

## Lorenzo di Giovanni de Carris, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche

*Alessandro Delpriori*

*Gli inizi: il Maestro di Baregnano*

Nei giorni del cambio d'anno tra il 1490 e il 1491 moriva, probabilmente a Matelica, Luca di Paolo<sup>1</sup>, pittore degli Ottoni e degli Attucci, protagonista della scena artistica locale almeno dagli anni sessanta. La sua ultima opera, almeno quella che possiamo considerare tale, lo stendardo opistografo conservato nella Pinacoteca di Brera di Milano<sup>2</sup>, testimonia un cambiamento piuttosto deciso nello stile del pittore. Compagno richiami a Carlo Crivelli con frutta e fiori appoggiati un po' ovunque nella scena e anche gli incarnati, solitamente trattati con un fitto tratteggio obliquo su una base chiara, diventano più metallici e costruiti a partire da una base di verdaccio, come se il pittore rispondesse a sollecitazioni diverse, nuove e più moderne rispetto a quanto aveva visto fino a quel momento. È chiaro che la presenza di Crivelli nella vicina Camerino e poi anche nella sua Matelica, ma solo nel 1491 quando Luca era già trapassato<sup>3</sup>, aveva avuto il suo peso, ma credo che in questo caso il pittore volesse rispondere a suo modo al grande cantiere di Loreto dove Luca Signorelli e Melozzo da Forlì avevano portato un modo nuovo di concepire la figurazione, discendente in maniera diretta dal cantiere quattrocentesco della cappella Sistina.

Il passo era ormai segnato, il mondo prospettico e luminoso dei pittori di Camerino era tramontato e anche l'ostentazione di ori e lacche di Crivelli iniziava ad andare in crisi. Si faceva strada, con ritardo rispetto ad altre zone d'Italia, un nuovo linguaggio più attento alle modernità all'avanguardia della vicina Umbria.

Nel 2002, durante la profonda campagna di studi che accompagnò la magistrale mostra sul Quattrocento a Camerino, Andrea De Marchi isolò un pittore che chiamò col nome critico di

Maestro di Baregnano<sup>4</sup> in quanto responsabile della decorazione della chiesa di quella località nei pressi di Camerino. Oltre a quelle pitture, il suo catalogo si componeva di una pala d'altare smembrata di cui due pezzi superstiti che sono conservati nel Museo Piersanti, mentre la parte centrale, una *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Nicola di Bari* era in collezione privata<sup>5</sup> (fig. 1) (di cui purtroppo, pur avendola rintracciata, non siamo riusciti ad avere il prestito per questa occasione).

Lo studioso aveva letto lo stile dell'allora anonimo maestro proprio in rapporto alla "forza promanante dai ritmi e dalle dolcezze del Perugino, ma che nella fattispecie poté essere rinvigorito anche dal confronto con altre fonti, come l'arte di Melozzo da Forlì". In sostanza, facendo i debiti distinguo, erano i medesimi esempi su cui cercava di aggiornarsi Luca di Paolo.

Il Maestro di Baregnano, quindi, è l'autore del *Martirio di San Sebastiano* (fig. 2), un affresco che decora la parete sinistra della cappella maggiore della chiesetta che andrebbe velocemente restaurata, intanto per salvarla, ma anche per capire se sotto lo scialbo possano essere altre parti di dipinti che paiono trasparire<sup>6</sup>. Bartolomeo d'Angelo, committente del *Trittico della Candeletta* di Carlo Crivelli per il duomo di Camerino, all'inizio degli anni novanta fu rettore della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Baregnano ed è probabile che sia lui ad aver voluto quella decorazione. Dalla medesima chiesa proviene anche la *Madonna della Misericordia* ora al Museo Diocesano camerinese che potrebbe avere lo stesso committente delle pitture del presbiterio<sup>7</sup>. Le novità degli affreschi rispetto a quanto visto fino a quel momento in questa zona dell'Appennino sono piuttosto palesi, non solo

un paesaggio profondo che si apre alle spalle del martire che già risente della monumentalità di Perugino e Pintoricchio ma anche, e soprattutto, l'incorniciatura classica e pretenziosa, con delle larghe colonne marmoree che sorreggono un architrave all'antica decorato sul fronte da specchiature marmoree rosse ed ocra. Al centro della scena, in piedi su un basamento che lo rialza appena dal terreno, è san Sebastiano, legato ad una colonna di porfido; ai suoi lati cinque soldati con archi e balestre lo sagittano. Lo stesso De Marchi ha notato che anche le posizioni degli aguzzini somigliano all'analogica scena dipinta da Signorelli nell'*Annunciazione di Pioraco*<sup>8</sup>, ora al Museo Diocesano di Camerino (cat. 4).

Il Maestro di Baregnano è il responsabile di una pala già nella cattedrale di Matelica e ora smembrata in più parti. Si tratta dell'ormai ben nota *Pala Turelli*, dipinta per volere testamentario di Mariana d'Antonio di ser Andrea, vedova di Angelo Turelli che dettava le sue volontà il 20 marzo del 1485<sup>9</sup>. Occupandomi del dipinto, nel 2006, avevo pensato che il responsabile di questo dipinto potesse essere un matelicese, Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, che lavorò a lungo nel Cinquecento a Macerata<sup>10</sup>. Un'idea che fu confermata da Alberto Bufali<sup>11</sup> che l'anno successivo pubblicò il documento di committenza della pittura del 6 settembre del 1493 in cui il pittore promette a Mattia Turelli, figlio di donna Mariana, di dipingere la Pala. Questa fu consegnata l'anno successivo, il 3 aprile del 1494. La tavola per Mattia Turelli, così, diventa punto di partenza fondamentale per la vicenda del pittore matelicese che esordisce alla fine del secolo con una svolta rispetto a quanto si poteva vedere in città fino a quel momento.

Negli ultimi anni è stata posta attenzione su Lorenzo di Giovanni da parte di Stefania Castellana<sup>12</sup> che ha pubblicato un saggio monografico su di lui riassumendone la vicenda critica e quella umana attraverso i documenti conosciuti. La prima notizia giunta a noi è del 1492 quando Lorenzo viene pagato a Macerata



1. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari e Francesco*, collezione privata

2. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Martirio di san Sebastiano*, Baregnano di Camerino, chiesa di Santa Maria

per la pittura di alcuni stemmi. È documentato da solo, senza necessità di avere un tutore, per cui lo immaginiamo già adulto e doveva aver superato già i venticinque anni. Il 4 luglio del 1465 il padre Giovanni faceva testamento e tra gli eredi non menziona Lorenzo che quindi a quella data non era ancora nato. Lo stesso Giovanni morì poco dopo e perciò il pittore nacque postumo ma probabilmente ancora nel 1465 o al massimo all'inizio dell'anno seguente<sup>13</sup>. Da quanto sappiamo, le carte relative alla *Pala Turelli* sono le uniche riferite a Giuda nella sua Matelica, perché successivamente è documentato tra Macerata e Recanati, forse anche a Staffolo nel 1540 ed è attivo certamente a Sarnano<sup>14</sup>, a Cupramontana dove c'è un affresco che gli è stato restituito da Matteo Mazzalupi (cat. 9), a Penna San Giovanni e Serra San Quirico, dalla cui chiesa di San Francesco viene la Pala oggi a Brera e la sua predella conservata solitamente a palazzo Madama a Roma, nella sede del Senato e qui riunite insieme, a quanto sappiamo, per la prima volta (catt. 18-19).

Il lungo percorso del pittore parte dunque alla fine del Quattrocento con un'opera documentata che stilisticamente è un po' diversa dalle opere tipiche del suo catalogo. È probabile che questo sia dovuto a una notevole distanza di tempo tra questa e quelle, ma anche dal fatto che ai suoi inizi Giuda sembra essere un pittore che prende spunto da più fonti e che le elabora assieme in senso personale, come se sperimentasse. La tavola centrale della *Pala Turelli* rappresenta la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Nicola di Bari e Francesco*, ai lati dello scranno marmoreo ci sono due angeli in preghiera. Sparsi ovunque, sopra il fastigio architravato del trono, sul basamento, sopra i braccioli, ci sono una mela, una pera, un cetriolo, e dei fiori, sembrano una rosa e dei garofani, omaggi a Carlo Crivelli<sup>15</sup>. Nel dipinto convivono echi della tradizione locale ed accenni al mondo nuovo, come ha notato già De Marchi che confrontava giustamente le acconciature gonfie degli angeli con quelle proposte da Melozzo

da Forlì nella sagrestia di San Marco a Loreto<sup>16</sup>. Da Lorenzo d'Alessandro e forse anche da Luca di Paolo viene il modo di rendere gli incarnati con un fitto tratteggio obliquo con pigmenti bianchi e rosati, un ricordo di Giovanni Boccati è nel Cristo della cimasa che si riversa in avanti con le braccia tese inondate dal sangue che scende dalle ferite sulle mani. Un po' incredibilmente, il trono della Madonna è decorato con racemi a monocromo sul basamento come avevano fatto quasi cento anni prima i fratelli Salimbeni. È però chiaro che il pittore che più influenza questa fase interlocutoria e giovanile è Luca Signorelli. Attivo a Loreto alla metà degli anni ottanta<sup>17</sup>, il pittore cortonese ancor prima di arrivare nella basilica mariana, lasciò uno stendardo su tavola a Fabriano per la confraternita dei Raccomandati annessa alla chiesa di Santa Maria del Mercato, ora distrutta<sup>18</sup> (fig. 3). La tavola è tra le migliori prove del pittore in cui si vedono i ricordi della formazione con Piero della Francesca, ma soprattutto la forza dell'esperienza dei ponteggi della cappella Sistina accanto a Perugino e soprattutto a Bartolomeo della Gatta. Lo stendardo è solitamente datato all'inizio del nono decennio, prima della *Pala Vagnucci* per il duomo di Perugia consegnata nel 1484<sup>19</sup> e a quelle date un'opera di questa modernità, seppure carica di ori, doveva essere dirompente nel panorama artistico dell'Appennino, ancora legato alla cultura tutta superficiale dei Crivelli e in cui le regole spaziali interne lasciavano il campo ad una forza esornativa sovrastante e a una volontà espressiva dai toni accesi<sup>20</sup>. Chiaro che i pittori più maturi non potevano sentire quelle novità, ma per un giovane che si stava formando lo stendardo oggi a Brera poteva rappresentare uno stimolo nuovo. Così mi pare che si possa suggerire un parallelo tra la Madonna di Signorelli e quella presente al centro della *Pala Turelli*. Del prototipo del maestro toscano Lorenzo di Giovanni non riesce a prendere totalmente la luce metallica, né la costruzione geometrica, ma ne ricalca la dolcezza del volto della Madonna, leggermente di tre

quarti e con la testa reclinata verso il Figlio, le palpebre abbassate, le labbra strette e soprattutto il mantello sulla testa che lascia scoperta gran parte della fronte e si impenna al centro con una piega triangolare sul risvolto. Lo stesso Bambino nudo, anche se in posizione diversa, ma sempre seduto sulle ginocchia di Maria con le gambe rivolte al centro, sembra essere un pensiero su quello proposto da Signorelli.

Nella Crocifissione della cimasa, ma anche nel piccolo e delizioso san Sebastiano, unica parte superstite delle colonnine laterali della pala, Lorenzo sperimenta un pannello ammassato e lucente, con pieghe regolari e spigolose<sup>21</sup>,

proprio come aveva fatto il cortonese nel verso dello stendardo nella scena della *Flagellazione di Cristo*.

Il paesaggio che si apre alle spalle del calvario dipinto da Giuda e lo stesso dietro al san Sebastiano, sono già di impronta umbra con vedute a volo d'uccello che vanno a degradare verso il fondo e con quinte rocciose ai lati con pietre piene di muschi e di erba cadente. Mi pare che anche in questo caso, il modello più vicino possa essere un dipinto di Signorelli: la *Conversione di Saulo* nella sagrestia di San Giovanni nella basilica della Santa a Casa a Loreto<sup>22</sup> (fig. 4), dove sono presenti il mucchio di rocce a sinistra, il fiume

3. Luca Signorelli,  
*Stendardo processionale*, Milano,  
Pinacoteca di Brera



4. Luca Signorelli,  
*Conversione di san  
Paolo*. Loreto, basilica  
della Santa Casa

(o forse un lago) appena visibile al centro che guida l'occhio verso la profondità e l'orizzonte relativamente basso, esattamente come nelle piccole pitture di Matelica.

La stessa matrice deve stare a monte dell'affresco superstite della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Baregnano; anche in questo caso alle spalle del martire al centro della scena si apre una veduta di prati solcati da un fiume che digrada verso il fondo e a far da quinta è un gruppo di rocce spezzate sulla sinistra. Mi pare anche che il viso di sotto in su del san Sebastiano, che in effetti è un pochino distante dalle immagini morbide della *Pala Turelli*, si possa spiegare grazie allo studio di Giuda sui personaggi di Signorelli.

Che la *Pala Turelli* e l'affresco di Baregnano siano molto vicini cronologicamente, anche se non perfettamente sovrapponibili per stile, si evince intanto dal fatto che al fondo ci siano i medesimi modelli, ma anche per dettagli meno macroscopici, ma altrettanto evidenti come la decorazione a grosse palmette dell'architrave del trono che si ripete identica nei capitelli delle



colonne che incorniciano la scena del martirio di Sebastiano, o il modo di fare le aureole, tutte in prospettiva come fossero delle ellissi un pochino appuntite.

In queste pitture murali, però, Lorenzo ha perso qualsiasi ricordo della cultura camerinese, mancano quegli accenni all'espressività boccattiana che invece sono presenti in maniera esplicita nella Crocifissione, mancano i ricordi standardizzati di Crivelli e pure quella dolce malinconia tipica di Lorenzo d'Alessandro che si percepisce ancora nella tavola di collezione privata. Se la *Pala Turelli* fu dipinta tra il 1493 e il 1494, forse l'affresco è leggermente più tardo e potrebbe datarsi poco dopo la metà del decennio, spiegando così anche la volontà monumentale dell'incorniciatura, pretenziosamente all'antica, che riecheggia nuovamente la spazialità lauretana, ma che potrebbe anche essere una sorta di risposta alle sollecitazioni tutte nuove che venivano dalla Camerino di Giulio Cesare Da Varano che nei primi anni novanta stava ricostruendo il palazzo Ducale, al cui cantiere era stato coinvolto Baccio Pontelli<sup>23</sup>, e aveva dato principio alla costruzione del tempio della Santissima Annunziata<sup>24</sup>.

In questo giro d'anni entra una tela conservata all'interno del convento delle clarisse delle Beata Mattia a Matelica che potei pubblicare anni fa grazie alla generosità di Maria Giannatiempo che l'aveva scoperta e ne aveva curato il restauro<sup>25</sup>.

L'*Annunciazione* (cat. ) ambientata in una piazza lastricata con mattonelle rosse i cui lati esterni sono delimitati da due palazzi; in secondo piano, prima della balaustra che racchiude lo spazio urbano sono inginocchiate due donne: una è facilmente riconoscibile come la Maddalena, con la pisside appoggiata a terra, e l'altra è una clarissa che è buona norma riconoscere con la beata Mattia Nazzareti, mistica morta in odore di santità in quel convento nel 1320. In alto è il mezzo busto di Dio Padre che invia lo Spirito Santo a fecondare la Vergine.

Al momento di rendere nota la tela avevo proposto l'attribuzione a Lorenzo di Giovanni pensando

che il pittore responsabile di quest'opera avesse avuto una formazione vicina ai pittori camerti, guardando a Boccati e in qualche modo anche a Giovanni Angelo d'Antonio, ma mi pareva convincente il confronto tra il viso un po' molle della Vergine Annunciata con quello della Madonna della tavola già nella cattedrale di Matelica. Stefania Castellana ha invece pensato che questa possa essere in realtà una prova di bottega di qualità mediocre<sup>26</sup>. È chiaro che non si tratti di un capolavoro, ma io penso che lo stato di conservazione ampiamente compromesso nuocia gravemente a questo dipinto che non mi stupirei invece di trovare in testa di serie al percorso del Giuda, in un momento in cui era ancora molto forte il ricordo della pittura camerte. Stante però così la situazione questa mia idea è destinata a rimanere tale e si dovrà tenere un profilo più prudente, con la tentazione di sospendere il giudizio, sperando che il confronto in mostra con le altre opere ci possa dare qualche dato in più<sup>27</sup>.

#### *Matelica cruciale: Palmezzano a San Francesco*

Nella chiesa di San Francesco a Matelica, ora sull'altare della cappella De Luca, è una maestosa pala di Marco Palmezzano, impressionante per dimensioni e stato di conservazione. È infatti integra in ogni sua parte, dalla predella alla cornice, fino alle decorazioni esterne di questa e due coppie di delfini che ornano la centinatura. La pala è firmata Marco di Melozzo da Forlì e datata 1501; si conosce anche il nome del committente, o meglio, probabilmente di colui che doveva volere in quegli anni l'ammmodernamento del corredo di immagini della chiesa, frate Giorgio di Giacomo<sup>28</sup>, che fu guardiano della chiesa a lungo e fu responsabile anche della richiesta a Carlo Crivelli della *Madonna della Rondine*, ora nella National Gallery di Londra.

La pala rappresenta al centro la Madonna in trono, assisa su un sedile rialzato da terra da un piedistallo composito con il nodo centrale

costruito come un elemento ligneo poligonale diamantato, a dimostrare la bravura prospettica del pittore. Ai lati sono san Francesco e santa Caterina d'Alessandria, mentre nella cimasa, uno dei brani più alti dell'intera carriera del pittore, è la Pietà tra i santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena e Ludovico da Tolosa. La predella è composta da tre riquadri sotto la tavola centrale e due zoccoli aggettanti alla base delle colonne della cornice. In queste sono rappresentati sant'Adriano a cavallo con la città di Matelica in mano e san Bonaventura da Bagnoregio con un *lignum vitae*. Nelle scene narrative centrali, invece, è il *Martirio dei protomartiri francescani in Marocco*, l'*Ultima Cena* al centro, con chiari intenti eucaristici, e la *Stigmatizzazione di san Francesco*. Nei pilastri laterali ci sono sei santi: a sinistra Girolamo, Antonio da Padova e una beata francescana, già identificata con Filippa Mereri<sup>29</sup>, ma che credo sia più giusto riconoscere come la beata Mattia Nazzare<sup>30</sup>; a destra Bernardino da Siena, Sebastiano e Chiara di Assisi.

È stato notato come questa maestosa pala di Marco Palmezzano abbia come modello la pala di Pesaro di Giovanni Bellini<sup>31</sup>, da cui riprende l'impianto generale (con una evidente differenza nella cimasa). In realtà i contatti con quel capolavoro sono meno stringenti di quello che sembra a un primo momento; è vero che entrambe le macchine hanno una struttura con scalino dipinto, zoccoli aggettanti, pilastri con figure all'interno che reggono un architrave decorato sul fronte con un motivo all'antica, ma ad essere diverso è il concetto spaziale generale. Bellini inserisce la tavola centrale entro una doppia cornice, ripetuta con un'invenzione geniale all'interno, nello schienale del trono marmoreo, creando così un effetto illusivo di quadro dentro il quadro<sup>32</sup>. Nella pala di Palmezzano, invece, la cornice lignea non è che la parte reale di un portico aperto su tutti i lati che continua all'interno del dipinto. Dietro le figure ci sono due colonne decorate con dorature e grottesche, che reggono un sistema di architravi che si appoggia

5. Carlo Crivelli, *Madonna della Rondine*, Londra, National Gallery

idealmente ai capitelli della cornice. Un modello di pala architettonica che in questa zona delle Marche non si era ancora mai vista e che invece fu di un successo notevole.

Dieci anni prima, nella medesima chiesa, voluta dallo stesso frate Giorgio, era stata montata la Madonna della Rondine di Carlo Crivelli (fig. 5), una commissione che coinvolse anche la famiglia



degli Ottoni che apposero il loro stemma in calce alla scena centrale<sup>33</sup>. Credo che il dipinto con cui volle gareggiare Palmezzano non fosse la pala per i francescani di Pesaro, bensì quella presente nella stessa chiesa matelicese, sull'altar maggiore. La composizione della cornice è assolutamente identica e presentano notevoli somiglianze anche le decorazioni all'antica sull'architrave. La predella narrativa è divisa anche nel dipinto di Londra in tre parti e gli zoccoli dei pilastri, aggettanti anche loro, sono istoriati.

Che il dipinto di Palmezzano arrivi a Matelica proprio sul cambio di secolo certamente è un fatto fortuito, ma rappresenta comunque un evento ricco di significati: è come se repentinamente cambiasse moda per i dipinti d'altare e dai politici o dalle pale quadre di Crivelli, comunque cariche di ori e di figure ribaltate in superficie, si passasse ad una forma più *à la page*, con costruzioni architettoniche e illusive.

La pala, costruita sui modelli veneziani di Bellini, apre la porta delle Marche a questa nuova cultura prospettica già in uso in altre zone d'Italia<sup>34</sup> e in particolare proprio in laguna, e nei primi anni del Cinquecento si moltiplicano gli esempi di pale architettoniche che si devono leggere insieme al frontespizio della cornice, o almeno si percepiscono così ideate, anche se abbiamo perso la parte intagliata. Così doveva essere anche la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Nicola di Bari* firmata da Francesco Zaganelli e datata 1505, dipinta per Pietro Marinazzo e destinata in origine alla chiesa degli osservanti di Civitanova Marche<sup>35</sup>.

#### *Antonio Solario a Macerata?*

Non sarà un caso, quindi, che alla morte di Vittore Crivelli i francescani di Osimo chiesero a un veneziano di passaggio, Antonio Solario, di terminare un polittico forse appena iniziato<sup>36</sup>. Come è noto, Solario cambia radicalmente progetto e nel 1505 viene consegnata una tavola

mastodontica benché incompiuta<sup>37</sup>, una *Sacra conversazione* gigantesca che vede i personaggi sistemati attorno al trono rialzato della Vergine e all'interno di una navata, come di una chiesa, con volta a crociera divisa in due campate e con la parete di fondo aperta su un paesaggio (fig. 6). Oggi l'altare dove è alloggiata non è più quello antico, ma è chiaro che la costruzione dello spazio illusivo necessitasse di un adeguato fronte ligneo. Stessa sorte è toccata all'altra pala di Solario per le Marche, una seconda *Sacra conversazione* ancora conservata nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Fermo (fig. 7), in cui le figure, messe di consueto ad esedra attorno al trono rialzato della Madonna, sono all'interno di uno spazio architettonico che sembra il presbiterio di una chiesa e che doveva appoggiarsi, sul davanti, anche in questo caso alla cornice.

Non stupisce quindi che, nello stesso 1506  ivi a Recanati il grande polittico di Lorenzo Lotto per i domenicani, costruito con lo stesso rapporto tra parte intagliata e parte interna dipinta<sup>38</sup>.

Tra queste opere con uno spiccato senso architettonico dell'interno, è una tela celebre ma assai controversa a cui gli storici dell'arte non hanno ancora trovato una soluzione attributiva convincente. Si tratta della *Madonna della Misericordia* di Macerata (fig. 8), tela assai venerata nell'omonimo santuario costruito dal Vanvitelli accanto al duomo della città<sup>39</sup>. Recentemente Silvia Blasio ha studiato attentamente il problema e ha dato moltissime notizie sul dipinto tracciando anche una puntuale storica critica<sup>40</sup>. Davvero impressionante è il numero di diverse attribuzioni che si sono succedute, da Perugino a Crivelli, da Sinibaldo Ibi a Lorenzo Costa, ma nessuna sembrava aver colto nel segno. La situazione è complicata dallo stato di conservazione del dipinto che è davvero precario: moltissime sono le abrasioni della superficie che si vedono ad occhio nudo, le ridipinture che coinvolgono in particolar modo le figure dei santi e tanto che, ad esempio, il san Giuliano sembra essere completamente ripreso. Sappiamo che a metà dell'Ottocento



7. Antonio Solario,  
*Madonna col Bambino  
e santi*, Fermo, Santa  
Maria del Carmine

8. Antonio Solario  
(?), *Madonna  
della Misericordia*,  
Macerata, chiesa della  
Misericordia

*Pagina precedente*  
6. Antonio Solario,  
*Madonna col Bambino  
e santi*, Osimo, chiesa  
di San Giuseppe da  
Copertino



il dipinto era in gravissimo pericolo perché l'umidità aveva creato delle muffe che stavano minacciando anche il viso della Vergine. Nel 1799, invece, i soldati napoleonici distrussero una tavola che era stata apposta sul retro del dipinto e sembra che si divertissero a crivellare di colpi anche l'immagine<sup>1</sup>. Chiaramente una storia così sfavorevole non permette un'analisi precisa sul piano filologico, ma credo che sia opportuno fare qualche ragionamento in più. La Madonna è stante su un piedistallo con il mantello aperto da due angeli; ai piedi, sotto il podio, è la folla dei fedeli di spalle e ai lati i quattro santi divisi in coppie, a sinistra Giuliano e Andrea, a destra Rocco e Sebastiano. La scena si svolge anche in questo caso di fronte a un portico con quattro pilastri che reggono due serie di archi legati insieme da una volta a crociera.

Nell'occhio di questa è dipinta in prospettiva una ghirlanda di foglie che sembrano di alloro e piccoli pomi dorati. Nei pennacchi tra gli archi del fronte, entro oculi circolari si affacciano san Giovanni Battista e san Francesco d'Assisi. Il forte impianto prospettico, fin qui poco rilevato dalla critica, e la costruzione architettonica illusiva riportano proprio al mondo di impronta veneta che abbiamo tracciato poco prima. Io stesso ho creduto a lungo che il pittore responsabile di questa tela dovesse annoverarsi tra qualcuno dei forlivesi scesi nelle Marche, senza però trovare una soluzione adeguata. Mi sono dovuto però ricredere osservando più attentamente la grande pala osimana di Antonio Solario. Anche in quel caso qualche dettaglio è troppo consunto dal



suggerire la strada da percorrere: intanto la costruzione della volta a crociera al di sopra del gruppo centrale è sostanzialmente identica tra i due dipinti, entrambi con una muratura coperta di intonaco grigiastro pulitissimo nelle linee essenziali e con la luce che schiarisce le vele per creare lo spazio. Mi pare anche che il volto della Madonna di Macerata, che è la parte meglio leggibile dell'intero dipinto<sup>42</sup>, sia molto vicina all'analoga figura ancora ad Osimo (figg. 9-10), dove la Madonna ha le stesse palpebre abbassate, la stessa costruzione geometrica del volto, la stessa bocca piccola e disegnata, ma soprattutto il medesimo modo di dipingere gli incarnati con una base chiarissima e metallica e poi dei lustri bianchi che rendono le forme altrimenti troppo geometriche come più vive. Si veda ad esempio come siano turgide le fossette ai lati della bocca

della *Madonna della Misericordia*: un passaggio che non è semplicemente morelliano, ma che mi pare sia comune a tutte, o quasi, le figure dipinte da Antonio.

La decorazione a finti bronzi del fronte delle arcate a Macerata si trovano della stessa sensibilità anche ad Osimo e a Fermo negli ornati delle colonne e dei troni, e anche la presenza di decorazioni all'antica come palmette, file di perle, foglie di alloro, sono temi assai ricorrenti nella pittura di Solario. Il panneggio della veste della *Madonna della Misericordia*, con le ombre tremule e le pieghe vibranti ma comunque lucide si rivede nella tunica rossa di Maria della pala di Fermo, ma anche nel panno verde del retro della tavola del Castello Sforzesco di Milano<sup>43</sup> (fig. 11). I confronti possono continuare ma mi piace segnalare in particolar modo quello che si può

9. Antonio Solario (?), *Madonna della Misericordia*, Macerata, chiesa della Misericordia (particolare)

10. Antonio Solario, *Madonna col Bambino e santi*, Osimo, chiesa di San Giuseppe da Copertino (particolare)





11. Antonio Solario,  
*Madonna col Bambino  
tra i santi Pietro e  
Francesco*, Milano,  
Museo d'Arte antica  
del Castello Sforzesco

12. Ioannes Hispanus,  
*Madonna col  
Bambino e Santi*,  
Montecassiano,  
Municipio



istituire tra il volto del Gesù Bambino del trittico Withpole a Bristol<sup>44</sup>, quello dell'angelo dietro la santa Caterina della National Gallery di Londra e i visi degli angeli che tengono il mantello di Maria nella tela in questione.

Mi pare che a questo punto si possa proporre l'attribuzione ad Antonio Solario come aveva già fatto Bernard Berenson<sup>45</sup> e con un certo successo, pur con qualche dubbio legato allo stato di conservazione, come detto, precario.

### *Immagini alla moda, le pale architettoniche*

La presenza a Macerata di Antonio Solario, o comunque in questa zona delle Marche, dovette favorire ancor di più il cambiamento del gusto dei committenti verso una pittura più lucida, meno legata alla tradizione crivellesca e senz'altro aperta a modelli nuovi. Chiaro è che da lì a poco sarebbe arrivato sulla scena Lorenzo Lotto con lo sconvolgente polittico di Recanati, ma questo cambio di gusto favorì senz'altro anche l'arrivo di altri artisti, come Iohannes Hispanus che tra il 1506 e il 1507 lavorò a Montecassiano alla *Madonna in trono tra i santi Andrea e Elena* forse proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Lenze<sup>46</sup> (fig. 12). La pala è stata giustamente definita come uno dei punti più alti della produzione del pittore che in questo dipinto sembra in qualche modo abbandonare i ricordi della tradizione toscana e peruginesca delle sue opere giovanili abbracciando una struttura prospettica più salda e senz'altro un maggior senso architettonico<sup>47</sup>. A definire la struttura della pala doveva partecipare in maniera sostanziale anche la cornice che i documenti ci dicono commissionata a Giovanni di Piergiacomo, allievo di Domenico Indivini e famoso autore di cori<sup>48</sup>. Le carte pubblicate da Andrea Trubbiani<sup>49</sup> descrivono una situazione complessa su cui varrebbe la pena una volta ragionare più a lungo: Antonio Zagano fu il falegname che fornì almeno due delle assi che formano il supporto del

dipinto, a un certo Francesco Angelini era stata commissionata l'incassatura dove doveva essere alloggiata la tavola, dei non meglio specificati quadretti erano stati chiesti a Catarino di Domenico, ma la struttura della cona era appunto del carpentiere sanseverinate.

Tra il 1501, anno dell'arrivo a Matelica di Marco Palmezzano (o almeno della sua pala) e la metà di quel decennio, la moda delle pale d'altare nelle Marche cambia radicalmente e si sviluppa un modo di concepire il dipinto diverso, tutto improntato su una costruzione architettonica che coinvolge in maniera diretta anche la cornice. Così è anche per un pittore apparentemente estraneo a questi svolgimenti, il perugino Bernardino di Mariotto, che assume una posizione defilata non cercando mai di avvicinarsi alla pittura lucida di impronta veneta, ma rimane sempre affezionato al suo mondo artigiano, pieno di superfici crepitanti di metalli preziosi, ancorato a una tradizione che verrebbe da dire crivellesca, innervato però di ricordi della sua formazione nella Perugia di fine Quattrocento<sup>50</sup>. La sua pala di Montecassiano (ora Potenza Picena) datata proprio 1506, incornicia le figure sotto un arco che segue tutta la centinatura della tavola il cui fronte è nella cornice intagliata e dorata che è ancora conservata<sup>51</sup>. Lo stesso doveva essere per la grande pala ora in San Domenico a San Severino di cui però abbiamo perso il frontespizio che doveva essere piuttosto complesso, tanto che erano previste cinque scene narrative nella predella e due angeli scolpiti da inserire negli zoccoli dei pilastri e altri due sulla sommità della centinatura<sup>52</sup>.

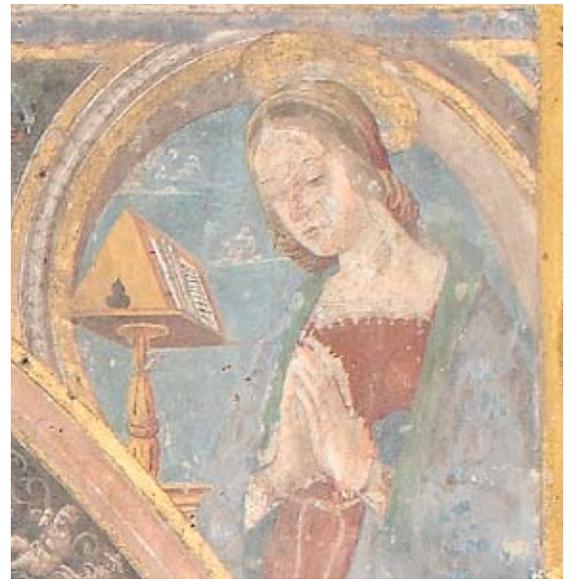
Purtroppo le opere di Lorenzo di Giovanni, che lavora per un periodo molto lungo, si scalano nel tempo spesso a distanza di molti anni. Nel 1498 riceve una commissione di un dipinto, di cui non si ha altra notizia, da parte di una confraternita femminile a Montecassiano<sup>53</sup> mentre tra il 1500 e il 1510 è variamente documentato a Macerata impegnato per lavori minori, come le pitture di pennoni e stemmi<sup>54</sup>. Stefania Castellana ha però segnalato un affresco nella chiesa di

Santa Maria delle Grazie a Sarnano<sup>55</sup> (fig. 13) attribuendolo al nostro pittore, che potrebbe testimoniare un frammento della sua attività in quel lasso di tempo. Si tratta di una *Madonna della Misericordia* e di un' *Annunciazione* dipinte sul ciborio dell'altar maggiore della chiesetta. Questo, credo rimontato più tardi, è datato 1494<sup>56</sup> e chiaramente fornisce un rigido post quem per l'affresco. La studiosa ha segnalato giustamente come la Vergine dell'Annunciazione si confronti benissimo con la santa Caterina che Palmezzano ha dipinto a Matelica (figg. 14-15). Mi permetto anche di aggiungere che la rigida scansione prospettica del clipeo ove alloggiavano le figure di san Gabriele e della stessa Madonna, lo scorcio del leggio di questa e pure il gusto all'antica degli ornati a grottesche, presuppongono senza dubbio la pala di Matelica di Palmezzano e spingono questo affresco dentro il primo decennio del Cinquecento, forse nei primi anni<sup>57</sup>. L'affresco e tutta la chiesa, tenuta in ordine e fruibile dai generosi proprietari, avrebbe bisogno di un restauro che possa aiutare la lettura del dipinto che oggi è pieno di sporco e di macchie di umido. È però un'opera assai piacevole, tra le migliori del pittore, anche se risponde a un'iconografia per quel momento desueta. La *Madonna della Misericordia*, infatti, copia nella posizione, e se vogliamo anche nello stile affettato del volto e nella posa della testa di tre quarti verso destra, lo stesso soggetto dipinto da Pietro Alemanno nel 1494 per la chiesa di Santa Maria sempre a Sarnano<sup>58</sup>, che evidentemente in quel momento doveva fare da modello. Le figure in basso, però, sono molto più moderne e alcuni volti hanno una carica ritrattistica molto intensa, da suggerire ancora una volta uno studio accurato su Luca Signorelli. A destra della scena, nella parte destinata alle donne, è un uomo maturo, calvo, a capo scoperto ma vestito con un saio che non si fa fatica a riconoscere come il committente del dipinto che piacerebbe un giorno identificare (fig. 16). La datazione già cinquecentesca si evince anche dalla decorazione dell'arco del

13. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna della Misericordia e Annunciazione*, Sarnano, Santa Maria delle Grazie

14. Marco Palmezzano, *Madonna col Bambino e santi*, Matelica, chiesa di San Francesco (particolare)

15. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Annunciazione*, Sarnano, Santa Maria delle Grazie (particolare)



ciborio, tutto dipinto con grottesche animate da putti, identici nella posizione a quelli bronzei che compariranno nella pala del duomo di Macerata.

 *Concorrenza con Palmezzano: Luca Signorelli per Matelica*

Nel 1504 gli agostiniani di Matelica vollero ornare l'altare maggiore della loro chiesa con una pala d'altare e chiesero al figlio di Luca di Paolo, Giovannantonio, di fare da tramite tra loro e Luca Signorelli<sup>59</sup>. Il documento di commissione del dipinto, pubblicato nel 1991 da Lawrence Kanter<sup>60</sup> è molto chiaro nell'indicare come



modello per il dipinto la pala che il pittore aveva già lasciato nella chiesa di Santa Margherita a Cortona (fig. 17). La straordinaria *Deposizione* del Museo Diocesano di quella città, quindi, diventava la matrice anche per la tavola di Sant'Agostino. Le vicende di questa sono ben note: nel 1736, mentre stavano rinnovando la chiesa, gli agostiniani vendettero il dipinto e questo fu poi tagliato in pezzi verosimilmente per piazzarlo più agevolmente. La riscoperta recente di uno di questi, la testa del Cristo morto, ha permesso di ricostruire il complesso in maniera convincente<sup>61</sup> (fig. 18). Ne risulta che la tavola doveva essere grandiosa e di fortissimo impatto. Il frammento conservato in una collezione privata scozzese presenta due pie donne e nel retro Giuseppe di Arimatea e Nicodemo; è uno dei momenti più alti della pittura di Signorelli all'inizio del Cinquecento e fa pensare che l'intera pala fosse stata sostenuta da un alto grado di autografia e da un impegno particolare nell'utilizzo di lacche e metalli preziosi. La veste della donna di profilo,

ad esempio, porta la stessa decorazione della stoffa che è presente nel retro della *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum di New York, dipinta da Signorelli per la figlia nel 1507<sup>62</sup>.

Nel frangente della commissione della pala, Giovannantonio di Luca di Paolo commissionò a Signorelli anche un tondo per la sua devozione personale e questo si identifica oggi con quello conservato in una collezione privata italiana eccezionalmente presente in mostra (cfr. cat. 5) a testimoniare quel momento felicissimo per l'arte a Matelica.

La risonanza di quest'opera fu assai più alta di quanto possiamo pensare oggi; mi è già capitato di sottolineare come Vincenzo Pagani, nel politico di Sarnano (fig. 19) e in quello di Ascoli<sup>63</sup> utilizzi la scena di Signorelli per impaginare i suoi compianti, ma il suo portato non si esaurisce in quei frangenti. Bernardino di Mariotto, pittore perugino che consideriamo spesso isolato e fuori dal suo tempo, in realtà reagisce con forza a Signorelli cambiando repentinamente modo

16. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna della Misericordia*, Sarnano, Santa Maria delle Grazie (particolare del committente)

*Pagina seguente*  
17. Luca Signorelli, *Deposizione*, Cortona, Museo Diocesano

18. Luca Signorelli, *ricostruzione della Deposizione* già a Matelica, chiesa di Sant'Agostino

19. Vincenzo Pagani, *Deposizione*, Sarnano, Pinacoteca Civica



di concepire le forme, abbandonando i segni grafici quasi esasperati delle sue prime opere (che seguono gli esempi tardi di Crivelli) per costruire forme più monumentali e mature. Il passaggio si nota chiaramente guardando la *Pietà* su tela della Pinacoteca Tacchi Venturi a San Severino<sup>64</sup>, ma soprattutto la *Deposizione* dell'Accademia Carrara di Bergamo<sup>65</sup> faccia di uno stendardo che aveva nel suo retro i santi Lorenzo e Andrea conservati a palazzo Barberini<sup>66</sup>. In queste tavolette Bernardino, oltre



a recepire le sollecitazioni stilistiche di Signorelli, nei volti e nei roveli dei capelli, utilizza l'idea della croce vuota e della Pietà ai suoi piedi come aveva fatto Luca nella pala di Matelica. In più, la veste della Maddalena è lavorata su una foglia d'argento meccato, come se volesse fingere una stoffa preziosa, esattamente come proposto dal pittore cortonese.

L'eredità più grande di Signorelli in questa zona delle Marche, si capisce bene guardando in particolar modo l'attività di Venanzo da Camerino e Pergentile da Matelica<sup>67</sup>. I due artisti, che a quanto pare erano legati da un sodalizio duraturo, assolsero a importanti commissioni a Camerino, anche per i Da Varano<sup>68</sup>. Nel loro modo di concepire le figure coesiste il mondo monumentale e arrovellato di Signorelli con la costruzione prospettica architettonica di Solario e di Antonio da Faenza: così è la bella pala ora a San Venanzio, voluta dal duca Giovanni Maria Varano e proveniente dal tempio della Santissima Annunziata (fig. 20). Rappresenta la *Sant'Anna Metterza tra san Gioacchino e san Giuseppe*; l'impaginazione della scena con colonne decorate a marmi colorati, volte a crociera che si rincorrono e un paesaggio altissimo all'orizzonte, non può prescindere né dalla pala di Marco Palmezzano a Matelica, né dagli esempi di Solario, ma in particolar modo risponde alle prove di Antonio da Faenza. Le vesti dorate da un lato sembrano esser il ricordo nostalgico di un mondo passato e fulgido di crepitii preziosi e dall'altro discendono proprio dalla maestria materica dello stesso Signorelli che, come s'è visto, nel *Compianto* di Matelica vestiva i personaggi di broccati luccicanti. La tela porta la data 1518 e, a quanto ne sappiamo, dovrebbe cadere alla metà del percorso dei due artisti, autori anche delle tele Lancellotti enti, grazie alla gentilezza del principe Pietro in questa occasione, che sono del 1512 (fig. 21) e di una pala per Arcevia datata invece 1529. A monte di queste dovrebbe cadere sia lo stendardo di San Venanzio sia l'affresco al fondo della chiesa di Santa Maria delle Macchie a



21. Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, *Tele Tancellotti*, Roma, Collezione Lancellotti

*Pagina precedente*  
20, Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, *Sant'Anna Metterza tra san Gioacchino e san Giuseppe*, Camerino, basilica di San Venanzio



*Pagina seguente*  
22. Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, *Assunzione della Vergine*, Gagliole, Santuario della Madonna delle Macchie

23. Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, *Assunzione della Vergine*, Gagliole, Santuario della Madonna delle Macchie (particolare)

24. Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, *Sant'Anna Metterza tra san Gioacchino e san Giuseppe*, Camerino, basilica di San Venanzio (particolare)

Gagliole (fig. 22) che, già assegnato da Bittarelli ai nostro<sup>69</sup>, fu invece pensato di Marchisiano di Giorgio da Scotucci e Pierangelini<sup>70</sup>. È vero che diverse sono le tangenze tra questo affresco e le pitture del pittore slavo, ma credo che sia più giusto tenere l'*Assunzione* nel catalogo di Pergentile e Venanzo. In questo la vena signorelliana è senz'altro più forte di quanto mai espresso da Marchisiano e inoltre mi pare che gli sguardi arcigni degli apostoli, con gli occhi rivolti verso l'alto, espressioni graffianti al limite del grottesco, si possano confrontare bene con quelle proposte proprio nella tela a San Venanzio a Camerino ma proveniente dall'Annunziata (figg. 23-24). Anche la *Madonna in gloria*, con gli occhi rotondi e la pelle che a tratti si accende di un'ombra rossa e viva, si confronta bene con



quella sulle ginocchia della madre nella stessa tela camerte.

Marchisiano, per la verità, è un pittore che non raggiunge mai certa qualità lucida, ma anzi, ripete in maniera un po' stanca, rielaborando, le sollecitazioni che arrivano dall'esterno. Nasce così il peruginesco *Battesimo di Cristo* dell'Annunziata a Camerino del 1508, copia  alla Nunziatella di Foligno, o il  dal centro della gigantesca pala per San Nicola a Tolentino che invece ricalca in alcune parti la *Pietà* al colmo del polittico di Recanati di Lorenzo Lotto.

Eppure, all'inizio della sua carriera il pittore era partito in maniera più fresca e personale: la cappella di San Catervo<sup>71</sup>, infatti, ha un grado di qualità certamente più alta di tutto il resto del suo catalogo. La *Madonna col Bambino* della

lunetta centrale dipende di nuovo, soprattutto nella figura della Vergine, da quella che Signorelli presentò nello stendardo ora a Brera, ma i santi laterali, eleganti nelle loro vesti di broccati dorati, risentono ancora in maniera diretta delle eleganze di Lorenzo d'Alessandro, tanto che verrebbe quasi da pensare che il pittore di Tolentino abbia trascorso parte del suo apprendistato nella bottega di questi. A tal proposito, credo che possano entrare nel catalogo di Marchisiano, nella sua fase giovanile, due dipinti: uno sportellino con *Cristo in pietà tra due angeli* conservato nel Museo Diocesano di Camerino<sup>72</sup> (fig. 25) e uno stendardo nello stesso museo ma proveniente da San Martino a Caldarola già attribuito a Nobile da Lucca<sup>73</sup> (fig. 26). Per entrambe le opere, che evidentemente sono dello stesso momento, forse ancora sul finire del XV secolo, l'esempio di Lorenzo d'Alessandro è fondamentale, come mai lo è stato per Nobile. Non solo perché la *Madonna della Misericordia* dipinta sul recto della bandinella lignea è copia della *Madonna del Monte* che il pittore settempedano dipinse



25. Marchisiano di Giorgio, *Cristo in Pietà*, Camerino, Museo Diocesano

26. Marchisiano di Giorgio, *Stendardo processionale*, Camerino, Museo Diocesano

a Caldarola, ma anche per il disegno morbido e per la dolcezza dei tratti delle figure, che però tradiscono una cultura già più moderna.

*Quasi un alter ego per Giuda, Baldo de Sarofini*

Nel 1982 Federico Zeri pubblicò una breve e lucidissima recensione della mostra su Lorenzo Lotto che l'anno precedente era stata organizzata ad Ancona e curata da Pietro Zampetti<sup>74</sup>. L'esposizione era una sorta di opera omnia dell'arte nelle Marche nel Cinquecento e certamente fu piena di sollecitazioni critiche di vario genere. Zeri si accorse che la *Madonna del Soccorso* della chiesa del Beato Placido a Recanati (cat. 12), era dello stesso pittore firmatario di una *Madonna col Bambino* su tela conservata a Cagliari nella chiesa di Santa Chiara (cat. 11), dipinta da Baldo de Sarofini<sup>75</sup>. La coppia di dipinti fu ripresa in considerazione da Andrea De Marchi che le



affiancò una *Madonna col Bambino* in affresco conservata nella Galleria Nazionale di Urbino, ma proveniente ancora da Cagli (cat. 10), un'altra *Madonna del Soccorso* a Civitanova Alta (fig. 27), nella locale Pinacoteca, e si chiedeva pure se un bell'affresco in Sant'Esuperanzio a Cingoli non potesse entrare nello stesso catalogo<sup>76</sup>.

