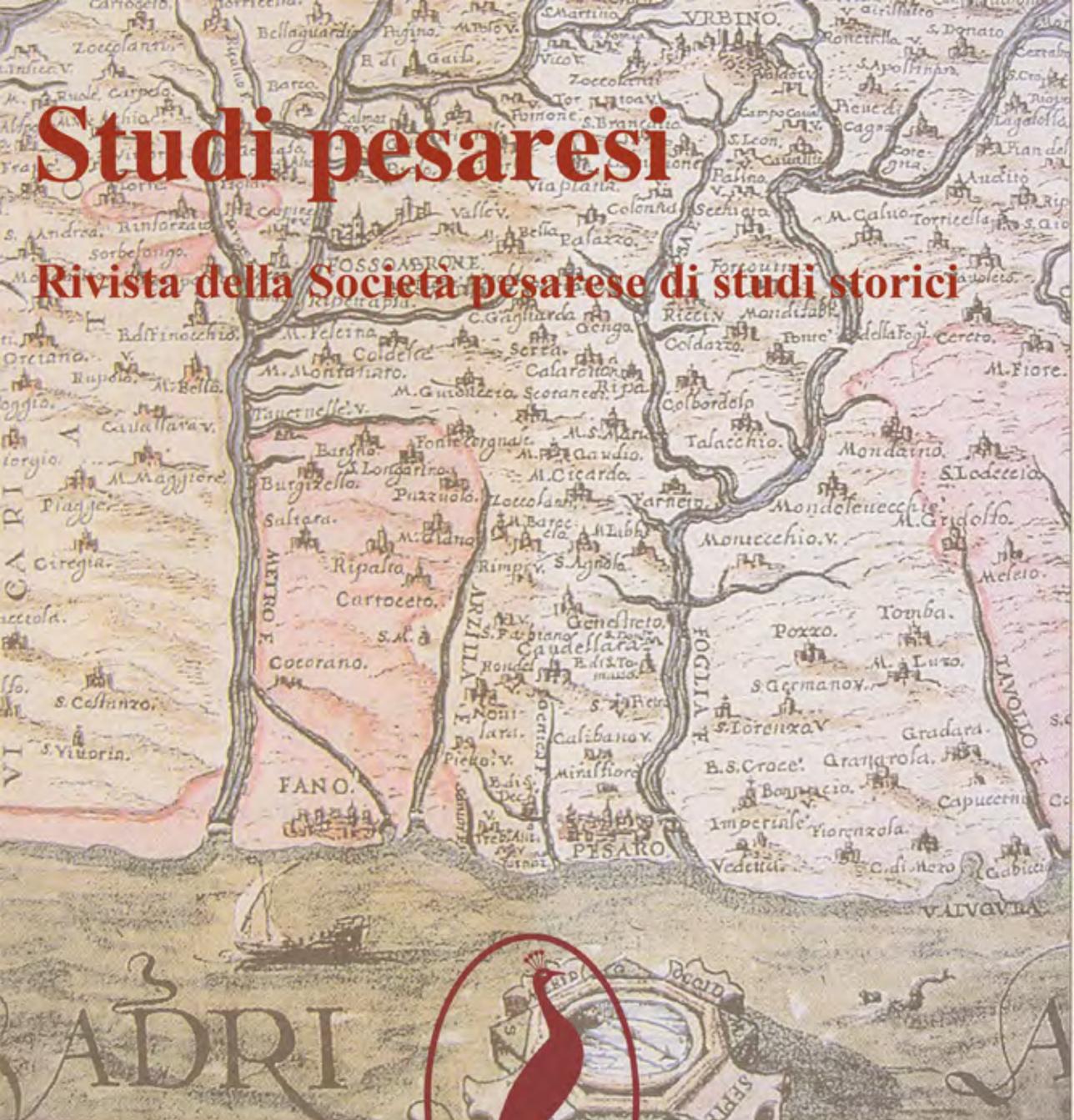


Studi pesaresi

Rivista della Società pesarese di studi storici



1 / 2012



Studi pesaresi

rivista della

© Società pesarese di studi storici

1/ 2012

Comitato di redazione:

Bonita Cleri

Giovanna Patrignani

Riccardo Polo Uguccioni

Direttore responsabile

Riccardo Paolo Uguccioni

Aut. Tribunale di Pesaro

n. 354 del 30 ottobre 1991

modificata e integrata

il 30 gennaio 2012

La rivista si pubblica
con il contributo della Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro
e di altri sponsor
segnalati nel sito www.spess.it

Studi pesaresi

Rivista della Società pesarese
di studi storici

1
2012



METAURO

ISSN 2280-4293

Indice del volume

<i>Linee editoriali</i>	5
VALERIA VALCHERA <i>PISAURUM.</i> Le associazioni professionali di età romana	7
OMAR RICCARDO ZEHENDER La diocesi pesarese tra VI e VIII secolo. L'importanza del radicamento territoriale nell'espansione egemonica ecclesiastica	21
FRANCESCO V. LOMBARDI L'antica "strada delle due Abbazie" fra Morciano e Montecchio: per una proposta futuribile	33
FRANCESCO AMBROGIANI Le porte e le guardie di Pesaro in epoca sforzesca	41
EDOARDO NARDUCCI Un dipinto inedito di Benedetto Nucci	63
SARA BARTOLUCCI Lo stendardo dell'oratorio di San Giovanni di Urbino. Problemi iconografici e di attribuzione	69
ANNA FALCIONI, MARCO DROGHINI Un documento "inedito" sul <i>Perdono di Assisi</i> di Federico Barocci	99
ALESSANDRO PACCAPELO Girolamo Arduini architetto del duca Francesco Maria II della Rovere	111
ENRICO GAMBA Le "code" pesaresi del caso Galilei	129
LUISA LEVI D'ANCONA MODENA La famiglia Della Ripa dalle carte di un archivio privato	139
MARCELLA PANTALONE Le antiche collezioni di palazzo Albani	157

