per il seguito minore di Piero della Francesca nell'Italia centrale*, in Berti L. (a cura di), *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venezia 1992, pp. 173-183.
- Parisciani G., *Insedimenti e soppressioni*, in Merisio P., *Con San Francesco nelle Marche*, Bergamo 1982, pp. 199-208.
- Pasquinelli B., *Città eloquenti. Le vedute urbane delle Marche e dell'Umbria come strumenti di propaganda e devozione tra XV e XVI secolo*, Ancona 2012.
- Pellegrini L., *Lo sviluppo dell'Osservanza minoritica (1368-1517)*, in Pellegrini L., Paciocco R. (a cura di), *I francescani nelle Marche secoli XIII-XVI*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 54-65.
- Regola della madre Santa Chiara fondatrice delle monache minori*, Lucca 1712.
- Ricci C., *La pittura antica alla Mostra di Macerata*, in "Emporium", XXIII, 1906, pp. 99-120.
- Rivola V., *Le vicende di un'istituzione culturale*, in Ead. (a cura di), *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Camerino 2007, pp. 44-49.
- Rocca G. (a cura di), *La Sostanza dell'Effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, Roma 2000.
- Santoni M., Aleandri V. E., *La Pinacoteca e il Museo Civico di Camerino*, Camerino 1905.
- Santoni M., Aleandri V. E., *Pinacoteca e Museo nel tempio ducale dell'Annunziata*, Camerino 1903.
- Semmoloni G., *Contributo alla storia dei pittori marchigiani del XV e del XVI secolo. Appunti sul caso di Tolentino*, Tolentino 2002.
- Servanzi Collio S., *Antica pittura in tavola nella città di Camerino accennata al forestiere*, in "Il Raffaello", XI, 9, 1879, pp. 129-133.

- Statuta populi civitatis Camerini*, Camerino 1563.
- Talamonti A., *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia Lauretana delle Marche. Monografie dei conventi*, II, Sassoferrato 1939.
- Toscano B., *Un pittore per i Varano fuggiaschi*, in De Marchi A., Falaschi P. L. (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Ripatransone 2003, pp. 527-543.
- Valeri S., *Quattrocento pittorico marchigiano: gli artisti di Camerino e le urbinati tavole Barberini*, in *Id.* (a cura di), *Quattrocento in pittura nell'Italia centrale*, Roma 1993, pp. 53-83.
- Venturi A., *A traverso le Marche*, in "L'Arte", XVIII, 1915, pp. 1-28, 172-208.
- Venturi A., *Ave Maria. Dell'«Annunciazione» nell'arte rappresentativa*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti", 1895, pp. 99-116.
- Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Quattrocento*, VII, 1, Milano 1911.
- Vitalini Sacconi G., *La scuola pittorica camerinese*, in Marchegiani L. (a cura di), *Camerino Ambiente Storia Arte*, Camerino 1976, pp. 133-149.
- Vitalini Sacconi G., *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Cinisello Balsamo 1985.
- Vitalini Sacconi G., *Pittura Marchigiana. La Scuola Camerinese*, Trieste 1968.
- White J., *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano 1971.
- Wilson T., Sani E. P., *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, Città di Castello 2006.
- Yates F. A., *L'arte della memoria*, Torino 1993.
- Zampetti P. (a cura di), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Venezia 1961.
- Zampetti P., *Anonimo marchigiano della seconda metà del XV secolo*, in Dal Poggetto P. (a cura di), *La Donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino 1991, pp. 27-28.
- Zampetti P., *Carlo Crivelli*, Milano 1961.
- Zampetti P., *Girolamo di Giovanni e Piero*, in Dal Poggetto P. (a cura di), *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, Venezia 1992, pp. 285-289.
- Zampetti P., *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, I, Firenze 1988.
- Zardino de Oration*, Venezia 1494.
- Zeri F., *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini (1961)*, in *Id.*, *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino 2000, pp. 132-197.
- Zorzi L., *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in Previtali G., Zeri F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1979, pp. 421-462.