Oggi, in mostra, è possibile vedere insieme alcune di queste opere e chiarire in parte il percorso del pittore perugino che lavorò tra il basso Montefeltro e le Marca Fermana se è suo, come credo, un *San Gabriele Arcangelo* ad affresco, sfortunatamente un po' rovinato, depositato qualche tempo fa nella Pinacoteca Civica di Sant'Elpidio a Mare<sup>77</sup>. Io stesso avevo pensato che potesse entrare nel suo corpus anche il frammento di *Madonna della Misericordia* di Cupramontana, ora nella collezione di Veneto Banca che, giustamente, Matteo Mazzalupi ha riportato nel catalogo di Giuda. Allo stesso modo Paci<sup>78</sup> aveva attribuito a Lorenzo di Giovanni la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Giovanni Battista di Macerata ora a palazzo Buonaccorsi, che invece mi pare più giusto pensare come di Baldo<sup>79</sup> (cat. 13). La stessa piccola confusione è ora sulla *Madonna del Soccorso* di Civitanova, come detto attribuita al perugino da De Marchi<sup>80</sup> e invece passata a Giuda da Stefania Castellana<sup>81</sup>. La tela è purtroppo impegnata per un'altra esposizione e non sarà possibile verificare in mostra la questione, ma credo sia da confermare la paternità di Baldo.

Il silenzio degli archivi sul suo conto complica un po' il problema che abbiamo presentato velocemente qui sopra e quindi ci si dovrà basare sull'analisi stilistica, cercando anche di creare un percorso cronologico che, evidentemente, si intreccia negli anni e nei luoghi di Lorenzo di Giovanni. Gli aiuti in tal senso vengono dalla data apposta nell'affresco di Sant'Esuperanzio del 1503 e dalla tradizione che vuole la chiesa del Beato Placido a Recanati finita di costruire attorno al 1506 e che potrebbe dare un indizio per la *Madonna del Soccorso* ivi conservata<sup>82</sup>.

Gli inizi del pittore, almeno della sua attività ad



oggi conosciuta, dovrebbero coincidere con la teletta di Santa Chiara a Cagli, forse faccia di uno stendardo processionale<sup>83</sup>, che è firmata in calce con una lunga e orgogliosa iscrizione. La Madonna è seduta su un cuscino appoggiato ad un sedile di marmo policromo decorato a scacchiera. Alle sue spalle ci sono due angeli in preghiera e al fondo un drappo rosso. La natura del dipinto non ha favorito la conservazione, ma si riesce ancora a percepire una finta cornice che gira tutto attorno alla tela a dare il senso della preparazione prospettica del pittore. Nel 1975 Miklos Boskovits ne tracciò un profilo critico segnalando come si muovesse tra gli esempi di Giovanni Santi e di Luca Signorelli, in parallelo con Bartolomeo della Gatta<sup>84</sup>. Sembra quasi che il grande studioso avesse esagerato nel cercare paragoni così alti,

27. Baldo de Sarofini, *Madonna del Soccorso*, Civitanova Alta, Pinacoteca

28. Baldo de Sarofini, *Madonna col Bambino e angeli*, Cagli, chiesa di Santa Chiara, (particolare)

29. Baldo de Sarofini, *San Sebastiano*, Cagli, chiesa di Santa Chiara, (particolare)

30. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Ciccillo, *Madonna col Bambino e angeli*, Matelica, Museo Piersanti (particolare)

ma in effetti la qualità dell'artista non è banale. Si vedano i riflessi metallici dell'incarnato della Vergine, con gocce di luce ad illuminare i tratti del viso, oppure il tratteggio insistito che muove la coscia del Bambino (fig. 28). Sono dettagli che in effetti rimandano direttamente a Bartolomeo della Gatta o, almeno, alla fase più bella di Luca Signorelli nella sagrestia di San Giovanni a Loreto. Sono le stesse coordinate iniziali che avevamo delineato per Giuda, che in effetti all'altezza della *Pala Turelli* sembra condividere con Baldo le maggiori esperienze formative, anche se al perugino mancano totalmente i ricordi camerinesi e di Crivelli.

Il confronto tra il *San Sebastiano* del Museo Piersanti e l'angelo di sinistra della tela di Cagli (figg. 29-30) rivela una vicinanza che non può essere fortuita ma che probabilmente presuppone una conoscenza diretta delle stesse fonti.

Il Bambino in piedi sulle ginocchia della Madonna

fa un pochino il verso (vestito e in controparte) alla *Vergine in trono* della cappella Tiranni affrescata da Giovanni Santi in San Domenico nella stessa Cagli (fig. 31). Il padre di Raffaello è in effetti assai importante per capire Baldo, che nei volti ripropone spesso alcuni caratteri del pittore urbinato<sup>85</sup>. L'affresco della Galleria Nazionale di Urbino, ad esempio, si legge in perfetto parallelo anche cronologico con la tela di Santa Chiara, ma la maggiore luminosità del volto della Madonna discende proprio dal Santi e dal suo modo curioso di guardare ai pittori fiamminghi presenti ad Urbino alla corte dei Montefeltro. Anche alcuni dettagli più minuti servono a chiarire il rapporto tra i due, come le ciglia della stessa Maria che sono dipinte con una linea nera trapezoidale che rende gli occhi come semichiusi e che Giovanni Santi propone nel *Cristo* di Budapest, ma anche nel *San Giovanni* della pala di Gradara o nel *San Rocco* della sacra conversazione di Fano.



Sarebbe quasi da chiedersi se Baldo, perugino di nascita, non sia stato a bottega da Giovanni Santi ad Urbino all'inizio degli anni novanta.

Nel 1503 data un affresco a Cingoli nella chiesa di Sant'Esuperanzio (fig. 32). Si tratta di un dipinto notevolissimo che rappresenta la *Madonna col Bambino tra due santi, il vescovo patrono della chiesa e Bernardino da Siena*. Purtroppo la scena è mutila e manca gran parte dell'incorniciatura architettonica, ma è chiaro che le figure dovevano essere al centro di un altare grandioso, con una doppia colonna a fingere un loggiato sotto al quale è la sacra conversazione.



Il modello doveva essere nuovamente la sagrestia di Signorelli a Loreto. Anche in questo caso la *Madonna col Bambino* riecheggia quella della cappella Tiranni, anzi, praticamente ne è la copia, anche se l'acconciatura della Vergine, con le ciocche racchiuse in un velo, tradisce la provenienza umbra del pittore.

Databile forse al 1506 è la *Madonna del Soccorso* della chiesa del Beato Placido a Recanati<sup>86</sup>, una grande tela che poteva anch'essa essere in origine un gonfalone, che ora orna l'altare di sinistra di quel sacello. Si vede che il pittore sia maturato nello spazio architettonico senz'altro più monumentale, ma è più corruvo nella pittura delle vesti, anche se rimane quel lustro metallico negli incarnati. Le fisionomie diventano appuntite e lineari ma la vena luminosa della pittura è ancora uno dei suoi tratti caratteristici.

Allo stesso momento dovrebbe appartenere anche la *Madonna col Bambino* ad affresco proveniente dalla scomparsa chiesa di San Giovanni Battista a Macerata e ora nelle collezioni comunali a palazzo Buonaccorsi. L'affresco era stato attribuito a Giuda da Paci nella *Storia di Macerata* ma avevo già avuto modo di dire che a mio avviso va inserito nel corpus di Baldo de Sarofini<sup>87</sup>, tanto che il confronto che finalmente si può fare in mostra spero tolga ogni eventuale dubbio. Interessante notare come il trono della Vergine sia in realtà una specie di scalinata marmorea decorata sul fronte di ogni scalino con dei motivi che possiamo pensare dorati in origine. È la stessa soluzione che il pittore aveva utilizzato nella teletta di Cagli e nell'affresco di Sant'Esuperanzio a Cingoli.

Ultima in ordine di tempo dovrebbe essere la *Madonna del Soccorso* di Civitanova Alta che Stefania Castellana toglieva dalle opere del pittore perugino per inserirla nel catalogo di Lorenzo de Carris, ma che credo che possa ancora resistere con la vecchia dicitura. Anche se l'acconciatura è diversa, il volto della Madonna ha le stesse caratteristiche di quello proposto a Recanati; anche la madre disperata, presa di

31. Giovanni Santi, *Madonna col Bambino e san Bernardino* (cappella Tiranni), Cagli, San Domenico (particolare)

*Pagina seguente*  
32. Baldo de Sarofini, *Madonna col Bambino tra i santi Esuperanzio e Bernardino da Siena*, Cagli, chiesa di Sant'Esuperanzio

33. Baldo de Sarofini, *Madonna del Soccorso*, Civitanova Alta, Pinacoteca (particolare)

34. Baldo de Sarofini, *Madonna del Soccorso*, Recanati, chiesa del Beato Placido (particolare)



profilo, è identica a quella del beato Placido, così come il paesaggio fatto di cespugli e casette. Ma è proprio la pittura ad essere pressoché identica: gli incarnati metallici, tutti a tratteggio obliquo con le accensioni di rosso sui volti sono, infatti, perfettamente congruenti a quelli delle opere precedenti (figg. 33-34).

È però significativo che in più di un'occasione ci sia stata confusione tra Baldo e Giuda e, crediamo, non solo per una vicinanza geografica. I documenti raccontano di Lorenzo de Carris attivo a Matelica e poi quasi sempre a Macerata, ma dalla *Pala Turelli* fino all'affresco di Santo Stefano del 1527 e poi quelli di San Liberato, in cui sotto il san Francesco si legge 1532, mancano datazioni per i dipinti. Ho provato prima a proporre una cronologia di poco posteriore al 1500 per l'affresco di Santa Maria delle Grazie a Sarnano, ma il salto per arrivare alla fine degli anni venti è comunque troppo lungo. Credo che alla metà del primo decennio potrebbe cadere la *Madonna della Misericordia* di Cupramontana<sup>83</sup>, purtroppo ridotta a frammento. Come ha ben spiegato Matteo Mazzalupi l'affresco è attribuibile senza dubbi a Giuda, anche se la fisionomia puntuta, le ciglia a trapezio, i biondi capelli lucidi e quel modo di tratteggiare la pelle, rimanda proprio alla pittura di Baldo, in un momento di estrema ed evidente vicinanza tra i due che dovrebbe cadere proprio negli anni dell'attività del pittore perugino nel maceratese, tra il 1503 di Cingoli e il possibile 1506 di Recanati.

*Una svolta per Lorenzo di Carris:  
Cola dell'Amatrice nelle Marche*

In cattedrale a Macerata, appesa sul lato sinistro del presbiterio, di fronte al bel polittico di Allegretto Nuzi, è una pala d'altare che solo ultimamente è stata recuperata dagli studi. Attribuita a Giuda da Matteo Ceriana nel 1992, era stata accostata a tantissimi artisti diversi da Gentile da Fabriano a Vincenzo Pagani, passando

per Pietro Perugino (cfr. cat. 17). In realtà è una delle opere più rappresentative del percorso di Lorenzo De Carris. Raffigura la *Madonna col Bambino* in volo sopra una nuvola portata in cielo da tre cherubini; sulla terra sono i santi Giuliano e Antonio da Padova, che intercedono per la moltitudine di persone che esce in maniera curiosa da un arco aperto al centro del parapetto. Sui pennacchi lasciati liberi dalla cornice sono san Francesco e, come si è accorta Giulia Spina, san Leonardo e non san Domenico come spesso viene ripetuto<sup>89</sup>.

Purtroppo non abbiamo notizie certe sul dipinto, sappiamo solo che nel Seicento fu spostato in sagrestia dove è rimasto fino a qualche anno fa. Le datazioni proposte per questa pala oscillano tra la fine del secondo decennio del Cinquecento alla fine del terzo, un dato che sottolinea la difficoltà di dare una scansione cronologica delle opere di Giuda. Il pittore è vissuto per circa novanta anni ed ha una produzione piuttosto rarefatta contraddistinta da salti stilistici molto accentuati<sup>90</sup>, tanto che si pensava di dividere il catalogo in due artisti diversi.

Oggi è chiaro che si tratti invece dello stesso pittore che evolve, ma proprio in questo dipinto è presente una luce smaltata che finora non si era mai vista, le figure sono rese con colori netti e forme plastiche. La pittura a tratteggi e i trapassi di luce cedono il passo a un colore di certo più liquido, ma impostato per campiture separate, quasi paratattiche. In alcuni dettagli si capisce che i ricordi della sua formazione non sono del tutto sopiti, tanto che il parapetto decorato con finti bronzi in qualche modo si legge ancora a valle delle decorazioni della pala di Matelica di Palmezzano e delle simili idee di Solario per Osimo e, forse, per la Misericordia di Macerata. È però un gusto più moderno, di pittura protoclassica con una forte impronta antiquaria che nelle Marche rimane inedita almeno fino all'arrivo ad Ascoli di Cola dell'Amatrice.

Cola aspetta ancora una puntualizzazione del suo percorso e in attesa anche noi che Luca Pezzuto

pubblichiamo le sue importanti ricerche, ci possiamo affidare a quanto sappiamo finora per cercare di cogliere il vero significato del suo arrivo nel Piceno. Il 9 settembre del 1509 Cola riceve la commissione del polittico di San Bartolomeo delle Piagge, alle pendici di colle San Marco nei pressi di Ascoli, iniziato ma incompiuto da un certo Maestro Paolo di Imola<sup>91</sup> (fig. 35). Si tratta di un'opera per certi versi intrisa della cultura della Roma borghese, con la *Madonna col Bambino* che dipende dalle opere di Pinturicchio e ovviamente di Antoniazio Romano e con una forte vena umbra anche nelle sante dei pannelli dell'ordine superiore. È però un'opera singolare nel percorso di Cola, che qui insiste con segni grafici nei panneggi e disegna le mani in modo tagliente, come se volesse accordarsi alla cultura locale di un tardo Pietro Alemanno, per intenderci. È stato ipotizzato che in quest'occasione Cola si dovesse attenere ad un dettato stringente da parte della committenza e soprattutto dovesse inserirsi in un'opera già iniziata da altri<sup>92</sup>. Nel 1510 il pittore amatriciano dipinge la bellissima pala di Campoli<sup>93</sup>, ed è quasi un'opera manifesto della sua attività giovanile, dove i richiami alla cultura umbra incontrata a Roma si legano già ad un mondo diverso e più evoluto che gli viene, immagino, dal rapporto con Jacopo Ripanda e con il cantiere del Campidoglio, dove, sia detto per inciso, io credo che Cola abbia lavorato in collaborazione col pittore bolognese e Cesare da Sesto.

Dello stesso momento dovrebbe essere il San Giacomo della Marca presente in mostra (cfr. cat. 20), proveniente dal convento dei Cappuccini di Ascoli Piceno. La tavola, negletta agli studi, dimostra perfettamente la cultura di Cola alla fine del primo decennio, con i richiami al mondo di Antoniazio nel volto<sup>94</sup>, ma anche una monumentalità nuova, quasi invadente nelle lunghe falcate del saio, che proviene certamente dalla Roma di Ripanda. Il crepitio delle pieghe sulla grande manica in primo piano, con movimenti innaturali e quasi metallici della



35. Cola dell'Amatrice e Paolo da Imola, *Polittico di Force*, Ascoli, Pinacoteca Civica

stoffa, è ripreso in maniera quasi identica da Giuda nella pala di Macerata e poi ancor di più in quella a Brera dipinta per Serra San Quirico, dove insiste sulle crestine rilevate e movimentate<sup>95</sup> (figg. 36-37).

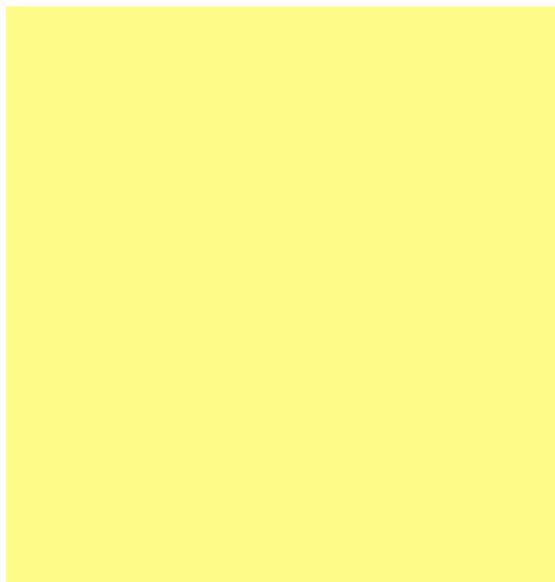
L'arrivo di Cola dell'Amatrice nel Piceno è come un punto di svolta nella carriera di Giuda, che smette di guardare solo in direzione di Palmezzano e Signorelli e invece si istrada nella scia dei pittori del protoclassicismo marchigiano. Quello che più colpisce è che l'aggiornamento di

Lorenzo de Carris non è solo iconografico o di composizioni dei dipinti, ma proprio nel modo di dipingere. È chiaro che senza la presenza nelle Marche  pittore amatriciano il nostro non avrebbe mai concepito lo scorcio del volto della minuscola donna in primo piano sulla destra, ma nemmeno le stoffe pesanti e quasi di velluto, gli incarnati smaltati e le nuvole come intarsiate nel cielo.

Anche se la ricezione di Cola da parte di Giuda potrebbe essere precoce, magari già alla fine del primo decennio, non abbiamo purtroppo opere che ci testimoniano tale aggiornamento. La pala del duomo di Macerata risponde, infatti, soprattutto alle opere della prima maturità del Filotesio, come la tavola di San Vittore nel Museo Diocesano di Ascoli<sup>96</sup>, datata 1514, o il polittico di San Salvatore in Aso a Force del 1515<sup>97</sup>, smembrato in diversi musei e di cui eccezionalmente siamo riusciti ad evocare qui la parte centrale dell'ordine superiore con *Cristo tra i profeti* (cfr. cat. 22). È il Cola che guarda a Raffaello, che resiste in qualche modo a quella cultura e la elabora in senso quasi irriverente e stralunato, una modernità che viene recepita a suo modo da Lorenzo di Giovanni, che forse non la comprenderà fino in fondo, ma che ne farà il tratto distintivo fino alla fine della sua carriera.

#### *Un possibile incontro con Lorenzo Lotto*

La pala di Macerata, quindi, andrebbe datata dopo la metà del primo decennio, in modo da permettere all'autore di vedere le opere più belle di Cola e anche di percepirne le novità antiquarie come si vede nella decorazione bronzea del parapetto. Datazione che viene suggerita anche da altri fattori esterni: se guardiamo la composizione generale, con la *Madonna col Bambino* tra le nuvole e i due santi ai lati, si capisce come questa dipenda (a distanza di qualità) dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello, dipinta tra il 1511 e il 1512 per Sigismondo de Conti per Santa Maria in



36. Cola dell'Amatrice, *Beato Giacomo della Marca*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, (particolare)

37. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna col Bambino e santi*, Macerata, Duomo (particolare)

Aracoeli a Roma<sup>98</sup> e che doveva essere nota anche nelle Marche per via di qualche incisione o per l'arrivo in regione di un'opera già organizzata in quella maniera. Ad esempio l'idea di far volare la Vergine sulle nuvole è stata replicata quasi subito da Filippo da Verona a Fabriano che data la sua pala nel 1514<sup>99</sup> e da Bernardino di Mariotto nello stesso anno per la sua Madonna e santi in San Domenico a San Severino.

La pittura di Giuda, però, come detto, è completamente diversa dallo sfumato dossesco del pittore veneto e anche dall'astrazione materica e artigiana di Bernardino, sarà perciò da pensare ad un mero dialogo compositivo.

La parte più bella della pala di Macerata, forse anche meglio della variopinta folla di piccoli fedeli in basso, è il paesaggio. Una veduta completamente inedita per il pittore che aveva lavorato sulla scia degli umbri e dei rocciosi scori alla Signorelli e che invece qui si esibisce in una veduta a volo di uccello di un fiume che risale una valle rigogliosa fino ad una catena montuosa azzurra per la bruma e la lontananza. La pittura materica e liquida è distante sia dalle sue opere

precedenti, ma anche da Cola dell'Amatrice, assai più lucido, e da tutti i pittori marchigiani suoi contemporanei.

Non riesco a vedere in Giuda un rapporto generale così diretto con Lorenzo Lotto come ha proposto Stefania Castellana<sup>100</sup>, anche se è innegabile che il matelicese abbia potuto vedere e studiare le opere del veneziano, ma in questo caso il paesaggio di Macerata (fig. 38) ha la sua matrice proprio nelle opere che Lotto ha dipinto nelle Marche all'inizio del secondo decennio. La *Deposizione* di Jesi del 1512, che ha già uno sfondo monumentale<sup>101</sup> e aperto, ha sulla sinistra rocce e fronde fitte, con pittura materica e un pochino increspata. La stessa che si vede al fondo di due pannelli di predella con *Cristo al monte Tabor* e con *l'Ascensione della Vergine* (fig. 39) conservati rispettivamente all'Ermitage di San Pietroburgo e a Brera a Milano. La pertinenza di questi due pannelli ad un'opera marchigiana non è messa in discussione ma non si ha la certezza se vengano dallo scalino della pala di Jesi o dalla *Trasfigurazione* di Recanati<sup>102</sup>. Dovunque siano state in origine, mi pare che quelle piantine con

le fronde piene e le foglie che sembrano muoversi, con il verde brillante e chiaro che diventa smeraldo nel prato più scuro, siano il precedente migliore per questa prova di bravura di Lorenzo de Carris.

I modelli evocati per la tavola del Duomo di Macerata sono tutti databili tra il 1511 e il 1514, perciò sarà da pensare ad una cronologia successiva a quegli anni, ma non credo di molto, anzi, mi piacerebbe poterla pensare di poco successiva alla metà del decennio. Una lieve difficoltà è la presenza documentata a Recanati tra il 1514 e il 1516 quando il pittore chiede addirittura la cittadinanza in quella città<sup>103</sup>, ma credo che la distanza tra i due centri, anche nel Cinquecento, si potesse coprire con poco tempo e la presenza in uno dei due non escludesse la possibilità di prendere commissioni nell'altro.

Una datazione simile era stata adombrata anche da Matteo Ceriana nel catalogo della Pinacoteca di Brera<sup>104</sup>, quando si occupava dell'altra grande tavola di Giuda ora a Milano ma proveniente dalla chiesa di San Francesco di Serra San Quirico. Per questa lo studioso pensava potesse risalire al cambio di decennio e quella di Macerata doveva precederla di qualche tempo.

La tavola braidense, in effetti, è senz'altro più matura rispetto a quella di Macerata; purtroppo sciupata nella pellicola pittorica, rivela comunque un gusto più moderno nel panneggio del mantello della Vergine che si avvita alle gambe. I modelli compositivi sono i consueti, ma sono tutti utilizzati con un piglio più personale, tanto che il trono rialzato della Madonna, che discende da Palmezzano a Matelica, presenta una coppa decorata all'antica, memore certo di Cola; le vesti pesanti e piene di quelle pieghe increspate sono un'esagerazione di quanto visto a Macerata. La santa Lucia, con i capelli sciolti lunghi e biondi, elegantissima con la sua veste colorata e gonfia, rivela che la monumentalità romana portata ancora da Cola sia stata ben recepita, ma sempre in maniera un po' timida, come troppo sensibile e crea un bel parallelo con la *Crocifissione di san*

*Giovanni* a Macerata di Francesco Fantone da Norcia<sup>105</sup>. Purtroppo lo stato di conservazione della tavola smorza i toni del dipinto, ma si tratta di uno dei vertici della produzione di Giuda e alcuni dettagli più movimentati fanno pensare ad un qualche legame con le opere di Antonio da Faenza.

Il pittore è stato recentemente celebrato in una monografia che per la prima volta raccoglie il suo catalogo in maniera organica<sup>106</sup> con in appendice una gran messe di documenti editi ed inediti raccolti in regesto da Andrea Trubbiani<sup>107</sup>. La cultura da architetto di Antonio è assolutamente palese in ogni suo dipinto che usa incorniciature straordinarie, forti e solide come quelle di Antonio Solario, ma ancora più moderne, senz'altro memori dei grandi cantieri romani di inizio Cinquecento. Tra i pittori attivi nelle Marche nei primi decenni è senz'altro quello che si accorge prima della grazia di Raffaello, ma anche della pittura liquida di Lorenzo Lotto. I suoi colori non sono mai metallici come Giuda o, che so, Vincenzo Pagani, ma sempre sfumati, morbidi; le figure sono accarezzate dal vento, i panneggi delle vesti si gonfiano inondati di luce pastello e anche le fisionomie si allargano.

Fa eccezione, a suo modo, la più antica delle opere nelle Marche, le porte d'organo volute da Giulio II nel 1513 per la basilica della Santa Casa di Loreto (fig. 40) e ora ricoverate nel locale Museo del Tesoro<sup>108</sup>. Antonio si ricorda di Raffaello nel dolcissimo angelo annunziante, ma senza snaturarsi, omaggia Cola dell'Amatrice inserendo tratti antiquari nei fregi delle straordinarie partiture architettoniche e citandolo quasi direttamente nella figura di Isaia, stralunato nel volto e bloccato nella posa.

Mi pare quindi naturale, viste le assonanze, che Giuda abbia guardato curioso anche a questo pittore, soprattutto nelle sue opere precoci. In mostra è presente una predella che Andrea De Marchi ha riconosciuto come lo scalino della *Madonna della Cintola* di Treia del 1523 (cat. 14) che dimostra l'evoluzione in senso lottesco



38. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna col Bambino e santi*, Macerata, duomo (particolare)

39. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Milano, Pinacoteca di Brera





Fig. 40. Antonio Liberi da Faenza, *Annunciazione*, Loreto, Museo della Santa Casa

di Antonio, quella che è programmaticamente mancata a Giuda, ormai maturo e ancorato al suo mondo.

#### *Verso la fine, gli affreschi di San Liberato a Macerata*

La pala di Serra San Quirico potrebbe cadere bene entro la fine del secondo decennio, ma il pittore lavorerà ancora a lungo e si spegnerà solo dopo la metà del secolo. Nel 1520 Giuda è di nuovo a Macerata dopo la parentesi recanatese e in quell'anno riceve la commissione per un affresco, che tuttora esiste, nel palazzo dei Presidi, sotto la loggia dei Mercanti. Questo fu pubblicato da Spadoni all'inizio del secolo e poi mai più riprodotto<sup>109</sup>. Purtroppo lo stato di

conservazione assai compromesso non ha giovato molto alla sua fortuna. Da quello che si riesce a capire, comunque, pare che abbia visto giusto Matteo Ceriana che utilizzava quel dipinto come appiglio per reggere su quella data anche la tavola di Brera.

Libero Paci riporta la notizia, che mi pare sia sfuggita a coloro che si sono occupati del pittore, che Lorenzo di Giovanni, nel 1527, dipinse una *Madonna col Bambino tra i santi Giuliano e Rocco* (fig. 41). Questa immagine fu posta in un'edicola viaria e doveva essere un ex voto per la città che in quell'anno era stata vittima di pestilenze, dell'invasione dei francesi e, pare, anche delle cavallette. L'affresco fu assai venerato tanto che al momento della ricostruzione della chiesa dei frati cappuccini che reggevano l'edicola, tra il 1665 e il 1682, si decise di trasferirlo all'interno della chiesa e di trasformare l'edicola in abitazione per il pievano.

L'affresco è purtroppo sciupato e staccato a massello dal muro della vecchia edicola e questo non ha permesso il trasporto fino a Matelica, ma si tratta di una documentazione importante perché riempie il vuoto di notizie e di opere di Giuda che prendeva l'intero terzo decennio. È chiaro che un solo affresco non dà grossi punti di riferimento, però fornisce l'appiglio per qualche ragionamento: il tono dimesso della scena, assai meno elaborata rispetto alle pale prima esaminate, può essere dovuto dalla funzione devozionale dell'immagine e dal suo essere posta in pratica all'esterno, entro un'edicola viaria, ma è chiaro che il vigore plastico delle sue opere migliori sia ormai scemato verso la riproposizione di modelli un po' fuori moda. Le figure sono statiche e come al solito con pochissima anima, ma nelle parti meglio conservate, come la veste di san Giuliano, si vede che il pittore utilizza ancora i giochi di luce ed ombre sulle stoffe per creare i volumi. Purtroppo abbiamo perso tutta l'incorniciatura, ma due lacerti di colonne ai lati che paiono dipinte in primissimo piano, fanno pensare che la scena fosse posta, al solito, sotto un portico



aperto, magari ancora su modello di Palmezzano a Matelica.

Nel 1532 Giuda dipinge un *San Francesco* nella controfacciata della chiesa di San Liberato a Macerata<sup>111</sup> (fig. 42) e nella stessa chiesa ci sono altri due pannelli votivi, uno con *San Raffaele Arcangelo, Tobio e san Biagio* e l'altro con una *Crocifissione tra i santi Nicola di Bari, Giuliano e Maria Maddalena* (figg. 43-44). Sono tutti dipinti di una qualità certo meno vigorosa rispetto alle opere più antiche, ma ancora innervate, come giustamente fa notare Stefania Castellana<sup>112</sup>, di un gusto decorativo vivo che si vede negli eleganti broccati dei vescovi o nella bella veste del santo Arcangelo. La data 1532, a rigore, è riferibile solo per il san Francesco, visto che i pannelli affrescati non sono in continuità, è anche vero, però, che stilisticamente i dipinti mi paiono tutti dello stesso momento e che le incorniciature siano tutte uguali, con una modanatura leggera con linee chiare a movimentare il grigio che finge una pietra della base.

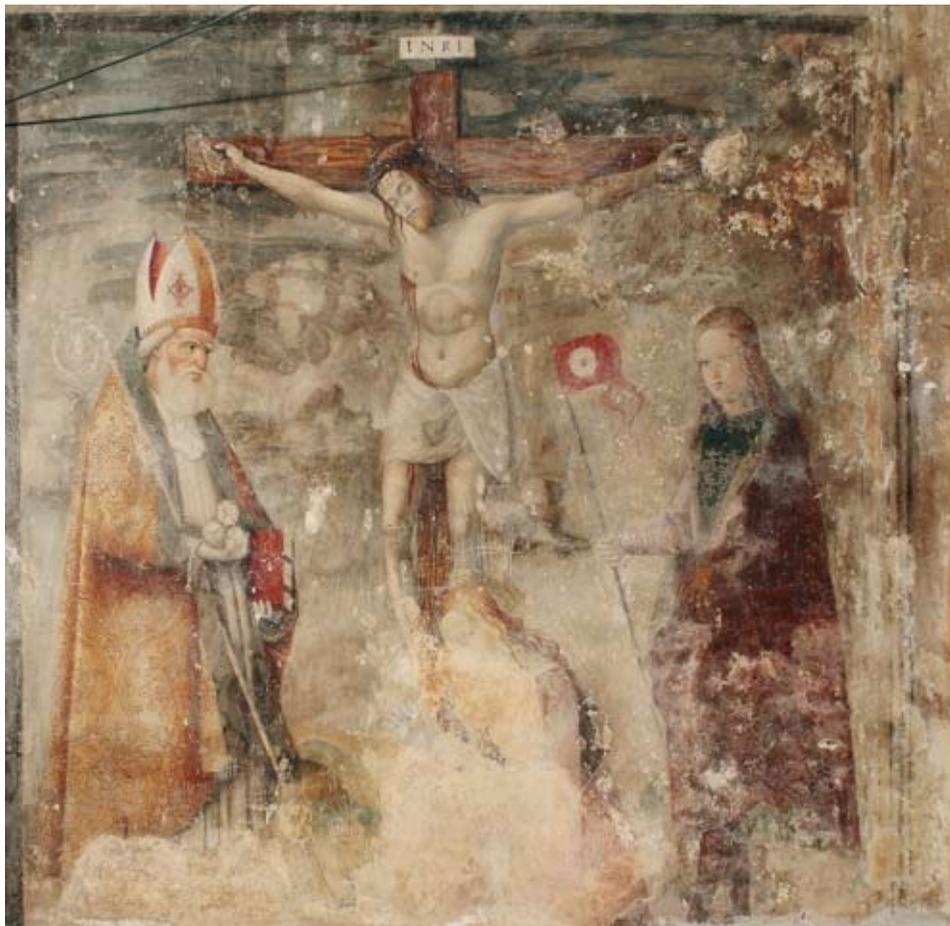


41. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna col Bambino tra i santi Giuliano e Rocco*, Macerata, chiesa di Santo Stefano

42. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *San Francesco*, Macerata, chiesa di San Liberato

#### *Alcune novità a Penna San Giovanni*

Una delle caratteristiche più personali di Giuda è l'espressività assente dei suoi personaggi, non straniati come Cola, ma semplicemente non partecipi. I volti si ripetono nelle fisionomie disegnate



43. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Crocifissione*, Macerata, chiesa di San Liberato

44. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *San Raffaele, Tobiola e san Biagio*, Macerata, chiesa di San Liberato

con fronti spaziose e rotonde, con bocche piccole e occhioni grandi e neri, fissi spesso nel vuoto. Le stesse caratteristiche si ritrovano in un affresco mutilo che rappresenta lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* e che si trova nella chiesa di San Francesco a Penna San Giovanni<sup>113</sup> (fig. 45). Nel frammento, si vede come il santo vescovo che assiste alla scena, di nuovo un san Biagio, sia pressoché identico a quello di Macerata, tanto da suggerire, appunto, una comune datazione. L'affresco si trova dietro un altare barocco, entro la nicchia che contiene una scultura in gesso moderna di *Santa Rita da Cascia*. La chiesa, infatti, è stata completamente rifatta all'interno alla fine del Settecento e il nuovo arredo copre

completamente le pareti antiche che dovrebbero risalire alla prima costruzione della chiesa. Questa fu consacrata nel 1467 come recita un'iscrizione murata all'esterno nella facciata. Di fronte alla Santa Rita è un altare identico con la stessa nicchia dove all'interno si vedono altri affreschi, si tratta di una bella *Madonna del Soccorso* che è facile attribuire allo stesso Giuda e penso dello stesso momento dello *Sposalizio*. L'impianto compositivo sembra echeggiare quello utilizzato da Baldo de Sarofini a Civitanova, con la Madonna in piedi, girata un po' verso sinistra che tiene con una mano il Bambino mentre con



affrescata con al centro una *Pietà* e nelle pareti laterali a sinistra un *San Nicola da Tolentino* e a destra un *San Francesco* (figg. 46-47)<sup>116</sup>. L'autore è ancora una volta Lorenzo di Giovanni, riconoscibile dalla fisionomia della Maddalena piangente, da quella del san Nicola, ma anche dalla qualità dei dettagli delle mani, dai panneggi morbidi e dalla mal celata adesione ai modi di Cola dell'Amatrice. In questo caso, la struttura del corpo di Cristo che sembra dipendere un po' da Vincenzo Pagani e il paesaggio un po' manierato, fanno pensare ad una datazione più tarda e dispiace non aver appigli per una produzione di Giuda dopo la metà del quarto decennio per fare dei confronti.

l'altra brandisce il bastone per colpire il diavolo. Sulla destra a far da quinta è un palazzo da cui si vede un uomo che si affaccia da una finestra aperta. Sotto è una targa in cui si legge il nome del committente Giovanni Petroni<sup>115</sup>, che si potrebbe pensare sia proprio l'uomo alla finestra.

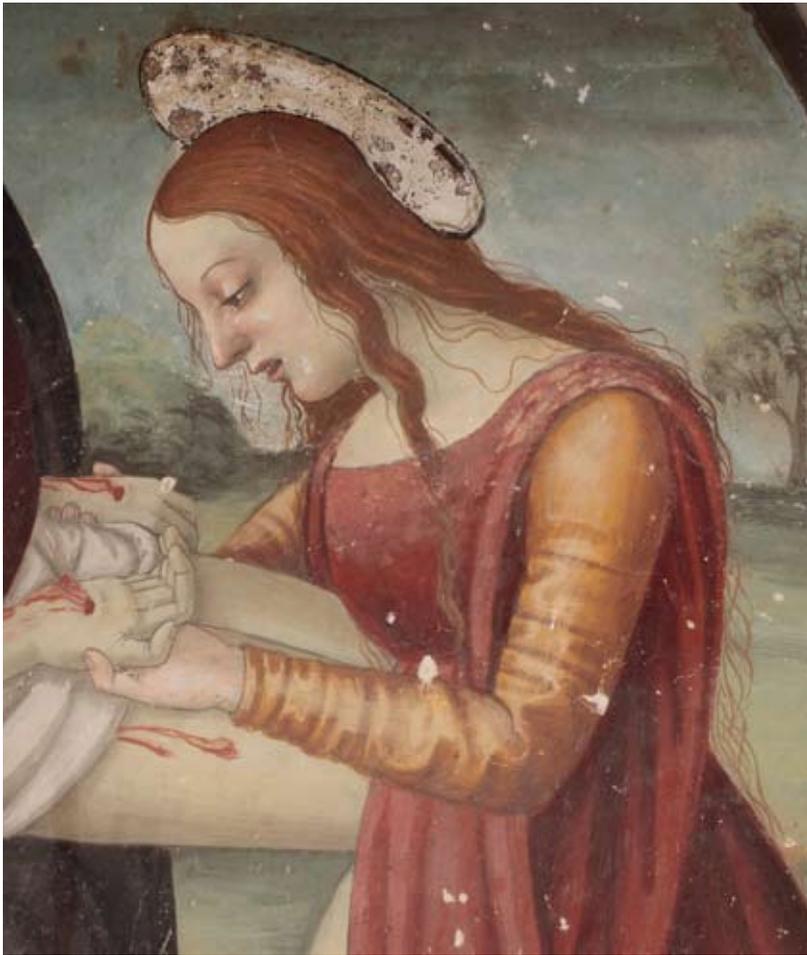
Sulla parete opposta, verso il presbiterio, qualche tempo fa è stata riaperta una nicchia ad arcosolio abbastanza profonda che doveva essere la decorazione di una tomba e che si è rivelata

Nel panorama della pittura nelle Marche centrali in questi decenni del Cinquecento, Giuda è comunque il pittore più interessante per le costruzioni prospettiche, per la luminosità degli incarnati e per la qualità stessa della pittura. Senz'altro più di un Vincenzo Pagani appiattito sulla sua produzione seriale o di Marchisiano di Giorgio che invece elabora un linguaggio che però è ormai desueto. Accanto a Giuda è Francesco Fantone da Norcia autore di una pa-

45. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Penna San Giovanni, chiesa di San Francesco

46. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Pietà tra i santi Francesco e Nicola da Tolentino*, Penna San Giovanni, chiesa di San Francesco





47. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Pietà tra i santi Francesco e Nicola da Tolentino*, Penna San Giovanni, chiesa di San Francesco (particolare)

48. Francesco Fantone da Norcia, *Madonna col Bambino e Santi*, già Milano Pinacoteca di Brera

la, datata 1530 e proveniente da Fabriano, che purtroppo è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale<sup>117</sup> (fig. 48). La tavola era sintomatica della situazione nelle Marche centro meridionali in quel giro d'anni: da un lato è ancora presente il ricordo delle figure vigorose di Cola dell'Amatrice e dei paesaggi nitidi e didascalici della pittura forlivese (gli stessi che userà fino alla fine anche Vincenzo Pagani), ma dall'altro si vede come Francesco reagisca non solo ad Antonio da Faenza, che fu attivo anche per Norcia, ma anche a Lorenzo Lotto i cui Bambini vivacissimi hanno un cuginetto proprio nel Gesù



di questa tavola. Anche la bella e stranissima *Annunciazione* già di Marianelli a Bientina (fig. 49) e ora in collezione privata, vive della stessa cultura e verrebbe da datare anche questa al quarto decennio<sup>118</sup>. Le fisionomie allargate, con i volti rotondi e luminosi qui presenti si trovano in maniera un po' sorprendente anche nelle opere di Fra Fabiano di Urbino, pittore perfettamente ascrivibile a questa cultura figurativa, ancora in attesa di una puntualizzazione critica.

La pala già a Brera di Francesco Fantone viene certamente a valle di quella per San Giovanni di Macerata (fig. 50) che invece ha

come matrice il forte accostamento alle opere di Cola e, ovviamente, anche di Giuda, tanto che si potrebbe fare un bel parallelo con la tavola in cattedrale. Questa, come già accennato poco sopra, dovrebbe cadere attorno al 1520, una datazione più alta di quanto si pensava. Questa cronologia è suggerita da un affresco nella cripta della parrocchiale di Porchia di Montalto Marche, già considerato di Vincenzo Pagani<sup>119</sup>, ma espunto dal suo catalogo e ancora alla ricerca di una collocazione precisa. (cfr.  figg. 51-52) Mi pare che i capelli filamentososi della Vergine, la resa dei volti con gli occhi rotondi e il paesaggio lucido, siano sufficienti ad inserire la pittura nel gruppo delle opere del Fantone<sup>120</sup>. Al di sotto della scena, sulla base di finta pietra della pretenziosa incorniciatura corre l'iscrizione DE ELEMOSINIS e la data 1515 che dà un punto di

riferimento per il carneade nursino che inizia ad avere una sua fisionomia che appare sempre di più vicina a quella di Lorenzo de Carris.

### *Un lungo epilogo, un pittore di immagini devozionali*

L'ultima opera di Giuda in ordine di tempo è la Madonna della Misericordia (fig. 53) della chiesa cosiddetta delle Vergini ancora a Macerata, un'opera che la tradizione dice datata 1533 e citata già dal Civalli<sup>121</sup> e dal Lanzi<sup>122</sup>. È curioso come ancora in tempi recenti, nelle immagini devozionali che rappresentano l'affresco, l'autore di questi era chiamato Lorenzo Pittori. È probabile che qualcuno avesse frainteso un'iscrizione che ornava il dipinto e che poteva

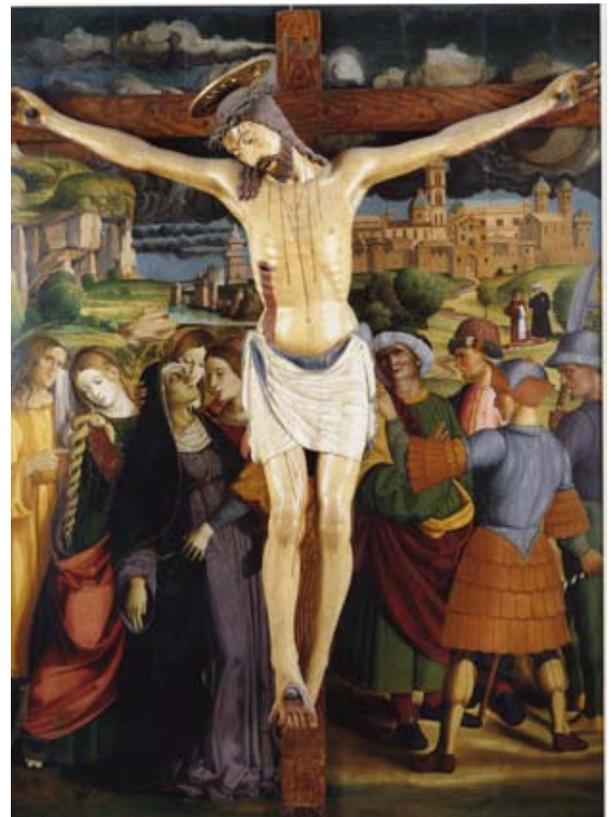
49. Marianelli a  
Bicini MANCA

50. Francesco Fantone da Norcia, *Crocifissione*, Macerata chiesa di San Giovanni

### *Pagine seguenti*

51. Francesco Fantone da Norcia, *Natività*, Porchia di Montalto Marche, parrocchiale

52. Francesco Fantone da Norcia, *Natività*, Porchia di Montalto Marche, parrocchiale (particolare)





DI FELIMOSINIS M.V.XV





53. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Madonna della Misericordia*, Macerata, chiesa della Madonna delle Vergini

portare data e firma dell'autore.

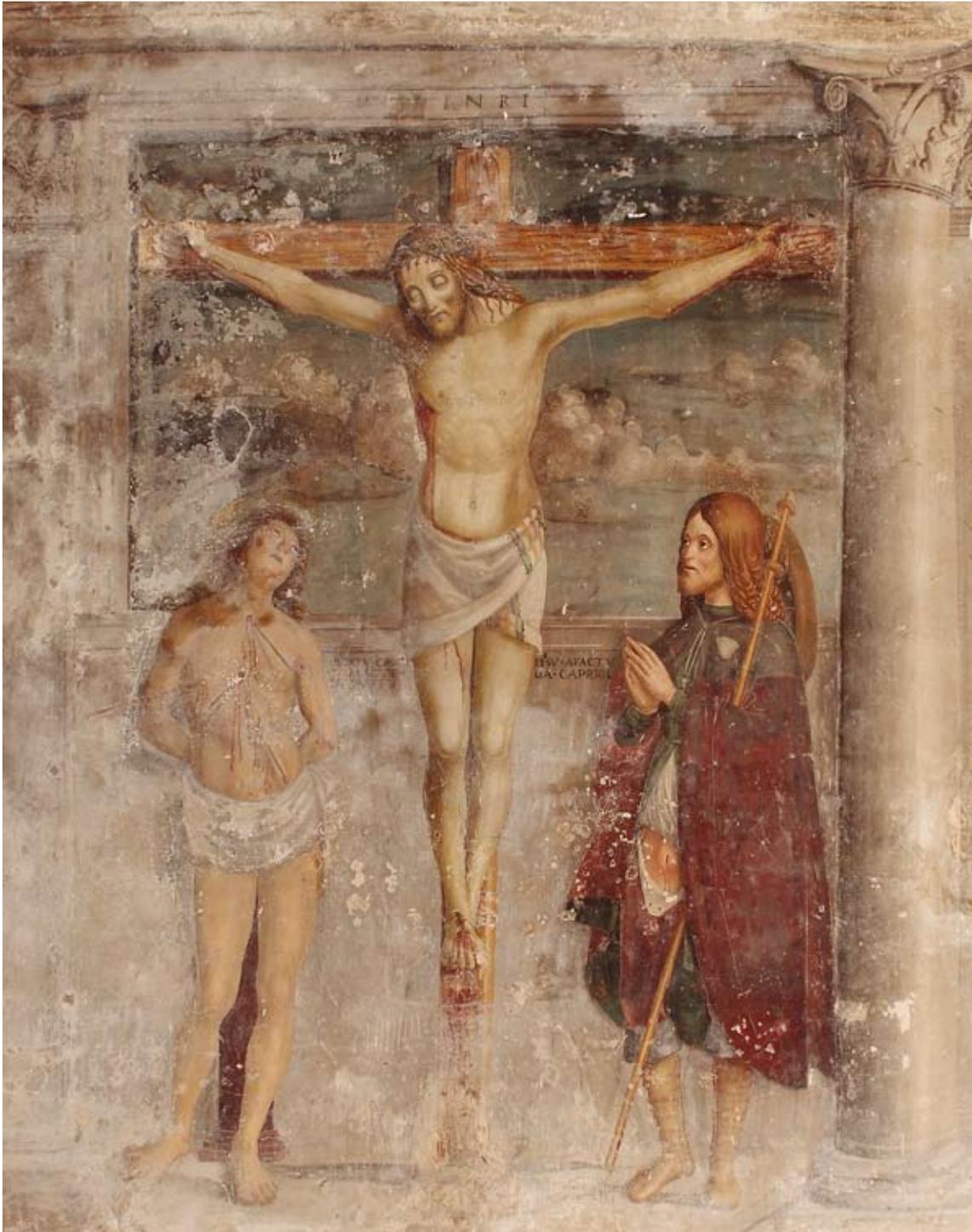
Il recente restauro ha fatto guadagnare in leggibilità l'opera che oggi si può analizzare un pochino più agevolmente. Se astraiano la datazione così tarda, sembrerebbe di trovarsi di fronte ad un dipinto di una certa qualità, con una scansione dei piani rigida e puntuale, con alcune

trovate interessanti come la folla che digrada verso il fondo ad allargare in questo modo il proscenio ove si poggia la Madonna. Bello anche il drappo tirato sul fondo, decorato come di consueto a fingere un damasco.