GABRIELE FALCIASECCA	
Nuove vedute di Pesaro di Romolo Liverani	165
ROBERTO ROSSI	
Dieci anni di restauri d'arte a Montelabbate	181
MARCO DE SANTI	
Restauri alla collegiata di Barchi. Scoperte e nuove attribuzioni	193
<i>Gli autori</i>	213
<i>Norme redazionali</i>	215

Linee editoriali

1. Nel corso del 2011 il consiglio direttivo della Società pesarese di studi storici ha discusso e soppesato il progetto complessivo della Società stessa, gli obiettivi iniziali, i risultati conseguiti. Si è scelto di considerare concluso il ciclo editoriale imperniato su “Pesaro città e contà”, a coronamento del quale sono usciti di recente gli *Indici 1991-2011*.

Ragionando sulle finalità del sodalizio, l’esperienza complessiva della Società pesarese di studi storici è risultata ampiamente positiva, un’opportunità da non disperdere. La nuova rivista “Studi pesaresi”, che vede la luce con questo numero, continuerà perciò a proporsi come strumento che mantenga, con l’eventuale declinazione di quaderni e collane, la funzione di impulso all’indagine storiografica, coniugando Storia del territorio e rigore scientifico: una rivista che, con una vicinanza d’elezione a Pesaro e ai suoi diversi ambiti territoriali (città, contado e diocesi di Pesaro; ducato d’Urbino; delegazione apostolica di Urbino e Pesaro; ecc.), si muoverà dall’evo antico all’età contemporanea.

Mutamento nella continuità, dunque.

Con un triplice intento: da un lato fornire ai cittadini e al territorio uno strumento editoriale che divulghi i nuovi studi che scaturiscono da archivi e biblioteche; dall’altro fornire una palestra sorvegliata,

anche se non accademica, a giovani studiosi che muovano i primi passi nella ricerca; infine, contribuire alla crescita culturale della *civitas*.

2. In merito al primo punto, ci conforta il sostegno che il nostro corpo sociale ci ha sempre offerto. I soci della Società pesarese di studi storici, che annualmente versano una quota di adesione, sono venuti crescendo negli anni; alle nostre riunioni – presentazioni, incontri, convegni, ecc. – partecipa di solito un cospicuo uditorio, fra soci e cittadini, e la vasta affluenza non manca talora di sorprendere alcuni relatori “forestieri”, anche importanti, abituati a platee altrove più esigue. È indubbio che il concorso di pubblico alle nostre manifestazioni segnali da anni, assieme all’adesione assidua di diverse centinaia di soci, un interesse mai venuto meno e un gradimento che ci rinfanca a proseguire.

A proposito del secondo obiettivo, anche nel settore della ricerca si avverte il disagio di tanti giovani volenterosi, ancora poco esperti ma disposti ad apprendere e a studiare, il cui entusiasmo però, perfino dopo una tesi di laurea fertile di risultati, si spegne non solo per mancanza di occasioni occupazionali ma anche di semplice attenzione. Segnalare il nostro interesse ai loro studi, e offrire loro uno spazio editoriale dove com-

pendiarne gli esiti, ci sembra doveroso e in linea con la nostra missione.

In merito al terzo punto, in più di vent'anni la Società pesarese di studi storici ha pubblicato una rivista dedicata alla Storia territoriale perché i suoi scopi primari sono stati, fin dalle origini, la promozione dell'indagine storiografica sul territorio di pertinenza e la divulgazione degli esiti. Crediamo però anche nel valore formativo della Storia come componente della coscienza critica del cittadino. Meno esibito, quindi, nel nostro operare è sempre stato implicito un intento di formazione educativa e di crescita civile: alla forte richiesta dei cittadini, che hanno sempre manifestato grande interesse verso la Storia, si è cercato di rispondere anzitutto con una rivista di qualità e con saggi versatili, sorvegliati, talvolta perfino paradigmatici, ma poi anche collaborando in attività diverse con altri enti, istituti, biblioteche e associazioni, infine mettendoci all'ascolto di voci terze, per es. presentando ai cittadini cultori della Storia alcuni autori estranei al contesto pesarese.

Animare il dibattito, aggiungere voci, favorire la ricerca e l'aggiornamento, ecc., sono impegni coerenti con le finalità statutarie del sodalizio.

3. Questa rivista si occupa di Storia "locale", nei limiti territoriali sopra sommariamente enunciati. La dimensione nazionale, regionale o locale della Storia dipende peraltro dall'oggetto di studio e dal grado di approfondimento (o di sintesi) cui si vuol pervenire, non dall'intensità dell'impegno; è un problema di scala, che può variare, non di rigore, che deve essere costante, sempre uguale a se stesso.

D'altra parte la Storia locale, che è fonte preziosa per la Storia generale (purché con questa dialoghi incessantemente), ha in

sé la minaccia latente del compiacimento campanilistico. Per evitarlo, e per mantenere i contributi all'interno del necessario livello scientifico (siano cioè innovativi, misurati, giustificati da un valido apparato di note, ecc.), i saggi che ci vengono proposti sono sempre *vagliati*, quando occorre anche impiegando esperti esterni.

In passato si sono verificati casi di saggi restituiti agli autori per integrazione e approfondimento, o semplicemente non accolti: è possibile che accada anche in futuro.

4. In una sorta di volontariato culturale, la Società pesarese di studi storici verrà dunque proponendo – secondo le forze di cui disporrà – studi, edizioni, conferenze, ecc.

Il giudizio sulle attività spetta ai lettori, agli studiosi e ai cittadini, non a noi.

Dobbiamo però dichiarare che i nostri proponimenti non avrebbero portato frutto, né lo porterebbero in futuro, da un lato senza l'adesione affettuosa e concomitante dei soci, che di anno in anno ci rincuorano con la loro vicinanza; dall'altro senza il sostegno di alcuni *sponsor* che, in tempi e con modalità diverse, hanno creduto nelle finalità culturali della nostra associazione e le hanno propugnate. A tutti dobbiamo un ringraziamento schietto e consapevole: i loro nomi compaiono nel sito www.spess.it.

Un omaggio speciale per la speciale ampiezza e per la costanza del sostegno – non solo economico – lo dobbiamo alla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro: senza il suo supporto difficilmente i nostri progetti sarebbero mai usciti dal limbo delle buone intenzioni.

PISAURUM.

Le associazioni professionali di età romana

di

Valeria Valchera

1. Introduzione

Le associazioni professionali rappresentano un fenomeno significativo e ben radicato all'interno di colonie e municipi durante l'età romana sia in ambito italico, che in quello provinciale. Le testimonianze in nostro possesso provengono in modo preponderante dalle fonti epigrafiche conservate, secondariamente da quelle letterarie.

A *Pisaurum* i collegi professionali attestati epigraficamente sono rappresentati dai *fabri*, *centonarii*, *dendrophori* e *navicularii*, che costituiscono le associazioni maggiori e più importanti della colonia durante l'età imperiale (II – inizio III secolo d. C.), periodo in cui si data la maggior parte delle iscrizioni di nostro interesse.

A questo proposito, lo studio di Waltzing dedicato ai collegi professionali ¹ metteva in evidenza 7 iscrizioni relative ai *fabri*, 4 ai *centonarii*, 3 ai *navicularii* e 2 ai *dendrophori*, incrementate nell'aggiornamento compiuto da Mennella e da Apicella ² soltanto da una nuova epigrafe rinvenuta nel 1981, che menziona la *schola* dei fabbri locali (vedi §2). Da questi primi dati si evince che l'associazione maggiormente presente nei testi epigrafici pesaresi risulta essere quella dei fabbri, seguita dai *centonarii*, *navicularii* e in ultimo dai *dendrophori*.

Tuttavia, accanto a questi collegi vi è una

traccia indiretta in un'iscrizione latina (*CIL* XI, 6393) ³ di una *societas picaria*, ovvero di un sodalizio che si occupava della lavorazione della pece, con la quale venivano impermeabilizzate le imbarcazioni. Quest'ultima rappresentava sicuramente un'attività di primaria importanza in una città come Pesaro, dove era presente un porto inserito nel quadro delle rotte e dei traffici di area adriatica. Di particolare rilievo è il modo in cui siamo informati della presenza di questo sodalizio: l'iscrizione riporta infatti il nome di un liberto, *Marcus Picarius Nuraeus*, che contiene nella radice del gentilizio il riferimento ai *picarii*. Pertanto l'essere stato schiavo di un gruppo, che svolgeva una determinata attività, ha come conseguenza la creazione di un gentilizio di origine professionale.

Per il resto, non si conservano altri indizi diretti, che facciano riferimento a collegi professionali operanti a Pesaro e provenienti dal materiale epigrafico, se si eccettuano gli *Studia Apollinaris et Guntharis* (vedi §5). Si hanno invece riferimenti a singoli mestieri:

Lavori manuali

- *balneator*: *Insteius* era un *temperans balneator*, nonostante la fama di intrepido brigante, che Cicerone ricorda

in un passo delle *Filippiche* (13,26). Costui operava a Pesaro, dove pertanto erano presenti degli edifici termali;

- *[fab]er*?: *CIL* XI, 6396 (frammento);
- *fullo*?: forse è da considerare come un'attestazione di questo mestiere contenuta nel gentilizio *Fullonius* (*CIL* XI, 8098);
- *gladiatores*: l'iscrizione *CIL* XI, 6357 = *CIL* V, *145,2 = *ILS*, 5057 = EAOR-II, 15⁴ rappresenta un'attestazione di un'attività, che non è radicata a Pesaro, ma che si svolge occasionalmente: in essa infatti vengono ricordati gli spettacoli gladiatori offerti da *Titus Ancharius Priscus* alla comunità insieme ai *Ludi Florales*. Non è da meno il figlio, *Titus Ancharius Priscianus*, che fece allestire durante la sua questura un combattimento di dieci coppie di gladiatori e una *venatio* al momento della concessione della statua *bigata* in onore di suo padre da parte della *plebs urbana*;
- *lanarius*: *CIL* XI, 6367;
- *structor*: *CIL* XI, 6367;
- *tector*: *CIL* XI, 6395 = *SupIt*-I-P, 7;
- *vestiarius*: *CIL* XI, 6367;
- *ναύκληρος*: *Dioscoros* muore a *Pisaurum* all'età di 75 anni e viene inumato il 21 febbraio del 392 d. C. Nell'epitaffio è menzionata la sua mansione di *navicularius*, ovvero «un padroncino di battello da trasporto, ormai sotto la dominazione bizantina», come afferma Mennella⁵. Da notare sulla pietra la presenza dell'ancora posta come simbolo e chiaro riferimento al suo mestiere.