È però un affresco dei pieni anni trenta, quando anche nelle Marche erano arrivate le novità romane della grande stagione raffaellesca e dove anche i pittori più arcaizzanti, come appunto Antonio da Faenza, Fra Fabiano da Urbino e lo stesso Francesco Fantone da Norcia, si erano in qualche modo accorti dei tempi che erano passati.

Di nuovo in San Liberato, sulla parete accanto all'affresco con *Raffaele, Tobiolo e san Biagio* è un'altra *Crocifissione tra i santi Rocco e Sebastiano* (figg. 54-55) che tempo fa avevo espunto dal catalogo di Giuda perché mi pareva meno bella del suo standard e perché in questo caso l'impaginazione scenica era assai diversa dal solito. Non solo, ma il san Sebastiano ricalcava un fortunatissimo modello peruginesco, particolare iconografico che fino a questo momento non era mai stato utilizzato dal nostro e che faceva pensare che potesse aver visto giusto Alessandro Nesi che attribuiva l'affresco ad un pittore umbro trovato nei documenti di Macerata, tale Giovenale da Narni<sup>123</sup>. Oggi credo invece che anche questo affresco sia di Lorenzo di Giovanni: non solo le aureole sono identiche a quelle della parete accanto, ma anche il modo di stendere il colore dell'incarnato che si accende di rosso, gli occhi rotondi, i capelli riccioluti e fluenti, le mani perfettamente in prospettiva e pure il corpo di Cristo, rimandano al mondo del pittore matelicese, forse in un momento un pochino più tardo e leggermente diverso.

Se le proposte di riempire il vuoto cronologico degli ultimi anni della vita del pittore, la *Pietà* di Penna San Giovanni e quest'ultima *Crocifissione* a Macerata, si riveleranno esatte, si può pensare che egli rimanga fedele al suo stile anche nella tarda maturità, senza lavorare più sugli stili nuovi della pittura del Cinquecento maturo.



54. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Crocifissione*, Macerata, chiesa di San Liberato

55. Lorenzo di Giovanni de Carris detto il Giuda, *Crocifissione*, Macerata, chiesa di San Liberato (particolare)



CTV  
RIGL

Giuda, infatti, muore oltre la metà del secolo, quando da Loreto era partito il rinnovamento profondo della cultura figurativa nelle Marche che porterà in pochissimo tempo alla nascita di una generazione di pittori aggiornati sulle novità romane.

La forma statuaria e i segni grafici di Giuda erano tremendamente passati di moda, ma probabilmente per il popolo di Macerata che lo sceglieva ancora per le immagini devozionali, doveva avere un sapore domestico, quasi identitario.

## Note

- <sup>1</sup> Sul pittore si veda Delpriori, Mazzalupi, 2015 nel dettaglio, per la data di morte del pittore, pp. 42-43.
- <sup>2</sup> Delpriori, in Delpriori, Mazzalupi, 2015, cat. 9, pp. 66-67.
- <sup>3</sup> La tavola fu commissionata l'11 marzo del 1491 e finita di pagare il 2 giugno del 1494. Corradini, 2003, pp. 307-308. Per il dipinto *Lightbown*, 2004, pp. 473-487.
- <sup>4</sup> De Marchi, 2002, pp. 410-417.
- <sup>5</sup> Cfr. cat. 2 e Mazzalupi, in Delpriori, Mazzalupi 2015, cat. 19, pp. 98-101.
- <sup>6</sup> In realtà si vedevano già dei busti di un san Sebastiano e di un san Girolamo, come ben specificato da Mazzalupi 2009, p. 80 che giustamente suggeriva che di fronte alla *Sagittazione di Sebastiano* poteva esserci un *San Girolamo nel deserto*. Purtroppo l'intonaco da quella parte è quasi tutto andato a terra e si vedono alcuni frammenti, piccolissimi, con il colore. Il fronte dell'arco trionfale del presbiterio ha una bella decorazione a finto marmo che si spera venga recuperata velocemente.
- <sup>7</sup> Mazzalupi, 2009, pp. 80-81.
- <sup>8</sup> De Marchi, 2002<sup>a</sup>, pp. 410-411.
- <sup>9</sup> Come indicato già da Biocco, 2003, pp. 407-412.
- <sup>10</sup> Delpriori, 2006, p. 64.
- <sup>11</sup> Bufali, 2007; per i documenti si veda il saggio di Matteo Mazzalupi in questo catalogo.
- <sup>12</sup> Castellana, 2009.
- <sup>13</sup> Mazzalupi, 2015, p. 44, n. 3.
- <sup>14</sup> Suo e piuttosto antico è un affresco con la *Madonna della Misericordia* e un'Annunciazione nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, attribuitogli da Castellana, 2008-09, pp. 59-60. Ma si veda anche più avanti.
- <sup>15</sup> Avremmo voluto esporre accanto alle opere giovanili di Giuda anche la *Madonna col Bambino* di Carlo Crivelli conservata all'Accademia Carrara di Bergamo. Purtroppo una concomitante esposizione proprio a Bergamo non ha permesso il prestito, ma desidero ringraziare comunque la direttrice, Emanuela Daffra, per la consueta gentilezza. La *Madonna di Bergamo* è stata datata tra il 1478 e il 1480 (cfr. *Lightbown*, 2004, pp. 261-263), ma io credo che vada posticipata di molto rispetto a quell'ipotesi. Il segno grafico gracile e la linearità dei segni sugli incarnati si confrontano bene con le opere degli anni novanta di Carlo, in particolare con la *Madonna della Rondine* e con la pala per Fabriano ora alla National Gallery, per ciò si potrebbe proporre una datazione tra il 1490 e il 1492. Tra le opere di piccolo formato, e quindi trasportabili per un'esposizione, sembrava questa assolutamente pertinente, anche per il modo apparentemente casuale di spandere ciliegia, cetriolo e garofano sulla balaustina,

che viene come copiata da Giuda nella pala Turelli e anche per il tratteggio fittissimo della sua pittura che nell'opera di Matelica è ancora ben visibile. Chiaro che probabilmente il modello iniziale poteva essere proprio la *Madonna della Rondine*, ma sarà il caso di scomodare quella pala per un prestito una volta che riusciremo a ricollocare per qualche tempo il dipinto sul suo altare nella chiesa di San Francesco.

<sup>16</sup> De Marchi, 2002, p. 410.

<sup>17</sup> La sagrestia di San Giovanni della basilica lauretana fu commissionata da Girolamo Basso della Rovere e credo che non ci siano dubbi nel poter datare queste prove subito dopo il cantiere quattrocentesco della cappella Sistina, come Martelli, 2012, p. 67, Henry, 2012, pp. 56-65 che riporta anche che nel 1486 il pittore riceve un pagamento a Città di Castello. Chiaro che un cantiere come quello di Loreto si poteva seguire anche intervallato da viaggi e altre commissioni, ma questo dato, unito a quello stilistico convincono a datare le pitture alla metà di quel decennio. Si veda anche Martelli, 2013, p. 163. Castellana, 2008-09, p. 58, vedeva nella Pala Turelli un rimando a Giovanni Santi, in particolare della Pala di Santa Croce a Fano, ora nella locale Pinacoteca Civica, tanto che immaginava anche il pittore giovane alla volta di Cagli per vedere de visu gli affreschi della cappella Tiranni. L'idea è comunque interessante e da tenere nella giusta considerazione, ma mi pare che i modelli signorelliani siano più forti e in qualche modo più convincenti della strada verso Giovanni Santi. È pur vero che le fisionomie appuntite di Lorenzo e di Giovanni possono essere in qualche modo simili. Mi rimane però difficile pensare che un pittore che vada a Cagli o a Fano per vedere l'opera di Giovanni Santi ne prendesse solo dei modelli iconografici, senza per nulla accorgersi della lucida cromia mediata dagli esempi fiamminghi di Urbino, oppure della costruzione prospettica così matematica. Certamente, e lo vedremo più avanti, Giovanni Santi fu fondamentale per una sorta di alter ego di Giuda, il perugino Baldo de' Sarofini.

<sup>18</sup> Henry, 2012, pp. 47-48; Martelli, 2013, pp. 152-154.

<sup>19</sup> Caracciolo, in Luca Signorelli, 2012, cat. 19, pp. 304-305.

<sup>20</sup> Mi permetto di rimandare a Delpriori, 2011.

<sup>21</sup> Così come aveva già notato De Marchi, 2002, p. 415, cat. 2.

<sup>22</sup> Per una panoramica sulle opere di Signorelli nelle e per le Marche, Galassi, 2007, per la sagrestia di Loreto invece Martelli, 2012. L'occasione mi è gradita per emendare ad un errore in cui occorsi tempo fa. Mi ero convinto, infatti, che l'influsso di Signorelli nelle Marche fosse tardivo, che i pittori locali ne guardassero curiosi le opere solo a partire dall'inizio del

Cinquecento, soprattutto con Bernardino di Mariotto. Devo ammettere che avevo sottovalutato l'importanza degli affreschi di Loreto per la fase finale di Lorenzo d'Alessandro (De Marchi, 2002,  anche Delpriori, 2011, p. 31). La fase giovanile di Giuda ne è un esempio tra i più importanti.

<sup>23</sup> Per un sunto puntuale anche se succinto, Benelli, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, pp. 273-274.

<sup>24</sup> Ceriana, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, pp. 279-281.

<sup>25</sup> Delpriori, in *I pittori del Rinascimento*, 2006, cat. 8, pp. 108-109.

<sup>26</sup> Castellana, 2008-09, p. 57. Anche se a p. 62 la studiosa sembra abbia aperto ad una possibile inclusione della tela nel catalogo del pittore.

<sup>27</sup> La tela della beata Mattia potrebbe essere l'unica altra opera di Giuda a Matelica e, come dice Sabina Biocco (Biocco, 2007, p. 12), sarebbe stato bello poter confrontare con le opere superstiti la grande *Crocifissione* ad affresco che era tornata alla luce sotto lo scialbo seicentesco nelle pareti in muratura del campanile della cattedrale di Santa Maria Assunta a Matelica. Peccato che l'affresco nel tentativo di staccarlo fu gettato a terra e si distrusse completamente.

<sup>28</sup> Bufali, 2015, pp. 169-171.

<sup>29</sup> Tumidei, 2005, p. 48.

<sup>30</sup> L'immagine rappresenta una clarissa con un libro in mano senza altre indicazioni iconografiche e l'idea di vedervi Filippa Mereri o Marerei, beata reatina che in effetti si potrebbe trovare rappresentata nello stesso modo della beata Mattia Nazzarei di Matelica. Per Sabattini, 1979, p. 10, è invece santa Scolastica. La difficoltà nell'identificazione del personaggio in questione è dovuta senz'altro alla rarità delle sue immagini, tanto che credo che la prima opera in cui è rappresentata la Beata Mattia sia la tela attribuita a Giuda e subito dopo questa pala d'altare. Mi pare però sensato pensare che in un dipinto per Matelica ci sia, proprio in relazione a santa Chiara, una beata clarissa locale. Sulla storia della beata Mattia, Mandolini, 2013.

<sup>31</sup> Tumidei, 2005, p. 48.

<sup>32</sup> Sulla pala di Pesaro, almeno Valazzi, 2000.

<sup>33</sup> Ranuccio di Antonio Ottoni pagherà 60 ducati per la pittura della pala di Crivelli rispetto ai 310 del costo totale. Si veda Corradini, 2003, pp. 306-308 per la trascrizione dei documenti e Bufali 2015, pp. 161-164.

<sup>34</sup> In realtà esistono due precedenti di assoluta importanza, che però sembrano non destare troppo interesse in questa zona dell'Appennino, le due pale gemelle di Fano e Senigallia lasciate da Perugino negli anni novanta del Quattrocento. La cultura dominante nelle Marche in quel momento era diversa

e se escludiamo i dibattuti rapporti con la cappella Tiranni di Giovanni Santi e con quel che ne consegue per la cultura urbinata, che però è argomento diverso da quanto qui si tratta. Il solo che apparentemente reagisce a quelle sollecitazioni è il vecchio Nicola di Maestro Antonio che entusiasticamente pone la sua sacra conversazione per San Francesco di Agugliano sotto delle arcate mutuata dai prototipi del pittore umbro, De Marchi, 2008, pp. 84-85 e per la pala di Nicola, Mazzalupi, in *Pittori in Ancona*, 2008, cat. 21, p. 295.

<sup>35</sup> Mazza, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, 1991, cat. 165, pp. 307-309.

<sup>36</sup> Coltrinari, 2000, pp. 139-140.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 142. Ha un suo interesse anche la nota vicenda che il dipinto, già consegnato, era però incompiuto in alcune sue parti, il pittore incaricato di finire l'opera è il fanese Giuliano Presutti che dovette eseguire la predella. Le figure dei pilastri potevano non essere previsti. Interessante notare come subito dopo quel lavoro Presutti ha una svolta architettonica nel polittico di Monte San Pietrangeli (dove interveniva su una cornice più antica), per cui cfr. Cleri, 1994, cat. 27, p. 126, dove però si fa confusione sui documenti per la pala di Osimo di Antonio Solario; nella pala del 1510 per Fermo, Carloni, in Vincenzo Pagani, 2008, cat. 38, p. 196 e pure nell'affresco mutilo nel complesso di San Domenico a Fermo, cfr. Cleri, 1994, cat. 30, pp. 130-132. Mi piace segnalare qui l'attribuzione, che mi pare che non sia stata ancora avanzata, allo stesso Giuliano Presutti degli affreschi della volta della cappella maggiore della chiesa di San Francesco a Mercatello sul Metauro che ancora vengono assegnati a Girolamo Genga, come Fontana, 1981, pp. 11-19.

<sup>38</sup> De Carolis, 2011. La bibliografia sul dipinto è amplissima, ma si vedano almeno Villa, in *Lorenzo Lotto*, 2011, cat. 3, pp. 100-105; Garibaldi, in *Lotto nelle Marche*, 2011, pp. 20-35 e *Il polittico*, 2013. Per il nostro discorso mi pare interessante far notare che nelle tre scene dell'ordine inferiore della bellissima macchina d'altare, ci sono tre lunghe ombre segnate sul pavimento a scacchiera, che partono dal retro delle colonne e corrono, schiarendosi, verso il fondo, fortemente oblique. Si tratta dalle ombre proprie delle colonne della cornice che evidentemente era un'anticipazione reale dello spazio ideale interno, come da consuetudine veneta. Sull'importanza della cornice per il polittico anche Lucco, 2013, pp. 61-62.

<sup>39</sup> Per la chiesa, *Sub Tuum Praesidium*, 2008.

<sup>40</sup> Blasio, 2008, pp. 106-110.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 106, Blasio riporta che la tela veniva periodicamente guardata per curarne la conservazione che doveva essere, già alla metà dell'Ottocento,

compromesso dall'umidità che arrivarono a minacciare il volto della Vergine. Questo era forse lasciato visibile da una coperta feriale che avrà senz'altro acuito i problemi di circolazione d'aria.

<sup>43</sup> Antonio Solario è un pittore su cui il dibattito è ancora aperto, in particolare sulla questione cronologica degli affreschi di Napoli. Tutto, o quasi, si basa sulle carte marchigiane e perciò quelle opere diventano fondamentali. Sul pittore si veda almeno Pagnotta, 2011 e per il dipinto p. 81.

<sup>44</sup> Pagnotta, 2011, pp. 87-88.

<sup>45</sup> Berenson, 1913, p. 59 che giudicava il dipinto sotto numerosi restauri, lo diceva di un veneto di passaggio, o Antonello da Saliba o dello stesso Antonio Solario. Per la fortuna dell'attribuzione a Solario Blasio, 2008, p. 106, da ultimo Vitalini Sacconi, 1984, p. 116.

<sup>46</sup> Tutti i documenti sul dipinto sono stati raccolti e pubblicati da Trubbiani, 2003. Ora anche Marchi, in *Vincenzo Pagani*, 2008, cat. 37, pp. 194-195. È interessante, anche per la storia di Giuda, che lo stesso Ispanu lasciò presto Montecassiano, quando ancora il dipinto non era completato, per andare a stabilirsi a Macerata che evidentemente era una città più ricca e con più possibilità di commesse di opere. Significativo è anche il fatto che a terminare il dipinto fu chiamato Marchisiano di Giorgio pagato per poche giornate di lavoro (cfr. *ibid.*, pp. 221-222). Lo stesso Marchi (*ibid.*) propone che l'intervento di Marchisiano sia legato alla pittura del drappo nel retro del trono della Vergine, ipotesi che ha il suo fascino.

<sup>47</sup> Tanzi, 2000, pp. 13-14.

<sup>48</sup> Sull'intagliatore rimane ancora fondamentale Paciaroni, 1998, ma oggi anche Coltrinari, 2006<sup>a</sup>, pp. 64-66 e Coltrinari, 2006<sup>b</sup>, pp. 27-33.

<sup>49</sup> Trubbiani, 2003, pp. 217-223 e per il documento di Giovanni di Piergiacomo anche Coltrinari, in *Rinascimento scolpito*, 2006, doc. 354, p. 276. Trubbiani specifica che i *quadrici* richiesti a Catarino di Domenico dovrebbero essere delle assi di legno utilizzate per la cornice (p. 222), ma se confrontiamo questo termine con *quadrectos* utilizzato dai francescani di Osimo per indicare il lavoro richiesto a Giuliano Presutti (Coltrinari, 2000, p. 145), si può pensare che anche in questo caso si vogliano indicare i pannelli della predella.

<sup>50</sup> Per la sua formazione Teza, 2006.

<sup>51</sup> Per il dipinto Paciaroni, 2006, e mi permetto di rimandare anche a Delpriori, 2006, pp. 48-49. Bernardino utilizzerà queste convenzioni anche nella pala di San Domenico a San Severino ma anche nelle più tarde tavole dipinte dopo il rientro a Perugia. Lo stesso modo di concepire una pala informerà anche Venanzo da Camerino e Pergentile da Matelica nel 1518 quando dipinsero la Sant'Anna Metterza di San

Venanzio a Camerino.

<sup>52</sup> Paciaroni, 2005, pp. 35-43 e p. 159, doc. 6. Che Bernardino di Mariotto fosse anche scultore, è ormai notizia risaputa e, insieme ad altri, io penso che sia la vera identità del Maestro di Magione che quindi non può essere Nero Alberti da Sansepolcro (mi permetto di rimandare a Delpriori, in *La Collezione Salini*, 2015, cat. 26, pp. 196-203. Al vero Nero Alberti, invece, autore documentato di un Crocifisso a Castiglion Fiorentino, credo che vada attribuita una statua, purtroppo fortemente ridipinta, di un san Rocco conservata nell'omonimo oratorio a San Sepolcro.

<sup>53</sup> Paciaroni, 1979. È interessante notare che nel documento il pittore è già indicato come abitante a Macerata, quattro anni dopo la consegna della Pala Turelli a Matelica.

<sup>54</sup> Mazzalupi in questo catalogo e Castellana, 2009, p. 56.

<sup>55</sup> Castellana, 2009, p. 60.

<sup>56</sup> L'iscrizione in parte mutila è sulla base di sinistra del ciborio e recita 1494 C. PRIO(r)E. F. B. ET FACTAL. MACTE. D. PI. MA(r)CoC.

<sup>57</sup> Castellana, 2009, p. 59, la studiosa propone di datare l'affresco tra il 1504 e il 1507, anni in cui il pittore non è documentato a Macerata.

<sup>58</sup> Taddei, in *Vittore Crivelli*, 2011, cat. 38, pp. 176-177.

<sup>59</sup> Henry, 2012, pp. 217-220. Per i singoli pezzi della pala anche Delpriori, in *Luca Signorelli*, 2012, catt. 49-51, pp. 318-319. Un frammento della pala, quello con l'uomo sulla scala è stato recentemente acquisito dalla National Gallery di Londra.

<sup>60</sup> Kanter, Franklin, 1991, pp. 171-181, ma per un sunto su tutta la questione anche Bufali, 2006, pp. 35-42.

<sup>61</sup> Bacchi, 2008.

<sup>62</sup> Henry, in *Luca Signorelli*, 2012, cat. 53, pp. 319-320.

<sup>63</sup> Delpriori, 2006, pp. 56-57.

<sup>64</sup> Coltrinari, in *I pittori*, 2006, cat. 38, pp. 180-181.

<sup>65</sup> Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 37, pp. 178-179.

<sup>66</sup> Mazzalupi, in *I pittori*, 2006, cat. 36, pp. 176-177.

<sup>67</sup> I due pittori furono scoperti da Anselmi, 1893, e altri documenti furono aggiunti da Gnoli, 1923, p. 342. Il primo studio monografico che, a quanto pare, è ancora l'unico dedicato ai due è Bittarelli, 1971.

<sup>68</sup> La bella pala su tela ora in San Venanzio a Camerino era in origine nel tempio varanesco della Santissima Annunziata (Bittarelli, 1971, cat. 1, pp. 174-175) e le tele Lancellotti (Toscano, 2003) del 1512 è possibile che fossero per la stessa chiesa.

<sup>69</sup> Bittarelli, 1971, cat. 7, pp. 182-187.

<sup>70</sup> Scotucci, Pierangelini, 2003, p. 863.

<sup>71</sup> Gli fu commissionata nella chiesa di San Catervo

il 16 agosto del 1502, cfr. Coltrinari 2002, pp. 152-153.

<sup>72</sup> Io stesso inizialmente avevo pensato ad un pittore diverso, forse un allievo di Lorenzo d'Alessandro, cfr. Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 15, pp. 124-125.

<sup>73</sup> Bittarelli, 1978, p. 179 e Schmidt, 2003, n. 23, p. 569 e ultimamente anche Mazzalupi, 2011, p. 36.

<sup>74</sup> Zeri, 1982, ripubblicato in Zeri 2000, pp. 268-271.

<sup>75</sup> Questa era stata pubblicata da Boccioni, in *Restauri*, 1973, cat. 172, p. 695. Questa indicazione non fu raccolta da Todini, 1989, I, p. 618, che rubricò sotto il nome del pittore perugino solo la tela di Cagli.

<sup>76</sup> De Marchi, 2003, p. 388.

<sup>77</sup> Delpriori, 2009, p. 105.

<sup>78</sup> Paci, 1973, III, pp. 72-73.

<sup>79</sup> Delpriori, 2006, p. 52.

<sup>80</sup> De Marchi, 2003, p. 388.

<sup>81</sup> Castellana, 2008-09, pp. 61-62.

<sup>82</sup> Zeri, 1982, ripubblicato in Zeri, 2000, p. 270 riporta senza dubbi la datazione al 1506, ma in realtà questo dato non è documentato. Possiamo pensare che l'anno sia stato ricavato dalla lettura di Benedettucci, 1935, p. 71 che riporta alcuni documenti recanatesi sulla chiesa di San Giovanni in Pertica, ora Beato Placido. La chiesa era stata rinnovata nel 1500 e nel 1506 era in fase di ultimazione, tanto che ci sono delle suppliche al Comune da parte dei frati apostolici che chiedevano sussidi per ultimare dei lavori, tra questi era anche la decorazione della chiesa. Un po' poco per affidare quella data anche al nostro dipinto, ma è un'ipotesi che si può lasciare aperta.

<sup>83</sup> Come proposto da Marchi, in *Arte francescana*, 2007, cat. 62, p. 198.

<sup>84</sup> Boskovits, 1975, pp. 165-166.

<sup>85</sup> È ancora da definire l'importanza di Giovanni Santi nel panorama artistico delle Marche, al di là delle complicate considerazioni sul suo ruolo nell'educazione del figlio. Che Baldo dipenda da Giovanni credo che sia pacifico, ma dalla stessa matrice discende anche Bartolomeo di Maestro Gentile, e pure un pittore il cui catalogo andrà rimpinguato di cose che gli spettano e che è l'autore di una bella tela conservata nella Pinacoteca Civica di Camerino e che proviene dal tempio della Santissima Annunziata. Questa è ora attribuita (per la verità con dubbio) a Venanzio da Camerino e Pergentile da Matelica, cfr. Mazzalupi, in *Le collezioni*, 2008, cat. 17, pp. 110-113. In realtà la cultura dei due artisti è un po' diversa e invece il dipinto si legge perfettamente in continuità con la produzione di Giovanni Santi. In solo i volti allungati e le ombre nette discendono proprio dal Santi, ma lo stesso si può dire anche della fisionomia dell'Eterno con gli occhi incassati e della barba filamentosa del santo

Evangelista; gli angeli che reggono la corona sospesa in aria sopra la Vergine sono copiati dalla pala Buffi della Galleria Nazionale delle Marche (cfr. Caldari, in *Raffaello*, 2010, cat. 12, pp. 128-129).

<sup>86</sup> La tela fu attribuita a Baldo da Zeri, 1982, ripubblicato in Zeri, 2000, p. 270; da emendare la datazione post 1519 proposta da Castellana, 2008-09, p. 62 che vede nell'architettura di Baldo il ricordo della *Comunione degli Apostoli* di Cola dell'Amatrice ad Ascoli Piceno. Una possibile conferma nel vedere il pittore perugino attivo nel maceratese all'inizio del Cinquecento, proprio sul 1506, è la *Madonna del Soccorso* di Giovanni Pagani, ora ad Avignone, che porta quella data. Sulla tela si veda almeno Scotucci, Pierangelini, in *Vincenzo Pagani*, 2008, cat. 7, pp. 116-117. Non sarà un caso che la provenienza tradizionale di questa tela sia indicata con la chiesa di Santa Lucia a Cingoli, città in cui Baldo fu attivo. Purtroppo pochissimo sappiamo sull'attività di Giovanni e spesso lo si prende solo a confronto con il più noto figlio Vincenzo. Le ombre nette, la fisionomia allungata e fine della Madonna, i lustri sui capelli e anche gli incarnati schiariti da velature bianche, dipinti con tratteggi obliqui di verdaccio e che si accendono di rosso, sono modi che troviamo anche in Baldo de Sarofini, che Giovanni avrà senz'altro guardato da vicino. A Giovanni va attribuita una tela purtroppo andata distrutta nella seconda guerra mondiale, di proprietà della famiglia Milano ma depositata nel Museo di Ancona, pubblicata da Todini, 2004, p. 77, che l'attribuiva con giustificate forti riserve a Niccolò di Liberatore.

<sup>87</sup> Delpriori, 2006, p. 52.

<sup>88</sup> Pubblicata da Donnini, 1994, p. 242.

<sup>89</sup> Sul dipinto almeno Scotucci, Pierangelini, in *Vincenzo Pagani*, 2008, cat. 35, pp. 190-191.

<sup>90</sup> Tanto che, come abbiamo visto, era stato creato un Maestro di Baregnano che sembrava non condividere nulla con Lorenzo di Giovanni.

<sup>91</sup> Fabiani, 1952, pp. 9-12 e poi Cannatà, 1991, p. 49. Per il dipinto ora Ferriani, in *Opere d'Arte*, 2012, cat. 27, pp. 118-119.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Cannatà, 1991, cat. 8, p. 68.

<sup>94</sup> Gli anni romani di Cola prima del 1509 sono ancora da indagare, ma mi pare possibile pensare che egli sia stato allievo di Antoniazio Romano e assai attento agli svolgimenti antiquari che venivano dalla bottega di Pintoricchio. Leggermente precedente al San Giacomo della Marca potrebbe essere *la Pietà e santi* pubblicata da Zeri, 1953, riedito in Zeri, 2000, p. 261, che ha invece una forza signorellesca inedita in altre opere del pittore e che in effetti guarda anche ad alcune soluzioni visionarie di Amico Aspertini. Una solitaria

eco di Antoniazio nelle Marche è rappresentata da una piccola e bella *Madonna col Bambino* conservata nella Pinacoteca Civica di Fermo, Pierangelini, Scotucci, in *Vincenzo Pagani*, 2008, cat. 6, pp. 112-113 e pubblicata come di un anonimo seguace di Antoniazio Romano. La tavola è un lascito testamentario alla Biblioteca di Fermo perciò potrebbe essere stata dipinta anche in un luogo molto lontano dalle Marche e poi arrivata qui per vie di mercato. Lo studio dovrebbe continuare e considerare che si possono attribuire allo stesso pittore le parti di un polittico diviso tra la Galleria Strossmayer di Zagabria, in cui ci sono due tavole, una con angeli e l'altra con san Damiano (De Simone, in *Melozzo* 2011, catt. 40-41, pp. 200-202) e la Gemaldegalerie di Berlino dove sono conservati altri quattro angeli e san Cosma. A queste erano state accostate altre tavole, due santi nella Crocker Art Gallery di Sacramento e una *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* ad Avignon nel Musée du Petit Palais (cfr. *Peinture italienne*, 2005, cat. 17, p. 61), che però mi paiono diverse e senz'altro uscite dalla stretta bottega di Antoniazio.

<sup>95</sup> Le stesse pieghe, più gonfie ma con la medesima idea di creste metalliche, si vedono nella tavola con i santi Pietro e Paolo del circolo Filotesio di Amatrice, anche se esagerati in rivoli a sbalzo, cfr. Cannatà, 1981, cat. 16, pp. 88-89.

<sup>96</sup> Ferriani, in *Opere d'Arte*, 2012, cat. 28, pp. 120-121.

<sup>97</sup> Oltre alla scheda di Luca Pezzuto in questo volume, si veda Ambrosini Massari, in Federico Zeri, 2008, pp. 50-57 e cat. VIII, pp. 58-59.

<sup>98</sup> Il dipinto di recente restaurato ed esposto sia a Milano che a Foligno ha ovviamente una bibliografia poderosa per cui si rimanda almeno al catalogo di quelle esposizioni, *Raffaello a Milano*, 2013.

<sup>99</sup> Per la pala è ancora valido Pasquini, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, 1981, cat. 28, pp. 154-156. La cornice all'antica con la decorazione a monocromo di gusto fortemente antiquariale potrebbe essere anche un altro bel precedente per la decorazione bronzea della balaustina della pala di Macerata di Giuda.

<sup>100</sup> Castellana, 2014, p. 53, che, tra l'altro, si chiede quanto fosse stato importante per Giuda il paesaggio perduto sotto il San Vincenzo Ferrer di Lorenzo Lotto a Recanati.

<sup>101</sup> Per cui Mozzoni, 2011, pp. 62-51.

<sup>102</sup> Minardi, in *Lotto nelle Marche*, 2011, pp. 46-57, La predella fu tolta quasi subito dalla pala, tanto che nel 1606 l'*Assunzione della Vergine* di Brera era già nella collezione di Asdrubale Mattei (cfr. Minardi, in *Lorenzo Lotto*, 2011, cat. 5, pp. 110-111. Il pannello con Cristo al monte Tabor, ora all'Ermitage prima del 1831 pervenne alla collezione Godoy a Roma. Questi

e altri problemi, anche tecnici e di dimensioni, non permettono di chiarire completamente la questione e forse si dovrà aspettare che escano altre tavolette della stessa serie per avere una soluzione.

<sup>103</sup> Giannuzzi, 1888-1889, pp. 189-190 e Mazzalupi in questo catalogo.

<sup>104</sup> Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, cat. 63, pp. 153-155.

<sup>105</sup> Proposi l'attribuzione al Fantone tempo fa, Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 54, pp. 218-219, con una datazione al 1530-35 spinto così avanti dall'anno apposto alla pala già a Fabriano che era del 1530. Oggi penso che i richiami a Cola dell'Amatrice, fortissimi qui come in Giuda e la congruenza di alcune idee col pittore mtelicese, permettano di anticipare il dipinto anche di un decennio.

<sup>106</sup> Cleri, 2014.

<sup>107</sup> Trubbiani, in Cleri, 2014, pp. 107-153.

<sup>108</sup> Cleri, 2014, pp. 59-63.

<sup>109</sup> Spadoni, 1906. Ora versa in uno stato di conservazione assai precario ed è coperto da mobilio dell'ufficio che occupa quella sala per cui non abbiamo potuto fotografare nuovamente l'opera.

<sup>110</sup> La notizia, senza citare la segnatura del documento, è riportata in un piccolo depliant proprio su questo affresco nominato come *Madonna della fede* nella chiesa parrocchiale di Santo Stefano in Macerata, che fu stampato in occasione del restauro del dipinto. Lo stesso autore ne fa menzione nella storia di Macerata Paci, 1973, pp. 42-43, dove passa in rassegna veloce le opere del pittore esistenti in città, ma in quell'occasione non specifica la data dell'affresco. La *Santa Maria Incoronata* in San Liberato, dove pure il pittore fu attivo, è oggi orrendamente ridipinta, ma un saggio di pulitura sulla sinistra rivela un pezzo di trono certamente quattrocentesco che fa sperare che al di sotto si possa trovare un'immagine dei primi decenni del secolo.

<sup>111</sup> In calce corre un'iscrizione: Q(uesta) F(igura) FACTA F(U) PER VOTU DI BERARDINA DE TOMASSO ALBANESE 1532.

<sup>112</sup> Castellana 2008-09, p. 65, che riporta anche la bibliografia precedente su tutti gli affreschi. Sull'incorniciatura del *San Raffaele con Tobiolo e san Biagio*, sono segnati i committenti dell'opera; per il primo pare che sia stato una commissione collettiva dei fedeli tanto che si legge: QUESTA FIGURA EFACTA FARE DE ELEMOSINA mentre il santo vescovo per volontà di un privato: E QUESTA AFA(tta) F(are) IACOMO DE PAOLUCCIA.

<sup>113</sup> Mi pare sia inedito e una foto è nell'archivio della Fondazione Federico Zeri come anonimo pittore marchigiano (*Anonimo pittore marchigiano del XV secolo*, scheda 20329, b. 0241), la segnalazione e l'attribuzione è di Matteo Mazzalupi che ringrazio.

<sup>114</sup> La posizione non ha permesso di fare una ripresa

fotografica se non di qualche par

<sup>115</sup> HOC OP(us) F(ecit) F(ieri) IOHA(nn)ES PETRO(n)I P(ro) A(n) IMA CA(t)TERINE RUSPIDI ET SUO(ru)M DEFU(n)TOR(um).

<sup>116</sup> Piacerebbe davvero un giorno poter indagare sotto gli intonaci della chiesa che in più punti sembrano essere sottili da celare altre nicchie che magari potranno rivelare nuovi affreschi.

<sup>117</sup> Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, cat. 52, pp. 122-124 e Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 55, pp. 220-221.

<sup>118</sup> Segnalatami da Andrea De Marchi con la giusta attribuzione, ho potuto pubblicarne l'immagine in Delpriori, 2006, p. 63.

<sup>119</sup> Scotucci, Pierangelini, 1994, p. 209.

<sup>120</sup> Attribuzione a cui era arrivato in maniera autonoma anche Mazzalupi.

<sup>121</sup> Civalli, in *Antichità Picene*, 1795, p. 63.

<sup>122</sup> Lanzi, ed. 1932, p. 281.

<sup>123</sup> Nesi, 2004, p. 121, nota 7.

## Tracce per una biografia di Lorenzo de Carris da Matelica

Matteo Mazzalupi

### *I meriti dell'erudizione*

Il copione è quello ben noto a chi studi la pittura marchigiana antica: un artista del tutto dimenticato dopo la sua morte, perfino dalla storiografia locale intenta a glorificare la propria piccola patria attraverso i suoi uomini illustri, viene riscoperto tra l'Ottocento e il Novecento grazie alle pazienti ricerche d'archivio degli eruditi, pubblicate magari nelle pagine di riviste minori e di breve vita. Come per non pochi altri pittori delle Marche, è questo il caso di Lorenzo di Giovanni da Matelica, fregiato del curioso e apparentemente tutt'altro che lusinghiero soprannome di Giuda, il protagonista di questa mostra, la cui interminabile vita si dipanò tra gli ultimi decenni del Quattrocento e l'intera prima metà del secolo seguente. Prima del XIX secolo l'unica, confusa memoria della sua esistenza è affidata a un'annotazione del francescano maceratese Orazio Civalli (m. 1617), il quale ricorda che nella chiesa di Santa Maria delle Vergini a Macerata "l'immagine della Vergine fu dipinta l'anno 1533, d'elemosine: il pittore fu M[aestro] Lorenzo Pittori da Macerata": notizia evidentemente tratta da una fonte poi dispersa, dove è facile supporre, dietro il presunto cognome "Pittori", la traccia di un documento di pagamento redatto in latino (a Lorenzo pittore, "magistro Laurentio pictori"). Pubblicata dall'abate Giuseppe Colucci nel 1795, nel XXV volume delle sue *Antichità picene*<sup>1</sup>, questa isolata ed equivoca testimonianza dovette attendere quasi cent'anni per essere affiancata finalmente da un *corpus* di documenti che dessero un volto più definito al misterioso "Lorenzo Pittori". Il merito fu dell'avvocato Pietro Gianuzzi, più conosciuto per le sue fruttuose ricerche negli archivi lauretani, che nel 1889 diede alla luce,

nella "Nuova rivista misena" diretta da Anselmo Anselmi, un gruzzolo di notizie di prima e seconda mano sull'artista, scalate tra il 1492 e il 1520: tre pagine e poco più, ma **assai** succose, con rari commenti a piè di pagina, nelle quali tra l'altro si recuperava l'origine matelicese di Lorenzo e si aggiungeva Recanati al novero delle città toccate dalla sua attività<sup>2</sup>. All'inizio del secolo seguente fu Domenico Spadoni, in due articoli apparsi sulla "Rivista marchigiana illustrata" del 1906, a rimpolpare il regesto maceratese del Giuda, esteso ora addirittura fino al 1550<sup>3</sup>. Dopo un lungo silenzio, negli anni settanta del Novecento apparvero due contributi di rilievo: nel 1973, nel III volume della *Storia di Macerata*, Libero Paci raccolse nuovi documenti sull'operato di Lorenzo per la sua città adottiva, tra i quali la memoria di un perduto dipinto eseguito verso il 1533 e un rogito che lo assicurava ancora in vita, quasi incredibilmente, nel 1553<sup>4</sup>; nel 1979 Raoul Paciaroni diede uno dei primi saggi della sua valentia di ricercatore scovando, tra gli atti di un notaio di Montecassiano, un precoce contratto per una pala che il Giuda doveva eseguire su incarico di una locale confraternita femminile, nel 1498<sup>5</sup>. Poi ancora anni di **quiete assoluta** sul fronte degli archivi, fin quasi ai tempi nostri e cioè alle novità emerse al principio del secolo che stiamo vivendo grazie **all'instancabile** lavoro condotto tra le carte matelicesi da Alberto Bufali. A questo studioso dobbiamo le più importanti scoperte sulla giovinezza di Lorenzo de Carris, le rarissime informazioni risalenti ai pochi decenni da lui trascorsi nella natia Matelica prima del trasferimento, che fu definitivo, a Macerata<sup>6</sup>. Da tali notizie, ultime in ordine di recupero ma prime nella cronologia dell'artista, prende avvio questa breve compilazione biografica, in attesa che future ricerche, da condurre soprattutto

nell'archivio notarile di Macerata, aiutino a illuminare i non pochi punti ancora oscuri nella vita del longevo Giuda da Matelica.

### *Nascita di un orfano*

Come e ancor meglio che per il conterraneo Luca di Paolo<sup>7</sup>, anche per Lorenzo de Carris abbiamo la rara fortuna di poter indicare **pressoché ad annum** la nascita. Il padre, Giovanni di Matteo, legnaiolo specializzato nella costruzione di carri, immigrato nella Marca dalla città dalmata di **Modrus**, fece testamento il 4 luglio 1465, eleggendo sepoltura nella pieve di Matelica e nominando eredi universali i figli Sante, Battista ed Evangelista insieme alla moglie Lucia di Fiorio, anch'ella di **Modrus**; a questa affidò la tutela e la cura dei figli, che erano dunque tutti minorenni<sup>8</sup>. Colpisce l'assenza di qualsiasi menzione di Lorenzo: poiché a quest'epoca nessun padre avrebbe privato, se non per gravissimi motivi, un figlio maschio della propria porzione di eredità, l'unica spiegazione plausibile è che il futuro pittore non fosse ancora nato. Giovanni de Carris peraltro morì poco più di un mese dopo, non oltre il 16 agosto: prima di questa data Lorenzo, che tutti i documenti a noi noti dicono figlio di Giovanni, doveva certamente essere stato concepito. Che alla morte del padre fosse già venuto alla luce è assai improbabile: in tal caso, infatti, la gravidanza di Lucia sarebbe stata già ben evidente al tempo del testamento di Giovanni, il quale perciò difficilmente avrebbe ommesso di aggiungere alla lista degli eredi, secondo il costume del tempo, il nascituro, nell'ipotesi che si trattasse di un altro maschio. Se la concatenazione dei ragionamenti fosse corretta, ne conseguirebbe che Lorenzo **dovrebbe essere nato** circa nove mesi dopo l'estate del 1465, vale a dire nella primavera del 1466<sup>9</sup>.

A un avvio così promettente non corrisponde purtroppo, sul medesimo versante documentario, un prosiegua altrettanto ricco, anzi mancano del tutto notizie sul pittore per oltre un ventennio:

peccato, perché piacerebbe sapere qualcosa dei suoi primi maestri, dei probabili viaggi, degli incontri decisivi, aspetti sui quali al momento ci illuminano **solo** le opere più antiche di Lorenzo, cioè gli affreschi della chiesina rurale della Madonna delle Grazie a Baregnano, presso Camerino, eseguiti per un prete camerte, don Bartolomeo d'Angelo, che fu anche committente di Carlo Crivelli<sup>10</sup>, e la pala d'altare per Mattia Turelli, con la quale arriviamo ormai a un nuovo punto fermo in questo scorcio iniziale ancora così sfuggente della vita del pittore.

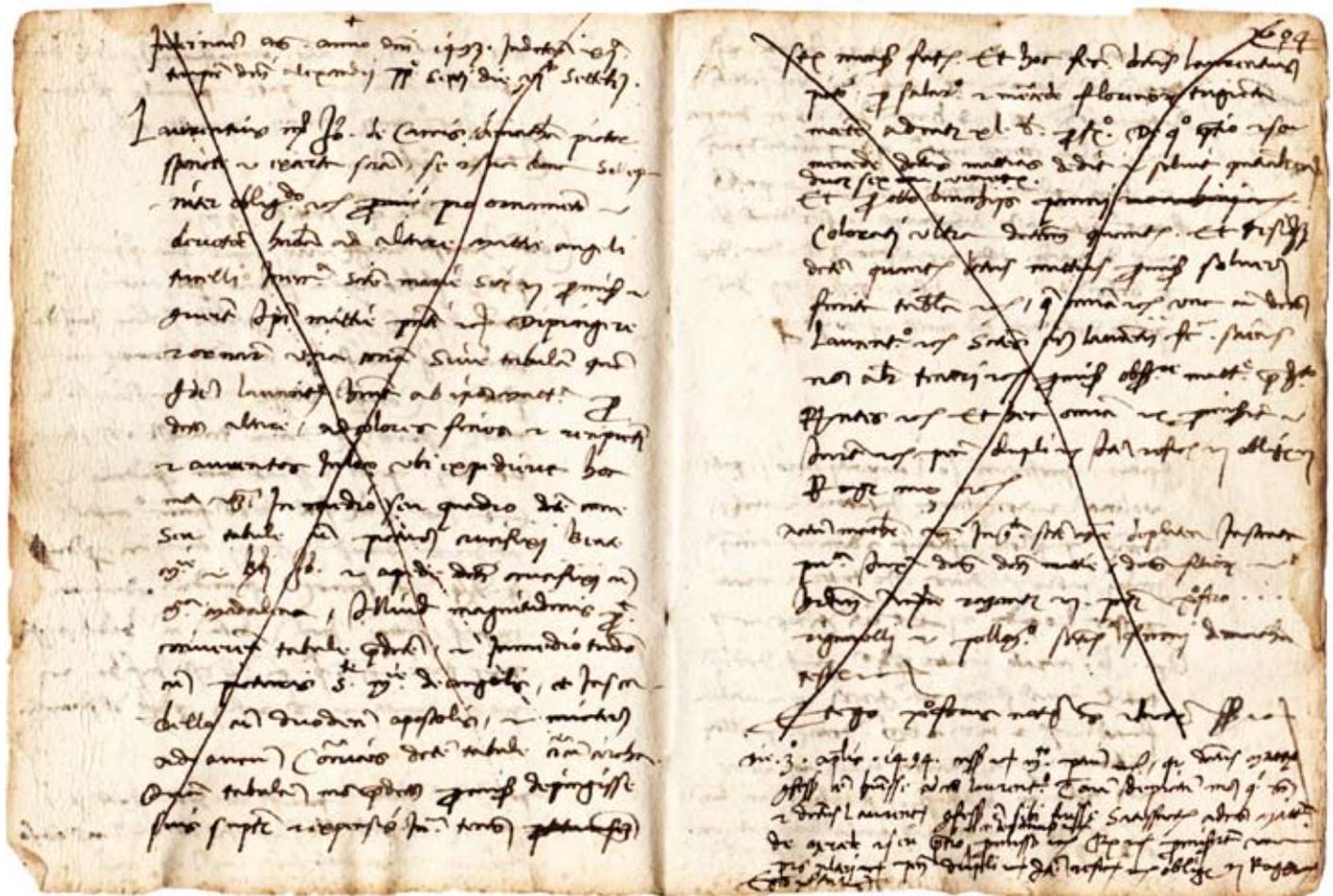
### *La Pala Turelli*

Nel 2007 Alberto Bufali pubblicò il **documento** che ha fatto finalmente luce sull'attività giovanile del Giuda<sup>11</sup>, peraltro confermando ciò che già l'anno precedente, con perfetta intuizione, Alessandro Delpriori aveva compreso per via esclusivamente stilistica<sup>12</sup>. Il 6 settembre 1493, con rogito stipulato davanti alla casa di Mattia d'Angelo Turelli, facoltoso mercante di Matelica, posta a confine con la dimora di un'altra e più nota famiglia del luogo, i Razzanti, "Laurentius magistri Iohannis de Carris de Mathelica pictor" promise allo stesso Mattia – che in tal modo esaudiva la volontà espressa da sua madre Mariana in un testamento vecchio di otto anni – di dipingere, entro sei mesi e per il compenso di 30 fiorini, una tavola destinata all'altare che il Turelli possedeva nella chiesa di Santa Maria: nella parte centrale del dipinto si doveva raffigurare la Crocifissione, nella lunetta una poco perspicua "Santa Maria degli Angeli", che è verosimilmente la Madonna di Loreto, e nella predella i dodici Apostoli. A prestare garanzia per l'artista fu il fratello Sante, che conosciamo già dal testamento paterno e che, essendo citato per primo in quel più antico documento, era probabilmente il maggiore dei de Carris<sup>13</sup>. Sembra che Lorenzo, certo aiutato dal fatto che Mattia Turelli gli consegnò la carpenteria

## MANCA DIDA

già pronta, rispettasse *grosso modo* i tempi imposti dal contratto, giacché nemmeno sette mesi più tardi, il 3 aprile 1494, il notaio cassò il documento, annotandovi in fondo la reciproca soddisfazione delle parti<sup>14</sup>. Il dipinto fu dunque eseguito e, una volta recuperato questo prezioso documento, non è stato difficile identificarlo con la sfortunata pala della quale a Matelica non rimangono oggi che due pezzi, la lunetta con la *Crocifissione* e una tavoletta di un contrafforte con *San Sebastiano*, entrambi nelle collezioni del Museo Piersanti (cat. 1). Essendo comunque impossibile avere gli altri santini della cornice,

spariti dallo stesso museo in un furto, avremmo voluto in quest'occasione, a quattordici anni di distanza, ripetere l'emozionante ricostruzione parziale che Andrea De Marchi propose a Camerino nel 2002, allora col provvisorio nome critico di Maestro di Baregnano, collocando al di sotto della lunetta la tavola maggiore con la *Madonna col Bambino tra san Nicola di Mira e san Francesco*, riconosciuta dallo stesso studioso in una collezione privata<sup>15</sup>. Questo non è stato possibile e bisogna dunque ancora una volta accontentarsi di ciò che le dispersioni, vecchie e meno vecchie, ma sempre sciagurate, hanno



lasciato *in situ*. Ciò che salta più agli occhi, e che non ha mancato di suscitare i commenti di Bufali e De Marchi<sup>16</sup>, è il profondo riarrangiamento al quale fu sottoposto il programma iconografico previsto **dal contratto**: riarrangiamento però e non completo stravolgimento, giacché tutti gli elementi presenti nel primitivo documento ricompaiono nella redazione finale, seppur in tutt'altre posizioni (resta peraltro ancora da individuare la predella apostolica, se essa non fu rimossa dal progetto quando questo fu così pesantemente ritoccato). Dietro ci saranno stati certo accordi orali tra pittore e committente, per noi **del tutto** imperscrutabili: un singolare caso che potrà servire da lezione e aiutare a interpretare situazioni potenzialmente analoghe e tuttavia non altrettanto chiare.

#### *Tra Macerata e Montecassiano*

Alla data del 1493 erano già avviati da qualche tempo i rapporti di Lorenzo de Carris con Macerata: risalgono infatti **all'estate del 1492** tre pagamenti a suo favore per la pittura di stemmi del governatore, registrati nei libri dei camerlenghi del Comune maceratese, per un totale di 3 fiorini<sup>17</sup>. Ignoriamo le ragioni specifiche che spinsero il pittore ventiseienne a sondare **questa nuova piazza**, ma certo non doveva essere difficile subire, da Matelica, l'attrazione di quella città allora in vivace espansione. In anni prossimi vi capitò anche un pittore quasi omonimo ma più anziano e celebre, Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, e ciò può causare qualche confusione: si è infatti creduto a lungo che fosse il matelicese quel Lorenzo pittore che il Comune di Macerata pagò nel 1495 per la decorazione della **sala delle Udienze nel palazzo Grande** del legato della Marca Anconetana (il pagamento fu autorizzato il 13 febbraio) e poi nel bimestre dicembre 1499 - gennaio 1500 per la pittura di pennoni. Nel secondo caso, la verità dei fatti è stata ristabilita da Raoul Paciaroni, che tornando sul

documento originale vi ha letto senza possibilità d'equivoco la provenienza dell'artista "de Sancto Severino"; nel caso più antico lo studioso propende similmente in favore dell'illustre settempedano, vista l'indubbia rilevanza dell'impresa, sebbene i relativi documenti riportino niente più che un ambiguo "magistro Laurentio pictori"<sup>18</sup>. Dubbi analoghi si potrebbero allora sollevare riguardo all'identificazione di quel "Laurentio pictori" che a Montecassiano dipinse nel 1497 stemmi del governatore sulla facciata del palazzo Comunale e sulla porta di San Niccolò, ricevendo il suo compenso nel settembre-ottobre; ma qui l'idea di Andrea Trubbiani, che nel pubblicare tali documenti vi ha riconosciuto **senza esitazione** il Giuda<sup>19</sup>, ha ottime probabilità di essere quella giusta, giacché è nella stessa cittadina che meno di un anno più tardi ritroviamo appunto il matelicese. Il 7 giugno 1498 Lorenzo di Giovanni era infatti a Montecassiano, pochi chilometri a nord di Macerata, per stipulare un contratto **con le rappresentanti di una confraternita femminile**, la "Sotietas sororum" (Compagnia delle sorelle), che probabilmente possedeva un altare **nella pieve di Montecassiano**. Oggetto dell'accordo era una *cona* già iniziata, nella quale il matelicese s'impegnò a dipingere, per un compenso di 20 fiorini, la Madonna della Misericordia tra San Pietro e San Francesco e, nella lunetta ("in tun(n)o"<sup>20</sup>, cioè nel tondo, corrispondente al "medio tundo" del contratto per la Pala **Turelli e di altri documenti consimili**), Cristo compianto dalla Madonna e da San **Giovanni**. Mentre Trubbiani ha di recente individuato il pittore che aveva avviato l'opera in **un Giovan Francesco del Regno di Napoli, cui essa** era stata commessa il 27 luglio 1496<sup>21</sup>, del dipinto, se mai fu compiuto, non resta alcuna traccia. Da notare è che il notaio qualifica Lorenzo come "habitor Macerate": il primo segno inequivocabile che l'attività maceratese accertata per il 1492 si era nel frattempo sviluppata in qualcosa di assai meno episodico per il Giuda, che d'ora in poi, per mezzo secolo abbondante, sarà di fatto, con

qualche puntata qua e là in giro per le Marche, un pittore di Macerata.

### *Il Giuda nel primo Cinquecento*

Il nuovo secolo si apre, a Macerata, ancora con un documento teoricamente ancipite, un pagamento di 3 fiorini e mezzo a “magistro Laurentio pictori”, nel febbraio-marzo 1501, per la pittura di stemmi del legato della Marca sulla porta maggiore del palazzo dei **Presidi** e su altre tre porte. Anche in questa occorrenza Paciaroni ha identificato l’artista col più famoso Lorenzo d’Alessandro<sup>22</sup>, tuttavia un lavoro similissimo fu pagato un anno più tardi a un personaggio che è indubbiamente il Giuda: nel bimestre febbraio-marzo 1502 il pittore Lorenzo ricevette in due rate il compenso dovutogli per aver dipinto stemmi del luogotenente del legato su una parete del palazzo grande e sulle porte urbiche del Mercato e di San Salvatore, e se nella registrazione dell’acconto il suo nome compare sotto la forma laconica, ancora una volta, di “Laurentio pictori”, nel saldo la dicitura “magistro Laurentio pictori alias Iuda” non lascia spazio a equivoci ed è anzi la più antica attestazione del singolare soprannome che accompagnerà il matelicese per il resto della vita e talvolta ne sostituirà *tout court* il nome di battesimo<sup>23</sup>.

Da qui in avanti le notizie maceratesi si fanno più fitte, e siamo quasi sempre di fronte a lavori del genere di quelli incontrati fino a questo momento, pagati ora in denaro ora in natura: nel dicembre 1503 - gennaio 1504 lo si ricompensò per quattro stemmi nel palazzo **Grande<sup>24</sup>**; nel febbraio-marzo 1504 per stemmi dei papi (al plurale, intendendo certo i pontefici succedutisi nell’anno precedente, da Alessandro VI a Giulio II passando per l’effimero Pio III), del legato e del suo luogotenente, forse gli stessi quattro dipinti nel palazzo **Grande** e citati in successivi versamenti di aprile-maggio e del 23 luglio<sup>25</sup>; nel giugno-luglio 1509 per stemmi, forse mobili, del

legato, probabilmente identici a quelle undici armi del cardinal Sigismondo Gonzaga, appunto legato della Marca, per le quali ricevette il saldo poco dopo, in agosto o settembre<sup>26</sup>. Nel mezzo si colloca solo un atto di procura del Consiglio generale del Comune di Macerata, redatto il 5 settembre 1507, nel quale “magistro Laurentio alias Iuda pictore de Matelica, habitatore Macerate” figura tra i testimoni<sup>27</sup>; ma possiamo ragionevolmente supporre che altre attestazioni si siano perse con la scomparsa dei registri di entrate e uscite per gli anni dal 1505 al 1508, dal 1511 al 1523 (e, più tardi, dal 1528 al 1564).

### *Un tentativo a Recanati*

Il 26 novembre 1514 il Consiglio del Comune di Recanati approvò una supplica “magistri Laurentii de Mathelica pictoris in civitate Macerate”, nella quale questi chiedeva la cittadinanza recanatese e un sussidio per trasferirsi da Macerata, sussidio che s’impegnò a restituire scontandolo dal compenso dei lavori che avrebbe eseguito per le autorità del nuovo municipio di residenza<sup>28</sup>. La generosa concessione non sembra essere stata seguita da un immediato impiego, giacché si ha notizia dell’operato del Giuda per Recanati soltanto un anno e mezzo più tardi: il 29 maggio 1516 furono versati “ad mastro Lorenzo pictore da Macerata” 7 fiorini “per pictura de l’arco in piazza per la venuta del vescovo novo” e 10 bolognini “per vinti arme in le maze della Comunità et sei arme grande del vescovo in carta”<sup>29</sup>. Il vescovo in questione era Luigi Tasso, che fece il suo ingresso in città il 18 maggio di quell’anno, e l’intervento di Lorenzo rientrava negli spettacolari festeggiamenti che furono organizzati per accogliere il nuovo presule, comprendenti archi trionfali decorati con alloro e coi blasoni del papa, del vescovo, della città stessa e infine di Firenze, patria di Leone X allora regnante<sup>30</sup>. Altri nomi di artisti e artigiani coinvolti in tale impresa si leggono scorrendo

le pagine del medesimo registro di entrate e uscite, e vi figurano anche un possibile garzone di Lorenzo, “Piernicolò de Monaldo” pagato “per cinque giorni ad dipingere in l’arco”, e un artista locale ampiamente documentato, “mastro Simon pintore”, che ricevette il compenso “per arme fa in lo quarterio de San Vito per ornamento de lo apparato del vescovo”<sup>31</sup>. Questi è quel Simone di Giovanni Corvi che si conosceva finora da rogiti degli anni tra 1509 e 1516, ritrovati da Francesca Coltrinari e da Stefania Castellana<sup>32</sup>, e che già da questo solo volume di pagamenti, dove il suo nome salta fuori di continuo dal 1513 al 1518<sup>33</sup>, emerge come l’artista favorito del Comune. Sarà stata forse la concorrenza insuperabile di questo autoctono, **per noi un Carneade**, a dissuadere infine Lorenzo dall’impiantare stabilmente la sua bottega a Recanati? Di certo si ha una sola altra memoria sull’attività del matelicese per questa città, ed è purtroppo relativa a un’opera perduta. Nel 1827 l’erudito settempedano Giuseppe Ranaldi annotò: “Il sig. Monaldo Fidenza pittore di Matelica mi dice che in Recanati (e forse in duomo) nel 1826 aprendosi una porta ov’è il battistero, si scoprì un affresco rappresentante N(ostra) D(onna) con vari santi; ai piedi si leggeva *Laurentius de Carris Matelicae abitor Maceratae*, e tal notizia essergli stata comunicata da d. Agostino Pettirossi di Recanati. Il detto affresco fu demolito”<sup>34</sup>. Non saprei se allo stesso dipinto, apparentemente distrutto non più tardi del 1827, si riferisse **Giovanni** Spadoni parecchi anni più tardi, nel 1906, allorché preannunciava: “Il chiaro cav. Anselmi scriverà presto di lui [scil. Giuda] nella sua *Nuova Rivista Misenae*; chè, a quanto pare, egli ha trovato nel Duomo di Recanati un dipinto a firma *De Carolis*”<sup>35</sup>. Sta di fatto che Anselmi, forse prevenuto dalla morte, che lo colse prematuramente nel 1907, non pubblicò mai nulla in proposito, né nella cattedrale rimane alcuna pittura che si possa attribuire a Lorenzo. A Recanati sopravvive invece, ed è presente in mostra (cat. 12), una tela con la *Madonna del Soccorso* assegnata a Baldo de’ Sarofini, pittore

**dalla biografia a dir poco oscura**, la cui esistenza è finora accertata soltanto dalla firma (se di firma si tratta) apposta in calce alla *Madonna col Bambino* di Cagli (cat. 11). In una certa fase della preparazione di questa mostra, io e Alessandro Delpriori abbiamo accarezzato l’idea che almeno una parte del catalogo di Baldo de’ Sarofini dovesse confluire in quello di Lorenzo, e in tale contesto la presenza di quella tela a Recanati, dove il Giuda è appunto documentato, costituiva per noi un bell’indizio. L’ipotesi è poi tramontata, ma resta per noi il fascino di questa compresenza di due artisti tanto vicini, nella stessa città e verosimilmente in anni prossimi.

#### *La tormentata Madonna del **Palazzo dei Presidi** e altre cose maceratesi*

Dopo un vuoto che dura dal 1517 al 1519, Lorenzo da Matelica ricompare nella sua città d’elezione nel 1520 in relazione alla complicata vicenda di un affresco eseguito nella loggia inferiore del palazzo dei **Presidi**. Il 24 maggio il Consiglio di Credenza del Comune di Macerata deliberò di far dipingere un’immagine della Madonna col Bambino e due santi nel luogo suddetto, per una spesa massima di 15 ducati d’oro, e decise anche di concedere al Giuda un’esenzione fiscale, poiché era già stabilito che l’opera dovesse essere affidata a lui. Due giorni più tardi fu stipulata la convenzione col pittore, il quale s’impegnò a eseguire un affresco che valesse, a giudizio dei periti, almeno 20 ducati d’oro, accettando tuttavia un compenso di 15. Poco dopo s’interpose Niccolò Bonafede, vicelegato della Marca, che in una lettera inviata al suo vicegerente, Giovanni Luchini, proibì di proseguire nell’impresa: ne abbiamo notizia dal verbale dell’adunanza del Consiglio del successivo 30 maggio, dal quale s’intuisce che il vicelegato era erroneamente convinto che il dipinto fosse una commissione di privati, mentre il Comune protestava che si trattava di iniziativa

pubblica e che dunque le autorità municipali avevano tutto il diritto di prenderla. Il vicelegato fu **inamovibile**, pertanto si tornò a parlare della questione nella seduta del 15 luglio, proponendo di inviare alcuni cittadini esperti per tentare di persuadere il Bonafede e, se necessario, per appellarsi al papa. Il 3 settembre intervenne il legato in persona, il cardinal Francesco Armellini de' Medici, che chiese al Bonafede di far convocare il Consiglio generale al fine di stabilire una volta per tutte se tale affresco fosse in effetti voluto dalla comunità. Il 7 ottobre il vicelegato girò la missiva al Luchini e finalmente il 25 ottobre 1520 fu deciso per l'esecuzione della pittura<sup>36</sup>. Di essa resta oggi, identificata da Spadoni in un locale allora dell'ufficio postale e oggi di una banca, la frammentaria figura della *Madonna col Bambino*<sup>37</sup>. Sarebbe una fondamentale pietra di paragone per capire come il Giuda dipingesse sul 1520, ma le pietose condizioni conservative impediscono di andare al di là di un generico riconoscimento della paternità, indubitabile, del matelicese.

Poco più tardi, il 18 agosto 1523, Lorenzo ottenne dal Comune una nuova esenzione, "cum semper pro depignendis armis Communitatis gratis laboraverit et laboret"<sup>38</sup>: un attestato che più esplicito non si potrebbe del suo continuo coinvolgimento nei lavori di routine commissionati dal municipio maceratese. Tale notizia è seguita peraltro da un altro vuoto, e di ben otto anni, ma qui congiura certamente la perdita di buona parte dei registri comunali del periodo.

A rompere il silenzio sono due opere maceratesi datate agli anni trenta: l'affresco con *San Francesco* in San Liberato, ex voto voluto da una "Berardina de Tomasso albanese" nel 1532<sup>39</sup>, e la già citata *Madonna della Misericordia* del 1533 intorno alla quale sorse la chiesa di Santa Maria delle Vergini. Conferma il persistere dei legami con le autorità comunali la presenza di "Laurentio alias Iuda pictore de Macerata" quale testimone in un atto stipulato nel palazzo priorale il 31 maggio dello stesso 1533<sup>40</sup>. Tra

il 16 settembre di quest'anno e il 22 luglio del seguente Lorenzo rilasciò diverse quietanze ai membri della famiglia Berardi per i pagamenti relativi a un'ancona di San Nicola (da Tolentino?) destinata alla chiesa di Sant'Agostino<sup>41</sup>: un'opera della quale non rimane alcuna traccia. L'11 aprile 1535 il pittore promise alla figlia Piera, che andava sposa al fornaio bolognese Altiero Altieri, una dote che versò tre anni più tardi, il 4 ottobre 1538<sup>42</sup>.

### *Gli ultimi anni*

Al 1540 risale un documento proveniente da una zona apparentemente estranea ai percorsi più consueti di Lorenzo, tanto più eccentrico se si considera che egli doveva allora navigare ormai sui settantacinque anni. Si tratta di un isolato pagamento del Comune di Staffolo a un pittore di nome Lorenzo, che ricevette 3 fiorini nel novembre-dicembre di quell'anno per la pittura degli stemmi della Chiesa, del papa e del legato della Marca<sup>43</sup>. **Il nome di "magistro Laurentio pictori" è sufficientemente vago** per lasciare aperta la possibilità che si tratti di un omonimo, ancora da riconoscere, mentre la suggestione della vicinanza tra Staffolo e Cupramontana, luogo di provenienza del bellissimo frammento di *Madonna della Misericordia* ora conservato nella collezione di Veneto Banca **a Cupramontana** (cat. 9), deve subito rientrare a fronte della constatazione del lasso di quasi mezzo secolo che separa quel capolavoro ancora quattrocentesco del Giuda da questa possibile notizia della sua vecchiaia.

Qualche briciola documentaria si cava ancora dai notai di Macerata: il 1° agosto 1542 "magister Laurentius alias Giuda pictor" e il genero Altiero si rappacificarono, perdonandosi a vicenda le reciproche offese<sup>44</sup>; il 18 dello stesso mese il pittore vendette un pezzo di terra a Roberto di Bernardino da Campobasso<sup>45</sup>; il 20 ottobre 1544 "Laurentius [\*\*\*\*\*] dictus Iuda pictor, olim de

Mathelica et nunc de civitate Macerate” dichiarò un debito nei confronti di tale Pierbattista di Francesco per la somma di 8 fiorini, prezzo di due salme di grano<sup>46</sup>.

Si giunge così, a grandi passi, a quello che sarà stato, per le esigenze ineluttabili della natura, il decennio estremo della vita terrena di Lorenzo. Il 18 maggio 1550 Altiero Altieri si accordò col Comune di Macerata per la produzione del pane, e a fare da garante per lui si presentò il suocero “magister Laurentius magistri Iohannis de Carolis aliter ditto Iuda pintore”<sup>47</sup>: affiora qui per la prima volta quella nobilitazione del cognome, da “de Carris” a “de Carolis”, che pare voler occultare dietro l’appellativo altisonante, ma falso, le umili origini del figlio del facocchio. Alle date del 22 gennaio e 8 maggio 1552 si trovano altre promesse di pagamento di “magister Laurentius alias dicto Giuda pentore de Macerata”, sempre per l’acquisto di grano<sup>48</sup>; poco più avanti un penoso documento del 19 marzo 1553, la concessione di una riduzione da 25 lire a 10 carlini di una multa comminata al vecchio pittore per una falsa àpoca (una ricevuta o quietanza di pagamento), sembrerebbe spia di una condizione economica non splendida<sup>49</sup>. L’impressione non è contraddetta dall’ultima carta finora nota sul Giuda, a queste date ormai quasi novantenne. Il 25 maggio 1555 “magister Laurentius magistri Iohannis de Carris de Mathelica [...] incola civitatis Macerate et pictor” si accordò formalmente col futuro genero Girolamo di Mariotto da Urbino, anch’egli abitante a Macerata, riguardo alla dote della figlia del pittore, Lucia, argomento sul quale i due avevano discusso nei giorni precedenti nella chiesa parrocchiale di San Giovanni. Lorenzo promise a Girolamo, oltre al corredo di Lucia, la somma di 150 fiorini, in sé non disdicevole, ma evidentemente non proprio alla portata dell’anziano Giuda, se questi consegnò in luogo dei due terzi della dote la metà di una vigna in territorio di Macerata, vocabolo Campetelli o dei Cappuccini, prendendosi poi un anno di

tempo per versare i restanti 50 fiorini. Essendo l’atto stipulato in casa del pittore, apprendiamo finalmente, in extremis, il luogo della sua residenza: “in quarterio Sancti Iohannis iuxta bona heredum quondam Perdominici alias Cicercia ab uno latere, ab alio bona heredum quondam Antonii Iacoboctii de Macerata, vias publicas ab ante et retro”. Dalla registrazione notarile del matrimonio della figlia, che fu celebrato la sera stessa, scopriamo invece i nomi della moglie, Piera Paola, e di due altri figli, Giovanni Angelo e Giovan Domenico “alias Fratre”<sup>50</sup>. Si chiude così, per noi, la lunghissima vicenda umana di Lorenzo di Giovanni de Carris, detto il Giuda, che attraversò quasi un secolo, e che secolo, della storia e della storia dell’arte, rispecchiandone qualcuno dei mille rivolgimenti nelle forme che il suo talento gli consentì e che questa mostra intende almeno in parte far conoscere **ai visitatori**.

## Note

- <sup>1</sup> Civalli, 1795, p. 63.
- <sup>2</sup> Gianuzzi, 1888-1889.
- <sup>3</sup> Spadoni, 1906<sup>a</sup> e 1906<sup>b</sup>.
- <sup>4</sup> Paci, 1973, pp. 42-43. Cito le pagine di questo studio dall'edizione originale, poiché la seconda (Paci, 1989) non presenta differenze rilevanti.
- <sup>5</sup> Paciaroni, 1979.
- <sup>6</sup> Bufali, 2007. Per altre piccole aggiunte al regesto del Giuda, apportate negli ultimi anni **da Andrea Trubbiani e da me**, si veda più avanti nel testo e nelle note.
- <sup>7</sup> Cfr. Mazzalupi, 2015, p. 36.
- <sup>8</sup> Bufali, 2007.
- <sup>9</sup> In forma più stringata ho già svolto queste considerazioni in Mazzalupi, 2015, p. 44, n. 3.
- <sup>10</sup> Su questo ciclo e il suo committente cfr. Mazzalupi, 2009, pp. 79-81, oltre al saggio di Alessandro Delpriori in questo catalogo.
- <sup>11</sup> Bufali, 2007.
- <sup>12</sup> Delpriori, 2006, p. 64.
- <sup>13</sup> Due documenti del 1485 su Sante sono in Bufali, 2004, ed. 2015, pp. 117-118, 185-186.
- <sup>14</sup> Per la trascrizione integrale del contratto cfr. M. Mazzalupi, in Delpriori, Mazzalupi, 2015, pp. 97-98. Il testo della quietanza finale è il seguente: “Die 3<sup>o</sup> aprilis 1494 cassum etc. mandato partium etc. quia dictus Mattias confessus est habuisse a dicto Laurentio conam depictam modo quo supra et dictus Laurentius confessus est sibi fuisse satisfactum a dicto Mattia de mercede et seu pretio et de ... (?) etc. promissio etc. Renuntiantes etc. Promiserunt una pars alteri etc. Pena dupli etc. Item reficere etc. Obligantes etc. Rogantes etc. Ego Christoforus etc.”. Il testamento di Mariana d'Antonio di ser Andrea, del 20 marzo 1485, è in Biocco, 2003, p. 409, n. 8. La realizzazione della carpenteria, consegnata al pittore già pronta, spiega, a mio avviso, il divario di 10 fiorini tra il compenso promesso a Lorenzo nel contratto e la spesa prevista dalla madre di Mattia Turelli nelle sue ultime volontà.
- <sup>15</sup> De Marchi, in **Pittori**, 2002, pp. 261-262, catt. 86-88.
- <sup>16</sup> **Bufali 2007; De Marchi 2007**.
- <sup>17</sup> Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASM), Archivio Priorale di Macerata (d'ora in poi APM), 1087, Introito ed esito, aa. 1492-1493, cc. 24r (27 luglio), 49v (13 e 22 agosto); cfr. Gianuzzi, 1888-89, p. 188, e Spadoni, 1906<sup>b</sup>, p. 114 (qui l'ultima data compare per errore come 17 aprile).
- <sup>18</sup> Paciaroni, 2001, pp. 68, 77.
- <sup>19</sup> Trubbiani, 2015, p. 73, n. 7.
- <sup>20</sup> Questa mi sembra la lettura più probabile, sulla base della fotografia pubblicata da Paciaroni, 1979, p. 53, fig. 1, da preferire a “in nitio”.
- <sup>21</sup> Trubbiani, 2015, pp. 173, 188, doc. III.
- <sup>22</sup> Paciaroni, 2001, p. 77.
- <sup>23</sup> ASM, APM, 178, Introito ed esito, a. 1502, c. 23v; cfr. Spadoni, 1906<sup>a</sup>, e Paci, 1973, p. 42.
- <sup>24</sup> ASM, APM, 179, Introito ed esito, aa. 1502-1504, c. 228r; cfr. Spadoni, 1906<sup>a</sup>.
- <sup>25</sup> ASM, APM, 179, Introito ed esito, aa. 1502-1504, cc. 250v, 272v, 298v; cfr. Spadoni, 1906<sup>a</sup>.
- <sup>26</sup> ASM, APM, 180, Introito ed esito, aa. 1509-1510, cc. 15r, 56v, 58r; cfr. Spadoni, 1906<sup>a</sup>.
- <sup>27</sup> ASM, APM, 54, Riformanze, aa. 1506-1509, c. 173r-v; cfr. Gianuzzi, 1888-89, p. 189.
- <sup>28</sup> Archivio Storico Comunale di Recanati, 88, Annali, a. 1514, cc. 121v-123r; cfr. Gianuzzi, 1888-89, p. 189.
- <sup>29</sup> Archivio Storico Comunale di Recanati, 715, Bollettario, aa. 1513-1519, cc. 130r, 131r; cfr. Gianuzzi, 1888-89, p. 190.
- <sup>30</sup> Vogel, 1859, II, p. 263; Gianuzzi, 1888-89, p. 190, n. 2.
- <sup>31</sup> Archivio Storico Comunale di Recanati, 715, Bollettario, aa. 1513-1519, c. 130v.
- <sup>32</sup> Coltrinari, 2009, pp. 54-55; Castellana, 2014, pp. 73-75.
- <sup>33</sup> **Archivio Storico Comunale di Recanati, 715, Bollettario, aa. 1513-1519, cc. 16v, 19v, 64r, 74v, 110v, 128v, 137v, 148r, 157r, 172r, 178r, 211r, 234r, 248v, 250r, 252r, 258r.**
- <sup>34</sup> Paciaroni, 1979, p. 53, n. 5.
- <sup>35</sup> Spadoni, 1906<sup>a</sup>, p. 147.
- <sup>36</sup> I documenti sono in ASM, APM, 62, Riformanze, aa. 1519-1520, cc. 127r, 128r, 130r-v, 133v, 134r-v, 147r-v, e in 1100, Introito ed esito, aa. 1519-1520, c. 94v; cfr. Spadoni, 1906<sup>b</sup>, pp. 113-114, e Paci, 1971, p. 54, n. 138.
- <sup>37</sup> Spadoni, 1906<sup>b</sup>, p. 112.
- <sup>38</sup> ASM, APM, 64, Riformanze, aa. 1521-1524, c. 168v; cfr. Spadoni, 1906<sup>b</sup>, p. 115.
- <sup>39</sup> Cfr. il saggio di Alessandro Delpriori.
- <sup>40</sup> ASM, APM, 68, Riformanze, aa. 1530-1536, cc. 331r-333r; cfr. Spadoni 1906<sup>b</sup>, p. 115, e Paci, 1971, p. 54, n. 141.
- <sup>41</sup> Paci, 1971, p. 54, n. 142; Id., 1973, p. 43; Trubbiani, 2015, p. 172, n. 4.
- <sup>42</sup> *Ibid.*
- <sup>43</sup> È pubblicato, su mia segnalazione, in Castellana, 2009, p. 67, n. 15.
- <sup>44</sup> ASM, Archivio Notarile di Macerata (d'ora in poi ANM), 88, notaio Giovanfranco Clarignani, aa. 1542-1552, cc. 38v-39r; cfr. Paci, 1971, p. 54, n. 141.
- <sup>45</sup> Trubbiani, 2015, p. 172, n. 4.
- <sup>46</sup> ASM, ANM, 88, notaio Giovanfranco Clarignani, aa. 1542-1552, cc. 156v-157r.

<sup>47</sup> ASM, APM, 71, Riformanze, 1548-1550, c. 266r-v; cfr. Spadoni, 1906<sup>b</sup>, p. 115, e Paci, 1971, p. 54, n. 141.

<sup>48</sup> ASM, ANM, 88, notaio Giovanfranco Clarignani, aa. 1542-1552, cc. 600v, 608r.

<sup>49</sup> ASM, APM, 74, Riformanze, 1551-1553, c. 192r; cfr. Paci, 1971, p. 54, n. 141, e Id., 1973, p. 43, n. 293

<sup>50</sup> ASM, ANM, 490, notaio Bernardino Salamone, aa. 1553-1555, cc. 425v-429v; cfr. Nesi, 2004, p. 121, n. 7.

## SCHEDE DELLE OPERE



**1. Lorenzo di Giovanni De Carris,  
detto il Giuda**  
(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

*San Sebastiano*

tavola  
cm 34 x 17  
(superficie dipinta cm 28 x 11)

*Crocifissione*

tavola  
cm 57,5 x 112  
(superficie dipinta cm 52 x 111)  
1493-94  
Matelica, Museo Piersanti

Provenienza: Matelica, Santa Maria  
della Piazza (poi collegiata, ora cattedrale  
di Santa Maria Assunta)

Il *San Sebastiano* e la *Crocifissione* conservati al Museo Piersanti di Matelica facevano un tempo parte di un'unica pala d'altare il cui scomparto principale era costituito dalla *Madonna col Bambino tra san Nicola e san Francesco* di collezione privata (cat. 2).

Il quadretto con il santo martire colpito dalle frecce, legato a una colonna e le mani dietro la schiena, presenta una venatura verticale ed è oggi incorniciato da semplici listelli modanati. Con altri cinque pannellini delle medesime dimensioni, forse resecati appositamente, il pezzo era stato rimontato a comporre un'anconetta che venne trafugata dal Museo Piersanti nel 1976 e di cui, nel 1988, fu recuperato solo il nostro *San Sebastiano*. Le tavolette evidentemente decoravano i contrafforti laterali della pala, tre per parte, e grazie ad alcune fotografie che riproducono

l'assemblaggio posticcio (la prima riproduzione di tutti e sei i pannellini è in Serra, 1932, p. 97; un'immagine a colori è invece in Cegna, Rotili, 1998, p. 46) si è potuta ipotizzare la loro disposizione originaria, tenendo conto delle pose dei santini (ne discutono Biocco, 2003, p. 412, e Mazzalupi, in Delpriori, Mazzalupi, 2015, p. 98): a sinistra *San Biagio*, *San Sebastiano* e *San Rocco* (gli ultimi due sono santi taumaturghi particolarmente invocati contro le pesti), a destra *San Bernardino*, la *Madonna di Loreto* (replicando dunque il tema mariano già nello scomparto centrale) e *Santa Caterina d'Alessandria*. Si noti la soluzione bizzarra di rappresentare i santi con proporzioni e tagli differenti, visto che il *San Sebastiano* sembrerebbe l'unico a figura intera, mentre gli altri compaiono a tre quarti di figura. Sono tutti colpiti da una fonte di luce proveniente da sinistra,





la stessa che troviamo nella cimasa e nella tavola principale, ma variano i fondali: alle spalle del *San Biagio* e del *San Bernardino*, i cui supporti risultano decurtati negli angoli esterni in alto, sono stesi dei drappi rossi; dietro ai santi *Rocco* e *Caterina* sono invece dei tessuti di colore scuro, mentre la *Madonna di Loreto*, in un elegante manto broccato, è come di consueto all'interno di un'edicola. Considerando le misure della tavola centrale, gli spazi vuoti tra i santi nei pilieri erano forse colmati da motivi decorativi dipinti o modanature lignee.

La cimasa con la *Crocifissione*, che reca un vistoso sollevamento della pellicola pittorica in corrispondenza delle rocce sulla sinistra, aveva in origine una forma semicircolare. Il curioso taglio mistilineo e asimmetrico che oggi presenta è dovuto probabilmente all'adattamento agli stucchi settecenteschi di uno degli altari della cattedrale di Matelica. Prima di giungere al Museo Piersanti, la *Crocifissione* e i sei santini furono infatti descritti da monsignor Vincenzo Sorini nel 1875 e dall'ispettore regio Gentiloni nel 1898 nella chiesa di Santa Maria, sul secondo altare a sinistra (Biocco, 2003, pp. 407-408). Anche l'arciprete Sennen Bigiaretti li ricordava sullo stesso altare, di patronato De Sanctis, dedicato a Santa Maria Maddalena (Bigiaretti, 1917-18, ed. 1997, pp. 39-40). Nella relazione di Gentiloni e nella descrizione di Bigiaretti si specificava inoltre che le sei tavolette erano inchiodate al di sotto della *Crocifissione*, a mo' di predella.

In seguito al collegamento instaurato da Andrea De Marchi tra i frammenti del Museo Piersanti e la *Madonna col Bambino e santi* di collezione privata, ipotizzando che quest'ultima fosse il pannello principale della stessa pala (De Marchi, in *Il Quattrocento*, 2002, pp. 261-262; Id., 2002<sup>a</sup>, pp. 410-415), Sabina Biocco ha potuto precisare la provenienza di tutti i pezzi da una cappella della cattedrale di Matelica (Biocco, 2003, pp. 407-412): Mariana d'Antonio di ser Andrea, vedova di Angelo Turelli, nel suo testamento dettato il 20 marzo 1485 chiese agli eredi di spendere 40 fiorini per far dipingere

una tavola da collocare in Santa Maria della Piazza, sull'altare che il figlio Mattia avrebbe fatto erigere oppure su quello già di patronato della donna, dedicato a San Biagio. Nella visita pastorale del 1581 risulta un altare di San Nicola, detto *de Turello*, nella cattedrale di Matelica, segno che quelle volontà furono esaudite, sebbene in esso non venga descritto il nostro dipinto. Nel lascito si specificava inoltre che l'ancona avrebbe dovuto contenere le immagini della Madonna col Bambino, della Crocifissione, dei Santi Caterina, Francesco, Nicola e Bernardino, dei dodici Apostoli (verosimilmente nella predella) e di Santa Maria *de Angelis* in cima alla pala.

Le tavole del museo matelicese sono state a lungo oggetto di diverse attribuzioni improprie. All'Esposizione regionale di Macerata del 1905 la "predellina" era esposta come opera di un ignoto autore "straniero" del XV secolo (Prete, 2006, pp. 177, 215), ma Corrado Ricci nella sua recensione alla mostra rettificò a favore di un'origine "marchigiana" (Ricci, 1906, p. 120). Bigiaretti riteneva che i sei santi fossero di Vittore Crivelli o di Lorenzo d'Alessandro, mentre la cimasa gli ricordava Nicolò Alunno (Bigiaretti, 1917, pp. 26-27; Id., 1917-18, ed. 1997, pp. 39-40). Serra scorgeva nella *Crocifissione* elementi a metà tra Matteo da Gualdo e Crivelli in una fusione che sembrava ricondurre a Nicola di maestro Antonio (Serra, 1932, pp. 96-99; Id., 1934, pp. 407-408); Berenson (1932) e van Marle (1934) la inserirono tra le opere di Girolamo di Giovanni, ma vennero contraddetti dal Vitalini Sacconi (1968); in seguito a un restauro, Zampetti propose di accostarla al Maestro del Patullo (Zampetti, in *Restauri*, 1973, p. 783). Infine Andrea De Marchi incluse sia il *San Sebastiano* sia la *Crocifissione* nel *corpus* del Maestro di Baregnano, un'etichetta creata a partire dall'affresco del *Martirio di san Sebastiano* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Baregnano, nei pressi di Camerino (De Marchi, in *Il Quattrocento*, 2002, pp. 261-262; Id., 2002<sup>a</sup>, pp. 410-415; Id., 2003, pp. 390-394). Per questo anonimo pittore,

Alessandro Delpriori (2006) ha suggerito l'identificazione con Lorenzo di Giovanni de Carris, collegandogli anche le tavole già nella cattedrale di Matelica. La sua proposta è stata confermata dal rinvenimento da parte di Alberto Bufali (2007) del contratto per la pala Turelli, datato 6 settembre 1493, che vede coinvolti *Laurentius magistri Iohannis de Carris de Mathelica pictor* e Mattia d'Angelo *Turelli*, e che contiene richieste iconografiche leggermente diverse rispetto alle figure esistenti, ma non tanto da creare incertezze sull'identificazione con i nostri pezzi, considerando possibili precisazioni in corso d'opera (il testo completo del documento è pubblicato da Mazzalupi, in Delpriori, Mazzalupi, 2015, p. 100). L'opera fu certamente conclusa entro il 3 aprile 1494, come si evince dalla quietanza che i due soggetti si rilasciano in quel giorno.

Tenendo presenti queste date, la pala Turelli rappresenta una delle opere iniziali dell'attività di Lorenzo de Carris, che muove i primi passi a Matelica ancora suggestionato da Carlo Crivelli e dalla cultura di Giovanni Boccati e Girolamo di Giovanni, ibridando il suo linguaggio pittorico con le influenze di Melozzo da Forlì e di Luca Signorelli attivi a Loreto negli anni ottanta. I nimbi dorati, scorciati e lavorati con una minuta granitura hanno un sapore ancora camerte, ma l'esile *San Sebastiano* dalla capigliatura morbida e bagnata di luce tradisce già la conoscenza della pittura melozzesa e il paesaggio profondo dal cielo trascolorante alle sue spalle sembra ricalcare le vedute del pittore cortonese. Un'ambientazione naturale ampia, popolata di qualche cespuglio e chiusa ai lati da rocce scheggiate, fa da fondale anche al Calvario, dove la resa patetica è esaltata dal corpo di Cristo, stirato e percorso da grumi di sangue, con la testa fortemente riversa in avanti e la fluida chioma trattenuta sulle spalle, e dai gesti disperati dei dolenti con i volti arrossati dal pianto. La Maddalena è crollata in ginocchio ai piedi della croce, laddove la Madonna, insolitamente scapigliata e a capo scoperto, assiste incredula insieme al

giovane San Giovanni. I carnati sono resi con una fitta trama di tratteggi sottili che ancora richiamano la pittura di Lorenzo d'Alessandro, mentre i panneggi dalle linee spezzate sembrano aggiornarsi sullo stile di Signorelli.

*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Ricci, 1906, p. 120; Bigiaretti, 1917, pp. 26-27; Id., 1917-18, ed. 1997, pp. 39-40; Serra s.d. [1924], p. 141; Berenson, 1932, p. 257; Serra, 1932, pp. 96-99; Id., 1934, pp. 407-408; van Marle, 1934, p. 34 n. 2; Berenson, 1936, p. 221; Vitalini Sacconi, 1968, p. 245 n. 356; Zampetti, in *Restauri*, 1973, p. 783; Antonelli, 1997, pp. 113-114; Id., 1998, pp. 15, 31; Cegna, Rotili, 1998, pp. 45, 61; Antonelli, in *Libri*, 1999, p. 135, cat. 137; Biocco, 2002, pp. 55-56; De Marchi, in *Il Quattrocento*, 2002, p. 262, cat. 87; Id., 2002<sup>a</sup>, pp. 410-415; Biocco, 2003, pp. 407-412, 428-430; De Marchi, 2003, pp. 390-394, 406; Delpriori, 2006, p. 64; Prete, 2006, pp. 62, 177, 215; Bufali, 2007, p. 9; Castellana, 2009, pp. 55-58; Delpriori, in *Da Venezia*, 2011, pp. 140-141, cat. 21; Mazzalupi, in Delpriori, Mazzalupi, 2015, pp. 98-101, cat. 19.

## 2. Lorenzo di Giovanni De Carris, detto il Giuda

(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

*Madonna col Bambino e due angeli tra  
san Nicola da Bari e san Francesco*

tavola  
cm 126,6 x 142,5  
Collezione privata

Iscrizioni: ORA PRONOBIS , AVE G(R)ATIA  
(sul nimbo della Vergine); ANGELUS DOMINI  
NUNTIAVIT MARIA 

Provenienza: Matelica, Santa Maria della  
Piazza (poi collegiata, ora cattedrale  
di Santa Maria Assunta); Lecco,  
Collezione privata, almeno fino al 2002

La tavola raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Nicola e san Francesco*, di forma pressoché quadrangolare, composta da tre assi verticali, costituiva il pannello principale della pala Turelli. Non è noto quando il dipinto abbandonò la cattedrale di Matelica, ma Sabina Biocco (2003) ha fatto notare che qualora il “grande quadro” visto dallo zio di Sennen Bigiaretti nella cappella del Battesimo di quella chiesa (Bigiaretti, 1917-18, ed. 1997, p. 39) fosse stato proprio la pala Turelli, lo smembramento dell’opera dovette compiersi nel corso dell’Ottocento, prima della redazione dell’inventario del 1875 redatto da monsignor Sorini che, a quanto pare, non fa menzione di alcuna immagine mariana sul secondo altare a sinistra.

La tavola è stata presentata per la prima volta alla mostra *Il Quattrocento a Camerino* del 2002 (De Marchi, in *Il Quattrocento*, 2002, pp. 261-262, cat. 86), ma già in occasione del convegno camerte dell’anno precedente De Marchi aveva suggerito, sulla base di considerazioni stilistiche e formali, il collegamento con la *Crocifissione* e il *San Sebastiano* del Museo Piersanti, riunendoli tutti nel catalogo del Maestro di Baregnano (De Marchi, 2003, pp. 390-394). Si lasciava ancora nel

dubbio la possibilità che provenissero tutte da una stessa ancona, ma il reperimento da parte di Sabina Biocco del testamento del 1485 di Marianna di Antonio di ser Andrea da Matelica ha invece confermato che il dipinto fosse pertinente a quelle volontà (Biocco, 2003, pp. 407-412). La scoperta da parte di Alberto Bufali del contratto del 1493 relativo alla pala Turelli (Bufali, 2007, p. 9) ha poi suggellato la proposta dell’attribuzione a Lorenzo di Giovanni de Carris, già avanzata da Delpriori (2006), e da allora il nostro dipinto ha seguito una vicenda critica comune alle opere del Museo Piersanti, alla cui scheda in questo catalogo (cat. 1) si rimanda per una discussione più approfondita.

La Madonna tiene in braccio il Bambino nudo benedicente, seduta su un massiccio scranno che si staglia contro un cielo atmosferico attraversato da cirri leggeri. Due angeli si sporgono in adorazione e ai lati assistono san Nicola di Mira, in abiti vescovili, con un libro e le tre bocce dorate, e san Francesco, anch’egli con un libro e una piccola croce. I nimbi, in scorcio, sono in oro così come diversi abbellimenti degli abiti dei personaggi. Lo schienale marmoreo è coperto da un pesante drappo rosso in velluto, i braccioli sono decorati con motivi a candelabre e altri bassorilievi di matrice classica. Nel trono e nel paesaggio si è creduto di percepire l’influsso di Giovanni Santi (Castellana, 2009, p. 58), ma il senso più moderno di queste superfici e l’idea di una pala quadra ormai pienamente rinascimentale potrebbero parimenti spiegarsi come una prima reazione a Luca Signorelli e a Melozzo da Forlì attivi negli anni ottanta nelle sagrestie di Loreto. Gli angioletti dalle chiome vaporose dipinte con sottili filamenti luminosi sono parenti di quelli del pittore romagnolo, mentre nei volti rotondi e malinconici, dai carnati freddi e leggermente arrossati, è da scorgere l’ascendente signorelliano. Tali influenze si innestano su una base culturale generata a contatto con i pittori del Quattrocento camerte, evidente nelle torniture dei volumi plasmati da una luce laterale, con tanto di ombre proiettate dalla

croce tenuta da san Francesco e dalla rosa e dalle ciliegie poggiate sui braccioli. Gli inserti di fiori e frutta, che si completano con la mela e la pera sull’architrave e il cetriolo sulla pedana, e la resa materica del tessuto sul dossale svelano a loro volta un omaggio nei confronti delle opere che Carlo Crivelli aveva lasciato a Camerino e a Matelica stessa. Il fregio a palmette in alto reinterpreta le decorazioni più minute di diversi troni lapidei dipinti da Girolamo di Giovanni (come il polittico di Monte San Martino e la *Madonna col Bambino* ad affresco, già in Santa Maria delle Macchie, ora nel Museo Diocesano di Camerino) ed è esibito in formato abnorme anche nella parte destra del *Martirio di san Sebastiano* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Baregnano, sostanziano per quest’affresco l’attribuzione allo stesso maestro della pala Turelli (De Marchi, 2002<sup>a</sup>, pp. 416-417).  
*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Biocco, 2002, p. 56 n. 15; De Marchi, in *Il Quattrocento*, 2002, pp. 261-262, cat. 86; Id., 2002<sup>a</sup>, pp. 410-415; Id., 2003, pp. 390-394, 406; Biocco, 2003, pp. 407-412; Prete, 2006, pp. 62; Delpriori, 2006, p. 64; Bufali, 2007, p. 9; Castellana, 2008-09, pp. 55-58; Mazzalupi, in *Luca di Paolo*, 2015, pp. 98-101, cat. 19.



Enrico Blunder, *Madonna e Bambino con Sant'Antonio*

**3. Lorenzo di Giovanni De Carris,  
detto il Giuda**  
(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

*Annunciazione*

tempera e oro su tavola trasportata su tela  
cm 106 x 187  
1490-95  
Matelica, monastero della Beata Mattia  
Nazzaresi

L'Arcangelo Gabriele è atterrato genuflesso  
in un terrazzo ampio col pavimento  
lastricato di mattonelle bicolori, brune e  
neri. È vestito con una lunga tunica dorata  
e un mantello rosso soppannato di blu che  
gli cade dalla spalla sinistra. Le ali ancora

spiegate e verso l'alto danno l'idea che sia  
appena arrivato e infatti porta la mano  
destra in avanti come se stesse salutando  
con l'Ave Maria.