Lavori intellettuali

- *grammaticus*: Dafnide viene menzionato da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* (7,128)⁶. Egli fu venduto come schiavo da un certo *Attius* di Pesaro a *Marcus Emilius Scaurus* per l'ingente somma di settecentomila sesterzi. Molto probabilmente Dafnide ha svolto la sua opera di pedagogo ed educatore a *Pisaurum* almeno fino al momento in cui passò nelle mani di un altro proprietario;
- *magister*: *CIL* XI, 6334 = *ILS*, 1129 = AE 1961, 244 = AE 1972, 173 = AE 2001, 17;
- *medica*: *CIL* XI, 6394;
- *orator*: *CIL* XI, 6334 = *ILS*, 1129 = AE 1961, 244 = AE 1972, 173 = AE 2001, 17;
- *rhetor*: *CIL* XI, 6367;
- *scriptor tragoediarum*: la preziosa testimonianza di Svetonio (*Frammenti delle Vite dei poeti* 8, p. 36r) ci descrive la figura del famoso scrittore di tragedie *Lucius Accius*, nato a Pesaro da genitori liberti sotto il consolato di Mancino e Serrano.

2. Il collegium fabrorum: testimonianze epigrafiche relative ad una loro schola

Come già rilevato sopra, le attestazioni più numerose riguardano il collegio dei fabbri, che sembrerebbe il più antico o uno dei più antichi collegi istituiti. Attraverso due iscrizioni⁷ è documentata la presenza di una loro *schola*, ovvero di una sede collegiale dove erano soliti riunirsi i membri associati per le riunioni ordinarie e straordinarie, ma anche per funzioni religiose e per la commemorazione dei soci defunti.

La *schola* era dedicata alla dea Minerva, che molto probabilmente veniva venerata e considerata dal collegio dei fabbri come divinità protettrice. Difatti, ogni associazione possedeva una divinità di riferimento, posta a protezione delle attività del collegio medesimo, scelta tra gli dei olimpici oppure stranieri: a titolo di esempio i fabbri della città di Ravenna avevano scelto come loro divinità tutelare il dio Nettuno, al quale era stato eretto da parte di uno dei collegiati un tempio, nel quale venivano celebrate le feste religiose in onore del dio, le funzioni per i consociati defunti oppure le riunioni associative⁸. In esso, pertanto, si svolgeva e si sviluppava la vita dell'associazione nelle sue diverse attuazioni e implicazioni.

Il primo indizio sull'esistenza di una *schola* del *collegium fabrum* a Pesaro è fornito da *CIL* XI, 6335 (p 1399) = *ILS*, 7218⁹: si tratta di uno dei pochi esemplari conservati di *tabula patronatus*, in cui era ricordata la cooptazione di nuovi patroni del collegio stesso e precisamente: *Setina Iusta*, moglie del senatore *Petronius Aufidius Victorinus* (già patrono del collegio dei fabbri) e *Petronius Aufidius Victorinus iunior*, figlio del sopra citato personaggio. La procedura di conferimento si era svolta all'interno della *schola deae Minervae*, dove l'assemblea dei soci aveva stabilito l'atto durante la seduta tenutasi alle *nonae* del mese di gennaio del 256 d. C.

La *tabula* veniva redatta su decisione dei soci ed era consegnata al patrono, come segno di appartenenza al collegio, mentre una copia era conservata negli archivi dell'associazione a memoria dell'atto. Questa pesarese è realizzata in bronzo e presenta sul timpano la protome di Minerva *galeata*, probabilmente la divinità protettrice del collegio dei fabbri di Pesaro, come ricaviamo anche dalla inte-

stazione a questa dea della sede associativa (vedi *schola deae Minervae* alle linee 2-3 del testo epigrafico). La tavola è conservata nel Museo Oliveriano di Pesaro (inv. n. 388).

Da un'altra iscrizione¹⁰ siamo a conoscenza che la *schola* del collegio dei fabbri pesaresi era stata costruita da *Lucius Turpilius Maximus* e dalla figlia *Turpilia Maxima*, in seguito essa andò distrutta durante un incendio e venne ricostruita a spese del collegio¹¹.

Da questo elemento è evidente che l'associazione pesarese era dotata di una propria *arca*, ovvero di una cassa comune, in cui confluivano le quote associative versate dai membri, nonché i diversi donativi depositati a vario titolo a favore dell'associazione, e alla quale si attingeva per le spese sia di carattere ordinario che straordinario, come potrebbe trattarsi nel nostro caso della ricostruzione della *schola* distrutta improvvisamente da un incendio.

Sono state avanzate alcune ipotesi per individuare nella topografia urbana la possibile collocazione di questa *schola*. Inizialmente si pensò all'area di palazzo Barignani, poiché proprio nel cortile durante lavori edilizi, eseguiti nel 1880, venne alla luce la famosa *tabula patronatus* bronzea, la quale veniva custodita all'interno della sede in memoria dell'atto di cooptazione deciso dall'assemblea dei soci.

Recentemente si è invece sostenuta l'ipotesi che questa non fosse la *schola collegii*, bensì la lussuosa dimora di *Petronius Aufidius Victorinus*, che conservava la propria tavola di bronzo nella sua abitazione, anche se non sappiamo se il reperto fosse nel suo contesto originario oppure reimpiegato¹². Se consideriamo valida questa affermazione, possiamo sostenere che questa *domus* molto ricca, costituita da cinque ambienti

e munita di pavimenti in mosaico, nonché di intonaci parietali, come ricaviamo dalla relazione di scavo ¹³, sia appartenuta alla famiglia di *Aufidius Victorinus*. Pertanto dai dati emersi non è più possibile ritenere con certezza l'area di palazzo Barignani come la sede del collegio dei fabbri di Pesaro, che andò in seguito distrutta a causa di un incendio.

3. Il patronato nelle associazioni professionali pesaresi

Caratteristica fondamentale del materiale epigrafico pesarese è rappresentata dal fatto di aver conservato per la maggior parte i nomi dei *patroni* delle associazioni professionali cittadine: infatti sono pervenute ben sette iscrizioni in merito ¹⁴, in cui questi venivano onorati per svariati meriti e benemerenze sia da parte degli stessi *collegia*, che della *plebs urbana*.