Di fronte a lui, inginocchiata, è la Madonna  
nella sua bella tunica rossa aperta sul  
davanti e con le spalle coperte dal mantello  
azzurro. Maria tiene in mano un oggetto  
che somiglia a un pezzo di pane ma che,  
essendo molto abraso non si riesce a  
riconoscere.

In secondo piano ci sono due figure  
femminili, entrambe inginocchiate: una  
elegantissima santa coi capelli acconciati  
con un filo di perle, una veste dorata con  
le maniche aperte e i lunghi capelli biondi  
e una clarissa col nimbo. Di fronte alla  
prima è una pisside dorata che identifica  
la santa con Maria Maddalena, mentre la

suora potrebbe essere o santa Chiara o più  
probabilmente la beata Mattia Nazzaresi,  
già badessa del convento, morta in odore  
di santità nel 1320 il cui corpo è tuttora  
venerato nella chiesa.

Sopra la scena vola Dio Padre tra le nuvole  
che manda con un soffio dorato la colomba  
dello Spirito Santo a fecondare la Vergine.  
Tutta la scena è orchestrata come in un  
palco teatrale con i palazzi ai lati a far da  
quinta e un paesaggio a volo d'uccello che  
si apre sullo sfondo.

La tela fu trovata e fatta restaurare nel  
2005 da Maria Giannatiempo e purtroppo  
lo stato di conservazione è molto sofferente.  
Il trasporto da tavola a tela ha fatto perdere  
gran parte degli spessori della materia e la  
pellicola pittorica è abrasa in gran parte  
della superficie e purtroppo questo lede la



leggibilità.

Potei pubblicare questo dipinto, allora inedito, nel 2006 (Delpriori, in *I pittori* 2006, cat. 8, pp. 108-109) e ne proponevo l'attribuzione a Lorenzo di Giovanni. La paternità fu accettata da Sabina Biocco (Biocco, 2007, p. 12), ma poi messa in discussione da Stefania Castellana, (Castellana 2008-09, p. 57) che invece considerava l'opera della bottega del pittore.

È chiaro che lo stato di conservazione complica di molto il giudizio, ma io penso che la fisionomia della Vergine con la testa rotonda e piena di capelli biondi e fluenti, il modo di fare i nimbi e pure le mani molli dei personaggi, si confrontano bene con gli stessi dettagli della Pala Turelli. Se analizziamo anche le matrici culturali che stanno dietro a questo dipinto, si arriva allo stesso identikit che prima era del Maestro di Baregnano e poi del giovane Lorenzo de Carris: il paesaggio a volo d'uccello, con le colline che digradano dolcemente circondate da placidi specchi d'acqua, discende dai fondali di Giovanni Boccati e rimanda in maniera diretta alla pittura camerinese del Quattrocento. Allo stesso modo Dio Padre che vola sembra vicino all'ultimo Boccati e pure la composizione prospettica e teatrale della scena non potrebbe essere stata tale senza l'esempio di un Giovanni Angelo d'Antonio o dello stesso Girolamo di Giovanni.

Come si diceva, le numerose cadute di colore, soprattutto nella veste dell'angelo di cui è rimasta traccia di un pannello irregolare, non permettono la lettura perfetta del dipinto, ma nelle parti in cui si percepisce la pittura originale, come la mano sinistra dell'Annunciata, questa è davvero simile a quanto si vede nella Pala Turelli, con gli incarnati tratteggiati in modo obliquo.

La partenza di Lorenzo di Giovanni è proprio con la tavola già nel Duomo di Matelica che è datata tra il 1493 e il 1494 quando il pittore aveva quasi trent'anni. Possiamo così pensare che egli fosse attivo anche prima di quella data e questa tela potrebbe essere un'ottima candidata per



rappresentare una primizia di Giuda. Una datazione ai primi anni dell'ultimo decennio tornerebbe anche con l'ipotesi (che per ora non può essere dimostrata) che questa tela si possa legare al lascito che Luca di Paolo, che muore tra il 1490 e il 1491, decide di fare nel suo testamento per la decorazione dell'arca della beata Mattia, visto che il dipinto in oggetto potrebbe ben essere un paliotto d'altare.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Delpriori, in *I pittori* 2006, cat. 8, pp. 108-109; Biocco, 2007, p. 12; Castellana, 2008-09, p. 57.

#### 4. Luca Signorelli (Cortona 1445-50 ca-1523)

*Annunciazione e martirio  
di san Sebastiano*

olio su tavola  
cm 207 x 200  
1493-94 ca  
Camerino, Museo dell'Arcidiocesi  
di Camerino "G. Boccanera"

Provenienza: Pioraco, oratorio  
del Santissimo Crocifisso, Pioraco,  
chiesa di San Sebastiano; Pioraco, chiesa  
di San Vittorino, Pioraco, chiesa di San  
Francesco; Camerino, Museo Diocesano

La grande tavola è racchiusa in una cornice lignea che è quella originale. Questa è costruita con un timpano intagliato con una decorazione all'antica entro cui è la figura dell'*Eterno benedicente e due angeli*. Il grande architrave marcapiano, decorato anch'esso sul fronte con un motivo classico, è retto da due poderose paraste con candelabre e capitelli corinzi. La cornice intagliata doveva probabilmente andare anche sui lati, tanto che è presente in alto, all'altezza del cornicione, anche se il pezzo di sinistra è frutto di un risarcimento da restauro.

Al centro la tavola è aperta da una nicchia centinata che doveva incorniciare un'immagine creduta miracolosa dipinta da Arcangelo di Cola decenni prima. Vitalini Sacconi e poi Andrea De Marchi, hanno dimostrato che la tavola fu dipinta come frontespizio dell'edicola costruita attorno a quell'immagine tanto che le dimensioni combaciano in maniera perfetta (Martelli, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, cat. 85, pp. 259-260).

La parte principale del dipinto rappresenta l'*Annunciazione*: l'Arcangelo Gabriele è appena atterrato e ha ancora i capelli gonfi per il vento, le ali spiegate in maniera asimmetrica come se le stesse chiudendo in quel momento e la bocca appena schiusa come se stesse per pronunciare le parole

di saluto. La Vergine è dentro la sua abitazione, resa come una stanza vuota, ma separata dall'esterno da una sorta di stretto porticato che si vede in prospettiva sopra la centinatura dell'arco. Maria è colta nel momento dello stupore per l'arrivo di Gabriele e ha le mani rivolte verso l'alto come se fosse spaventata. Vicino alla sua testa è la colomba dello Spirito Santo che vola su dei raggi dorati spinta dall'Eterno in alto nel timpano.

Il dipinto non gode di un buono stato di conservazione, la pittura è lacunosa in molti punti, in particolare nelle figure della scena principale dove manca, ad esempio, tutta la parte bassa della Vergine; la struttura è stata fissata con una traversatura moderna in sostituzione di quella originale che è andata persa, fatto che ha provocato le cadute del colore.

Forse lo stato di conservazione e l'essere isolato nella stretta valle del Potenza fino almeno agli anni settanta del Novecento, non ha giovato alla fortuna critica del dipinto che negli studi sul pittore cortonese è sempre stato relegato a veloci citazioni o abbassato al rango di opera di bottega.

Publicato da Feliciangeli (Feliciangeli, 1912, p. 95) è stato attribuito alla cerchia di Signorelli dal Serra (Serra 1924-25, p. 419) e come tale trattato a lungo. Ha però ragione Cecilia Martelli nel rivendicare l'importanza del dipinto, non solo per la qualità tutt'altro che corriva e di bottega (solo il piccolo martirio di san Sebastiano è meno felice) ma anche perché è testimonianza interessantissima del percorso del pittore a lungo e a più riprese attivo per le Marche (Martelli, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, cat. 85, pp. 259-260).

Luca Signorelli, di ritorno dai cantieri sistini, impegnato con Bartolomeo della Gatta, lavora alla sagrestia di San Giovanni della basilica di Loreto sulla metà degli anni ottanta (Martelli, 2013, pp. 152-154) e in quel periodo dovrebbe aver dipinto lo stendardo di Fabriano oggi a Brera. Alla fine del decennio inizia un lungo rapporto con Siena e poi Volterra e infine, dal 1493 al 1498 fu il pittore più richiesto a Città di

Castello (Delpriori, 2012, pp. 73-77). La nostra Annunciazione ha ancora qualche ricordo della pittura tutta luminosa di Bartolomeo della Gatta nei riflessi stupendi dei capelli della Madonna, nelle pieghe bianche d'avorio delle vesti, ma in realtà è un momento diverso rispetto a Loreto. Signorelli è senz'altro più maturo quando dipinge la figura di san Gabriele così movimentata e col ginocchio che sfonda la superficie in avanti con forza monumentale. Lo stesso dettaglio, ma meno vigoroso, è nel monocromo con san Girolamo della Pinacoteca Civica di Volterra datato 1491. Ne segue che la nostra Annunciazione dovrebbe essere di qualche tempo più tardi. Allo stesso modo, l'infilata di pilastri visti in prospettiva che fanno il porticato aperto della casa della Madonna, hanno come matrice lo stesso dettaglio dell'Annunciazione di Volterra, che però nella parte alta è parecchio ridipinta perché danneggiata. La costruzione prospettica rigida, quindi, fa pensare ancora ad un momento non troppo distante dagli anni senesi e dal rapporto con Francesco di Giorgio.

La posizione delle mani di Maria e del volto leggerissimamente di tre quarti e appena reclinato, riecheggia quello della grande tavola di Volterra, ed è una variante di un disegno usato molte volte dal pittore, che nella versione di Pioraco è svolto con maggiore inventiva ed è uno dei segni della qualità non manierata della pittura, il che fa dispiacere ancor di più dello stato frammentario della pittura.

*Alessandro Delpriori, Barbara Mastrocola*

**Bibliografia:** Martelli, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, cat. 85, pp. 259-260, con bibl. precedente, Delpriori, 2012, p. 77; Henry, 2012, p. 117.



## 5. Luca Signorelli

(Cortona 1445-50 ca-1523)

*Madonna col Bambino e i santi Bernardo, Antonio da Padova e Girolamo (o Onofrio? o Giovanni Evangelista?)*

olio su tavola,

diam. cm 88

1504-05

Prato, FarsettiArte

Il bel tondo rappresenta *la Madonna col Bambino* dietro un parapetto marmoreo su cui sono aperti dei libri. A leggerli è san Bernardo, colto come di sorpresa dall'apparire del gruppo sacro. Dietro alla Vergine è sant'Antonio da Padova che si affaccia sopra la spalla di Maria a guardare Gesù Bambino e dall'altra parte è un santo più anziano, calvo e con una fluente e lunga barba bianca che si può identificare con san Girolamo o con sant'Onofrio. A favorire la prima idea è il fatto che questi indossa una veste rossa, più vicina all'iconografia del santo cardinale che dell'eremita Onofrio, ma su questo problema si tornerà.

Il dipinto è conservato piuttosto bene, perfettamente leggibile in ogni sua parte, è screpolato in senso obliquo per i normali movimenti del legno che hanno seguito la venatura della tavola; forse leggermente abrasa è la parte in ombra del volto di sant'Antonio da Padova e anche i capelli di Gesù Bambino.

Come spesso succede nel lungo percorso di Luca Signorelli, la composizione di questo tondo deriva da un'idea già utilizzata in precedenza dal pittore, in particolare nella *Sacra Famiglia* e una santa conservata nella Galleria Palatina di Firenze e databile all'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento.

Il tondo in oggetto presenta, con notevoli varianti, la stessa idea del parapetto in primissimo piano che fa da scrittoio per il personaggio sulla sinistra. A Firenze è una santa perfettamente di profilo, mentre in questo tondo di collezione privata, è presente un giovane san Bernardo con il

viso di tre quarti. Le loro mani sono nella medesima posizione, ma l'inquadratura della tavola in parola è un pochino più stretta. Diverse sono poi le figure dello sfondo che probabilmente cambiavano a seconda delle esigenze delle committenze (la relazione col tondo Pitti è stata notata da Henry, 2001, pp. 209-210, n. 70).

Se per sant'Antonio da Padova non c'è dubbio sull'identificazione, la figura di uomo maturo sulla sinistra pone maggiori problemi: per Olson si tratta di san Giuseppe (Olson, 2000, pp. 42-43), per Kanter, invece, potrebbe essere Giovanni Evangelista (Kanter, 1990, pp. 137-138), mentre Alberto Bufali propone che si tratti di sant'Onofrio o san Girolamo. Questa idea coinvolge fatalmente la storia del tondo perché si basa su fatti onomastici legati alla committenza e alla sua provenienza originaria.

Già Mario Salmi (Salmi, 1953, pp. 33, 62) pensava di riconoscere questo dipinto con quello menzionato nei documenti relativi al *Compianto* destinato alla chiesa di Sant'Agostino a Matelica, commissionato dagli agostiniani per tramite di Giovannantonio di Luca di Paolo. Questi, infatti, chiese a Luca Signorelli, nella stessa occasione, un tondo per la sua devozione privata e lo aveva pagato sette fiorini (Kanter, Franklin, 1991, p. 172 e pp. 181-182).

Alberto Bufali, occupandosi della questione, ha scoperto l'esistenza di un fratello di Giovannantonio, tale Selvaggio, a cui Luca di Paolo lascia in eredità dieci fiorini, equivalenti perfettamente a sette fiorini d'oro, la cifra sborsata a Luca Signorelli per la pittura del tondo. La coincidenza della somma esatta e la possibilità che questo sia quello derivante dall'esecuzione testamentaria ha fatto propendere lo studioso a identificare il santo barbuto con sant'Onofrio (tra i patroni di Matelica) e al cui ordine apparteneva Selvaggio che era monaco. I benedettini di cui faceva parte erano anche chiamati Girolamini, per cui la seconda ipotesi a favore di san Girolamo (per tutta la vicenda, Bufali, 2006, pp. 42-43).

In ogni caso il fatto che il tondo sia quello destinato all'abitazione privata degli eredi di Luca di Paolo a Matelica sembra la più probabile, anche perché l'eventuale datazione che ne verrebbe, tra il 1504 e il 1505, si confà perfettamente allo stile di questo dipinto.

Sono gli anni della maturità piena del pittore cortonese, all'apice del suo successo e reduce dai grandi impegni prima di Monte Oliveto Maggiore e poi della cappella di San Brizio del duomo di Orvieto. La sua bottega era fiorente e probabilmente il lavoro per opere seriali come questa era assai richiesto.

La delicatezza degli incarnati, la composizione affollata ma ancora equilibrata e alcuni tratti di bravura assoluta, come la sciarpa colorata della Vergine e la spilla di cristallo di rocca che tiene il mantello, danno il senso dell'autografia dell'opera in questione e ci fanno capire come doveva apparire la grande pala per sant'Agostino a Matelica, i cui frammenti fin qui recuperati fanno indovinare di qualità altissima (cfr. Delpriori, in *Luca Signorelli*, 2012, catt. 49-51, pp. 318-319).

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Delpriori, in *Luca Signorelli*, 2012, cat. 52, p. 319, con bibl. precedente, Henry, 2012, pp. 218-219 (con l'identificazione del santo maturo con Giovanni Evangelista).



**6. Bernardino di Mariotto**  
(Perugia 1478 ca-1566)

*Incoronazione della Vergine*

tempera e oro su tavola  
cm 69 x 33  
1515 ca  
Matelica, Museo Piersanti

La tavola rappresenta l'incoronazione della Vergine, in alto è il mezzo busto Dio Padre benedicente che, nella mano sinistra, tiene in mano il globo crucigero; al centro vola la colomba dello Spirito Santo e più in basso, a far capolino tra le figure di Cristo e della Vergine ci sono due serafini.

Il dipinto è stato rimontato all'interno di una cornice che evidentemente non è quella originale, tanto che in alto si vedono ancora le lobature ad archetto che segnavano l'alloggiamento del primo frontespizio della tavola. Questa non è stata assottigliata e, a quanto sembra, nemmeno resecata in larghezza o in altezza.

La forma, perciò, fa pensare ad un'opera per la devozione privata, forse un colmo, o comunque un'opera indipendente.

Lo stato di conservazione della pellicola pittorica è tutto sommato buona: si vedono alcune cadute del colore sulle vesti delle figure centrali dovute soprattutto ad abrasioni. Queste permettono, però, di verificare che il pigmento è stato steso tutto sulla foglia d'oro sottostante.

La tavoletta, probabilmente, fa parte della collezione dei Piersanti almeno dal XVIII secolo, se con questa si può riconoscere la Trinità in verticale descritta dell'inventario del palazzo del 1763 nella "camera ultima dell'appartamento", l'attuale camera da letto (Trecciola, 2008, p. 75). Nel 1917 Sennen Bigiaretti la descrive nella prima sala della pinacoteca (Antonelli, 1997, pp. 33-34).

Fu giustamente attribuita a Bernardino di Mariotto da Urbini nel suo primo articolo su Bernardino di Mariotto (Urbini, 1907, pp. 169-170) che veniva a latere della mostra di arte antica di Perugia dello

stesso anno, dove pure l'opera era esposta. Da quel momento la paternità all'estroso pittore umbro non è mai stata messa in discussione (per la storia critica: Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 39, pp. 182-183).

La tavola fa parte delle opere tipiche del pittore, attivo dal 1498, anno in cui appose la data in una *Madonna col Bambino* a Bastia di Fabriano, fino alla metà del Cinquecento, ritiratosi poi nella sua Perugia. Dai primi anni del Cinquecento fino al 1521 fu a San Severino Marche dove prese il posto di Lorenzo d'Alessandro come pittore principale della città. Numerose le sue opere proprio a San Severino e nei dintorni e il suo catalogo potrebbe ancora crescere in numero, tanto che mi pare giusto aggiungere la purtroppo mutila figura di *San Michele Arcangelo* affrescata sulla parete sinistra della chiesa di San Francesco a Serrapetrona.

All'attività di pittore, Bernardino accostava anche quella di scultore che si può riconoscere nel gruppo nominato Maestro di Magione, già creduto identificabile con Nero Alberti da San Sepolcro (Delpriori, in *La Collezione Salini*, cat. 26, pp. 196-203).

La piccola e deliziosa tavola del Piersanti è opera tipica della prima maturità dell'artista, in un momento in cui non si sente più l'iniziale adesione ai modelli crivelleschi diffusi un po' dappertutto nelle Marche. A partire dagli anni dieci, Bernardino ha abbracciato i segni vigorosi di Luca Signorelli che nelle sue opere migliori diventa una fonte anche iconografica oltché esempio stilistico. Dopo la metà di quel decennio anche questa matrice si affievolisce e compaiono segni meno marcati, fisionomie delicate e panneggi meno esuberanti, come ad esempio nel bello stendardo processionale diviso ora tra la Pinacoteca Vaticana e la Ca' Foscari a Venezia. A quegli anni, tra il 1515 e il 1520 dovrebbe risalire anche questa *Incoronazione* che si confronta in maniera perfetta proprio con la bandinella appena evocata.

La coesistenza tra modernità (declinata sempre in maniera personale ed espressiva

ai limiti del grottesco) e tradizione, almeno iconografica, è una delle caratteristiche principali di Bernardino di Mariotto che in questo dipinto, infatti, prende come modello la celebre *Incoronazione della Vergine* dipinta da Gentile da Fabriano al centro del Polittico di Valleromita ora in Pinacoteca di Brera (De Marchi, 1992, p. 134, n. 84).

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** De Marchi, 1992, p. 134, n. 84, Delpriori, in *I pittori*, 2006, cat. 39, pp. 182-183, con bibl. precedente, Trecciola 2008, p. 75.

scont



Immagine di  
epoca 1500  
Decorazione di  
fiori del 1911  
Fotografia di  
Piemonte, Italia  
Decorazione di  
fiori del 1911  
Fotografia di  
Piemonte, Italia

## 7. Giovanni Santi

(Colbordolo 1440 ca-Urbino 1494)

*Cristo in Pietà e Angeli*

olio su tavola

cm 35 x 23,5

1475-80 ca

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche  
(inv. 1990 D59)

Provenienza: Urbino, chiesa di San Donato, Urbino, chiesa di San Bernardino; Urbino, Istituto d'Arte; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Il piccolo ma delizioso dipinto raffigura Cristo morto seduto su un basamento marmoreo con un dente aggettante al centro. Il fronte in basso è diviso in specchiature in porfido incorniciate in eleganti modanature grigie. Sopra il piano, oltre al corpo di Gesù esanime sono due angeli che lo reggono per le braccia. Uno a sinistra che dolcemente gli accarezza la fronte e uno a destra, genuflesso, che lo abbraccia. Entrambi hanno espressioni tristi e la bocca aperta come se stessero piangendo.

La tavoletta non ha cornice ma si vedono ancora su tutti i quattro lati i segni di una linea nera che delimitava la superficie pittorica e che sale sulla barba del colore. Questa è recisa di netto e lascia scoperta una piccola porzione del supporto grezzo.

Lo stato di conservazione è ottimo, al netto di una profonda fenditura che corre per tutta l'altezza della tavola in corrispondenza delle gambe di Cristo.

La tavola proviene dalla chiesa di San Donato ad Urbino, ma poi fu spostata nella chiesa di San Bernardino ed esposta sul pulpito dove la vide Cavalcaselle. In seguito alle soppressioni postunitarie il dipinto passò nelle collezioni dell'Istituto d'Arte e poi in quelle della Galleria Nazionale delle Marche (Caldari, in *Lo Studiolo del Duca*, 2015, p. 142).

La storia critica del dipinto non è piana, infatti più di uno studioso ha provato ad attribuire questa piccola prova di

Giovanni Santi allo sfuggente Evangelista di Piandimeleto, pittore legato al nostro ma finora stilisticamente sconosciuto, perché ancorato ai documenti in relazione alla pala di Città di Castello dipinta insieme a Raffaello nel 1501. Finora ogni tentativo di raccogliere opere attorno ad Evangelista è risultato velleitario e la sensazione è che bisognerà ripartire a considerare proprio i frammenti dell'*Incoronazione di san Nicola*. Mi paiono davvero fuori luogo, ad esempio, le attribuzioni proposte della *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* di Sassocorvaro, dello stendardo della Pinacoteca di Città di Castello e della pala d'altare della chiesa di San Francesco a San Marino proposte in un recente libretto (Crescentini, 2016, pp. 22-24).

La tavoletta in questione, però, è affatto lontana da quella e invece si confronta benissimo con le opere tipiche di Giovanni Santi. La sua produzione, piuttosto omogenea per stile, non ha ancora una scansione cronologica del tutto convincente a fronte di una certa disponibilità di documenti e di datazione delle sue opere. Giovanni Santi nacque a Colbordolo prima del 1439 e morì ad Urbino nel 1494. Si può pensare, quindi, che la sua attività duri almeno un quarto di secolo, ma le sue opere sembrano concentrarsi per la maggior parte nell'ultima parte della sua carriera. Si deve perciò pensare a una distribuzione diversa nel tempo e arretrare alcune opere nell'ottavo decennio. Mi pare giusto, quindi, datare le figure degli Apostoli della Galleria Nazionale delle Marche sul 1475 come ultimamente è stato proposto (Vastano, in *Raffaello*, 2010, cat. 10, pp. 124-125), in relazione soprattutto alla presenza ad Urbino di Giusto di Gand, impegnato tra il 1473 e il 1474 alla pittura della celebre *Comunione degli Apostoli* (da ultimo Bottacin, 2015). Le tavole con gli Apostoli entro le nicchie sono le opere più alla fiamminga di Giovanni Santi, che reagisce alla pittura lucida, quasi liquida, di Giusto di Gand esibendo una costruzione prospettica ragguardevole e un colore luminoso, fatto di filamenti chiari nei capelli, di guizzi umidi negli occhi e

di panneggi crespati, quasi metallici. Le fisionomie diventano sottili e i volti allungati. Successivamente, ad esempio nella cappella Tiranni a Cagli e nell'affresco che orna la tomba di Pietro Tiranni del 1481, questa adesione entusiasta alla pittura nordica scema in senso più peruginesco sia nelle composizioni che nel colore, fermo restando una salda idea spaziale. L'evoluzione del pittore segue poi una strada che lo renderà meno elegante e più lucido nelle forme, come nella pala di Montefiorentino del 1484 o quella di Gradara dipinta l'anno precedente.

La nostra tavoletta vive in mezzo a questi punti fermi: si vede infatti la minuzia dei dettagli nei volti degli angeli di chiara matrice nordica, ma anche la struttura luministica più omogenea delle opere degli anni ottanta. Credo quindi che sia giusto proporre una datazione nella seconda metà degli anni settanta, all'inizio del momento migliore di Giovanni.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Caldari, in *Lo studiolo*, 2015, pp. 142-143, con bibl. precedente.



## 8. Giovanni Santi

(Colbordolo 1440 ca-Urbino 1494)

*San Sebastiano*

affresco staccato,  
cm 40 x 35  
1480-85 ca  
Cagli, Museo Civico

Provenienza: Cagli, chiesa di San  
Domenico

Nel frammento di affresco staccato custodito al Museo Civico di Cagli è raffigurato il volto di un santo, identificabile con *San Sebastiano* grazie ad alcune frecce che trafiggono il corpo seminudo, legato ad un tronco visibile alle spalle. Come si intuisce dal dettaglio in alto a destra, il braccio sinistro era immobilizzato al di sopra della testa, imprigionato in un groviglio di corde, lasciando inoltre immaginare che il martire offrisse un fianco verso l'esterno. Vista la teatralità di tale posa, il lacerto poteva allora trovarsi al centro di una scena di martirio, ma non è escluso che facesse parte di un altro tipo di raffigurazione, magari una sacra conversazione. Durante il restauro del 1994 è stata rimossa una cornice lignea dorata che racchiudeva il frammento e sono state effettuate alcune integrazioni pittoriche.

Luigi Serra (1934), che descrisse il volto del santo nella Biblioteca Comunale di Cagli, lo attribuì per primo a Giovanni Santi e aggiunse che si tramandava una provenienza dalla chiesa di San Domenico. La nostra testa potrebbe essere identificata proprio con quella che lo studioso inglese Austen Henry Layard vide durante una visita a Cagli nel 1859, staccata da un affresco da poco scoperto dietro lo scialbo e poi distrutto dai domenicani, e nella quale riconobbe le caratteristiche dello stile del Santi (Layard, 1859, p. 20). Del dipinto recuperato sulle pareti di quella chiesa aveva fatto menzione anche Michelangelo Boni in un manoscritto del 1845, annotando che il volto staccato del *San*

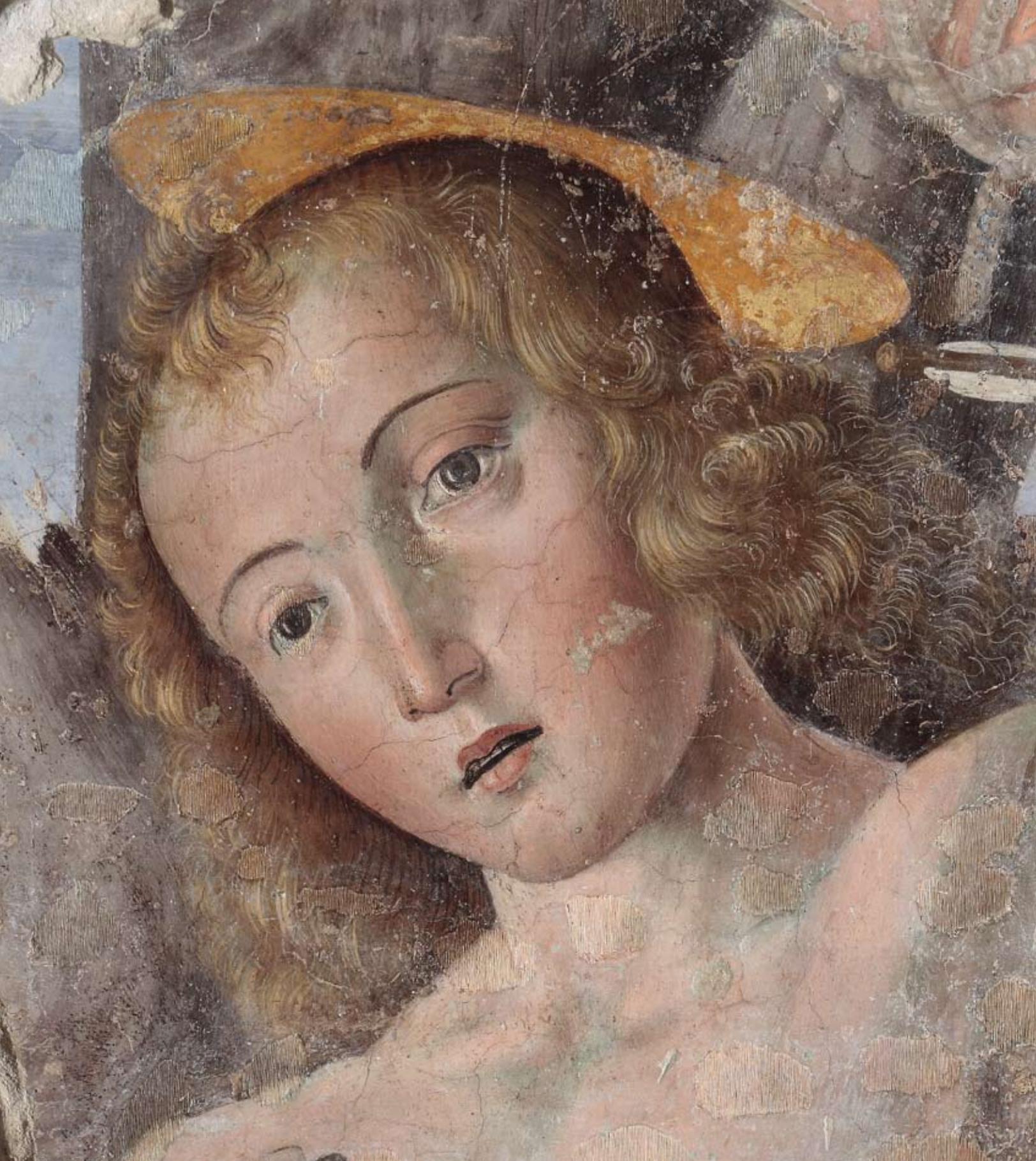
*Sebastiano* al momento era “di proprietà del Sig. Michele Boni” (Mazzacchera, 1997, p. 105). In effetti il pittore urbinato lavorò nella chiesa cagliese di San Domenico tra gli anni ottanta e i primi anni novanta, prima per la tomba di Battista Tiranni, commissionatagli dal marito Pietro, dove realizzò un *Cristo in pietà tra san Girolamo e san Bonaventura*, e poi per la cappella di quella famiglia, in cui dipinse una *Madonna col Bambino in trono tra angeli e santi* sovrastata da un *Cristo risorto* e un' *Annunciazione* nei pennacchi. È dunque probabile che contestualmente il padre di Raffaello avesse accolto commissioni anche per altre composizioni pittoriche in quella chiesa, tra cui quella che includeva il nostro brano.

La lacunosità dell'affresco impone di limitare il commento stilistico, ma è comunque possibile rilevare alcuni tratti caratteristici della pittura di Giovanni Santi, di cui sono ancora da chiarire sia alcuni passaggi dell'articolato e poliedrico percorso artistico, specialmente la formazione con le annesse questioni riguardanti la cronologia, sia i modelli di riferimento, per i quali bisognerà senz'altro tenere conto della vivacità culturale della corte urbinata.

Il volto giovanile del san Sebastiano, dallo sguardo attonito e la piccola bocca dischiusa, è incorniciato da biondi riccioli resi con sottili filamenti e sovrastato da un nimbo in scorcio che ha perso gran parte della lamina dorata. I volumi si caratterizzano per un modellato solido che tende alla massima rotondità e sono accentuati dall'intenso gioco chiaroscurale che investe tutto il lato sinistro del viso. L'incarnato presenta una fattura luminosa definita da colpi di pennellate più chiare lungo la canna nasale, nell'incavo degli occhi e sopra il turgido labbro superiore. Il rigore quasi geometrico, intriso di cultura prospettica, e gli effetti lustrati delle superfici, caratteristiche specifiche dello stile di Giovanni Santi, aiutano in questa sede espositiva a spiegare certi tratti della pittura di Baldo de' Sarofini, pittore perugino attivo anche a Cagli.

*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Layard, 1859, p. 20; Serra, 1934, p. 322; Dubos, 1971, p. 124; Martelli, 1984, p. 36; Varese, 1994, pp. 247-248; Mazzacchera, 1997, p. 105; Fachechi, in Passavant, 1994, pp. 80-82; Fachechi, 1999, p. 102; Vastano, in *Raffaello*, 2009, pp. 138-139.



## 9. Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto Giuda

(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

### *Madonna della Misericordia*

affresco staccato

cm 48 x 48

1495-1500 ca

Fabriano, Veneto Banca

Provenienza: Cupramontana, chiesa di Santa Maria della Misericordia; Cupramontana, casa Rosetti; Cupramontana, Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana

Il delicato frammento apparteneva a una *Mater misericordiae*, come denuncia l'ampio aprirsi del mantello azzurro, che in origine proteggeva le figurine dei fedeli raccolti sotto di esso. Alle spalle della Vergine cadeva un grosso drappo a decori dorati, mentre a sinistra sono visibili parti del braccio sinistro e di un'ala di un angelo, il cui **pendant** è invece perduto completamente. Sulla superficie sopravvivono alcune decorazioni in oro: il grande fermaglio mistilineo che trattiene il manto sul petto, due stelle all'altezza delle spalle della Madonna, un lacerto dell'aureola scorciata in alto a destra.

L'origine di questo dipinto è nota da un articolo di Bruno Molajoli (1932). Vi si racconta che esso era riemerso poco tempo prima a Cupramontana grazie alle ricerche di due appassionati del luogo, Giorgio Umani e don Ulderico Fazi, parroco della locale chiesa di San Leonardo. In un libro di memorie della chiesa di Santa Maria della Misericordia, custodito presso quella parrocchia, i due avevano ritrovato la notizia che nel luglio 1809, nello staccare a massello in Santa Maria un affresco raffigurante la **Madonna della Misericordia** firmato dai fratelli Dionisio, Giacomo e Girolamo Nardini da Sant'Angelo in Vado, si rinvenne su un muro retrostante un frammento di soggetto simile, che fu poi a sua volta staccato e trasferito nella casa di

tale Luigi Rosetti: identificata quest'ultima nell'edificio che era divenuto nel frattempo la sede della Cassa di Risparmio, i due ricercatori cuprensi vi avevano individuato l'affresco "incassato nel muro di quella che doveva essere stata in passato una cappelletta domestica, e rimasto fino ad ora nascosto alla vista da un quadro che v'era stato appiccato sopra" (Molajoli, 1932, p. 269). Secondo lo stesso libro di memorie, "da piede di detta immagine vi era scritto che la detta era stata fatta dipingere dal comune, dalla confraternita e dal popolo del Massaccio", che è il nome medievale di Cupramontana (*ivi*, p. 272). L'affresco dei Nardini si conserva tuttora nella **chiesa della Misericordia** e potrebbe rispecchiare almeno in parte l'originaria composizione di quello più antico; la sostituzione fu dettata probabilmente da problemi statici del muro primitivo, che dovette essere rafforzato aggiungendovi davanti una nuova muratura, sulla quale fu eseguito il nuovo dipinto (*ivi*, pp. 273-274).

La data dell'opera più recente costituisce ovviamente un *terminus ante quem* per la più antica, ma è stata screditata da tempo la convezione che la **Madonna** dei Nardini risalga al 1497 (*ivi*, p. 273). Di maggior interesse è la possibilità che la chiesa originaria della Misericordia fosse stata eretta nel 1492 (*ivi*, p. 270), epoca indubbiamente prossima a quella che si può assegnare per via di stile al lacerto di affresco. Riguardo alla paternità di questo, la proposta cauta ma intelligente di Molajoli chiamava in causa un seguace del Pintoricchio (*ibid.*), mentre appare fuori strada, per cronologia e per coordinate culturali, la successiva indicazione in favore di un pittore marchigiano del Cinquecento influenzato da "un raffaellismo sul tipo di quello sviluppato da Vincenzo Pagani" (Donnini, Parisi Presicce, 1994; cfr. Donnini, in *La chiesa di Jesi*, 2000). Ultimamente (Mazzalupi, 2015<sup>a</sup>) ho restituito questa bellissima reliquia al protagonista della presente mostra, Lorenzo de Carris. L'opera mi sembra vicina in particolare alle prime prove a noi note del matelicese: la documentata Pala Turelli del 1493-94

per Santa Maria a Matelica (catt. 1-2) e gli affreschi della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Baregnano di Camerino. In queste pitture si ritrovano simili fisionomie, bocchette minute e nasi un po' fuori misura, sguardi malinconici, raffinati tocchi di luce sulle capigliature bionde. Anche la tavolozza, in specie quella adottata a Baregnano, dimostra analoghe preferenze per un ricercato equilibrio tra toni dell'azzurro, del giallo oca, del bruno e del viola. Il coinvolgimento del **Municipio** di Cupramontana nella commissione, secondo quanto tramandava la perduta iscrizione, faceva sperare che l'affresco avesse lasciato qualche traccia di sé nell'archivio storico comunale, dove tuttavia mancano oggi documenti risalenti all'epoca di realizzazione del dipinto (**Riccardo Ceccarelli mi comunica che i registri di entrate e uscite si conservano solo a partire dal 1527**).

Matteo Mazzalupi

**Bibliografia:** Molajoli, 1932; Donnini, Parisi Presicce, 1994, p. 242; Donnini, in *La chiesa di Jesi*, 2000, pp. 55-56; *L'iconografia della Vergine*, 2006, pp. 6-7; Mazzalupi, 2015<sup>a</sup>, p. 44, n. 3.



## 10. Baldo de Sarofini

(att. nelle Marche tra il 1490 e il 1520 ca)

### *Madonna col Bambino*

affresco strappato

cm 128 x 107

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche  
(inv. 1990 D 62)

Provenienza: Cagli, casa Giorgi prima del  
1912; Urbino, Galleria Nazionale delle  
Marche

L'affresco strappato e rimontato su un supporto rigido rappresenta la *Madonna col Bambino*. La Vergine è assisa su un trono architettonico. La seduta di marmo chiaro è appoggiata su un cubo con sul fronte una lastra di porfido. I braccioli non ci sono, ma al loro posto sono dipinti due plinti squadrati da cui partono paraste che reggono lo schienale anch'esso in marmo con una lastra color ocra a far da postergale. In alto è un fastigio complicato: due vasi dorati tengono l'architrave in cui si vedono ancora i segni di una decorazione ad ovuli. Purtroppo lo stato di conservazione non è buono e il dipinto ha perso un po' di leggibilità proprio nelle parti degli ornati e delle partiture architettoniche. Si vedono però tutti i segni dei fili battuti sull'intonaco per segnare le linee di costruzione e pure le linee di costruzione delle pieghe del mantello della Madonna.

Sul lato sinistro si vede un gomito di una figura tagliata, che sembra indossare una veste chiara con delle decorazioni azzurre. Dietro questo tronco di braccio ci sono dei segni azzurri con della calce stesa a rinforzo nei punti di luce, che sembrano essere le piume di un'ala. Sarebbe perciò la figura di un angelo, forse Michele? Dall'altra parte lo spazio è assai più stretto e poco più di una macchia arancione potrebbe essere la parte di un braccio di un altro santo, ma è davvero troppo poco per giudicare.

La *Madonna col Bambino* era in casa Giorgi a Cagli e fu strappata prima del 1912, successivamente fu comprata dallo Stato

per destinarla alla collezione della Galleria Nazionale delle Marche. Fece l'ingresso in Galleria con una datazione all'inizio degli anni ottanta del Quattrocento e con Lionello Venturi che l'attribuiva a Giovanni Santi. Questa paternità non fu accettata da Luigi Serra e da Pasquale Rotondi (Serra, 1930, p. 66; Rotondi, 1948, p. 121) e quest'ultimo provò a proporre che il pittore responsabile fosse Bartolomeo di Gentile.

Mulazzani, anni dopo, cercò di legare questo affresco con la dibattutissima Annunciazione di San Domenico a Cagli (Mulazzani, in *Restauri*, 1973, p. 627. Lo stesso fece Fontana che, considerando quella di Girolamo Genga, gli attribuì anche questa *Madonna col Bambino* (Fontana, 1981, pp. 27-32). In realtà già nel 1975 Boskovits aveva riconosciuto in questo affresco strappato forti affinità con la *Madonna col Bambino* di Santa Chiara di Cagli (cat. 11) e la inserì quindi nell'allora scarno corpus di Baldo de Sarofini.

Che il grande studioso avesse ragione mi pare evidente, le due opere si leggono infatti, tutte d'un fiato, anche se questo affresco è più luminoso negli incarnati, un po' per la tecnica e il supporto diversi e un po', forse, per il maggior influsso di Giovanni Santi. Le linee tornite del volto della Vergine con la bocca stretta, il naso lungo e stretto con le narici rotonde, gli occhi dalla palpebre a trapezio, sono dettagli che vengono proprio dalla pittura del Santi che Baldo doveva conoscere molto da vicino.

L'architettura del fondo, con un trono maestoso e decorato a finti marmi e oro, ed una scansione prospettica studiata, di cui si vedono sull'intonaco i segni della costruzione, danno il senso dello studio del pittore sulla cultura urbinata e sottolineano le possibilità che egli fosse stato in effetti un allievo diretto di Giovanni Santi all'inizio degli anni novanta. Dal pittore urbinata potrebbe aver ricevuto la lezione luminosa di Melozzo e la struttura prospettica, ma anche i raccordi con le opere marchigiane di Luca Signorelli, come la *Madonna dello stendardo* di Fabriano che giustamente Alessandro Marchi ha riconosciuto come possibile modello per questa (Marchi, in

*Raffaello*, 2010, cat. 23, pp. 150-151).

Questo affresco, infatti, potrebbe cadere alla metà di quel decennio, in stretta relazione con la tela di Cagli e in anticipo sul più maturo affresco di *Sant'Esuperanzio* a Cingoli.

Alessandro Delpriori

**Bibliografia:** Marchi, in *Raffaello*, 2010, cat. 23, pp. 150-151, con bibl. precedente.



## 11. Baldo de Sarofini

(att. nelle Marche tra il 1490 e il 1520 ca)

### *Madonna col Bambino*

tempera e oro su tela

cm 110 x 88

1490-1495 ca

Cagli, chiesa di Santa Chiara (ora nel deposito attrezzato del Comune di Cagli)

Iscrizioni: MASTRO BALDO DE' SAROFINI DA PEROSIA

La tela rappresenta la *Madonna col Bambino* e due angeli in preghiera; la Vergine è assisa su un sedile marmoreo che aggetta dalla balaustra di fondo. Sopra di questo è posto un cuscino di cui si vedono una parte della stoffa sulla sinistra e le grandi nappe dorate degli angoli, dipinte come sfere. Maria è vestita con una tunica di un rosso intenso e indossa il consueto mantello azzurro decorato con stelle dorate. Gesù è in piedi sulla coscia destra della madre con una tunichetta blu.

Dietro il gruppo sacro ci sono due angeli, uno per parte, in preghiera che poggiano i piedi sul piano profondo della balaustra, e sullo sfondo è tirata una tenda rossa che copre tutto l'orizzonte.

Si tratta probabilmente di una faccia di uno stendardo processionale (Marchi, in *Arte francescana*, 2007, cat. 62, p. 198) di cui è rimasta anche la cornice, conservata originale nella parte superiore in quasi tre lati. Proviene dalla chiesa di Santa Chiara di Cagli, già convento di clausura eretto nel XIII secolo e poi soppresso dagli editti napoleonici (Mazzacchera, 1997, p. 142), dove era stato allestito sull'altar maggiore insieme alla tavola con la Madonna della Misericordia (*ibid.*).

Il suo essere oggetto d'uso non ha giovato allo stato di conservazione che, pur permettendo la leggibilità, non è molto buono. Il colore è consunto in più parti, abraso da puliture troppo energiche del passato che hanno lavato via gran parte delle velature superficiali lasciando in molti

casti trasparire la base del colore o, in altre parti, anche la trama della tela.

Quanto è rimasto, però, dà conto della qualità del pittore che dipinge tutto con un tratteggio finissimo memore di Melozzo a Loreto, innervato però da una luminosità particolare nei volti che ricorda addirittura Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli (come Boskovits, 1975, 165-166). La naturalezza dei capelli di Maria, lasciati cadere fluenti sulle spalle, legati solo da un laccetto chiaro sotto le orecchie, indica anche la modernità per nulla scontata del pittore che da questa Madonna dimostra il legame forte con Giovanni Santi e la cultura urbinata dell'ultimo decennio del Quattrocento.

Gesù Bambino in piedi e con una mano che va a cercare il seno materno dentro lo scollo della tunica rossa è una riflessione sul Bambino della cappella Tiranni di Cagli di Giovanni Santi (o forse sui modelli perugineschi) e i riflessi sugli incarnati che illuminano i nasi e le occhiaie con veloci pennellate chiare, sembrano guardare al gusto fiammingo che viveva ad Urbino proprio in quel periodo.

La provenienza perugina di Baldo, che qui si firma con orgoglio quasi esagerato, mettendo in caratteri maiuscoli latini nome e patria, si può intravedere solo nella posa degli angeli, soprattutto quello di destra. È però un riflesso lontano, come se anche in questo caso il modello diretto fosse un altro, come la pala Buffi di Giovanni Santi da cui Baldo mutua la complicazione dei panneggi.

A mio modo di vedere, Baldo fu un allievo di Giovanni Santi all'inizio degli anni novanta, o forse anche alla fine del secolo precedente. Il suo percorso evolve in senso di più stretta adesione ad un tracciato popolare in parallelo proprio con Lorenzo de Carris e in quest'ottica mi pare poco centrata l'attribuzione al nostro degli affreschi di Mercatello sul Metauro proposta da Marchi, che pure ha perfettamente compreso lo spessore reale del pittore (Marchi, in *Arte francescana*, 2007, cat. 62, p. 198).

Quest'opera cade in testa di serie del

corpus del pittore, certamente dentro il XV secolo ad una certa distanza dall'affresco di Cingoli che è datato 1503; visti i rapporti con Giovanni Santi potremmo pensare che questa tela sia stata dipinta con lui vivente, nella prima metà dell'ultimo decennio.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Mazzacchera, 1997, p. 145; Marchi, in *Arte francescana*, 2007, cat. 62, p. 198, con bibl. precedente.



## 12. Baldo de' Sarofini

(att. nelle Marche tra il 1490 e il 1520 ca)

*Madonna del Soccorso e i Beati Placido e Bartolomeo*

tela

cm 200 x 165

1515 ca

Recanati, chiesa del Beato Placido

Iscrizioni: B(eato) BARTO/LOMEO (ai due lati del Beato Bartolomeo); B(eato) PLA/CITO (ai due lati del Beato Placido)

La tela è appesa sull'altare di sinistra nella chiesa di San Giovanni in Pertica, oggi meglio conosciuta sotto il nome del beato che visse nell'attiguo convento dell'ordine degli apostolini e che vi morì all'inizio del 1473, venendo tumulato **in una tomba decorata** l'anno seguente con una lastra **che è ora** nel cortile della cattedrale di Recanati. L'attuale formato quadrangolare è stato recuperato nel restauro del 1981: prima di allora il dipinto si presentava coronato da un'alta centina, che assecondava la sagoma della cornice d'altare tuttora esistente, e appariva largamente ritoccato, in specie nel fondale architettonico, 'corretto' in chiave barocca, e nella figura del beato Bartolomeo, **assai** invecchiata grazie alla sovrapposizione di una barba canuta (cfr. **la riproduzione in Castelli, in Lorenzo Lotto, 1981, p. 264**). Il tema ben conosciuto della Madonna che interviene in extremis a liberare un bambino dalle mani del diavolo, invocato da una madre spazientita, è associato qui alle immagini in abisso dei due frati di mezza età, vestiti con simili sai bigi e identificati da vistose iscrizioni in eleganti lettere capitali rosse, ed è insolitamente collocato entro un'ambiziosa architettura, una loggia quadrata coperta da un soffitto a cassettoni, elevata su due gradini al di sopra del paesaggio e addossata a un edificio del quale si scorge sulla destra una porta ad arco. Le mezze figure in primo piano pongono un'interessante questione iconografica. Secondo gli studi di padre

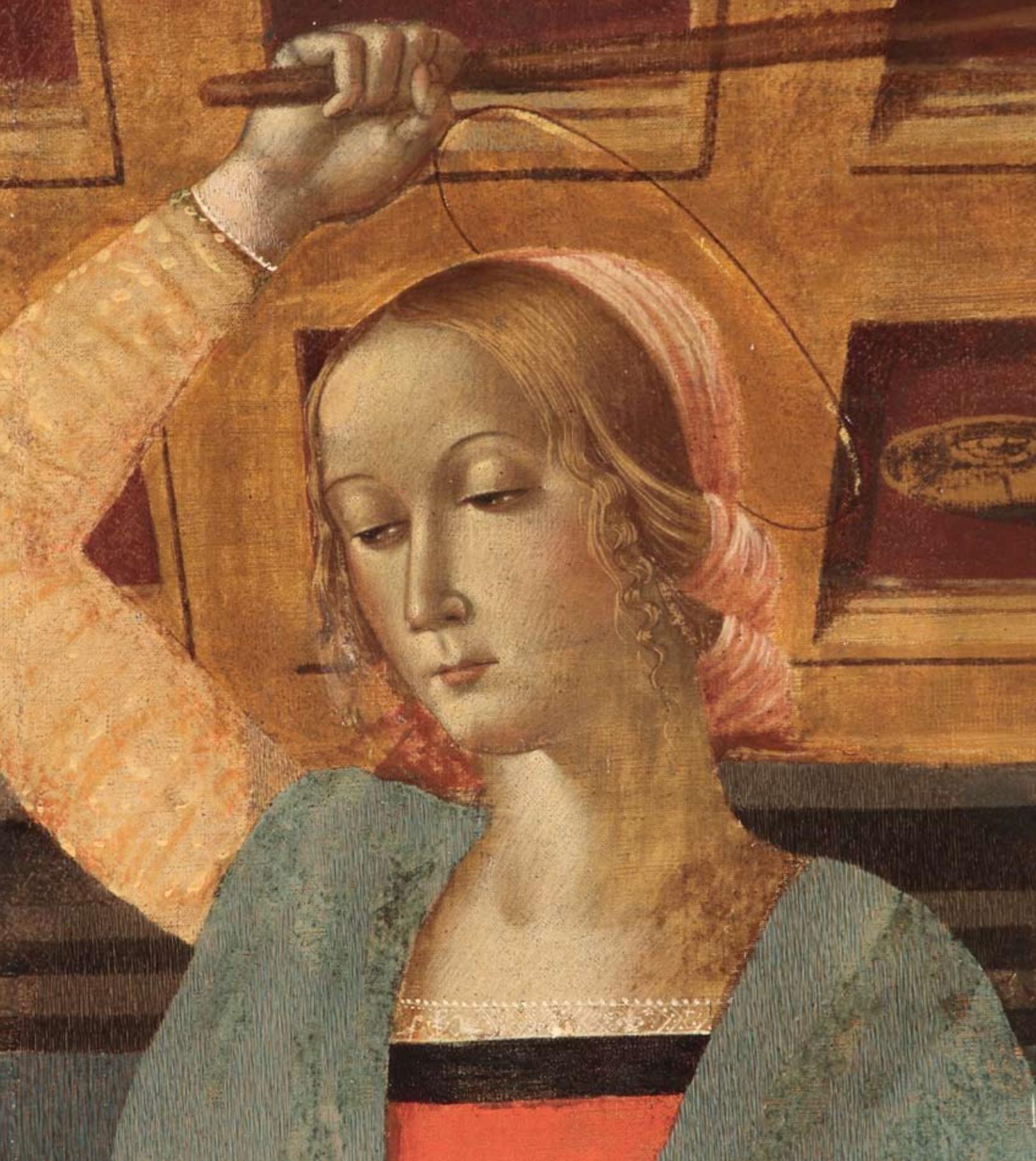
Clemente Benedettucci (1935, p. 77-80), il beato Bartolomeo **fu noto solo con questo nome per tutta la sua vita**, mentre la forma "Placito" compare per la prima volta in un inventario della chiesa di San Giovanni del 1529, dove uno dei tre altari, quello che ospitava la sua tomba, è chiamato "lo altare del Beato Placito"; in seguito, al principio del Seicento, tale doppia denominazione, secondo lo studioso derivata semplicemente dal cognome del santo frate, forse un membro **alla** famiglia Placidi di Fermo, portò a un'arbitraria duplicazione dei beati, appunto Bartolomeo e Placido, che furono in verità un'unica persona. Tali ragionamenti condussero padre Benedettucci a ipotizzare che la coppia di personaggi ai piedi **del quadro** fosse un'aggiunta non anteriore al Seicento e che il dipinto, non citato nel suddetto inventario, non nascesse per questa chiesa, ma vi giungesse più tardi, forse per donazione di una famiglia (*ivi*, pp. 370-373). La conclusione, che poteva sembrare accettabile prima del restauro, ha cessato di esserlo quando si è scoperto che i due personaggi esistevano già nella redazione primitiva, **coi raggi intorno al capo** e con didascalie senza dubbio più antiche del XVII secolo, apparentemente cinquecentesche: ciò che obbliga a ritenere non solo che la tela sia stata eseguita proprio per l'edificio che tuttora la ospita, ma anche che lo sdoppiamento Bartolomeo-Placido sia avvenuto, sebbene ciò non sia altrimenti documentabile, in epoca assai più antica di quanto il Benedettucci credesse, probabilmente ancor prima dell'inventario del 1529.

Siamo così alla questione della cronologia. Si è ritenuto in passato che fossero decisive per la datazione del dipinto le notizie di lavori in corso in San Giovanni in Pertica negli anni 1500 e 1506, tratte da documenti dell'archivio comunale recanatese (Castelli, in *Lorenzo Lotto, 1981*), sicché in seguito si è affermato che esso sarebbe databile intorno al 1506 (Todini, 1989) o addirittura con precisione a quell'anno stesso (Marchi, in *Raffaello e Urbino, 2009*); tuttavia una lettura più attenta delle carte in questione così come riferite da Benedettucci

(1935, pp. 70-71) rivela che nel 1500 si discusse semplicemente di un'elemosina da erogare in occasione della festa alla chiesa ricostruita di recente ("quae nova facta est"), **e nel 1506 di una richiesta** di sussidio per completare il nuovo edificio ("pro perficienda fabrica ecclesiae novae"), in particolare per la porta, la sagrestia e la pavimentazione della strada e del piazzale di fronte. **Nulla dunque autorizza** a collocare il dipinto **in questi anni**, sembra anzi che nel 1506 non si pensasse ancora agli aspetti più schiettamente decorativi della costruzione. Per gli anni seguenti mancano **notizie utili**, ma ho potuto reperire la concessione, **sfuggita apparentemente al Benedettucci**, di un'elemosina di 4 fiorini da parte del Comune il 27 settembre 1515 (Archivio Storico Comunale di Recanati, 715, Bollettario, aa. 1513-1519, c. 102v, con riferimento alla seduta del precedente 23 settembre nella quale fu esaminata e approvata la supplica **degli apostolini: ivi, 89, Annali, a. 1515, cc. 89v-91r**). La ragione di tale elargizione municipale non è specificata, ma io credo che il dipinto si possa datare **grosso modo** proprio a questi anni. Se i frutti appoggiati sui gradini sono ancora una lontana eco crivellasca, e un soffitto piano s'intravedeva già nella pala di Marco Palmezzano per San Francesco a Matelica, del **1501**, altri dettagli sospingono la cronologia più avanti: le curiose colonne fortemente rastremate verso la base e rivestite d'oro all'imoscapo con testine di putti e ghirlande provengono dal baldacchino della pala di Antonio Solario per Osimo, sulla quale il veneziano lavorò fino al 1504 (Coltrinari, 2000, p. 142) e dove sono anche capitelli comparabili, mentre sospetto che il poderoso ma sgangherato sottinsù del cassettonato orizzontale, sottolineato dalla cromia chiara, sia debitore ormai di una delle ante **d'organo** che Antonio da Faenza consegnò alla chiesa di Santa Maria di Loreto nel 1514 (Cleri, 2014, pp. 59-63; **Trubbiani, 2014, pp. 114-115**).

Giusto a quest'epoca, la metà del secondo decennio, passò per Recanati Lorenzo de Carris, pittore il cui stile presenta molti punti







di contatto con questa tela (cfr. i saggi in questo catalogo). Nonostante tutto, però, ci è sembrato preferibile mantenere il dipinto sotto il nome che, dopo una precedente attribuzione **non del tutto peregrina** al Solario (Serra, 1934), gli assegnò Federico Zeri (1982, ed. 2000): quello di Baldo de' Sarofini da Perugia, artista peraltro misteriosissimo, **indubbiamente un espatriato (nessun legame si coglie infatti nelle sue opere con la contemporanea arte perugina)**, del quale in mostra è possibile

confrontare la sola opera firmata, ora nella chiesa di Santa Chiara a Cagli e ricoverata nel deposito attrezzato del Comune (cat. 11).

*Matteo Mazzalupi*

**Bibliografia:** Serra, 1934, pp. 415-416; Benedettucci, 1935, pp. 370-373; Castelli, in *Lorenzo Lotto*, 1981, pp. 263-266, cat. 59; Zeri, 1982, ed. 2000, pp. 269, 271; Todini, 1989, p. 310; De Marchi, 2003, p. 388; **Marchi**, in *Raffaello e Urbino*, 2009, pp. 150-151, cat. 23.

### 13. Baldo de Sarofini

(att. nelle Marche tra il 1490 e il 1520 ca)

#### *Madonna col Bambino*

affresco strappato

cm 128 x 107

Macerata, Musei Civici di palazzo

Buonaccorsi

Provenienza: Macerata, chiesa di San Giovanni Battista (distrutta), Macerata, Palazzo delle Imposte Dirette fino al 1983; Macerata, Pinacoteca Civica fino al 2011; Macerata, Musei Civici di palazzo Buonaccorsi

L'affresco è stato strappato e rimontato su tavola e rappresenta la *Madonna col Bambino*. La Vergine è assisa su un basamento marmoreo color ocra molto largo che doveva continuare al di là della superficie affrescata. È vestita della consueta tunica rossa ed è racchiusa dal mantello azzurro decorato da stelle dorate; dalla veste è lasciato nudo un seno che Gesù Bambino tocca appena, come se avesse appena finito una poppata da neonato. La Madonna è frontale ma la testa leggermente girata verso sinistra, in modo da far vedere la complicata ed elegante acconciatura che stringe i capelli entro un nastro bianco.

Gesù è seduto su un cuscino appoggiato al ginocchio sinistro della madre, indossa una tunicetta dorata e è colto nell'atto di benedire. Dietro il gruppo centrale, steso contro il fondale azzurro che doveva essere un cielo atmosferico, è un lenzuolo damascato con una decorazione a cardi.

Lo stacco dalla sua parete ha provocato qualche danno alla superficie pittorica che ha senz'altro perso qualche velatura che poteva dare profondità al dipinto. Il mantello di Maria appare oggi piatto e senza ombre che invece dovevano essere presenti, vista la qualità del volto della donna. Allo stesso modo sono andate perdute le decorazioni a racemi che ornavano il grande basamento marmoreo su cui è seduta la Madonna. Questo doveva avere in origine i fronti

dipinti con motivi vegetali forse dorati, ma di cui oggi vediamo solo l'impronta sulla base del colore. Parecchie sono le cadute tutte risarcite, ma che nel caso del naso del Bambino rende la figura un po' strana con la punta rifatta troppo grossa.

L'affresco fu pubblicato da Astolfi (Astolfi, 1905, p. 68) e poi riscoperto da Libero Paci (Paci, 1973, p. 43) che lo elencò tra le opere di Lorenzo di Giovanni detto il Giuda presenti a Macerata. Ho già avuto modo in passato di attribuire questo affresco al suo vero autore, Baldo de Sarofini (Delpriori, 2006, p. 52), pittore perugino firmatario di una sola opera, una bella *Madonna col Bambino e angeli*, forse uno stendardo proveniente dalla chiesa di Santa Chiara a Cagli e ora nel locale deposito di opere d'arte (cat. ???). Allo stesso pittore va assegnato un gruppo di opere sparse per tutte le Marche centrali e che comprendono anche la *Madonna del Soccorso* del beato Placido a Recanati (cat. ???) e la *Maestà* affrescata nel 1503 nella chiesa di Sant'Esuperanzio a Cingoli. Proprio i confronti con queste opere, a mio avviso, non danno dubbi sulla paternità della pittura maceratese che in effetti ha nel viso della Vergine la stessa ineffabile dolcezza di Recanati, ha la stessa acconciatura della Madonna di Cingoli e pure la medesima idea di far sedere Maria su un grande basamento marmoreo.

Credo infatti che anche questa pittura fosse in origine più grande di quanto vediamo oggi e che ai lati ci fossero almeno due figure di santi presenti alla sacra conversazione. La qualità che si percepisce ancora nei volti, con gli incarnati chiari resi col colore steso in obliquo, i tratti fisiognomici delicatissimi, i capelli dipinti in punta di pennello, fanno rimpiangere le lacune dell'affresco, ma portano cronologicamente questa Madonna assai vicina a quella di Recanati che ipoteticamente si potrebbe datare sul 1506, anno in cui sono noti dei pagamenti per l'ornamento della chiesa.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Astolfi, 1905, p. 68; Paci, 1973, p. 43; Delpriori, 2006, p. 52.



#### 14. Antonio Liberi da Faenza

(Faenza, 1456-57-1535)

*Visitazione; Natività; Presentazione  
al tempio; Cristo tra i dottori;  
Incoronazione della Vergine*

olio su tavola

cm 34 x 48,5 (le prime quattro)

cm 34,5 x 30 (*Incoronazione*)

1518-19

Pesaro, collezione privata

Provenienza: Treia (già Montecchio),  
Santa Maria della Pieve

Scoperte recentemente da Andrea De Marchi, le cinque tavolette con scene della vita della Vergine costituiscono una gradita aggiunta allo scarno catalogo del pittore-architetto Antonio Liberi da Faenza, attivo nelle Marche nel secondo e terzo decennio del Cinquecento. L'attribuzione al faentino è senz'altro indubbia, vista la presenza dei soliti tipi fisionomici della Vergine e di altri personaggi, la competenza per il disegno dell'architettura stilisticamente aggiornata e la sua sicura rappresentazione in prospettiva, fino all'attenzione ai dettagli "di contorno" percepibile anche nel ridotto formato, come nelle scritte appena alluse sui rotoli dei dottori o nell'architettura in rovina sullo sfondo della *Visitazione*. È possibile inoltre collegare, come già suggerito da De Marchi, le cinque tavolette inequivocabilmente a un'opera di Antonio conservata oggi nella cattedrale di Treia, cioè la pala della *Madonna della cintola*. Per questo quadro, attribuito ad Antonio da Faenza da Matteo Ceriana (in *Pinacoteca di Brera*, 1992, pp. 123-124; cfr. anche Scotucci, Pierangelini, 1994, p. 212; Ceriana, 1999, p. 51, n. 51; Blasio, 2010, pp. 282-284; Cleri, 2014, pp. 67-69), **Strauch, 2014, pp. 322-324**, è da segnalare qui il contratto di commissione da parte della confraternita del Rosario a "magister Antonius de Faentia pictor", datato al 15 dicembre 1518, nel quale il pittore viene incaricato di dipingere l'Assunzione in cielo

della Madonna che consegna la cintola a san Tommaso, accompagnati da "secte figure ad eleptione de li preti", quindi ancora da definire da parte dei committenti; anche l'esecuzione della cornice viene assegnata ad Antonio, inclusa la predella con "sei storie apertinente alla Nostra Donna"; il compenso stipulato è di cento ducati d'oro (Archivio di Stato Macerata, Archivio notarile di Treia, 47, atti di Berardino Giacomelli, aa. 1491-1522, cc. 58r-58v;

Strauch, 2014, p. 283). La pala della *Madonna della cintola* ci è pervenuta priva della sua cornice originale, e in questo stato è entrata negli studi di storia dell'arte già nel 1925, anno della sua prima menzione moderna (Serra, 1925, p. 67). Ma del fatto che Antonio abbia compiuto la commissione in modo esaustivo siamo informati da un altro documento d'archivio, la cui conoscenza si deve a Matteo Mazzalupi: un

bn+fondo









inventario del 1726 della collegiata di Treia cita il quadro della *Madonna della cintola* sull'altare di San Giovanni e conferma che “a piedi di detto quadro si vedono sei piccoli quadri, che formano quasi base al suddetto quadro maggiore, che esprimono il primo l'Annunziata, il secondo la Visitazione, il terzo la Disputa di Nostro Signore con i dottori, il sesto [sic] la Coronazione della Madonna” (Archivio storico della Curia arcivescovile di Camerino, Inventari, numero provvisorio 2320, Treia, aa. 1612–1791, cartella “La Pieve”, Inventario dei beni della collegiata di Treia, 1° ottobre 1726, fol. 4v-5r). Il cronista salta una delle scene – la *Presentazione al tempio* – e allo stesso tempo sbaglia ovviamente la loro successione cronologica, ma le coincidenze con i pannelli di Pesaro – tra i quali quindi manca l'*Annunciazione* – permettono di riconoscere in essi la predella della pala di Treia. Prova definitiva sono le misure delle quattro tavole rettangolari, la cui somma coincide con la larghezza del quadro maggiore, mentre le due tavole quasi quadrate presumibilmente decoravano i piedistalli delle colonne o pilastri laterali. Antonio Liberi (o di Mazzone) da Faenza rimane un personaggio di particolare interesse nell'ambito artistico dell'Italia

centrale nei primi tre decenni del Cinquecento. Non sappiamo nulla della sua formazione, addirittura dei primi cinquant'anni della sua vita. Compare nei documenti per la prima volta nel 1494 come “muratore” a Pesaro (Berardi, 2002, p. 92; Strauch, 2014), poi come pittore nel 1507 e 1509 a Velletri (Tersenghi, 1924; Nocca, 1989; Cleri, 2014, pp. 108-112; Strauch, 2014, pp. 22-24, 273-279), ma solo dal 1513 in poi ci sono pervenute una decina di opere pittoriche e notizie d'archivio nelle Marche, intorno a Macerata, e in Umbria, a Norcia; Antonio tornò poi in patria, incaricato della direzione della costruzione del campanile della cattedrale di Faenza su suo progetto, ma i lavori si fermarono appena iniziati, a causa della morte del maestro nel 1535. I dipinti finora conosciuti, quasi tutti pale d'altare e varianti della “sacra conversazione” con la *Madonna col Bambino e vari santi*, costituiscono un gruppo stilisticamente assai omogeneo, nel quale traspaiono variegati influssi del Perugino, del Signorelli, del Lotto e di Raffaello. Di tutti questi grandi maestri del primo Cinquecento Antonio poteva studiare opere vicino ai luoghi della sua stessa carriera, culminata nella commissione di due ante d'organo per il santuario della Santa Casa di Loreto nel 1513-14. Nelle due tele di grandissimo formato (Loreto, Pinacoteca del Palazzo Apostolico) Antonio presenta l'*Annunciazione* davanti a due straordinari prospetti architettonici, inspiegabili senza un'approfondita conoscenza dei recentissimi sviluppi in ambito romano di Bramante e di Raffaello (Battistini, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, 1981, p. 147, cat. II.25; Onians, 1988, pp. 242-244; Bury, 1996, pp. 22-24; Cleri, 2014, pp. 75-77; Strauch, 2014, pp. 308-314). L'interesse di Antonio per i principi teorici delle sue professioni è documentato soprattutto dal fatto che proprio negli anni dell'esecuzione della pala di Treia egli si trovava a Montelupone per studiare varie discipline, assistito dal guardiano del locale convento francescano Giovanni Antonio da Camerino. Il risultato di questi studi del faentino è una serie di trattati manoscritti e

illustrati di suo pugno, raccolti in un codice apparso sul mercato antiquario nel 1991 e oggi conservato in collezione privata. Qui Antonio tratta una vasta gamma di soggetti in maniera individuale e innovativa riguardo soprattutto al rapporto concettuale tra testo e immagine: l'aritmetica, la geometria, l'architettura, la costruzione geometrica di lettere alfabetiche, l'ottica e la prospettiva, cui aggiunge un ricettario di materiali necessari alla pittura (Bury, 1996; l'edizione critica a cura di chi scrive è in corso di pubblicazione).

Tornando alla predella in mostra, occorre ricordare che non si tratta dell'unico esempio di pitture “in margine” di Antonio da Faenza. Anche nei casi della cosiddetta *Pala dei terziari* a Norcia (Castellina, Museo Civico e Diocesano), commissionata quasi contemporaneamente, nel novembre 1518, e della *Sacra conversazione* di Santa Sperandia a Cingoli, datata da un'iscrizione al 1526, sono conservate le incorniciature originali comprendenti pannelli di predella (Cordella, 1984; Battistini, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, 1981, pp. 245-246, cat. IV.52; Strauch, 2014, pp. 317-321, 336-338). Li troviamo però rappresentazioni di santi singoli – anche l'Arcangelo e la Vergine dell'*Annunciazione* sono separati sui pannelli estremi. Queste nuove scene delle storie della Vergine, quindi, nonostante il loro formato ridotto, arricchiscono la nostra conoscenza del faentino come pittore di “istorie”.

*Timo Strauch*

**Bibliografia:** inedito.

## 15. Lucantonio Barberetti

(Camerino, doc. dal 1485-m. nel 1527 o 1528)

*San Sebastiano*

legno intagliato e dipinto  
altezza cm 144

1490 ca

Camerino, Collezione privata

Provenienza: Firenze, Galleria Bellini (1988); Milano, Antichità Serenelli (2012)

Collocato su una base ottagonale moderna (larga cm 48) e coronato da un'aureola non pertinente, il martire adolescente ha le braccia legate dalle corde sulla schiena, il volto spaurito incorniciato da una chioma castana piegata col ferro caldo, secondo la moda degli anni ottanta del Quattrocento, la bocca timidamente schiusa, gli occhi rivolti in alto e velati appena di tristezza. Sul corpo le frecce, oggi scomparse, hanno lasciato quattro ferite, su ciascuna delle cosce, sul petto e sul collo, l'ultima delle quali trapassava il corpo da parte a parte. Prima del restauro condotto nel 2015 da Alvaro Tomassini (Macerata), la superficie si presentava assai irregolare, costellata di numerose lacune e sollevamenti, mentre il perizoma appariva di colore azzurro, chiuso da un laccetto marrone. Con l'intervento la pelle ha riacquisito uniformità e la mutanda è stata riportata alla sua gradevole tinta originale bianco panna, conservatasi al di sotto della brutta ridipintura.

Le notizie certe di questa scultura non risalgono più indietro del 1988, quando la Galleria Luigi Bellini di Firenze la espose alla IX Mostra Mercato Nazionale di Antiquariato nel Palazzo dei Papi di Viterbo. Nel catalogo della manifestazione (*Antiquaria* 88, 1988) essa è riprodotta già con la base attuale e il perizoma nel suo colore primitivo, ora recuperato; la didascalia la indica come opera toscana del Quattrocento. Alla sua ricomparsa sul mercato, alla XL Mostra Mercato Nazionale d'Antiquariato di Assisi (Bastia

Umbra, 21 aprile-1° maggio 2012), il San Sebastiano recava invece un'attribuzione sostanzialmente giusta a Domenico Indivini da Sanseverino Marche (ca 1445-1502). Al nome di questo intagliatore e a quello del suo allievo Sebastiano di Giovanni da Appennino (doc. dal 1496-morto tra 1529 e 1535) sono state infatti associate, in occasione della decisiva mostra *Rinascimento scolpito* curata a Camerino nel 2006 da Raffaele Casciaro, molte delle sculture lignee che lo stesso studioso aveva poco prima riunito sotto il nome critico di Maestro della Madonna di Macereto, dall'opera più nota del gruppo, la *Madonna col Bambino* del Museo civico e diocesano di Visso proveniente dal santuario montano di Macereto. Del gruppo fa parte il *San Sebastiano* di Villanova di Fiordimonte, ora nel Museo "Raffaele Campelli" di Pievebovigliana, schedato nel 2006 come dell'"ambito di Domenico Indivini" (Capriotti, in *Rinascimento scolpito*, 2006, pp. 190-191, cat. 35, opera non esposta), che di quello in collezione privata si potrebbe definire un fratello maggiore (è alto 187 cm): lo stesso avanzamento della gamba sinistra, cui corrispondono la torsione del busto e il rialzarsi dell'anca destra, che forma caratteristiche piegoline sulla pelle del fianco; la disposizione dei fori delle frecce pressoché identica; perfino, nei capelli acconciati in modo simile, il medesimo dettaglio del piccolo canale scavato tra le ciocche per fare spazio alla freccia che perforava il collo.

Al tempo dell'esposizione del 2006 le opere del gruppo *Madonna di Macereto* furono divise, con le sfumature più varie, tra le figure di tre scultori: i già citati Indivini e Sebastiano d'Appennino e poi l'outsider Lucantonio di Giovanni Barberetti, intagliatore camerinese del quale allora recuperai (Mazzalupi, 2006) la fisionomia grazie ai documenti che ne legavano il nome non solo a una perduta *Madonna della Misericordia* per la chiesa omonima di Visso (1485), ma anche a un *San Rocco conservato* presso la basilica di San Venanzio a Camerino (1514-16). L'attività nel campo della vera e propria scultura

ligna dell'Indivini, celebre per i suoi cori e cornici di polittici, è stata nel frattempo ridimensionata (Paciaroni, 2007), sicché oggi le sole figure riferibili con qualche sicurezza al sanseverinate appaiono quelle al culmine delle carpenterie dei polittici di Vittore Crivelli per Sanseverino (**Dio Padre** e quattro **Profeti**, due dei quali riprodotti in Casciari, 2006, p. 25, fig. 6) e di Lorenzo d'Alessandro per Serrapetrona (**Dio Padre**, riprodotto *ivi*, p. 24, fig. 5), tutte di qualità modesta, **lontana da quella** del Maestro della Madonna di Macereto. Il caso di Sebastiano d'Appennino è pure intricato, giacché nessun documento lo cita esplicitamente quale autore di statue, e tuttavia esistono indizi rilevanti per attribuirgli quanto meno il **San Sebastiano** di San Rocco a Sanseverino, il **Crocifisso** di Santa Croce a Macerata e quello della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno (su ciò si veda in particolare Coltrinari, 2006), ciò che ne farebbe in sostanza un **alter ego** del Barberetti. Io sono comunque convinto che, sulla base del documentato **San Rocco** di Camerino, sia prudente assegnare a Lucantonio Barberetti e alla sua bottega la gran parte delle opere di questo gruppo **esistenti** nell'antico territorio camerte. Tra esse abbondano in special modo le immagini di San Sebastiano (su questo tema cfr. in particolare Capriotti, 2004), nel cui novero va aggiunto un ulteriore pezzo **homeless**, di taglia simile a quello presentato in questa scheda (cm 143) ma dalla capigliatura mossa come negli esemplari di Tofe di Montemonaco e del Museo della Castellina di Norcia, che era nel 1965 presso la Galleria Bellini di Firenze (è riprodotto, come opera di Matteo Civitali, in **4° Biennale**, 1965, p. 482, tav. 288). Né in questo caso né in quello del **San Sebastiano** di collezione camerinese è possibile dire alcunché di certo sull'originaria collocazione. Da una prima indagine d'archivio limitata al territorio diocesano di Camerino, che **però** non fu il solo nel quale si svolse l'operosità del Barberetti, emergono notizie su statue del santo martire esistenti un tempo a Vestignano di Caldarola e a Borgiano di Serrapetrona, ma nulla possiamo dire sulla



loro data o sulla loro sorte. Mentre della prima sappiamo appena che si trovava alla fine del Seicento in una cappella o chiesa semplice di San Sebastiano spettante alla locale famiglia Malatesti (Archivio storico della Curia arcivescovile di Camerino, Visite pastorali, 31, vescovo Giusti, aa. 1694-1697, c. 131r, 7 dicembre 1696, dove si dà ordine di ornarla più decorosamente e nel frattempo coprirla con una tela), **della seconda conosciamo qualcosa in più**: la statua "formata in legno colorito" è ricordata in inventari del 1729 e 1737 sull'altare di San Sebastiano nella chiesa parrocchiale di San Paolo (*ivi*, Inventari, 45, Serrapetrona, cartella "Serrapetrona - Borgiano"), che invece nel 1773 risulta ormai **ornato** di una "tabulam pictam" (*ivi*, Visite pastorali, 51, vescovo Amici, aa. 1768-1780, c.n.n., 14 giugno 1773); particolarmente interessante è il fatto che tale altare fosse stato costruito probabilmente ai tempi di Lucantonio Barberetti, poiché si sa che il 17 o 20 settembre 1501 Francesco di Matteo da Borgiano donò tutti i diritti sui beni del defunto Benedetto di Giovanni al notaio camerinese Luca di Giacomo che ricevette "vice et nomine altaris derigendi [= erigendi] in ecclesia Sancti Pauli de Borgiano per homines castri Borgiani" (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio notarile di Camerino, 632, notaio Luca di Giacomo di ser Matteo, cc.n.n., trascritto due volte con date diverse).

*Matteo Mazzalupi*

**Bibliografia:** *Antiquaria* 88, 1988, p.n.n.; Mazzalupi, 2014<sup>c</sup>.

## 16. Lucantonio Barberetti

(Camerino, doc. dal 1485-m. nel 1527 o 1528)

### *Crocifisso*

legno intagliato e dipinto

**larghezza cm 115, altezza cm 132**

fine del XV o primi decenni del XVI secolo  
Fiastra, chiesa di San **Paolo**

La parrocchiale romanica al centro **del castello** di Fiastra è oggi nota soprattutto per aver ospitato la *Conversione di San Paolo* del Baciccio, ma diverse opere d'arte vi attestano un particolare fervore di attività artistica in epoca rinascimentale, tra Quattrocento e Cinquecento. Sull'altare maggiore era un polittico quattrocentesco, rubato nel 1904 (Santoni, 1904) e mai più riemerso. Lo si ritiene solitamente del 1487 (Gnoli, 1923, p. 324) solo perché in quell'anno è documentato il sindaco della chiesa Giovanni di Gentile, il cui nome era iscritto sul dipinto (cfr. Santoni, 1889); ma il perduto contratto d'allogazione era stato stipulato entro il 1481 (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio notarile di Camerino, 1150, notaio Battista di Paolo da Fiastra, cc.n.n., 22 marzo 1481: "prout notatum est manu mei notarii infrascripti in scripta facta pro dicta tabula"), **mentre** è probabile che l'opera fosse ancora incompiuta nel 1488 (un lascito del 17 dicembre **1488** "in campanile et [...] in cona noviter fiendis" è *ivi*, 1381, notaio Giovanni d'Arcangelo da Fiastra, cc.n.n.). Il polittico recava la firma di Antonio Sparapane da Norcia, mentre la presunta sottoscrizione di un altro membro di quella famiglia di pittori, Paolo, del quale questa sarebbe l'unica traccia mai rinvenuta (cfr. Cordella, 1990, p. 247), è verosimilmente il frutto di un errore di lettura. Ai primi decenni del Cinquecento risale la statua lignea della **Madonna in adorazione del Bambino**, ora nella cappella a sinistra dell'abside, forse anch'essa di provenienza nursina, giacché una sua gemella è stata individuata a Savelli di Norcia (Giannatiempo López, in

*Opere restaurate*, 2001, pp. 18-20). Nel basamento di questa scultura, rimaneggiato nell'aprile 1571 come attesta l'iscrizione sul fianco destro, si è miracolosamente preservata la **preziosa** reliquia tuttora inedita di una pittura duecentesca, chissà se eseguita per questo luogo o per la terra d'origine dell'intagliatore: una tavola rimontata con la superficie dipinta verso il basso, che **reca**, oltre a un finto porfido, le raffigurazioni assai lacunose della **Crocifissione** e della **Deposizione di Cristo nel sepolcro**, finora appena segnalata in seguito alla sua scoperta durante un restauro (Renzi Bocanera, in *Restauri nelle Marche*, 1973, p. 276, cat. 67) e da attribuire, secondo un suggerimento di Alessandro Delpriori, all'umbro Maestro di San Felice di Giano.

In questo contesto di rinnovamento dell'arredodell'**edificio** inserisce l'esecuzione del **Crocifisso** ligneo, oggi intronizzato sull'altare di una solenne cappella aperta sul fianco destro, ricca di candidi stucchi settecenteschi, discendente di un altare del Crocifisso documentato fin dal tardo Cinquecento (Archivio storico della Curia arcivescovile di Camerino, Visite pastorali, 6, vescovo De Buoi, aa. 1581-1587, cc. 277r-278r, 2 settembre 1582). Montata su una croce più tarda, la scultura **è ricoperta da** uno strato di sporcizia e **abbisogna di un** restauro, ma al di là di ciò appare in discreto stato, conservando la decorazione del perizoma, a fiori di cardo azzurri e dorati, e addirittura il nimbo originale, sul quale la croce è evidenziata in oro e ornata sui bordi da piccoli punzoni.

È merito di Maria Giannatiempo López (in **Il Quattrocento a Camerino**, 2002) aver riconosciuto l'appartenenza di quest'opera a una serie di **Crocifissi** di taglia analoga e dai simili caratteri stilistici, diffusi in un'area del territorio meridionale dell'antico stato camerte: gli altri esemplari si trovano in Santa Croce a Croce di Caldarola, in San Benedetto a Montalto di Cessapalombo e nell'abbazia di San Salvatore a Monastero di Cessapalombo (ora ricoverato nella cappella all'interno del paese). Così la studiosa riassume gli aspetti

che accomunano tali sculture: "dimensioni piuttosto ridotte della figura, vistosa corona intrecciata al centro della fronte, capelli fluenti sulle spalle, sottili rivoli di sangue, perizoma di colore bianco con decori floreali". Colpisce in particolare l'identità di concezione delle opere di Fiastra, Croce e Monastero, con le fitte ciocche distese sul petto e col perizoma dalla grossa piega che ricade quasi verticale nel mezzo, mentre a Montalto la chioma si rovescia per intero dietro le spalle e il panno avvolto intorno alla vita forma al centro un più ampio arco che dal fianco sinistro scende fino al lato opposto. Soluzioni similissime a queste ultime ritornano in un altro **Crocifisso** (alto cm 110) da aggregare a questo raggruppamento, conservato nella chiesa di Santa Maria della Misericordia a Petriolo (cfr. Coltrinari, in *Rinascimento scoltivo*, 2006, p. 220, cat. 47). Della medesima famiglia è pure un piccolo (cm 85), inedito **Crocifisso** della collegiata di Visso, creduto seicentesco, purtroppo in condizioni conservative non buone, già collocato a mo' di sopraquadro in cima al demolito altare di San Giuseppe (Pirri, 1912, p. 24, n. 1; Venanzangeli, 1984, pp. 225-226; Id., 1988, p. 196) e ora esposto in un vicino locale adattato a cappella invernale. Maria Giannatiempo ha anche ricondotto i pezzi da lei studiati al loro probabile prototipo illustre, il **Cristo** della chiesa di Santa Chiara a Camerino (sul quale cfr. Capriotti, in *Rinascimento scoltivo*, 2006, pp. 166-167, cat. 25). Questa magnifica scultura, che appariva in precedenza isolata nel contesto cittadino, si accompagna ora ad altre due di soggetto simile, una nella sagrestia della cattedrale (Mazzalupi, 2011), l'altra eseguita per il convento suburbano dei francescani osservanti di Sperimento (Mazzalupi, 2014<sup>b</sup>) e in attesa di una degna collocazione dopo il recentissimo restauro. Una tale concentrazione rende più semplice lo spostamento delle opere fin qui ricordate nel catalogo del maggior intagliatore camerte degli anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, Lucantonio di Giovanni Barberetti, il probabile Maestro della Madonna di Macereto, la cui unica

rosso al vivo

scontorna-  
to al rosso





prova sicura è al momento il **San Rocco** della basilica di San Venanzio, del 1514-16 (cfr. Mazzalupi, in *Rinascimento sculpito*, 2006, pp. 196-199, cat. 38, e in questo catalogo la scheda 15). Nel caso di Montalto di Cessapalombo esiste anche un minimo indizio documentario in favore di Lucantonio, poiché proprio lui fu chiamato dagli uomini di quel castello nel 1495 a valutare un **San Benedetto** in terracotta eseguito da Girolamo di Paolo da Sant'Angelo in Vado (cfr. Mazzalupi, 2006, p. 100; **lo scultore**, come ho messo a fuoco in seguito, non è altri che Girolamo Nardini, meglio noto nella veste di pittore). A questa serie di fratelli barbuti si deve ora affiancare un'altra nuova opera, anch'essa dotata di un possibile aggancio archivistico al nome del Barberetti. Si tratta di un bel **San Giovanni Battista** di ubicazione ignota, che conosco da un'immagine donata alla fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (*Scultura rinascimentale*, unbekannt, soggetti religiosi, santi, inv. 433566) da Mario Vannini Parenti, genero del famoso antiquario Elia Volpi, al quale non è escluso che la scultura appartenesse. Questo gemello del **San Rocco** di Camerino, di qualità tuttavia leggermente più alta, per la rarità del soggetto potrebbe identificarsi con quella "figura seu immagine Sancti Iohannis Baptiste" che **risulta** "fienda" su commissione dell'omonima confraternita camerinese nel 1489, quando Filippo di Bartolo alias di Puccio lasciò un fiorino per **contributo** alla sua realizzazione: il primo dei due testamenti di questo personaggio, risalenti al 23 marzo e 20 luglio di quell'anno, conta tra i testimoni appunto Lucantonio Barberetti (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio notarile di Camerino, 4001, notaio Venanzio di Leonardo, cc. 12r-15r, 17v-21v; il secondo è già conosciuto per la presenza del pittore Girolamo di Giovanni: cfr. Di Stefano, Cicconi, 2002, p. 465, doc. 207). Che qualcuno dei **Crocifissi** del Barberetti fosse noto a Lorenzo de Carris appare **evidente** dai rapporti iconografici che legano quelle sculture al Cristo che coronava la **pala** Turelli del 1493-1494

(cat. 1). **Difficile dire** se esistesse già a Matelica, durante la giovinezza del Giuda, il **Crocifisso** di Sant'Agostino, appartenente allo stesso gruppo (Coltrinari, in *Rinascimento sculpito*, 2006, pp. 220-221, cat. 47, non presente in mostra); il presunto lascito contenuto in un testamento del 24 giugno 1501, recuperato da Alberto Bufali (2009, p. 706), riguarda in verità una "crux", termine col quale **nei documenti** di quest'epoca s'intende piuttosto una croce astile (Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio notarile di Matelica, 25, notaio Cristoforo Tassini, aa. 1484-1503, cc. 264v-265r).

*Matteo Mazzalupi*

**Bibliografia:** M. Giannatiempo López, in *Il Quattrocento a Camerino*, 2002, p. 253, cat. 77.

**17. Lorenzo di Giovanni De Carris,  
detto il Giuda**  
(Materica 1466-Macerata *post* 1553)

*Madonna in gloria con i santi Giuliano  
e Antonio da Padova*

tavola  
cm 210 x 155  
1515-20 ca  
Macerata, duomo

La tavola di Macerata rappresenta nella parte superiore la Vergine sospesa tra nuvole e volti di angioletti alati, mentre trattiene Gesù Bambino, proteso nel gesto della benedizione verso i devoti inginocchiati, raffigurati in basso in dimensioni ridotte: gli uomini si rivolgono a san Giuliano l'Ospitaliere, a sinistra, e le donne implorano sant'Antonio da Padova sulla destra, mentre tra queste un'anziana in abito vedovile lo indica. I due maestosi santi in primo piano sono in piedi su una sorta di terrazzo marmoreo chiuso da una balaustra decorata a finto bronzo con girali floreali, uccelli e putti su fondo scuro. Al centro del parapetto si apre un arco che accoglie parte del gruppo di oranti e lascia intravedere i piani rocciosi del paesaggio che si distende al di là, con un corso d'acqua che si snoda tra prati verdeggianti e folti cespugli, fino a tingersi completamente d'azzurro sul fondo. Sant'Antonio da Padova, nel consueto saio bigio dei francescani, ha le mani giunte in preghiera e tiene sotto il braccio un ramoscello di candidi gigli, mentre alza lo sguardo verso la visione mariana. San Giuliano, patrono di Macerata, è appoggiato alla sua spada dall'elsa preziosa e regge con la mano destra un vessillo con una macina su campo rosso, che allude all'antico stemma cittadino. È vestito da cavaliere, con un elegante abito giallo e rosso con maniche scure, abbellito da un monile dorato sullo scollo, che rispecchia pienamente la moda del tempo. La cura per i dettagli dell'abbigliamento è da notare anche nelle vesti dai colori variegati dei piccoli

devoti, nonché nel velo ad effetto cangiante della Madonna. Nei pennacchi creati dalla cornice centinata interna al quadro, purtroppo molto deteriorati, sono dipinti san Francesco, con un libro rosso e una piccola croce, e san Leonardo, compatrono della città di Macerata, in abito bianco e scapolare nero, riconoscibile per il ceppo dei prigionieri che impugna (non si tratta dunque di san Domenico, come veniva identificato finora).

Il dipinto è attualmente esposto sulla parete sinistra del presbiterio della cattedrale di Macerata e probabilmente proviene fin dall'origine da quella chiesa, anche se non vi sono certezze sulla committenza e sulla collocazione originaria. Nel 1861 Morelli e Cavalcaselle videro la tavola in duomo, ritenendola di un seguace di Cola dell'Amatrice, ma nel 1896 risultava da poco trasferita nella Pinacoteca della Biblioteca Comunale (Cavalcaselle, Morelli, 1896, pp. 226-227), dove venne catalogata anche dal Serra (Serra, s.d. [1924], p. 133). Giungeva ancora dalla Pinacoteca quando nel 1905 fu presentata all'Esposizione regionale di Macerata come opera di Vincenzo Pagani (Prete, 2006, p. 214). Nel 1947 Otello Gentili trovò la pala di nuovo in cattedrale, per l'esattezza in sagrestia, ma aggiunse che un tempo, come emerge dal resoconto della Sacra Visita del 1661, era collocata nella cappella dedicata a San Carlo Borromeo e a San Girolamo, la terza a destra, che dopo un periodo di abbandono era da poco passata alla famiglia Compagnoni (Gentili, 1947, pp. 81-82). Questa cappella in precedenza apparteneva alla *Societas Venatorum*, formata dai cittadini di rango per celebrare il santo patrono di Macerata, che nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze è descritto come dedito alla caccia (Blasio, 2010, p. 63): è dunque probabile che la pala provenga da questo altare, vista la raffigurazione sia di san Giuliano sia dei devoti che potrebbero alludere ai componenti della congregazione. Ceriana riferisce però che nell'anno 1600 la nostra tavola si trovava in sagrestia e solo più tardi finì sull'altare Compagnoni (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, p.

155: riporta gli *Acta visitationis ab anno 1622* dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Macerata). Inoltre Libero Paci, nella trascrizione di alcuni inventari cinquecenteschi della cattedrale, annota che un dipinto di soggetto corrispondente al nostro era sull'altare di Sant'Antonio da Padova, il secondo da destra, ridedicato a Sant'Andrea nel 1600 (Paci, 1989, p. 229 n. 34). Un inventario settecentesco compilato appena prima della demolizione della vecchia chiesa, ricostruita a partire dal 1771, ci informa poi che l'opera era stata prelevata dalla cappella di San Carlo e portata in seminario (Blasio, 2010, pp. 68-69 n. 4).

La tavola di Macerata, in passato creduta nientemeno che di Gentile da Fabriano (Ricci, 1834, I, p. 170), è stata inizialmente rapportata a Pietro Perugino o alla sua cerchia (Strafforello, 1898, p. 241; Astolfi, 1903, p. 6); poi è passata a lungo come opera di Vincenzo Pagani (Centanni, 1903, p. 36; Ricci, 1906, pp. 112-113; Crowe, Cavalcaselle, 1914, p. 478; Serra, s.d. [1924], p. 133; Berenson, 1932, p. 407; Gentili, 1947, pp. 81-82; Id., 1967, p. 101; Laudi, 1968, p. 89; Prete, 2006, pp. 173, 214) e alcuni l'hanno collegata a Giovanni di Pietro, detto lo Spagna, a causa della sbagliata interpretazione dei documenti maceratesi che in realtà si riferiscono a Johannes Hispanus (Lupattelli, 1908, p. 6; Paci, 1973, p. 47; Id., 1989, pp. 51-52).

La corretta attribuzione a Lorenzo di Giovanni è proposta per la prima volta da Matteo Ceriana nella scheda del catalogo della Pinacoteca di Brera dedicata alla pala proveniente da Serra San Quirico (**cat. XXX**) (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, pp. 153-156). La tavola di Macerata è in effetti molto vicina al dipinto braidense e forse appena precedente: i volti dei santi francescani delle due tavole mostrano il medesimo disegno abbreviato e lo stesso trattamento dell'incarnato latteo; sono quasi sovrapponibili i visi minuti e ingenui delle due Madonne, presentati in una visione laterale dal basso, e quelli dell'angelo di sinistra della pala braidense e del san Giuliano di Macerata, anche





per la resa della capigliatura in minuti fili lustrati che già Giuda proponeva da giovane sulla scorta delle novità melozzesche e signorelliane. In entrambe le opere, inoltre, i nimbi sono realizzati con sottili profilature dorate in scorcio, appena sfumate all'interno. In sostanza i due dipinti, tra le prove di più alta qualità del pittore matelicese, condividono la resa sintetica delle fisionomie dai caratteri molli, il tipo di pittura che rende l'idea delle superfici levigate, la monumentalità dei panneggi degli abiti dai colori accesi e contrastanti, e il gusto per la decorazione antiquaria, aspetti interpretabili come una reazione a Cola dell'Amatrice, forse incontrato dal Giuda negli anni in cui i documenti tacciono sul suo conto, cioè tra 1509 e 1514.