Da un'iscrizione onoraria posta su una base sappiamo che *Titus Caedius Atilius Crescens* era un cavaliere, che aveva ricoperto la carica di patrono per diversi collegi cittadini ¹⁵. Egli aveva svolto una brillante carriera municipale prima come questore, poi come giudice (*duovir iure dicundo*) ed infine come censore (*duovir quinquennalis*). Sulla base di ciò gli stessi collegi, per cui *Titus Caedius* era stato patrono, erano ben lieti di essere rappresentati pubblicamente da una persona così illustre e influente. Infatti dalle testimonianze epigrafiche conservate rilevo che il patrono era solitamente scelto tra le persone più in vista e attive nell'ambito della colonia, il più delle volte esterno all'associazione stessa, ovvero non ne faceva parte come membro effettivo. Soltanto in un caso un patrono era stato

anche *quinquennalis* (presidente) dell'associazione dei fabbri, per cui assumeva questa seconda carica: mi riferisco al liberto *Lucius Apuleius Brasida* ¹⁶, originario di *Aelia Carnuntum* (attuale Vienna). Al momento dell'inaugurazione, egli insieme al collega distribuì 50 sesterzi ad ogni membro del collegio, insieme al consueto cesto con pane e vino (*sportula*). Da questo elemento ricaviamo che i *quinquennales* posti a capo del collegio erano almeno due; nel caso esaminato non viene menzionato il nome del collega.

Vorrei precisare che le pratiche di elargizione costituite da denaro e da cesti con viveri, insieme anche a veri e propri banchetti, rivolti alla comunità cittadina, ma in particolare ai membri dei collegi locali, erano consuete e diffuse da parte dei patroni e ne troviamo quasi sempre menzione nella parte conclusiva del testo epigrafico inserito solitamente nelle basi realizzate in loro onore (vedi tabella riepilogativa). Le somme di denaro potevano essere ripartite in modo diverso a seconda della componente sociale, a cui queste venivano destinate, come ad esempio nell'iscrizione *CIL XI, 6378 = CIL V, *145,1*, in cui il patrono *Gaius Valius Polycarpus*, di origine libertina, consegnò cinque denari ai decurioni, due ai membri dei collegi ed uno alla plebe insieme a *sportulae* al momento dell'inaugurazione della statua ¹⁷. Egli ricoprì il patronato per le associazioni dei *fabri*, *centonarii*, *dendrophori* e *navicularii* sia nella colonia di Rimini, sia in quella di Pesaro e ricevette da entrambe gli *ornamenta decurionalia*.

Dagli esempi finora considerati è possibile delineare un primo quadro dei patroni attestati a Pesaro: questa carica veniva esercitata sia dai senatori, come *Petronius Aufidius Victorinus* e gli altri membri della sua

famiglia, sia da cavalieri, come *Titus Caedius Atilius Crescens*, sia in particolare da liberti, come il sopra citato *Lucius Apuleius Brasida*. Questi ultimi vedevano un'affermazione della loro persona e della loro carriera all'interno della colonia, raggiungendo mete di solito riservate ai ceti sociali più agiati. Tutto questo creava nel tessuto sociale cittadino una mobilità, che veniva in un certo senso favorita anche dalle scelte delle associazioni di avere un patrono di origini libertine, che però si era saputo distinguere per i suoi meriti e le sue capacità all'interno della comunità.

Le associazioni professionali attestate a Pesaro, ma anche negli altri centri rappresentano pertanto dei nuclei o cellule urbane, in cui si verificava una promozione sociale degli stessi cittadini, creando da un lato una competizione, ma dall'altro una sana coesione tra le varie componenti sociali. Anche da questo emerge l'importanza delle associazioni all'interno del corpo civico, le quali non erano legate solamente all'ambito professionale e alle attività economiche, come verrebbe da pensare ad una prima analisi, ma presentavano molteplici implicazioni, che contribuivano a saldare i vari ceti sociali e a fungere da elementi di coesione nel tessuto cittadino piuttosto che di disordine e caos. Difatti, con la *lex Iulia de collegiis* stabilita da Augusto vennero sciolti tutti i *collegia* esistenti eccetto quelli antichi e legittimi¹⁸, rimettendo alla decisione del Senato la formazione di nuovi.

I patroni delle citate associazioni professionali erano scelti anche tra gli esponenti del ceto dirigente municipale, i quali avevano ricoperto cariche prestigiose all'interno della colonia: un esempio in merito è rappresentato dalla lapide marmorea (oggi perduta), in cui veniva onorato *Gaius Mut-*

*teius Quintus Severus*¹⁹. Egli aveva esercitato la questura, il duovirato e il duovirato quinquennale, oltre a due cariche *extra ordinem*: il *quaestor alimentorum* e il *curator calendarii pecuniae Valentini*²⁰. Quest'ultima funzione consisteva nell'amministrare il lascito testamentario, di seicentomila sesterzi, donato alla comunità pesarese da un certo *Valentinus*, il quale aveva disposto che ogni anno venisse organizzato un banchetto pubblico con quel denaro²¹.

In questo caso l'onorificenza era stata posta per volere dei decurioni e della *plebs urbana*, denotando ulteriormente l'importanza della persona onorata e il ruolo di prestigio, che questa aveva svolto all'interno della colonia pesarese. *Gaius Mutteius Quintus Severus* aveva ricoperto la carica di patrono in tre associazioni professionali: quella dei fabbri, quella dei *centonarii* e infine presso i *navicularii*.

Di un altro patrono del collegio dei fabbri si ha menzione in *CIL XI, 6371*, di cui abbiamo notizia solamente attraverso i codici, in quanto la lapide è scomparsa prima dei riscontri effettuati da Bormann. Secondo Cresci Marrone e Mennella²² potrebbe trattarsi di una base, che poteva reggere la statua indicata nel testo epigrafico. In essa veniva onorato *Marcus Naevius Magnus*, fratello di *Marcus Naevius Iustus* (onorato in un'altra iscrizione, come vedremo sotto) e figlio di *Marcus Naevius Cerasus*. Egli aveva in seguito donato alla cassa del collegio la somma di diecimila sesterzi per onorare i meriti suoi e del figlio e ne aveva aggiunti ventimila per la cura della statua; il giorno dell'inaugurazione del monumento egli offrì delle ceste con viveri.

Un'altra base con statua²³ venne posta sempre dal collegio dei fabbri pesaresi in onore di *Marcus Naevius Iustus*, fratello del

sopra citato *Naevius Magnus*, e del padre *Marcus Naevius Cerasus*. Probabilmente anche *Naevius Iustus* avrà ricoperto la carica di patrono in seno a questo collegio, sebbene nel testo dell'epigrafe non ne venga fatta menzione.

L'importanza di queste due iscrizioni risiede inoltre nel fatto di presentare un intero nucleo familiare (limitato agli esponenti maschi), che fa parte di un collegio, nel nostro caso quello dei fabbri: forse il padre è stato il primo ad aderire e in seguito sono entrati i due figli maschi, raccogliendo in un certo senso l'eredità paterna. Nelle associazioni professionali dunque potevano entrare interi nuclei familiari e al loro interno si verificava, come sembra, un passaggio di consegne tra padri e figli, che rilevavano il ruolo paterno.

4. Un caso particolare: i *cives amici et amatores*

Accanto alla cariche interne stabilite per statuto, a Pesaro emerge un caso particolare, rappresentato in un'iscrizione dalla menzione di *cives amici et amatores eius*, cioè del patrono *Titus Caedius Atilius Crescens*, per il quale questi fecero realizzare a proprie spese una grande base marmorea, sulla cui sommità era collocata una statua (ora non conservata; restano solamente i due fori nella base). Di fianco al testo epigrafico principale è incisa sulla stessa base, in alto nella faccia destra, una seconda iscrizione, in cui è stata inserita una serie di nomi. Si tratta dell'elenco dei *cives amici* e degli estimatori del patrono, che decidono di apparire sul monumento pubblico da loro dedicato. I nomi conservati sono nove: *Uttedius Amandus*, *Vinnius Paulinianus*, *Poppaedius*

Valens, *Apuleius Valens*, *Latyronius Festianus*, *Salluvius Felicissimus*, *Latronius Faustinus*, *Sertorius Secundinus*, *Sertorius Secundinus iunior*.

La qualifica di *amatores* assume in questo contesto il significato e le caratteristiche di "sostenitori" del patrono *Titus Caedius*. Accostabile al nostro testo è un'iscrizione onoraria proveniente da Otricoli²⁴, in cui un patrono del *collegium centonariorum* viene onorato da *amatores*. Sempre nell'accezione di "sostenitori" il termine in questione appare in tre iscrizioni sepolcrali, che sono state poste rispettivamente dalla moglie del defunto e dagli *amatores huius*²⁵, dai soli *amatores*²⁶ e di nuovo dagli *amatores huius* (del defunto)²⁷.

Inoltre, il termine *amatores* è stato impiegato anche in un catalogo collegiale, inciso su una grande lastra di marmo opistografa datata tra la fine del II e l'inizio del III secolo d. C.²⁸, ritrovata all'interno della basilica di Sant'Apollinare in Classe (Classe, Ravenna) durante i lavori di scavo eseguiti nell'estate del 1976. Essa era stata reimpiegata per delimitare un'area cimiteriale e oggi è conservata nel Museo nazionale di Ravenna (inv. n. 11801).

Nell'iscrizione della faccia B è stato iscritto un elenco di novantadue persone suddivise in base al ruolo ricoperto nel collegio: in sequenza compaiono i nomi di tredici patroni, di cinque *matres*, di dodici *amatores*, di due *scribae* e di sessantadue persone (cinquantacinque uomini e sette donne) appartenenti all'*ordo*. Secondo la Donati, questi "amatori" vanno interpretati come dei sostenitori, dei simpatizzanti: «in questo caso indicano un gruppo organizzato di persone formalmente estranee al collegio, ma ad esso legato di fatto forse per motivi economici»²⁹.

Nonostante la presenza di *matres*, che in

prima analisi farebbe pensare ad un collegio religioso, potremmo essere in presenza di un'associazione professionale, sebbene nel testo non ne venga indicato il nome, in quanto la qualifica di *mater* è documentata in altri cataloghi collegiali di natura professionale, come quello ostiense ³⁰ relativo ai *fabri navales*, dove tra l'altro sono menzionati anche due *amatores* sulla base della lettura corretta dalla Donati, oppure nel catalogo dei *fabri tignarii* proveniente da Luni ³¹. In ogni caso, la denominazione del collegio non appare nel testo epigrafico ravennate, perché si desumeva dal contesto archeologico, in cui l'epigrafe era esposta, come ad esempio la *schola* dello stesso collegio.

In ambito professionale il titolo di *mater collegii* appare soltanto in un'iscrizione frammentaria ³², dove viene menzionata una *mater collegii centonarium*, negli altri due casi attestati epigraficamente siamo in presenza di collegi religiosi; risulta invece più diffuso il titolo di *patrona* assunto da donne illustri in seno alle associazioni.

5. I *vicimagistri*: un collegio cittadino con implicazioni professionali

Nell'iscrizione dedicata al patrono *Titus Caedius Atilius Crescens* vengono citate altre associazioni cittadine, la cui natura non è sempre chiara e definibile con certezza: gli *iuvenes forenses*, noti solamente attraverso questo testo, riunivano in sé quei giovani indirizzati agli studi di giurisprudenza; gli *studia Apollinaris et Guntharis* riguardavano studi professionali, di cui però non si conoscono gli intenti, in quanto non possediamo altri dati di riferimento. L'unica eccezione è rappresentata da un'epigrafe di Fano menzionata dal Waltzing ³³ e relativa

ad una *cenatio* (banchetto), che si era svolta ad *Guntham*, quindi a *Guntha* o presso *Guntha* con un evidente riferimento topografico.