Verrebbe allora da pensare alla pala di Macerata come ad un'opera appena successiva alla metà del secondo decennio del Cinquecento, vale a dire tra i più antichi lavori superstiti di Lorenzo di Giovanni per la città dove è puntualmente documentato nel corso di tutta la prima parte del secolo. Secondo Ceriana, una datazione simile è

inoltre suggerita dall'impressione che per l'abbigliamento e la posa disinvolta del san Giuliano il pittore di Matelica si sia ispirato al san Vito della pala di Lorenzo Lotto per Recanati (1508), dove Giuda è attestato tra 1514 e 1516 (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, p. 155). L'importanza del maestro veneto è commentata anche da Stefania Castellana, secondo la quale il perduto paesaggio del *San Vincenzo Ferrer* di Recanati avrebbe potuto spiegare la luminosità dell'ambientazione del dipinto maceratese (Castellana, 2014, p. 53), ben distante dalle prove più "umbre" del Giuda degli anni novanta del Quattrocento. Se per la maggior parte dei pittori marchigiani l'influenza di Lorenzo Lotto si mantenne ad un livello superficiale, Giuda sembra qui tentare un confronto più diretto con il suo stile, riuscendo a proporre brani di qualità proprio come il fondale nitido e minuzioso della pala di Macerata. Senza dubbio nell'idea del paesaggio inteso come "tela di fondo" è da considerare anche l'ascendente di Marco Palmezzano, la cui cultura prospettica è sapientemente rielaborata nell'espedito della balaustra decorata a

grottesche (si confronti quella della pala del forlivese in San Francesco a Matelica) che blocca lo sguardo dell'osservatore prima di disperdersi in profondità.

*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Ricci, 1834, I, p. 170; Cavalcaselle, Morelli 1896, pp. 226-227; Strafforello, 1898, p. 241; Astolfi, 1903, p. 6; Centanni, 1903, p. 36; Ricci, 1906, pp. 112-113; Lupattelli, 1908, p. 6; Crowe, Cavalcaselle, 1914, p. 478; Serra, s.d. [1924], p. 133; Berenson, 1932, p. 407; Gentili, 1947, pp. 81-82; Id., 1967, p. 101; Laudi, 1968, p. 89; Paci, 1973, pp. 47-48; Id., 1979, p. 229; Id., 1989, pp. 51-52; Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, pp. 153-156 (con bibl. precedente); Scotucci, Pierangelini 1994, p. 211; Delpriori, 2006, p. 64; Prete, 2006, pp. 94-96, 173, 214; Pierangelini, Scotucci, in *Vincenzo Pagani*, 2008, pp. 190-191, cat. 35; Castellana, 2009, pp. 62-63; Blasio 2010, pp. 55-70; Castellana, 2014, pp. 53-55.



## 18. Lorenzo di Giovanni De Carris, detto il Giuda

(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

*Madonna col Bambino con san  
Giovannino, santa Maria Maddalena  
e sant'Antonio da Padova*

tempera e oro su tavola

cm 197 x 151

1520-25 ca

Milano, Pinacoteca di Brera (Inv. Nap.  
702; Reg. Cron. 6118)

Iscrizioni: AVE MARIA; ECCE AGNVS DE(i)

Provenienza: Serra San Quirico, chiesa  
di San Francesco fino al 1811; Milano,  
Pinacoteca di Brera fino al 1815;  
Casatenovo, chiesa parrocchiale;  
Missaglia, chiesa parrocchiale fino  
al 1899; Milano, Pinacoteca di Brera

La grande tavola è formata da tre assi verticali uniti in origine da una traversatura che oggi, purtroppo abbiamo perduto. Rappresenta la Madonna in trono che regge Gesù Bambino sul suo ginocchio sinistro. Questi, nudo e benedicente, è rivolto in basso verso la figura genuflessa di sant'Antonio da Padova. Di fronte al santo frate è stante e girata un po' di tre quarti una donna elegantissima, con i lunghi capelli biondi che le cadono dietro la schiena legati sul collo con una complicata acconciatura. La donna regge una pisside in mano che la fa riconoscere come santa Maria Maddalena.

La Vergine è assisa su un podio costruito sopra un basamento a doppia piramide legata da un semplice nodo modanato. Il fronte di quella superiore rovesciata è decorato con una figurazione a finto bronzo con uomini e racemi in perfetto stile antiquario. Poco sopra, proprio nella cornice in alto è l'iscrizione AVE MARIA in maiuscolo latino. Sul piano marmoreo del podio è inginocchiato il piccolo san Giovanni Evangelista che indica il cuginetto e tiene stretto a sé il cartiglio che svolazzando fa

leggere ECCE AGNUS DEI.

Dietro il gruppo principale, stagliati sul fondale di cielo azzurro solcato da piccoli cirri, sono due angeli, anch'essi inginocchiati sui grandi braccioli del trono.

Il dipinto non gode di una buona conservazione, anche se l'ultimo provvidenziale restauro ne ha migliorato di molto la leggibilità e ne ha assicurato la sopravvivenza. Matteo Ceriana nella scheda del catalogo generale della Pinacoteca di Brera (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, cat. 63, pp. 153-155) ne lamentava le condizioni con la pellicola arida e screpolata e coperta da una pesante vernice offuscata che, comunque, non la teneva al riparo da ampi sollevamenti del colore che erano stati velinati. Ora, invece, la vernice è stata rimossa, il colore consolidato e il suo stato appare soddisfacente.

La tavola proviene dalla chiesa di San Francesco di Serra San Quirico da dove fu rimossa nel 1811. Qualche anno dopo fu portata nella parrocchiale di Casatenovo e poi a Missaglia, da dove, nel 1899 tornò in Pinacoteca (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992 cat. 63, p. 154). È possibile che in questi spostamenti fu tolta la cornice e smontata la predella che infatti fu portata in deposito al Senato della Repubblica (cat. ???).

L'attribuzione a Giuda si deve proprio a Matteo Ceriana che vi riconosceva lo stesso pittore attivo per Macerata in duomo (cat. ???), alle Vergini e in San Liberato.

Questa pala è senz'altro tra le sue opere più rappresentative e quelle con più alta qualità: le figure monumentali, levigate negli incarnati e vestite di colori forti, sono il riflesso dell'attività di Cola dell'Amatrice nelle Marche che fu assai importante per il pittore matelicese. Il panneggio gonfio con quelle pieghe dalle creste tremule che si vedono sia nella Maddalena che nel saio di sant'Antonio da Padova, sono un suo carattere peculiare che già è presente nella tavola della cattedrale di Macerata ma che qui è ancora più crepitante.

La veste dell'angelo di destra con le maniche metalliche e a sbalzo e con i bordi dorati con una doppia linea, dettano

un bel parallelo con Vincenzo Pagani che forse è il più fedele seguace della pittura forlivese nelle Marche (cfr. cat. ???), ma è solo una suggestione che pure ha suggerito l'attribuzione di questa pala al pittore monterubbianese (per la puntualissima storia critica Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992 cat. 63, pp. 154-155.) Mi pare più forzato il rapporto con Lorenzo Lotto che vuole vedere la Castellana, anche se è impossibile che il nostro non abbia studiato a fondo sulle opere marchigiane del pittore veneziano (Castellana, 2009, pp. 63-64; Id., 2014, pp. 54-55).

A mio avviso per capire lo stile di Giuda in questo particolare momento della sua carriera, bisogna confrontare questa tavola con la grande *Crocifissione di san Giovanni* a Macerata che io credo sia di Francesco Fantone da Norcia, il cui catalogo continua ad acquistare numeri nelle Marche. I



capelli sciolti della Maddalena di Giuda, ricci e fluenti, quasi dorati nel cadere dietro la schiena, sono il parallelo dello stesso dettaglio dell'analogo personaggio dipinto dal nursino a Macerata. La pittura solida e paratattica, fatta per campiture uniformi e smaltate è una caratteristica proprio di Francesco Fantone, anch'egli debitore nei confronti di Cola dell'Amatrice.

Quella Crocifissione viene senz'altro qualche anno prima della *Madonna col Bambino e santi* già a Brera di Fantone che era datata 1530. Così come la tavola braidense di Giuda viene prima dell'affresco delle *Vergini* a Macerata di cui si tramanda la data 1533. Per Giuda, però, non si può scorrere troppo indietro perché la pala del duomo di Macerata è certamente più antica, una freschissima risposta a Cola dell'Amatrice e, nel paesaggio, alle opere di Lorenzo Lotto per Jesi e Recanati dipinte all'inizio del secondo decennio. Pertanto mi pare più che giustificabile una datazione compresa tra il 1520 e il 1525, nel momento migliore del pittore che poi, a partire dal decennio successivo, sembra ritirarsi a dipingere affreschi votivi.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1992, cat. 63, pp. 153-155, con bibl. precedente; Costanzi, in *Le Marche disperse*, 2005, cat. 88, p. 133; Delpriori, 2006, p. 63; Castellana, 2008-09, pp. 63-64; Castellana, 2014, pp. 54-55.



**19. Lorenzo di Giovanni De Carris,  
detto il Giuda**

(Matelica 1466-Macerata *post* 1553)

*Cristo risorto tra i santi Sebastiano,  
Quirico, Nicola e Rocco*

tempera e oro su tavola  
cm 22,5 x 141,5

1520-25 ca

Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito  
presso il Senato della Repubblica Italiana)

Provenienza: Serra San Quirico, chiesa  
di San Francesco fino al 1811; Milano,  
Pinacoteca di Brera fino al 1931; Roma,  
Palazzo Madama, Senato della Repubblica  
Italiana.

La tavola, in un unico asse di legno,

rappresenta il Cristo risorto tra quattro  
figure di santi tutte divise da pilastri  
dorati e poligonali. La tavola è  
depositata presso il Senato della  
Repubblica ma appartiene alla  
Pinacoteca di Brera da dove fu  
spostata nel 1931.

Dalla sinistra si riconosce bene  
santo Stefano, nella consueta  
iconografia, nudo, legato a una  
colonna e sagittato. Verso il  
centro è un altro santo martire,  
un giovinetto con una bandiera  
rossa che, data la provenienza  
della tavola, si potrebbe  
riconoscere con san Quirico. Dopo  
il Cristo è la consueta iconografia  
di san Nicola di Bari e ultimo a  
destra è san Rocco, vestito da  
pellegrino mentre fa vedere la  
ferita della peste all'interno della  
coscia.

Solo recentemente questa tavola  
è stata riconosciuta come di  
Lorenzo di Giovanni de Carris e  
considerata la predella della pala  
di Serra San Quirico (cat. 18) da  
Matteo

Ceriana (Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*,  
1996, cat. 103, p. 140), che ne  
traccia anche il profilo critico. La  
pertinenza alla tavola braidense è  
giustificata non solo per la  
congruità delle dimensioni, ma  
anche per l'efficace confronto  
stilistico.

Negli inventari della Pinacoteca di  
Brera, infatti, la predella è  
registrata con una generica  
provenienza da Ancona e senza  
nessuna connessione alla tavola  
maggiore.

Il recente restauro ha potuto  
togliere la pesante vernice  
ingiallita che era stata posta  
sopra la pellicola per conservare  
il dipinto e ne ha rivelato la  
gamma cromatica fresca e  
brillante. Purtroppo però lo  
stato di conservazione non è  
buono: si vedono cadute di  
colore diffuse e la generale  
abrasione della materia, che in  
più punti appare molto  
consunta.

È però opera tipica della  
maturità di Giuda che rivela,  
anche nelle piccole dimensioni



la sua regolarità prospettica che si vede nello scorcio preciso del sarcofago rosso di Cristo, ma anche, nella stessa formella, nello stendardo rosso appeso all'asta della croce che svolazza all'indietro mosso dal vento.

I panneggi gonfi del san Liberale (il martire alla sinistra di Cristo) risentono forse delle eleganze di Lorenzo Lotto, ma i dettagli delle pieghe tremule e le falcate monocromatiche, discendono da Cola dell'Amatrice e sono tratto caratteristico dello stile del pittore negli anni della sua maturità.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Ceriana, in *Pinacoteca di Brera*, 1996, cat. 103, p. 140, con bibl. precedente; Costanzi, in *Le Marche disperse*, 2005, cat. 89, p. 134.



**20. Cola dell'Amatrice,  
detto il Filotesio**  
(Amatrice 1480 ca-Ascoli *post* 1547)

*Beato Giacomo della Marca*

tempera e oro su tavola

cm 137 x 43

1510-11 ca

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche  
(inv. 1990 DE 224)

Il dipinto proviene dalla chiesa dei Cappuccini di Ascoli Piceno da dove fu portato nella Pinacoteca Civica della stessa città e dalla quale, nel 1911 passò alla Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino.

La figura del beato, che divenne santo solo nel XVIII secolo, è rappresentata di profilo e stante. Giacomo indossa il suo pesante saio grigio e ha la testa coperta dal cappuccio. Con la mano sinistra indica il trigramma bernardiniano che appare in alto sullo spigolo destro del dipinto, mentre con l'altra mano tiene aperto un libro nelle cui pagine si legge: AVE VERE SANGUI(NI)S D(OMI)NI N(OST)RI IESU CHRISTI, che è un'invocazione che il sacerdote proclamava al momento dell'elevazione del santissimo durante le celebrazioni dell'eucarestia. Evidentemente il passo è riferito all'immagine del trigramma, in cui l'H centrale è resa come una pisside chiusa da un coperchio a cupola con una croce, al cui interno è il sangue di Cristo. Lo stesso tondo in cui è iscritto YHS, in realtà, sembra un'ostia. È una soluzione piuttosto interessante per inserire nell'immagine uno degli attributi classici del beato, la pisside del sangue di Gesù.

Appoggiato alla spalla e tenuto stretto dall'incavo del gomito piegato è il bordone da viaggiatore e legati alla cintola del saio si vedono il *circolum precatorium*, una sorta del nostro rosario e l'astuccio per gli occhiali: questi sono oggetti presenti spesso nelle immagini di san Bernardino da Siena la cui iconografia è mutuata nel beato marchigiano per evidenti affinità, entrambi francescani, entrambi osservanti

ed entrambi predicatori.

Il dipinto fu visto da Carducci nella chiesa dei Cappuccini di Ascoli Piceno che, descrivendola, la attribuì a Carlo Crivelli (Carducci, 1853, p. 165) seguito da Gabrielli che la citò quando era stata già ritirata nella Pinacoteca Civica (Gabrielli, 1896). Fu Eugenio Calzini che, nel 1901, attribuì l'opera a Cola dell'Amatrice, paternità che non è mai più stata messa in discussione (Calzini, 1901, p. 26) e con la quale fu esposta alla mostra di arte antica di Macerata del 1905 (*Esposizione*, 1905, cat. 34, p. 52) anche se più recentemente l'opera è comparsa con un'attribuzione più dubbiosa (Massa, in *Il culto e l'immagine*, 1998, cat. 3, p. 88)

La tavola fu restaurata nel 1973 e presentata alla mostra di Urbino, ma poi non ha avuto grande fortuna critica, tanto che anche nel catalogo dell'esposizione monografica di Ascoli Piceno del 1991 fu relegata ad una sola veloce citazione (Cannatà, 1991, p. 58, n. 44).

In realtà il dipinto è molto interessante sotto più di un punto di vista: sul piano stilistico, stante la certezza dell'attribuzione a Cola dell'Amatrice, la tavola è in effetti abbastanza singolare. Convivono ricordi più o meno velati della pittura romana di primissimo Cinquecento, come nel volto del beato solcato da profonde rughe sulle guance e caratterizzato da un incarnato tenue, a base di verdaccio innervato in alcuni punti da una velatura rosata, ad esempio a sottolineare gli zigomi. Gli occhi tagliati orizzontali sono sovrastati da sopracciglia folte e bianche, dipinte come cespi, un dettaglio che viene dalla pittura umbra di Pintoricchio e, per quel che riguarda Cola, soprattutto da Antoniazio Romano.

Il saio, invece, è dipinto in maniera piena, con campiture di colore larghe che vanno a coprire gran parte della tavola: le pieghe grandi come a dare il senso di un tessuto di lana, sono una caratteristica peculiare di Cola nei primi anni della sua attività, in particolare all'inizio del secondo decennio. Allo stesso modo, si confrontano bene le mani del beato, dipinte con dita lunghe e

unghie un po' appuntite, con quelle del san Giovanni Battista del trittico di Appignano, ora in Pinacoteca ad Ascoli.

Questi confronti portano a datare il dipinto proprio all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, nella prima attività marchigiana di Cola. Questi, infatti, è documentato ad Ascoli Piceno nel 1509, quando ricevette la commissione del polittico di Piagge, iniziato da un tale Paolo da Imola e terminato dal pittore amatriciano. Nel 1513, come è noto, Cola era ad Ostia in relazione al Cardinal Riario, ma in quegli anni lasciò numerose prove nel piceno.

È chiaro che il suo stile, proveniente dalla Roma di Pintoricchio e Antoniazio era senz'altro lontano dalle stanche riproposizioni crivellesche di Pietro Alemanno, ma all'inizio del suo percorso marchigiano Cola sembra reagire a quella cultura tutta superficiale fatta di ori e di metalli preziosi, rinvigorendo i propri panneggi di forme metalliche e contornando le figure con segni neri marcati, proprio come aveva fatto lo stesso Carlo Crivelli.

Che il pittore veneto fosse ancora un modello valido per artisti e committenti della val di Tronto, è testimoniato anche dalla nostra tavola che, in effetti, risponde al dipinto di analogo soggetto che Carlo Crivelli dipinse nel 1477 per la chiesa di San Francesco in Ascoli Piceno ora al Louvre, ma depositato a Lens. Il ritratto del beato Giacomo di Carlo ha la stessa posizione del nostro (solo appena più girato verso sinistra), indica anch'egli il trigramma in alto, ha la testa incappucciata e i medesimi attributi iconografici. Mi pare plausibile pensare che i cappuccini avessero chiesto un'immagine del tutto simile a quella appena descritta, che, vista l'antichità, doveva fungere proprio da modello in qualche modo considerato veritiero. Anche la funzione della tavola doveva essere più o meno la stessa; io penso, infatti, che immagini come queste, molto diffuse nelle Marche, dovevano essere solitamente nascoste alla vista o comunque alloggiate in cappelle secondarie o in oratori, e utilizzate per processioni o per altre evenienze particolari

(Delpriori, 2011, p. 32); un'idea diversa è stata espressa da Marina Massa (Massa, in *Il culto e l'immagine*, 1998, cat. 3, p. 88), che pensava alla tavola come parte di un polittico smembrato.

Alessandro Delpriori

**Bibliografia:** Carducci, 1853, p. 165; Gabrielli, 1896; Calzini, 1901, p. 26; *Esposizione*, 1905, cat. 34, p. 52; Talamonti, 1939, pp. 190-191; Lioi, Cannatà, 1965, col. 340; Giovannini Fabbi, in *Restauri nelle Marche*, 1973, cat. 154, pp. 629-631; Pagnani, 1979-80, pp. 239-257; Cannatà, 1991, p. 58, nota 44; Massa, *Il culto e l'immagine*, 1998, cat. 3, p. 88; Prete, 2006, p. 55.



Paolo del Rosellino  
Santo in abito grigio  
1500-1510  
Per informazioni sulla storia  
www.assisi.org

## 21. Cola dell'Amatrice, detto il Filotesio

(Amatrice 1470 ca- i Piceno ante 1553)

*L'incontro tra la famiglia di Gesù e la famiglia di san Giovannino*

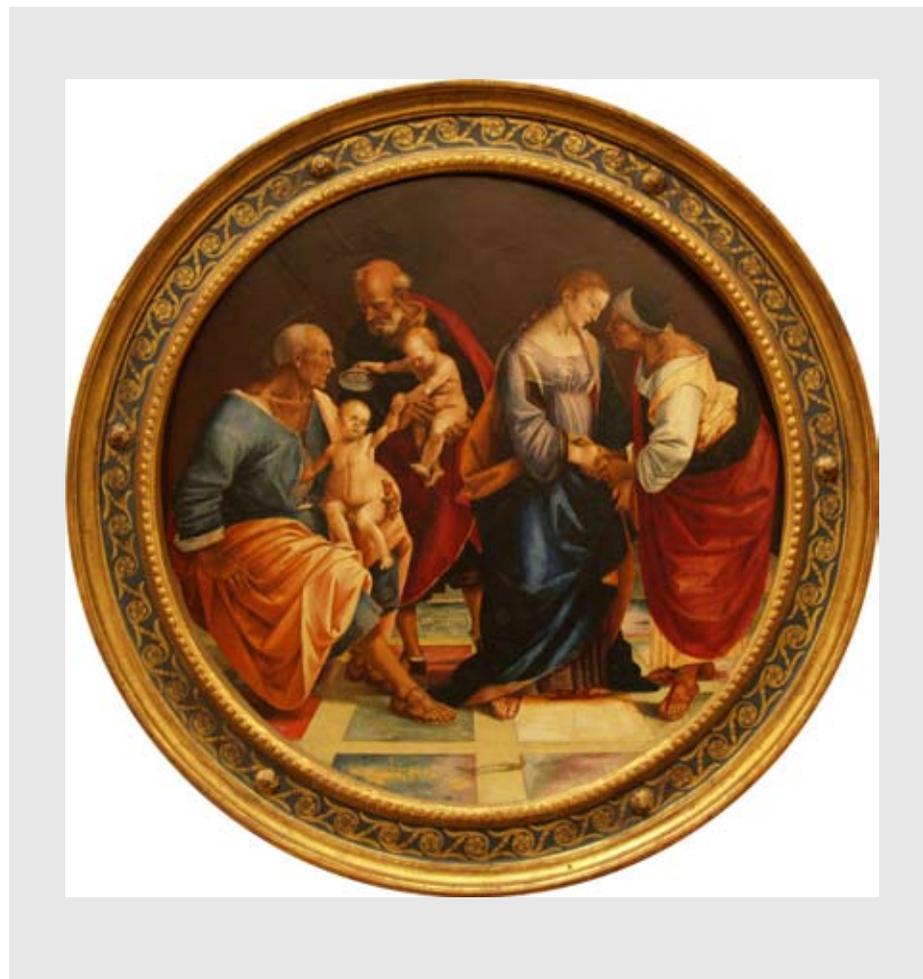
tavola  
cm 131 x 108  
153  ca  
Collezione privata



La complessa iconografia della pala si svolge all'interno di un ambiente pienamente informato dalla cultura classicheggiante del suo autore, Cola dell'Amatrice, che  si ricordi – fu anche architetto, legato alla famiglia Sangallo e alla cultura bramantesca del tempo. L'architettura sullo sfondo richiama la scansione strutturale di un arco di trionfo, uno schema a travata ritmica con nicchie e rincassi quadrati, usato – ad esempio – da Donato Bramante al terzo livello del Belvedere, ma qui ulteriormente complicato dalla presenza di semicolonne scanalate, che, insieme ai frammenti dorici con intaglio a echino e ovuli affioranti sotto i piedi della *Vergine*, conferiscono all'insieme un gusto più  marcatamente antiquario. Si tratta di soluzioni che compaiono anche in alcuni schizzi progettuali del “taccuino personale” appartenuto all'artista (Biblioteca comunale di Fermo, 4 DDL, Cart. III, n. 442), nel quale al foglio 3r un'identica soluzione ad arco di trionfo è applicata al portale principale della probabile facciata di una chiesa. Tornando al dipinto, l'apertura centrale incornicia un suggestivo sfondato paesaggistico: un borgo i cui caseggiati “alla nordica” – minacciosamente sovrastati da nubi cariche di pioggia – si inerpicano dalle pendici alberate fino alla sommità di un monte circondato da un vasto e cristallino corso d'acqua. Si tratta della ripresa di un'invenzione di Albrecht Dürer nel bulino del *Mostro marino* (1498 ca), probabilmente mediata dalla copia in controparte dell'incisore Giovanni Antonio da Brescia (1505 ca); e non mi stupirei se

nelle intenzioni di Cola il fiume volesse alludere al Tronto e l'abitato a uno dei tanti centri montani che ne costellano il tragitto, da Acquasanta ad Arquata del Tronto, comunità marchigiane e abruzzesi per le quali il Filotesio dovette lavorare in più d'una occasione. La scena sacra presenta l'inconsueto incontro – declinato quasi in forma di sacra conversazione – tra le due famiglie più importanti del Nuovo Testamento: a sinistra compare Zaccaria e al centro Giuseppe, entrambi indicano con gesti eloquenti la Vergine col Bambino ed Elisabetta col suo Giovannino in procinto di sfiorarsi, mentre una donna scalza posta

di profilo assiste all'evento tenendo nelle mani due colombe e un fiasco. In questa figura è da riconoscersi una serva con le offerte necessarie al sacrificio di espiazione di Maria; un personaggio attraverso il quale si precisa il riferimento al primo incontro, dei due registrati dalle fonti, tra  e *Giovannino* – non quello nel deserto, ma l'altro, in casa di Elisabetta – avvenuto immediatamente dopo la purificazione della Vergine. Il riferimento testuale di questo evento, di cui non si trova traccia nelle Sacre Scritture o nei Vangeli apocrifi, è da individuarsi nelle *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo  avventura e sarà





utile notare che il medesimo soggetto iconografico ricorre in un più antico tondo di Luca Signorelli (GdG, KdG, KdG, Staatliche Museen di Berlino, inv. ???). Sebbene in quest'ultimo la figura della serva risulti assente nella stesura finale, si dovrà tenere presente come le indagini riflettografiche ne abbiano accertato la presenza nella composizione signorelliana di partenza (Olson, 1997, pp. 100-103).

Il dipinto oggetto di questa scheda – opera di collezione privata passata sotto l'improbabile nome di Gaudenzio Ferrari in un'asta della casa tedesca Van Ham (21 ottobre 2008, lotto 477) – è stato restituito a Cola dell'Amatrice da Andrea De Marchi nella sua relazione alla giornata Studi *Arte a L'Aquila tra Medioevo e Rinascimento: un patrimonio da conoscere e da salvare* (Siena, Auditorium del collegio di Santa Chiara, 4 marzo 2011). Lo studioso in precedenza ne aveva già segnalato la corretta attribuzione a matita sul cartone di una riproduzione della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

E che sia un'opera certa del Filotesio non mi pare sia da dubitare in alcun modo. Si guardi al caratteristico *san Giuseppe*, un personaggio la cui fisionomia richiama immediatamente quella del *san Pietro* della Banca di Credito Cooperativo di Roma (già Amatrice, Circolo culturale Filotesio) e che può essere avvicinato in modo ancor più stringente al barbuto dottore della chiesa inserito nel gruppo in alto a sinistra dell'affollata *Disputa* della cattedrale dell'Aquila (già L'Aquila, chiesa di San Flaviano). Un'esasperazione gestuale e fisionomica che afferisce *tout court* alla cultura dell'artista intorno al terzo decennio del XVI secolo, dopo l'assimilazione dei modelli raffaelleschi all'interno del proprio linguaggio, suo ultimo aggiornamento culturale in pittura perpetrato sino alle estreme, talvolta dannose, conseguenze; specie in casi come quello degli affreschi di Città di Castello, dove si registra, oltre a un ritardo notevole, anche il largo ricorso a mediocri aiuti di bottega. Gli stessi che spesso dipinsero

“a suo nome” anche ad Ascoli, portando Federico Zeri a non voler “minimamente rivalutare le cose sommamente ignobili che Cola produsse a partire dal 1520 circa, così ignobili che non varrebbe neppure di indagare le cause di un dirottamento così esiziale; e da imputarsi più che alla scarsità di Cola, alla facile presa che la banale e superficialissima formula pseudo-raffaellesca e pseudo-michelangiolesca [...] doveva sortire su menti, come quella di Cola dell'Amatrice, immerse in un clima irrimediabilmente provinciale, anche se egli possedeva numeri ben più cospicui che non i rappresentanti dell'infame schiera dei Papacello e compagni” (Zeri, 1953, p. 46). Una chiosa forte – credo un poco eccessiva – ma non senza fondamento – alla pionistica rivalutazione dell'operato dell'artista compiuta dallo studioso, che ancora vent'anni più tardi, in un altro significativo contributo (Zeri, 1971), ne avrebbe favorito la conoscenza a livello nazionale, aprendo il campo alle future ricerche attraverso una serie di intuizioni critiche tuttora valide.

Ciò che va precisato della vicenda del Filotesio è non tanto un eventuale tracollo qualitativo da porsi agli anni venti, quanto il fatto che, operato di commissioni da architetto e divenuto il principale artista municipale di Ascoli Piceno (Gagliardi, 2015), egli raramente dovette mettere le mani sui numerosi quadri commissionatigli (e giustamente criticati da Zeri). Il suo intervento si limitò piuttosto alla consegna dei disegni progettuali, un atteggiamento che complica ulteriormente anche la ricostruzione di un credibile *corpus* di opere a lui attribuibili (senza qui nemmeno affrontare l'annosa questione delle ridipinture e dei “restauri” che molte delle pitture ascolane dovettero subire tra il XVIII e il XIX secolo). Tuttavia, laddove egli intervenne in prima persona il superiore livello qualitativo emerge nitido, come evidente in questa pregevole tavola.

Il dipinto è databile non oltre gli anni trenta del Cinquecento, in stretta contiguità con la *Sacra Famiglia* di Amatrice, con il tondo del Museo Nazionale d'Abruzzo e con la

*Disputa di Gesù con i dottori della scuola* dell'Aquila. Le pose di Zaccaria e Giuseppe, un rimando indiretto agli atti apostolici raffaelleschi, la concatenazione di sguardi e gesti che complica il rapporto tra Gesù e Giovanni e tra le rispettive madri bene si sposano con la fase dell'artista abruzzese – ché Amatrice significava Abruzzo fino al XX secolo – imbevuta della ripresa di motivi dalle opere prodotte dalla bottega del Sanzio e diffuse attraverso le stampe. Sebbene qui non sia possibile trovare un diretto e preciso riferimento a una di esse – a differenza di quanto fatto ad esempio nel caso del dipinto di Amatrice (1527), in cui il Filotesio tradusse senza variazioni il gruppo principale della *Sacra famiglia Spinola* – mi pare evidente il medesimo sostrato culturale di riferimento. A queste date, la posa del Giovannino in piedi di profilo poggiato sul ginocchio di Elisabetta non può che trarre ispirazione dal modello della *Sacra Famiglia Gonzaga*, probabilmente nota a Cola attraverso la stampa di Jacopo Caraglio, di cui l'artista trascrisse nel suo taccuino (c. 17v) il gruppo che ha ispirato i personaggi della pala in esame. E ancora, si guardi alla *Vergine col Bambino*, alla posa classicheggiante frutto di una cultura citazionista tipica del Filotesio che qui tesse tuttavia a celare i modelli di riferimento, non rendendoli riconoscibili. Degno di attenzione, infine, il particolare che attesta il talento e il gusto eccentrico dell'artista: il cartiglio del Giovannino, poggiato per terra sopra la fiaschetta, reca il consueto ECCE AGNUS DEI ECCE QUI (TOLLIT PEC) CATA (MUNDI), ma è ripiegato su se stesso nascondendo in parte la celebre frase e facendo trasparire alcune delle lettere nel verso, quasi che l'inchiostro di galla ne avesse corrosa la superficie. Un particolare lenticolare che vale più di una firma e che conferma la cultura di fondo dell'artista, essendo tratto proprio dalla *Sacra Famiglia Spinola* che egli ebbe in mente ad Amatrice.

Luca Pezzuto

**Bibliografia:** inedito.

## 22. Cola dell'Amatrice, detto il Filotesio

(Amatrice 1470 ca-Ascoli Piceno ante 1553)

*Il Redentore e i profeti Mosè, David, Daniele e Osea*

tavola

cm 111,5 x 132

1515

Rieti, Cassa di Risparmio di Rieti

Provenienza: Force, chiesa di San Salvatore in Aso

In una composizione simmetrica, seppur movimentata ed eccessivamente affollata, il *Redentore* è circondato da quattro profeti nel piano inferiore e da una teoria di sei putti in quello superiore, mentre altre testine imberbi fuoriescono qua e là dalle nuvole. Cristo, maestosamente adagiato su di un etereo trono di nubi, è raffigurato contro un fondale scuro secondo il modulo iconografico del *Salvator mundi*: in atto benedicente guarda fisso l'osservatore sostenendo con la mano sinistra il canonico globo terrestre sormontato dalla croce. Sui suoi piedi la presenza delle stimmate ne ricorda l'estremo sacrificio.

I profeti sono facilmente identificabili grazie alle iscrizioni dorate che ne riportano i nomi: *Davide* e *Osea* pregano invitando i fedeli con lo sguardo e con gesti caricati a rendere omaggio al Signore; *Mosè* indica la tavola della legge su cui è inciso VNVN COLE DEVM ; NEC VANA IVRA PER IPSVM ; (SABBA) TA SAN(CTI)FICES;  *Davide*, infine, incoronato da sovrano suona la lira da braccio, mentre due dei soprastanti angeli lo accompagnano con un'arpa e un (inconsueto) salterio a tre corde, strumenti intesi parimenti quali "attributi" del profeta. E che tutta la scena sia così informata musicalmente che parrebbe quasi di sentire ancora oggi l'eco di uno dei tanti mottetti cinquecenteschi dedicati al *Madrigalo*, mi pare aspetto assai interessante suggerito anche dal modo in cui sembrerebbe essersi "perso" il puttino

in primo piano, poggiato sul fianco e pensosamente assorto nell'ascolto.

Il pannello è ricordato per la prima volta – quale parte integrante di un polittico oggi smembrato – nella sagrestia della collegiata di San Paolo a Force da Amico Ricci, che nelle sue *Memorie storiche* (1834) lo attribuì a Vincenzo Pagani. Nel 1952 Giuseppe Fabiani rendeva nota una quietanza di pagamento a Cola dell'Amatrice per l'opera (1516), senza tuttavia riuscire a ricollegare tale informazione ad alcuno dei dipinti dell'artista allora conosciuti. Egli rettificò la sua posizione nel 1959, identificando quanto citato nel documento con gli scomparti ormai divisi – menzionati da Ricci. Ciò gli fu possibile anche grazie al ritrovamento di un inventario di primo Ottocento redatto dal canonico della collegiata Francesco Valenti, benché Fabiani fosse poi costretto a dichiarare di non sapere dove fossero finite le tavole, ancora in loco un secolo prima. Per quanto riguarda il pannello con il *Redentore*, se ne persero le tracce fino a quando Federico Zeri (1971) ne pubblicò la prima fotografia, individuando per di stile l'autografia di Cola dell'Amatrice e registrandone il passaggio in un'asta romana de L'Antonina (1967), occasione in cui il dipinto fu acquisito dall'attuale proprietario, la Cassa di Risparmio di Rieti. Pur non conoscendo la testimonianza di Ricci, lo studioso poté fare riferimento ai documenti sul pittore abruzzese pubblicati da Fabiani (1956) – nonché al testo del 1959, sebbene non citato – per ipotizzare che lo scomparto in esame, insieme a un altro dipinto raffigurante i profeti, fosse in origine parte integrante dell'opera licenziata dal Filotesio nel 1515 per la chiesa di San Salvatore in Aso a Force. Nel 1991 Roberto Cannatà ha confermato l'intuizione di Zeri pubblicando un inedito carteggio – conservato presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno e segnalatogli da Giannino Gagliardi – in cui si discuteva della possibile vendita delle tavole del polittico smembrato, osteggiata dal delegato pontificio. Qui interessa una lettera (25 marzo 1824) dell'ex gonfaloniere di Force Giuseppe Maria Rampazzi, in cui i

vari scomparti venivano minuziosamente descritti. Nello specifico, il pannello in oggetto è così citato: "in sotto in sù il Padre Eterno con gruppi di angeli ed a basso, se non prendo fallo, da una parte Mosè colle tavole della legge e dall'altra Davidde con l'Arpa [sic]". Giannino Gagliardi, nel volume postumo curato dal figlio Giuseppe poco dopo la sua scomparsa (2015), ha indicato la data di esecuzione dell'opera nel 1516 [sic] facendo riferimento alla quietanza di pagamento già pubblicata da Fabiani (1956) ma non tenendo conto della firma dell'autore. Egli ha però ricordato, sfogliando gli scritti e i documenti citati dal medesimo studioso, che essa era in procinto di essere venduta nei primi decenni dell'Ottocento a Ignazio Cantalamessa insieme alla *Vergine col Bambino* di Carlo Crivelli (oggi nei Musei Vaticani), ma che il cardinale camerlengo della Santa Sede impedì l'acquisto e ne impose la cessione al governo per un medesimo prezzo.

Del politico di Force, prodotto per il convento benedettino di San Salvatore in Aso (1515), trasferito poi nell'abside della collegiata di San Paolo (sec. XVII) e da lì rimosso nel 1724, si conservano, oltre al dipinto oggetto di questa scheda, anche le tre tavole del registro inferiore. Si tratta del trittico con l'*Assunzione della Vergine* tra i santi *Benedetto e Lorenzo e Maddalena e Scolastica*, esposto nella pinacoteca dei Musei Vaticani sin dal 1909, ma registrato per la prima volta nel Museo Lateranense nel 1844, dove attraverso la vendita governativa sopracitata dovette giungere da Force, luogo in cui – si ricordi – le tavole furono viste per l'ultima volta da Ricci nel 1834.

Un discorso a parte meriterebbe il pannello con i profeti *Eliseo, Geremia, Giona e Zaccaria* del Museo Spencer University of Kansas. Esso è stato ricondotto al polittico di San Salvatore in Aso da Zeri (1971) insieme al *Redentore* di Rieti e non si fatica infatti a riconoscerli all'opera la stessa mano nel medesimo giro di anni; le dimensioni analoghe (i pannelli differiscono di pochi centimetri l'uno dall'altro) e il simile soggetto (profeti dipinti su di un fondo

scuro con l'indicazione dei rispettivi nomi in lettere dorate) rappresentano ulteriori elementi a sostegno di quanto ipotizzato dallo studioso, ossia che la tavola americana appartenesse originariamente alla parte sinistra del registro superiore dell'opera, sebbene poi egli stesso precisasse: "ma sul punto di questa probabile identificazione non si può, senza ulteriori appoggi, essere certi" (Zeri 1977 p. 77). Occorre, per completezza, rileggere con attenzione gli inventari citati da Fabiani, Cannatà e Gagliardi. Nel primo di questi, steso dal canonico di Force Valeri (*ante* 1824), si precisa che nelle otto tavole della collegiata di San Paolo si riconoscevano "L'assunzione della Vergine, il Salvatore, S. Benedetto e S. Lorenzo, S. Scolastica e la Maddalena, sei Sibille e due profeti". Nella missiva dell'ex gonfaloniere, di poco successiva, si ripetono con maggior accuratezza i soggetti degli scomparti: "la Vergine Assunta nel cielo con a basso gli Apostoli; un altro rappresenta in sotto in sù il Padre Eterno con gruppi di Angeli ed a basso, [.] Josè colle tavole della legge e dall'altra Davidde con l'arpa; altri quattro offrono due rari profeti, gli altri due l'uno San Benedetto e S. Lorenzo Maggiore figure intere con veduta di paesaggio e l'altro offre due dame parimenti in piedi, che non so nominare, con in fondo prospettiva di campagna; finalmente gli altri due di forma quasi quadrata della lunghezza dei quattro testé accennati, contengono diverse sibille". Ricapitolando, secondo i documenti citati l'insieme originario sarebbe stato costituito da otto pannelli: l'*Assunzione* e le due coppie di santi del Vaticano, il *Redentore* di Rieti, due tavole con tre sibille ciascuna (attualmente disperse) e "due rari profeti" (oggi perduti?). In entrambi i resoconti gli estensori non esitano infatti a riconoscere scomparti recanti singole figure di profeti e non gruppi come quello del quadro americano, congiuntura che a mio avviso non si spiega facilmente quale semplice imprecisione e che forse potrebbe complicare l'identificazione dell'opera del Museo Spencer quale parte integrante del polittico di Force. Lasciando per ora in

sospeso il giudizio, si consideri però come il profeta *Geremia* della raccolta statunitense ricalchi la posa del *David* effigiato nel pannello reatino (entrambe, come vedremo, riprese da un modello raffaellesco): una ripetizione – frutto dell'applicazione del medesimo cartone – che, se realizzata sullo stesso piano di un medesimo complesso pittorico, striderebbe non poco con il concetto di *varietas* che caratterizza le migliori opere di Cola dell'Amatrice, delle quali Force rappresenta un vero e proprio *Incantore* di Rieti esibisce i tratti distintivi dello stile del Filotesio all'indomani del suo rientro ascolano dopo la famosa "esperienza romana" – inauguratasi in realtà già dall'estate del 1512 e in qualità di pittore, non già nel 1513 quale mero fornitore di legname, come supposto finora. Un dato non secondario, che permette di collocare Cola nella cerchia di artisti attivi per conto del cardinale Raffaele Riario nel cantiere dell'episcopio di Ostia, ma non nel salone traiano, dove per un dato di stile non si trova traccia della sua mano (su tali aspetti cfr. Pezzuto, in c.d.s.). L'amatriciano forse anche attraverso i contatti stabiliti con personalità del circolo "riaresco" quali l'ingegnario Alberto da Piacenza (collaboratore di Bramante), oppure Baldassarre Peruzzi e Cesare da Sesto, ebbe la possibilità di vedere dal vero la *Stanza della Segnatura*, di consultare un cospicuo numero di incisioni e (forse) di disegni derivati dalle invenzioni di Raffaello. Ma il raffaellismo del Filotesio – è stato detto – fu estraniante, connotato da quell'eccentricità di fondo che costella l'intera sua produzione artistica. Qualcosa che più che interpretazione e assimilazione concreta di uno stile, parrebbe poter rientrare nella cosiddetta "culture of copying" di certi artisti di primo Cinquecento (su tale definizione cfr. Pon, 2004, pp. 22-27). Una replica di motivi desunti per via indiretta e reinseriti in un diverso linguaggio, pratica che mi pare evidente nell'opera oggetto di questa scheda: si guardi alle gambe del *David* riprese di peso dalla cosiddetta *Madonna*

*del duca d'Alba* (Zeri) oppure al putto in primo piano, trascritto in controparte di un'incisione di Marcantonio Raimondi, che a sua volta traduceva il soggetto della *Madonna di Foligno* (Cannatà). O ancora si confrontino gli angeli che sorreggono gli strumenti, nuovamente ricalcati a parti invertite da un'incisione di Marcantonio (1515) con la *Poesia* della *Segnatura*. E infine, persino il gesto di preghiera del profeta *Osea*: ripreso dalla *Pala di Monteluze* attraverso il *medium* a stampa. Lo stesso Cristo è una rielaborazione di un motivo più arcaico – antoniazesco – che fu già proposto dal Filotesio nel *Speco* di Subiaco al tempo dei suoi primi affreschi laziali (1500-04 ca), da ascrivere all'artista senza esitazioni a differenza di quanto recentemente proposto (Gagliardi, 2015, pp. 63-64). Dal confronto tra le due figure cristologiche, che Cola dell'Amatrice modellò sul medesimo prototipo in due fasi distinte della sua carriera, si può intendere al meglio la virata stilistica del pittore nei dieci anni intercorsi tra l'una e l'altra. La prima – tra le sue opere più antiche – esibisce la cultura di un artista di formazione laziale, se con Lazio vogliamo intendere i grandi cantieri umbri portati avanti nell'Urbe da Pintoricchio e in parte da Perugino: una pittura informata sulle grottesche e sulle citazioni antiquarie che nel Nostro si fonde in una pacatezza di modi e in un'intonazione di pose e gesti post perugineschi (e chi non fu peruginesco a quelle date?). E sono queste le coordinate con cui il pittore dovette esordire ad Ascoli nel polittico delle Piagge (1510), ma già assimilando di riporto alcuni aspetti formali di tardo crivellismo. Due anni più tardi, nel polittico di Force, era invece all'opera un artista che aveva mutato drasticamente il proprio vocabolario e il cui ultimo *exemplum* pre romano è costituito dalla pala di Folignano (1512), terminata quando ormai gli interessi di Cola si rivolgevano al viaggio nella città papale. Tornato ad Ascoli egli esplicitò il netto mutamento dei suoi indirizzi formali già nella pala di San Vittore (1514), che lo rese importatore in patria (d'adozione) di un







“raffaellismo caratterizzato e stralunato, e quanto mai anticlassico si possa concepire”  
 (Zeri, 1971, p. 75).

*Luca Pezzuto*

**Bibliografia:** Ricci, 1834, pp. 120-121;  
 Fabiani, 1952, p. 169; Id., 1959, II, pp.  
 217-218; Zeri, 1971, pp. 74-78; Cannatà,  
 1991, pp. 84-87 (con bibl. precedente);  
 Gagliardi, 2015, p. 121;  mo, 2015, pp.  
 92-95.

**23. Vincenzo Pagani**  
(Monterubbiano 1490 ca-1568)

*Santa Lucia e gloria d'angeli*

tavola  
cm 180 x 130  
tavoletta con iscrizione  
cm 51 x 18  
1525

Sarnano, Pinacoteca Civica

Iscrizioni: B(ONAE) M(EMORIAE)  
PERSA(N)TIS SER A(N)TONELLI OPUS  
QUOD FIERI FECIT FR(ATER) STEFANUS  
BART(HOLOMEI) FIDEICOM(MISSARIUS) SUB  
A(NNO) D(OMINI) MDXXV VI(N)CE(N)TIUS  
PACANUS D(E) MO(N)TE ROBIAN(O)

Provenienza: Sarnano,  
chiesa di San Francesco

Il grande dipinto della Pinacoteca di Sarnano è firmato da Vincenzo Pagani e datato 1525 nel pannellino che oggi è agganciato al di sotto della tavola; un tempo questo faceva parte di una predella che doveva essere uguale a quella che ancora si conserva nella pala della *Madonna in gloria e santi* sempre del Pagani, esposta alla Pinacoteca di Ripatransone. Anche nella cassa che stava alla base della *Santa Lucia* si può immaginare una decorazione a grottesche a monocromo, ormai perdute a causa della resecazione del supporto. L'iscrizione è realizzata come una finta incisione lapidea e riporta, oltre alla data e alla firma del pittore, anche il nome del committente e la finalità della donazione: frate Stefano di Bartolomeo, fidecommissario del defunto Piersante di ser Antonello, esaudisce la richiesta che quest'ultimo aveva espresso. La tavola, ormai priva di cornice, presenta un campo figurato di forma centinata. Santa Lucia si staglia imponente in primo piano su di un prato fiorito, con il capo leggermente reclinato e la gamba destra appena flessa. In una mano regge la palma del martirio, con un gesto lezioso che crea un bello scorcio grazie alla luce

proveniente da destra che colpisce la punta delle dita e lascia in ombra il dorso. Con la mano sinistra ostenta una preziosa coppa dorata dal lungo stelo contenente i due globi oculari, inconfondibili suoi attributi iconografici (eppure in Bittarelli, 1982, p. 66, viene scambiata per sant'Agata). Ha i capelli raccolti in una cuffia celeste, a sua volta coperta da un candido velo che si innerva di luce sulle spalle; il mantello ocra, molto deteriorato, si increspa in pieghe quasi metalliche ma allo stesso tempo fascianti ad imitazione della pittura veneta, mentre la veste rossa stretta in vita da un nastro azzurro ricade in maniera più rigida e regolare. I lembi delle vesti sono tutti percorsi da un orlo dorato. Alle spalle della santa si apre un ampio paesaggio dove si susseguono vertiginosamente campi incolti e alberi rigogliosi, strade serpeggianti popolate di viandanti e animali al pascolo, tutti analiticamente descritti, fino a uno scenario marino su cui si affacciano bianche città turrette che più volte Pagani riproduce pressoché identiche in altre opere. In alto, su nuvole sospese a mezz'aria, sono sette angioletti musicanti.