Siamo invece meglio documentati sui *vicimagistri*, che compaiono in altre tre epigrafi pesaresi. Sotto questa dicitura venivano ricompresi i soprintendenti che amministravano e controllavano il *vicus*, ovvero una sorta di quartiere extramuraneo sorto per accogliere l'incremento demografico, che si era particolarmente sviluppato in città a partire dal II secolo d. C.

Siamo in presenza di un altro collegio cittadino, che può essersi costituito in data più recente rispetto alle altre associazioni professionali, di cui abbiamo traccia nelle iscrizioni conservate (mi riferisco ai *fabri, centonarii, dendrophori, navicularii*). Questa receniorità può essere dovuta alla nascita e allo sviluppo relativamente recente del *vicus* stesso; altro indizio, inoltre, viene suggerito dalla sequenza di apparizione dei diversi *collegia* sia nel testo epigrafico di *Crescens*, sia nell'iscrizione per il patrono *Gaius Valius Polycarpus* ³⁴, in cui i *vicimagistri* compaiono per ultimi all'interno dei collegi "maggiori" della colonia, ovvero dopo i *fabri, centonarii, dendrophori* e *navicularii*.

La prima testimonianza ³⁵ riguardante un *magister vici* a Pesaro risale ai primi due secoli circa dell'età imperiale: si tratta di un monumento sepolcrale collettivo, eretto ancora in vita da tre individui (*Marcus Attius Repens, Travia Prima* e *Titus Marius Capito*) senza legami evidenti di parentela, di cui il primo di essi si definisce *magister vici*.

Possiamo domandarci allora quali fossero le reali mansioni o funzioni di questo sodalizio all'interno della colonia *Pisaurensis*: una loro prima caratteristica è legata al *vicus*, per il quale essi erano stati legittimati dai decurioni e dalla *civitas* a svolgere com-

piti di controllo e di amministrazione, ma è rintracciabile anche una loro connotazione professionale, dato che essi praticavano attività manuali, come vedremo fra poco.

Il *vicus* era abitato da persone di condizioni umili, come artigiani, operai, ecc., e accoglieva in sé la maggior parte delle attività artigianali e di conseguenza economiche della colonia durante i primi due secoli dell'età imperiale. A sostegno di questa tesi concorre la posizione stessa del *vicus* nel quadro topografico urbano: esso infatti costituisce un quartiere esterno, posto fuori delle mura cittadine, all'interno delle quali si estendeva il vero e proprio nucleo urbano, ora destinato quasi esclusivamente all'ambito residenziale.

Gli stessi *vicimagistri* svolgevano attività professionali di tipo manuale o artigianale: *structor* (muratore), *lanarius* (lanaio), *vestiarius* (sarto e probabilmente anche venditore di panni), che sono attestati in *CIL* XI, 6367 a-b. Sempre da questa epigrafe siamo a conoscenza che il collegio dei *vicimagistri* era costituito da quattro membri: *Titus Aninius Niger*, *Caius Firmidius* (*vestiarius*), *Publius Blerra* (*lanarius*), *Caius Anneius Rufus* (*structor*), che ricoprivano probabilmente anche un ruolo dirigenziale al suo interno.

Questo sodalizio, come peraltro è riportato nel testo epigrafico, si era fatto carico delle spese per la costruzione di un portico, su cui era collocata la suddetta iscrizione, dopo aver ottenuto il parere favorevole da parte dell'assemblea dei decurioni. Pertanto anche i *vicimagistri* erano dotati di una cassa comune (*arca*), dalla quale gli stessi membri attingevano per realizzare in questo caso un'opera di pubblica utilità rivolta a tutta la comunità pesarese. Questo nuovo allestimento avrà sicuramente contribui-

to all'abbellimento della colonia in senso monumentale, ma anche ad alimentare un sentimento di riconoscenza da parte degli abitanti nei confronti dei *vicimagistri*, che si erano assunti oneri civili per il bene e il progresso della comunità.

Se dovessimo tracciare ora e delineare con maggior precisione le funzioni di questo collegio, potremmo affiancare accanto ai compiti di sorveglianza e di controllo del *vicus* – questi tuttavia sono ritenuti da Mennella³⁶ come meno caratterizzanti rispetto alle funzioni di rappresentanza nelle cerimonie religiose e pubbliche –, un ruolo di pubblica utilità legato a episodi di evergetismo, come quello testimoniato dall'erezione di un portico cittadino, senza tralasciare la loro connotazione professionale, che emerge dai mestieri praticati e menzionati epigraficamente. Per il resto, non è possibile ricostruire un quadro più dettagliato.

A questo proposito darei più spazio all'ipotesi di un ruolo di vigilanza e di controllo urbano, legato in particolare al *vicus* ed esercitato dai *vicimagistri*, che potrebbe essere messo in parallelo e a complemento delle mansioni di polizia urbana svolte dai membri dei collegi dei *fabri*, *centonarii* e *dendrophori*³⁷. Si potevano, dunque, creare delle sinergie tra questi corpi professionali, chiamati a svolgere i suddetti compiti di vigilanza urbana all'interno della colonia. Il ruolo di pubblica utilità verrebbe di conseguenza rafforzato da questa ulteriore funzione, non rimanendo legato ai soli fenomeni di evergetismo compiuti dai *vicimagistri* per la *civitas* pesarese.