La *Santa Lucia* è citata da Orazio Civalli all'interno della chiesa dei conventuali di Sarnano, fondata in città nel 1327 (Civalli, 1795, p. 143). Amico Ricci nel 1834 vide la tavola ancora nella chiesa di San Francesco (Ricci, 1834, II, p. 132) che, nel frattempo, era passata ai padri Filippini. Nel 1840 Raffaele De Minicis la descrisse invece in una delle camere del convento (lo documentano alcuni manoscritti della Biblioteca di Fermo citati da Pierangelini, Scotucci, 1994, p. 117), mentre Cavalcaselle e Morelli negli anni sessanta dell'Ottocento la trovarono nell'oratorio della chiesa (Cavalcaselle, Morelli, 1896, p. 217). Dopo la soppressione degli enti ecclesiastici, nel 1871 il dipinto diventò di proprietà comunale e subì una serie di spostamenti tra le varie sedi della Pinacoteca di Sarnano, fino a quella attuale allestita nell'ex convento delle Clarisse (Scotucci, Pierangelini, in *Vincenzo Pagani*, 2008, p. 142).

Come suggerisce la data, si tratta di un'opera della prima maturità di Vincenzo

Pagani, che nacque a Monterubbiano intorno al 1490 e si formò nella bottega del padre Giovanni, pittore di cui si conosce con certezza solo la *Madonna del Soccorso* del Musée du Petit Palais di Avignone, datata 1506. Vincenzo rimase attivo fino agli anni sessanta del secolo, principalmente nell'area del basso Piceno, con un'ampia produzione di dipinti in cui, anche a distanza di decenni, ripeteva moduli e stili che lo rendono sempre ben riconoscibile. Nella sua fase giovanile si sono volute spesso vedere "contaminazioni" crivellesche per alcuni richiami di natura compositiva, un *ductus* più grafico e la preziosità di certi dettagli. Vincenzo Pagani si trovò inevitabilmente a confronto con l'eredità di Crivelli e dei suoi seguaci, dal momento che innestò la sua attività su territori prima battuti da quella bottega, ma la definizione del suo linguaggio pittorico va piuttosto spiegata con gli apporti della cultura prospettica urbinata e romagnola: i tratti distintivi delle sue opere, ovvero i colori smaltati e brillanti, i panneggi taglianti, le forme tornite e i paesaggi limpidi ed estesi, che possiamo apprezzare anche nella *Santa Lucia* di Sarnano, presuppongono infatti la conoscenza di Marco Palmezzano (come appare evidente a partire dalla pala della chiesa di Santa Lucia a Porchia, presso Montalto Marche), ma anche l'interesse verso i dirompenti pittori umbri, Perugino e Pinturicchio specialmente. D'altra parte andrebbe ridimensionato l'ascendente di Luca Signorelli e Lorenzo Lotto, che il pittore di Monterubbiano non comprese intimamente, ma senz'altro tenne presenti per spunti di tipo iconografico: ad esempio, nel *Compianto* al centro della pala già sull'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Sarnano, firmata e datata 1529, anch'essa oggi in Pinacoteca Civica, Pagani riprende la composizione generale e il ritmo animato dei gesti della *Deposizione*, ormai frammentata, che Signorelli aveva realizzato tra 1504 e 1505 per gli agostiniani di Matelica.

Vincenzo Pagani è dunque un pittore che assorbì i più svariati influssi (tanto che a partire dalle opere del quarto decennio si

può riscontrare persino un aggiornamento sul lessico raffaellesco) e li rielaborò nel suo linguaggio, offrendo un personale compendio delle principali esperienze artistiche della prima metà del Cinquecento nelle Marche: la sua produzione pittorica dà in qualche modo l'idea di come le suggestioni dei grandi maestri si diffondessero anche nelle zone più provinciali.

*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Civalli, 1795, p. 143; Lanzi, 1834, p. 97; Ricci, 1834, II, pp. 117-118, 132; Vitali Brancadoro, 1860, p. 27; Cavalcaselle. Morelli, 1896, p. 217; Serra, 1934, pp. 422, 425; Berenson, 1936, p. 351; Bittarelli, 1982, p. 66; Scotucci, Pierangelini, 1994, pp. 80, 117-119 (con bibl. precedente); Scotucci, 2000, pp. 106-107; Barucca, in *La Pinacoteca*, 2004, pp. 26-27, cat. 4; Prete, 2006, pp. 175, 215; 'Dotti amici', 2007, pp. C, 111; Massa, 2008, pp. 56-57; Pierangelini, Scotucci, in *Vincenzo Pagani*, 2008, pp. 142-143, cat. 17.



inserire la tabellina sotto al dipinto

**24. Venanzio da Camerino**  
(doc. dal 1528 al 1533) e/o Piergentile  
da Matelica (doc. dal 1514 al 1530)

**Stendardo bifronte**

*Madonna col Bambino* (recto)

*San Venanzio* (verso)

tavola

cm 174 x 97 x 17,5

1520-25 ca

Camerino, Pinacoteca e Museo civici,  
inv. 25

Iscrizioni: NEMINEM TRISTEM ABIRE PATIOR

(cornice superiore del **recto**); VERA

CAMERTIUM SPES UNICUMQUE REFUGIUM

(cornice superiore del **verso**)

Provenienza: Camerino, ospedale di Santa  
Maria della Pietà

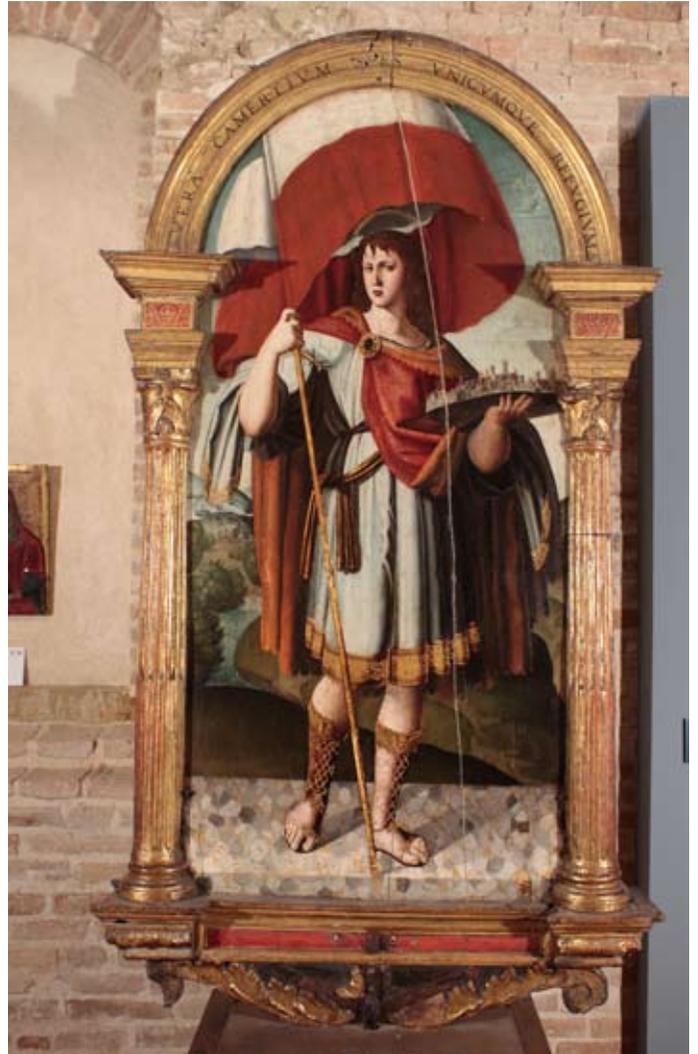
Il dipinto è ancora racchiuso nella sua complessa e solenne cornice, degna di una pala d'altare: al di sopra delle due volute d'acanto che fanno da piede, e al centro delle quali si attaccava l'asta per condurre lo stendardo in processione, s'imposta una base modanata su **sui** poggiano due snelle colonne rudentate, sormontate da una trabeazione completa e da un arco a tutto sesto. Gran parte di questa struttura è dorata, la superficie più interna del piede, rinforzata da grappe metalliche, è dipinta d'azzurro, mentre il rosso è adoperato per la cornice alla base delle facce dipinte e per i fregi della trabeazione, le cui specchiature sono decorate a sgraffito con motivi a palmette. Lungo le due centine corrono le eleganti scritte in lettere capitali, che evocano rispettivamente il potere d'intercessione della Vergine e il patronato di San Venanzio sui suoi concittadini. Tracce di bruciature di candele si riconoscono sul solo **recto**, in diversi punti sia della cornice (sporgenza della base, colonne) sia della superficie dipinta (dal basso fino a circa un terzo dell'altezza): segno che era questa la faccia solitamente in vista al di fuori delle processioni, quando l'opera era collocata

in chiesa, forse su un suo altare (Schmidt, 2003, p. 561). Oltre a ciò, i danni più evidenti sono costituiti da una vistosa spaccatura che dalla chiave dell'arco scende fino alla base e dalla perdita della cornice superiore della trabeazione a destra della Madonna, sostituita da un rifacimento di spessore minore che lascia intravedere l'impronta a legno nudo del pezzo originale. Nella parte bassa, rispettivamente a 12 e 18 cm dalla base, sulla superficie dipinta ma accanto alle colonne, sono piantate due coppie di anelli, ribattuti sul lato opposto, probabili sostegni per candele (*ivi*, p. 561).

Lo stendardo è tra gli esemplari più integri del folto gruppo di tavole processionali marchigiane, oggetto di un interessante studio di Victor Schmidt (2003), e proviene dall'antico ospedale di Camerino (Conti, 1872, pp. 64-65), chiamato talora Santa Maria della Pietà, talora Santa Maria della Misericordia, **nato** nella seconda metà del Quattrocento dalla riunione dei numerosi *hospitalia* cittadini voluta dal signore della città Giulio Cesare da Varano (Felicciangeli, 1912, p. 27, n. 2; Falaschi, 1993, pp. 237-239). Allo stesso luogo doveva essere destinata, sebbene nessuna fonte al momento lo attesti chiaramente, la splendida, monumentale statua della *Madonna col Bambino* ora nella Galleria Nazionale delle Marche (inv. 1990 S103), primizia del Maestro della Madonna di Macereto alias Lucantonio Barberetti, che lo Stato acquistò dalla Congregazione di Carità di Camerino nel 1940 (cfr. Casciaro, in *Rinascimento scolpito*, 2006, pp. 134-137, cat. 13; per l'intagliatore cfr. cat. 15 e 16). La scultura lignea è ripresa alla lettera, in un suggestivo omaggio, nel **recto** dello stendardo (De Marchi, 2002<sup>b</sup>, p. 88), il che spiega il singolare arcaismo di questa faccia del dipinto, a contrasto con la maggior libertà del San Venanzio, quasi danzante negli abbondanti panni, con **l'enorme gonfalone mosso** da un vento gagliardo. Tra le sporadiche notizie storiche pervenute sull'ospedale, merita ricordare, perché **forse** vicina alla data del dipinto, la memoria di un intervento di Giovanni Maria da Varano, figlio di Giulio Cesare e duca

di Camerino, tramandata da un'iscrizione gravemente consunta che è stata rinvenuta nel liberare dagli intonaci la facciata degli edifici ex Ipab di via Vergelli, di fronte al numero civico 22. Nell'Ottocento, prima che venisse nascosta, tale iscrizione fu vista da Aristide Conti, che la menziona in relazione all'ospedale: "La porta principale, presentemente murata, è un capolavoro nel genere suo. Nel fregio si travedono ancora poche lettere, il nome del Duca Gio: Maria, e la data MDXXIII" (Conti, 1872, p. 71). Se l'autore intendeva che l'epigrafe sormontasse un ingresso, dovremo supporre che nel frattempo essa sia stata spostata o che sia stata cancellata ogni traccia della porta, poiché la muratura al di sotto della sua sede attuale non mostra segni di un'apertura tamponata. Che le cose siano andate così lo suggerisce anche il fatto che la pietra iscritta sia oggi divisa in due pezzi: è già **noto** il frammento maggiore, lungo un paio di metri e murato a circa quattro metri da terra, mentre ne è finora sfuggito un secondo, minuscolo ma un po' più sviluppato in altezza, ruotato di 90 gradi e montato più in basso, in corrispondenza del margine destro dell'altro. Con questo pezzo la scritta si completa, aggiungendo nel primo rigo la M di "Mariae" alla I di "I(ohannis)", nel secondo rigo le tre aste che insieme al MDXX formano l'anno 1523 letto dal Conti. Ne propongo questa lettura: "[...]TA**FUITT**(em)P(o)R(e)EX(cellentissimi)D(omini)I(ohannis)M(ariae) / [...] P(o)B?)P(rimi) DUCIS CAM(erini) AN(no) D(omini) MDXXIII".

Il riconoscimento del vero autore, o degli autori, dello stendardo si deve a Milziade Santoni e Vittorio Emanuele Aleandri (1903), **i quali** misero a frutto le ricerche condotte pochi anni prima da Anselmo Anselmi (1894), che avevano portato alla riscoperta di Venanzio da Camerino e Piergentile da Matelica, all'individuazione di una loro opera certa in una grande pala d'altare in San Medardo ad Arcevia (1529) e alla formazione di un primo corpus di opere (rimando alla sintesi in Mazzalupi, 2015<sup>b</sup>, mentre per una rassegna di attribuzioni **concorrenti**, nessuna delle quali persuasiva,



cfr. Mastrocola, in *Rinascimento scolpito*, 2006). Sulle vicende dei due pittori, scarsissimamente documentati, restano tuttora molti punti oscuri, a cominciare dagli estremi cronologici della loro attività e dalla distinzione, al momento impossibile, delle reciproche spettanze all'interno del catalogo, arricchito soprattutto da uno studio, fin troppo generoso nelle attribuzioni, di Angelo Antonio Bittarelli (1971). Al numero dei dipinti aggiungo qui una bella **Crocifissione** affrescata sul fondo della chiesa di San Biagio a Rocca d'Ajello presso Camerino, con la figura di San Biagio rifatta nel 1801 in sostituzione di quella originale della quale traspaiono ampi lacerti ai piedi del San Giovanni dolente (cfr. Bittarelli, 1976, p. 208, che riporta una data 1523, **oggi sparita alla vista, ma plausibile**): è una conferma, con altre opere conservate in città, cioè la tela del 1518 per Giovanni Maria da Varano ora in San Venanzio e una **Madonna allattante** giunta alla stessa pinacoteca da un'edicolaletta viaria, del radicamento camerinese di almeno uno dei pittori, verosimilmente Venanzio. L'ipotesi che questi fosse camerte, **suggerita** dal suo caratteristico nome, può adesso trovare un appiglio di più in un raro documento relativo a lavori eseguiti in questa città per accogliere papa Clemente VII nel 1533: tra coloro che furono allora pagati dal capitolo della cattedrale figura, sotto l'8 marzo, un **"Venanzuccio per le arme et pingiere una tavola"**, personaggio nel quale non esito a riconoscere il nostro artista (Archivio capitolare della chiesa metropolitana di Camerino, Camerlengato, aa. 1533-1543, c. 26v). Devo invece ricredermi sull'idea che possa rappresentare l'inizio di uno dei due pittori la grande tela con la **Madonna e quattro santi** della Pinacoteca civica proveniente – come quella di Venanzio e/o Piergentile finita a San Venanzio – dalla chiesa dell'Annunziata, che in passato ho ipotizzato essere una loro primizia ancora nella scia di Giovanni Santi, prima del decisivo incontro con Luca Signorelli e con Raffaello (Mazzalupi, in *Le collezioni d'arte*, 2007, pp. 110-113). Essa va invece

attribuita, mi sembra, a un pittore girovago responsabile di alcuni affreschi sparsi tra Marche e Abruzzo: una **Madonna col Bambino, i Santi Pietro e Girolamo e Cristo morto** nel duomo di Pesaro (Calegari, in *Raffaello e Urbino*, 2009, pp. 154-155, cat. 25), una **Madonna col Bambino tra San Francesco (?) e San Giovanni Battista** nella sagrestia di Santa Maria di Piazza a Mogliano (Liberati, 2003, p. 30), una **Madonna col Bambino tra San Biagio e Santa Reparata** in San Silvestro a Mutignano, nel Teramano, nonché un perduto **San Sebastiano** già in una chiesa della medesima località, forse la Madonna della Consolazione (Tropea, in *Documenti dell'Abruzzo*, 2001, pp. 421-423).

Matteo Mazzalupi

**Bibliografia:** Mastrocola, in *Rinascimento scolpito*, 2006, pp. 138-139, cat. 14 (con bibl.); Mazzalupi, 2015<sup>a</sup>.

## 25. Marchisiano di Giorgio

(Tolentino 1475 ca-1543)

*Madonna della Misericordia* (recto)  
*Crocifissione* (verso)

tavola

cm 98 x 60

(superficie dipinta cm 75 x 60)

1520 ca

Caldarola, chiesa di Croce

Lo stendardo su tavola centinata della chiesa di Croce di Caldarola rappresenta su un lato la *Crocifissione*, a cui assistono la Vergine, san Giovanni e santa Maria Maddalena, e sull'altro la *Madonna della Misericordia* con le mani giunte in preghiera mentre due angeli le sollevano i lembi del mantello per accogliere una folla di devoti oranti, gli uomini a sinistra e le donne a destra.

La superficie pittorica presenta diverse cadute, soprattutto sul lato della raffigurazione mariana, nella parte bassa e in corrispondenza del soppanno del manto della Vergine. Si conserva ancora buona parte della carpenteria originale: la cornice è composta da semplici assi modanate con tracce di doratura, mentre la base, che alle estremità termina con due volute, è decorata con un fogliame su fondo rosso a losanghe.

Gli stendardi opistografi da processione erano molto diffusi nelle Marche tra la fine del XIV e i primi decenni del XVI secolo, come testimoniano i diversi esemplari passati in rassegna da Victor M. Schmidt, che ha condotto uno studio iconografico e tipologico di questi particolari manufatti (Schmidt, 2003). Lo stesso Marchisiano dovrebbe averne realizzato più d'uno, se consideriamo lo stendardo con la *Madonna della Misericordia* e il *Calice eucaristico e due angeli* del Museo Diocesano di Camerino, proveniente da San Martino a Caldarola, e quello con la *Madonna della Misericordia* e la *Pietà* di ubicazione ignota, già a Pievefavera (Schmidt, 2003, p. 569 n. 22), entrambi su tavola.

I soggetti rappresentati sui gonfaloni di solito sono connessi alla committenza e anche in questo caso l'immagine della *Madonna della Misericordia*, spesso invocata contro le pesti (Schmidt, 2003, pp. 557-558), sembra essere legata ad una confraternita mariana (*societas Beatae Mariae*) documentata fin dal 1542 (Mazzalupi, 2014, p. 84). La *Crocifissione*, raffigurata di frequente in una delle due facce degli stendardi processionali, richiama invece l'intitolazione della chiesa e il nome del paese.

Lo stendardo di Croce era un tempo considerato genericamente dell'ambito di Lorenzo d'Alessandro (*Guida di Camerino*, 1927, p. 199; *Mostra di opere*, 1968, p. 132). Bittarelli l'ha poi più volte commentato tra le opere di Nobile di Francesco da Lucca (Bittarelli, 1977, pp. 2-3; Id., 1978, p. 178; Id., 2001, pp. 216-217) insieme a diversi altri dipinti successivamente confluiti nel catalogo di Marchisiano, con cui il pittore di origine toscana è stato a lungo confuso dalla critica viste le affinità e la contemporaneità delle loro produzioni pittoriche (per una prima distinzione dei cataloghi si rimanda a Mazzalupi, 2011). La corretta attribuzione del gonfalone di Croce, già intuiva dalla Coltrinari (Coltrinari, 2002, p. 165 n. 42), si deve definitivamente ad un suggerimento di Andrea De Marchi (Scotucci, Pierangelini, 2002, p. 24).

Marchisiano di Giorgio è un pittore di origine slava dalla vita turbolenta, del quale si hanno notizie tra il 1496 e il 1543, attivo soprattutto nell'area compresa tra Tolentino (dove era residente), Camerino e Sarnano. La sua riscoperta è frutto degli studi portati avanti negli ultimi vent'anni specialmente da Semmoloni, Scotucci e Pierangelini, che hanno ricostruito le vicende biografiche e hanno stilato un catalogo per la verità troppo generoso e poco attento alla scansione cronologica delle opere (Semmoloni, Scotucci, Pierangelini, 2002). Una rilettura della sua personalità è offerta anche da Francesca Coltrinari (Coltrinari 2004; Id., 2005-06).

Dopo una formazione ancora quattrocentesca da rintracciare nella cerchia di Lorenzo

d'Alessandro, Marchisiano di Giorgio è documentato nel 1502 per gli affreschi della cappella della Madonna della Pace in San Catervo a Tolentino, già creduti di Francesco da Tolentino (Semmoloni, 2002, pp. 16-18; Coltrinari, 2002, pp. 185-187), dove resta aderente alle soluzioni del maestro sanseverinate ma sembra in parte accorgersi sia del Pinturicchio della cappella Baglioni a Spello sia di Melozzo e Signorelli che avevano lavorato a Loreto. Nel 1508 realizza un *Battesimo di Cristo* nell'Annunziata di Camerino, manifesto della sua svolta in senso peruginesco, dal momento che riproduce quasi alla lettera il *Battesimo* dipinto dal Vannucci negli anni appena precedenti nell'oratorio della Nunziatella di Foligno, ma con effetti meno lanosi nei panneggi, suggestioni pinturichesche ancora forti nelle quinte rocciose e nel paesaggio, e riferimenti a Signorelli nello scorcio ardito del Dio Padre in alto. Nel 1518 Marchisiano viene incaricato di realizzare la pala per l'altare maggiore della basilica di San Nicola, i cui pezzi sono oggi conservati nel Museo del convento agostiniano (si vedano ora le schede di Delpriori, in *Museo del santuario*, 2009, pp. 122-125, catt. 9-10). Si tratta della cimasa con l'*Eterno Padre benedicente*, della lunetta col *Cristo deposto* e l'*Annunciazione* e della tavola centrale con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina tra i santi Agostino, Nicola e Apollonia*, in cui evoca modelli del Perugino nelle fisionomie e nelle anatomie, e del Pinturicchio nel paesaggio, con citazioni compositive dalla *Pietà* del politico di Lorenzo Lotto per Recanati. La documentazione sulla commissione tolentinata è molto ricca (Pierangelini, Scotucci 2002): tra le altre cose, è noto che si svolse un concorso tra il pittore di origine slava e un altro di nome Piero di Francesco, chiamati a consegnare dei bozzetti. Matteo Mazzalupi aveva già individuato in una tavoletta di ubicazione ignota il modellino per la parte centrale presentato da Marchisiano (Mazzalupi, in *I Pittori*, 2006, p. 150) e di recente ha identificato anche la lunetta, apparsa a un'asta parigina dello scorso anno





BN



(Parigi, Tajan, 12 febbraio 2015, lotto 85). Egli suggerisce inoltre che le misure di quest'ultima (17 x 32 cm; superficie dipinta 15,5 x 31 cm) siano più attendibili per una versione in miniatura rispetto a quelle tramandate per il dipinto disperso (110 x 80 cm) e quindi, purtroppo, non verificabili.

Lo stendardo di Croce sembra un'opera cronologicamente vicina alla pala per la basilica di San Nicola, dunque databile

alla fine del secondo decennio, quando la pittura di Marchisiano si fa più grafica, i volti sono più tipizzati, le vesti ricadono in maniera rigida e le stesure di colore sono larghe ed uniformi. Sul calvario la Vergine a mani giunte è rivolta al figlio, san Giovanni dallo sguardo perso porta al volto un lembo del suo mantello e la Maddalena è in ginocchio, le spalle all'osservatore ma il viso di profilo, con le braccia aperte in un gesto disperato. Tale scena presenta un

disegno perfettamente sovrapponibile a quello della tavola del convento di Colfano presso Camporotondo di Fiastone, dove però compare anche san Francesco inginocchiato, e molto simile a quello del dipinto della chiesa di San Donato a Colmurano, tanto da far per essi valere la stessa attribuzione. L'anatomia del Cristo crocifisso e il paesaggio che si apre alle spalle evocano in maniera più sintetica l'affresco della cappella di San Catervo, mentre i solidi lineamenti dei personaggi si possono paragonare a quelli della pala per San Nicola. Sull'altro lato del gonfalone, nella folla dei fedeli notiamo chiaramente i tipi di Marchisiano, confrontabili ad esempio con i devoti del perduto stendardo di Pievafavera, ma anche con quelli della pala giovanile con la *Madonna che appare al beato Liberato da Loro* della pinacoteca di Sarnano. Allo stesso Marchisiano, e verosimilmente ad una fase prossima alla realizzazione del nostro stendardo, andrà allora ricondotto l'affresco della *Pietà* in una lunetta all'interno della stessa chiesa di Croce di Caldarola: la superficie pittorica è molto deteriorata, anche perché la composizione sembrerebbe riportata da un arco esterno, ma si possono ugualmente riconoscere i caratteri fisionomici lineari e i panneggi regolari tipici del pittore tolentinato d'adozione (si rimanda ancora a Mazzalupi, 2014<sup>a</sup>, pp. 82-84, che però prudentemente la riteneva un'opera della bottega di Marchisiano).

*Giulia Spina*

**Bibliografia:** Guida, 1927, p. 199; *Mostra di opere*, 1968, p. 132; Bittarelli, 1977, pp. 2-3; Id., 1978, p. 178; Id., in *I Pittori*, 2001, pp. 216-217, cat. 39; Donnini, in *I Pittori*, 2001, pp. 226-227; Coltrinari 2002, p. 165 n. 42; Pierangelini, Scotucci 2002, p. 24; Pierangelini, Scotucci, Semmoloni 2002, pp. 105-107, 110-111; Scotucci, Pierangelini 2003, pp. 863-864, 885; Schmidt, 2003, p. 569 n. 21; Coltrinari, 2005-06, pp. 33-34; Mazzalupi, 2011, p. 42 n. 27; Id., 2014<sup>a</sup>, pp. 84-85.

## 26. Marco Palmezzano

(Forlì 1459-1539)

*Madonna in trono tra i santi Francesco e Caterina d'Alessandria;*  
nella lunetta: *La Pietà*

olio e oro su tavola

cm 471 x 295

Matelica, chiesa di San Francesco

Iscrizioni: alla base del trono Marchus de Melotius forolivensis faciebat al tempo de frate zorzo guardiano del MCCCCCI; nel lignum vitae di san Bonaventura Jesus a Judaeis proditus; Jesus morte damnatus; Jesus in cruce positus; Jesus translanciatus; Jesus victor fortissimus; Jesus sponsus ornatus; Jesus udex rectissimus; Jesus finis optatus; Confidentia lucratiata; Patientia in iniuriis; Rectitudinis novitas; Ascensionis sublimitas; Aequitas iudicii; Aeternitas regni

La grandiosa pala è completa in ogni sua parte; in maniera davvero eccezionale si sono conservate tutte le parti del dipinto e della cornice, compresi i quattro delfini affrontati che ornano l'arco esterno della lunetta e le decorazioni laterali della pala centrale.

Nel riquadro principale è rappresentata la *Madonna col Bambino in trono*; la Vergine è seduta su uno scranno rialzato da un basamento formato da una base di marmo dorato e un fusto movimentato al centro da un mazzocchio diamantato. In alto è un baldacchino ottagonale che copre il gruppo sacro. Ai lati della Maestà ci sono san Francesco a destra e santa Caterina d'Alessandria a sinistra, agevolmente riconoscibili per i consueti attributi iconografici. Sui pilastri laterali sono a destra san Girolamo, sant'Antonio da Padova e una santa clarissa che io credo vada identificata con la beata Mattia Nazzareti, in una delle sue più antiche rappresentazioni. Dall'altra parte ci sono san Bernardino da Siena, san Sebastiano e

santa Chiara.

Nella predella, divisa in tre scene sono rappresentati il *Martirio dei protomartiri in Marocco*, l'*Ultima Cena* al centro e la *Stigmatizzazione di san Francesco*. Nello zoccolo di sinistra è sant'Adriano e in quello di destra san Bonaventura da Bagnoregio con in mano il *lignum vitae* su cui, entro cartigli, sono riportati alcuni versetti.

In alto, nella grande lunetta è la *Pietà con i santi Giovanni Evangelista, Maria Maddalena e Ludovico da Tolosa*.

È stato notato giustamente che tutta l'iconografia del dipinto sembra rispondere all'esigenza di glorificare l'ordine francescano (Varese, in *Lorenzo Lotto*, 1981, cat. 7, pp. 91-92), anche se insieme ai personaggi più importanti dei frati mendicanti, ci sono anche protettori di Matelica.

Impressionante è la struttura della carpenteria, con una predella con zoccoli che vengono in avanti e storie incassate e che è dipinta in ogni parte, anche nei piccoli specchi non istoriati all'interno e all'esterno dell'oggetto. Sopra di questa, la tavola centrale è stretta da due paraste con capitelli corinzi che sorreggono un bellissimo architrave marcapiano decorato sia sulla modanatura con palmette in basso e ovuli in alto, sia sul fronte con una bella teoria di cornucopie affrontate. La lunetta è più di metà circonferenza ed è contornata da una cornice che ripete le stesse decorazioni dell'architrave.

È chiaro che questa carpenteria nacque insieme al dipinto, infatti con questo dialoga sia nella struttura prospettica, sia nella decorazione pittorica. I personaggi dipinti nella tavola centrale sono sotto un porticato precisissimo di cui vediamo le due colonne del fondo che incorniciano un paesaggio fatto di foreste di verde intenso e di rocce scoscese. I doppi pilastri del fondo reggono un architrave orizzontale e due messi in prospettiva verso la superficie della tavola. Si può indovinare che questi terminino all'interno delle paraste lignee della cornice con una soluzione prospettiva illusiva che unisce il frontespizio reale allo spazio ideale creato all'interno della parte pittorica. Le colonne della cornice,

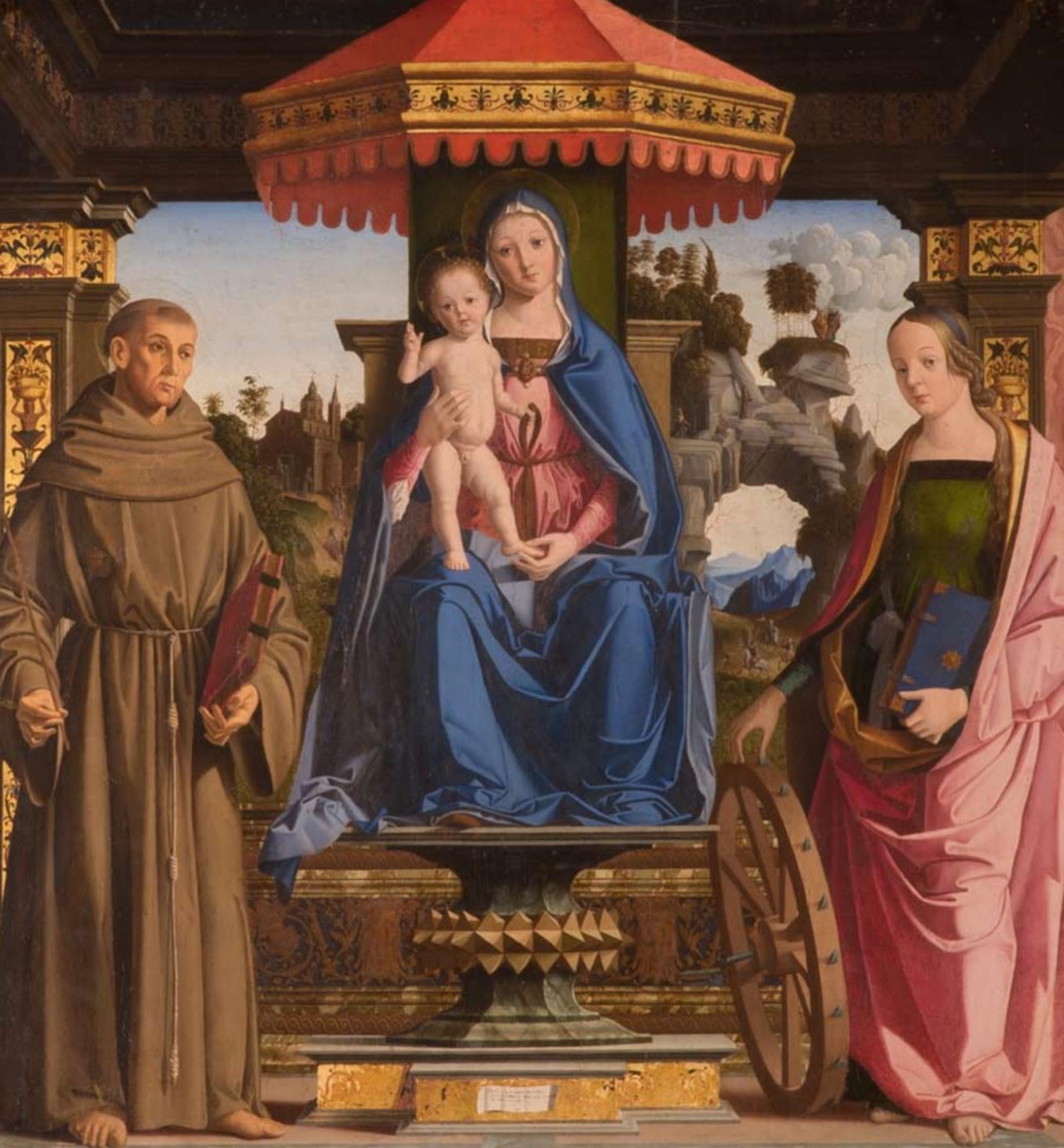
nel dorso, sono decorate con un motivo all'antica fatto di cerchi continui che si trova, identica, nel basso parapetto che sta dietro al trono della Madonna.

Paradossalmente la qualità e la conservazione dell'opera non ha giovato alla sua fortuna, tanto che la bibliografia in merito è davvero esigua e spesso si riduce a citazioni più o meno approfondite se non a fugaci descrizioni turistiche. Eppure la tavola è nota dal 1861 quando fu vista da Cavalcaselle e Morelli che la appuntarono nel loro viaggio (Cavalcaselle, Morelli, 1896, II, p. 325) che ne lessero la firma e la data. Fu quindi schedata per la mostra di Melozzo del 1938 (Gnudi, Beccherucci, in *Melozzo*, 1938, pp. 106-107) e poi ristudiata a seguito del restauro del 1981 (Varese, in *Lorenzo Lotto*, 1981, cat. 7, pp. 91-92), quando fu esposta alla mostra di Lorenzo Lotto ad Ancona. Solo in tempi più recenti il dipinto è stato oggetto della giusta attenzione da parte di Stefano Tumidei (Tumidei, 2005, pp. 48-49) che giustamente lo inserisce tra le opere più rappresentative del percorso del pittore, in cui, forse per l'importanza della committenza o perché più libero lontano dalla sua Forlì, riuscì a squadrare un'architettura piena e dilatata, di chiara impronta belliniana, una ricchezza degli ornati straordinaria, piena di dorature dipinte sopra con grottesche, e soprattutto luminosissima nella pittura, lucida nei panneggi che cadono a piombo, ricca nelle pieghe crepitanti del perizoma del Cristo in Pietà, compostissima nella lucentezza del paesaggio popolato da figurine animate: francescani (forse osservanti come quelli di Matelica?) a sinistra e da cavalieri che paiono i Re Magi dall'altra parte, dietro le spalle della santa martire. Poco sopra di questi, sulla roccia è un piccolo san Girolamo penitente, due frati, uno seduto a terra e l'altro in piedi, e ancora più in alto altre due figure, forse apostoli che parlano animatamente indicando il cielo solcato da nubi che si fanno minacciosi.

In basso l'iscrizione apposta al centro del basamento marmoreo del trono ci informa dell'autore e della data, 1501, ma anche

su fondino





del frate guardiano del convento, forse responsabile della commissione del dipinto, *frate zorzo*, ossia Giorgio di Giacomo, al tempo anziano guardiano del convento dal 1469 che fu responsabile delle più importanti commissioni per la decorazione della chiesa, dalla *Madonna della Rondine* di Carlo Crivelli alla deliziosa paletta di Eusebio da San Giorgio del 1512 (cat. 27) come ci informa Alberto Bufali (Bufali, 2015, pp. 169-171). Allo stesso periodo di frate Giorgio potrebbe risalire il prezioso pulpito appena riscoperto e fatto restaurare da Gabriele Barucca che lo ha fatto ricollocare intelligentemente al suo posto, su un pilastro di sinistra della navata.

Stefano Tumidei aveva notato che il dipinto di Palmezzano per Matelica aveva come modello la grande pala architettonica di Giovanni Bellini per Pesaro, ma poi descriveva convincenti parallelismi con la struttura della pala di Carlo Crivelli che in origine era nella stessa chiesa di San Francesco ed ora conservata a Londra alla National Gallery. In effetti la struttura della pala è pressoché identica, con paraste corinzie a reggere un architrave decorato all'antica e una predella con due zoccoli aggettanti e tre scene narrative al centro. È chiaro che il pittore forlivese volesse in qualche modo gareggiare con lo stupefacente modello di Crivelli, tanto che anche in alcuni tratti della pittura inondata dalla luce quasi zenitale, sembra esserci una risposta al mondo favolistico e intarsiato di Carlo Crivelli.

L'arrivo di questa pala a Matelica dovette essere dirimpente nel panorama artistico della Marche, almeno in questa zona interna. A quella data erano appena trapassati Lorenzo d'Alessandro e Niccolò Alunno, portatori di una cultura pienamente quattrocentesca e chiaramente in contrapposizione, almeno nelle forme, con quanto proposto da Palmezzano. Erano però maturi i tempi, tanto che la presenza di pale architettoniche con cornici che dialogano con la parte dipinta, diventa endemica in tutta la regione, anche a dispetto della forza dei pittori umbri che pure erano presenti in regione da parecchio

tempo (per la diffusione di questo tipo di dipinti Coltrinari, 2000, p. 142; De Carolis, 2011, p. 52).

Il modello però dovette essere davvero importante, tanto che Cecilia Martelli si è accorta che la lunetta così alta è pensata come se fosse la copertura a cupola dell'architettura sottostante e che questa particolarità fu presa, in concorrenza, da Luca Signorelli per la pala di Arcevia del 1508 la cui centina dipinta è ora nel museo di Denver (Martelli, in *Luca Signorelli*, 2008, cat. 2, pp. 40-45).

Il dipinto ora si trova sull'altare della cappella della famiglia De Luca, che però è stata sfondata sulla parete destra solo all'inizio del Seicento; in origine la grande pala ornava l'altar maggiore della chiesa, anche se per quella funzione pochissimi anni prima era stata consegnata la tavola di Crivelli. È possibile, vista la partecipazione della famiglia Ottoni al pagamento del dipinto ora a Londra, che questa, poco dopo sia stata spostata in un altare laterale dei Conti e che al suo posto fu richiesta la pala in oggetto a Marco Palmezzano.

*Alessandro Delpriori*

**Bibliografia:** Acquacotta, 1838, p. 54; Cavalcaselle, Morelli, 1896, II, p. 325; Cavalcaselle, Crowe, 1898, p. 213; Buscaroli, 1931, p. 213; Gnudi, Becherucci, 1938, pp. 106-107; Grigioni, 1956, pp. 69-70; Sabbatini, 1979, pp. 9-10; Varese, in *Lorenzo Lotto*, 1981, cat. 7, pp. 91-94; Coltrinari, 2000, p. 142; Biocco in *Trecciola*, 2005, p. 133; Tumidei, 2005, pp. 48-49; Martelli, in *Luca Signorelli*, 2008, cat. 2, pp. 40-45; De Carolis, 2011, p. 52; Bufali, 2015, pp. 169-171.

**27. Eusebio da San Giorgio**  
(Perugia, 1465 ca-post 1540)

*Madonna col Bambino tra i santi  
Giovanni Evangelista, Andrea, Antonio da  
Padova, Nicola da Tolentino e Giovanni;  
nella lunetta: due angeli che sostengono  
una corona; nella predella: tre Storie di  
sant'Antonio da Padova (Miracolo del  
figlio pentito, Predica ai pesci, Miracolo  
della mula)*

tavola

cm 220 x 180

1512

Matelica, chiesa di San Francesco

Iscrizioni: DIONYSIUS PETRI BERTI  
FACIUNDUM CURAVIT (sul gradino superiore  
del trono); 1512 / EUSEBIUS DE S(an)C(t)O  
GEORGIO PERUSINUS / PINXIT (sulla pedana  
inferiore del trono); IN PRI(n)/CIPIO / ERAT  
/ VERBU(m) / ET VE/RBUM // ERAT / APUD /  
DEUM / ET DE/US ER/AT VER(bum) (sul libro  
del san Giovanni); SI QUE/RIS MIR/ACULA  
/ MORS / ER/ROR / CAL//AMITAS / DEMON /  
LEPRA FU/GIU(n)T **EC(ri)** / S(ur)GU(n)T SANI  
(sul libro davanti al sant'Antonio)

Nella vera e propria galleria di pittura antica  
che è la chiesa matelicense dei francescani,  
appena riaperta al pubblico, tra Luca di  
Paolo e Marco Palmezzano, tra Durante  
Nobili e i De Magistris, spunta anche,  
nella quinta cappella a destra, una delle  
rare opere firmate e datate del perugino  
Eusebio di Giacomo, detto da San Giorgio  
dall'insegna col santo cavaliere che dava  
nome alla spezieria paterna (su di lui, dopo  
l'apertura di Urbini, 1906, si vedano Gnoli,  
1923, pp. 103-106; Silvestrelli, 1988; Teza,  
1999; Sartore, 2005, pp. 95-96).

L'elaborata carpenteria dorata è piuttosto  
ben conservata, compresa una parte della  
decorazione vegetale a giorno che correva  
lungo il profilo ribassato della lunetta,  
mentre è un'aggiunta moderna lo spessore  
che separa la tavola maggiore dalla larga  
predella. Compiuta quando l'artista si  
avviava ormai verso il mezzo secolo di





ONYSIUS PETRI BERTI FACIUNT



SI QVE AMITAS  
RIS MIR DEMON  
CVLA : LEPPA F  
ORS:ER GIVTEG  
R: CAL SGVT SN

1512

EVSEBIUS DE SCHO GEORGIO PERVSINVS  
PINXIT

vita, la pala **di Matelica** è considerata unanimemente il miglior manifesto della timida conversione raffaellesca di Eusebio, che rimase sempre nell'anima un peruginesco. Numerose desunzioni da dipinti e disegni giovanili dell'urbinate, peraltro mai letterali, sono state riconosciute nelle figure di questa tavola (cfr. soprattutto Gualdi Sabatini, in *Urbino e le Marche*, 1983), che dimostra in generale il tentativo di muovere verso uno sfumato più intenso e una più elaborata articolazione spaziale. È in particolare l'atmosfera più ariosa che circola tra i personaggi a distinguere questa composizione dalla tavola che è stata indicata (Urbini, 1906, p. 54) come il suo indubbio modello, quella cioè che lo stesso Eusebio completò su incarico di Bernardino Pintoricchio per la chiesa di Sant'Andrea a Spello, nel 1507-08.

La **pala di Matelica** era destinata all'altare **posseduto in questa chiesa** da un ricco mercante locale, Dionisio di Pietro di Berto, il cui patronimico si trasformò più tardi nel cognome della nobile famiglia Periberti, titolare della cappella nella quale il dipinto tuttora è custodito. Pietro di Berto, originario di Parma, **emigrò a Matelica**, dove sua moglie è ricordata tra le ospiti del pranzo organizzato nel 1467 in occasione della venuta del legato della Marca Anconetana (Bufali, 2007, ed. 2015, p. 69). In città il figlio Dionisio divenne proprietario dell'emporio di maggior successo, si mise in società nel 1485 con un altro facoltoso mercante locale, Conforto di Rosello, e sposò Marta, cugina del più valido pittore locale del Quattrocento, Luca di Paolo di Niccolò (*ivi*, p. 135), il quale nel suo testamento del 1490 elesse Dionisio come uno dei suoi tre esecutori testamentari (Biocco, 2003, pp. 426-427, doc. 36). Mancando di quarti di nobiltà, il mercante fece apporre al centro della pala, ben in vista, non uno stemma, bensì il logo della sua azienda, il marchio di fondaco che i notai contemporanei chiamavano latinamente, almeno in questa parte d'Italia, **segnale** (così in testamenti fabrianesi del 1453 e 1457: Felicetti, 1998, p. 222, docc. 245 e 263). L'altare

Periberti era evidentemente intitolato al santo di Padova, che nel dipinto compare in una delle posizioni principali, alla destra del trono, seppur **in ginocchio** e in subordine rispetto all'Evangelista; a lui è dedicata per intero la predella, con tre dei più celebri miracoli del francescano portoghese, separati da lesene dorate e sapientemente orchestrati, relegando ai lati le scene d'interno e spalancando al centro la veduta marina, quasi un complemento del paesaggio terrestre soprastante; il ruolo principe di sant'Antonio è infine sottolineato dalla bella idea del piccolo **san Giovanni Battista** che, quasi per gioco, ci si mostra intento a saggiare con una bacchetta, chissà se per cercare di leggere o di **girar pagina**, un libro su cui sono vergati i primi quattro versi di un noto responsorio in onore del frate taumaturgo.

*Matteo Mazzalupi*

**Bibliografia:** Gualdi Sabatini, in *Urbino e le Marche*, 1983, pp. 327-328, cat. 99 (con bibl.); Matteucci, in *San Nicola da Tolentino*, 1999, pp. 82-83, cat. 30; Bufali, 2007, ed. 2015, p. 135.



Riguardo alle illustrazioni, la redazione si è curata della relativa autorizzazione degli aventi diritto. Nel caso questi siano stati irreperibili si resta comunque a disposizione per regolare eventuali spettanze.

Finito di stampare nel mese di giugno 2016  
da Artegraf, Città di Castello, per conto di  
QUATTROEMME Editore, Perugia