6. Il *collegium naviculariorum*

Un approfondimento particolare merita

il collegio dei *navicularii*, che si occupavano dei trasporti marittimi, ma anche fluviali e lacustri delle merci più svariate sia per conto dello Stato, sia per conto privato.

In area adriatica sappiamo attraverso la testimonianza scritta di Vitruvio (*De arch.* 2, 9, 16), che essi trasportavano tra l'altro un particolare tipo di legname, che proveniva dalle regioni settentrionali: il larice. Questo era molto ricercato per via delle sue proprietà ignifughe e per la sua resistenza. Riporto quanto dice Vitruvio nel passo in questione: *Haec autem per Padum Ravennam deportatur, in colonia Fanestri, Pisauri, Anconae reliquisque, quae sunt in ea regione, municipiis praebetur.*

In questo commercio dunque intervenivano i *navicularii*, ma in seguito potevano prestare la loro opera anche i *dendrophori* in qualità di trasportatori e lavoratori del legno. Questa rete commerciale ed economica, che solo in parte riusciamo a ricostruire, ci fa rilevare l'importanza e il ruolo di primo piano svolto da questi corpi professionali come motore dell'economia all'interno di colonie e municipi durante l'età romana.

Purtroppo le iscrizioni giunte fino a noi riguardanti il *collegium naviculariorum* pesarese sono solamente tre ³⁸, nelle quali venivano onorati alcuni dei loro patroni. Sulla base dei dati epigrafici si potrebbe sostenere un ruolo marginale o di minore importanza detenuto da questa associazione, ma se allarghiamo la nostra prospettiva riusciamo a cogliere altri elementi utili per la nostra indagine.

Se ci spostiamo a Roma e ad Ostia, troviamo conservate quattro epigrafi, in cui erano menzionati a vario titolo degli esponenti dei *navicularii maris Hadriatici* ³⁹. Questa associazione rappresenta un ulteriore tassello nel quadro non solo delle

associazioni professionali operanti in area pesarese, ma soprattutto dell'attività economica che si sviluppava in area adriatica. Su di essa non sono mancate le discussioni: in particolare, la De Salvo sostiene che si tratti di un collegio di area adriatica, con sede probabilmente ad Aquileia ⁴⁰, raggruppante al suo interno i *navicularii* adriatici, che intrattenevano traffici commerciali con Ostia e Roma. Sembra che sia da escludere, insieme alla De Salvo, sia l'origine ostiense, sia addirittura quella cirenaica (Sirks) di questo corpo; se così fosse, non si spiegherebbe la necessità di sottolineare nella titolatura la provenienza adriatica.

In questo collegio quindi venivano riuniti i *navicularii* delle varie città portuali dell'Adriatico, come Aquileia, Ravenna e Pesaro, i quali commerciavano in particolare con Roma e Ostia. In aggiunta la De Salvo specificava che questo corpo trasportava in particolare il vino ⁴¹, contribuendo al rifornimento della capitale: infatti da Aquileia e da tutta la fascia alto-adriatica provenivano degli ottimi vini (vedi quanto afferma Plinio ⁴²); inoltre il legame con questo prodotto è attestato epigraficamente dall'unione dei *navicularii maris Hadriatici* con i *negotiatores vinarii* ⁴³, sia dal fatto che a Roma e ad Ostia sono state rinvenute in gran quantità anfore del tipo Dressel 6 A ⁴⁴, destinate al trasporto di questo prodotto, oltre a quelle di tipo 6 B.

Infine studiando i movimenti delle merci e delle imbarcazioni, alcuni studiosi hanno potuto ricostruire le rotte di navigazione in Adriatico. Si partiva dalla zona alto-adriatica, si scendeva con le navi fino a Taranto, da qui esistevano tre possibili rotte: da un lato l'Oriente, verso la Grecia ed Atene, dall'altro l'Occidente, verso l'Africa e Cartagine, con la possibilità di spingersi fino al mar Tirreno

verso Ostia e Roma ⁴⁵. Pertanto i *navicularii maris Hadriatici* erano degli importanti imprenditori, che commerciavano in modo privilegiato con Roma e Ostia, dove facevano giungere non solamente il vino, ma anche altri generi di merci, provenienti dalla stessa zona alto-adriatica oppure dalle province, come ad esempio il ferro del Norico ⁴⁶.

Da questi elementi si può dedurre l'importanza del collegio dei *navicularii* anche all'interno della colonia di *Pisaurum*. Essi potevano intraprendere trasporti e commerci sia a largo raggio, rientrando così nei movimenti commerciali descritti sopra, sia a piccolo raggio mediante rotte di cabotaggio, come avveniva nel trasporto del larice riferito da Vitruvio. Tuttavia, va ricordato che nel II secolo d. C. circa il porto pesarese costituiva uno snodo secondario del commercio marittimo, comunque inserito nel quadro dei principali movimenti dell'alto Adriatico, il cui centro di gravità però era rappresentato dal porto di Aquileia ⁴⁷. Solamente nell'alto Medioevo lo scalo pesarese svolgerà un ruolo importante come porto della Pentapoli.

7. Il *collegium centonariorum*: testimonianze epigrafiche relative a possibili *alba collegii*

Volgendo ora l'attenzione ai *centonarii*, che si occupavano della fabbricazione di *centones*, ovvero di coperte o panni di lana grossolani, due iscrizioni frammentarie risultano di particolare interesse per la nostra indagine.

La prima ⁴⁸ riguarda l'elargizione voluta da un sevirò augustale, di cui non si è conservata nessuna traccia dell'onomastica, per finanziare un'opera (*opus*) per noi ignota.

L'importo della somma era in ogni caso considerevole: duecentomila sesterzi. Questo aspetto insieme al conferimento degli *ornamenta decurionalia* fa credere che si trattasse di un ricco liberto. La menzione mutila di *centonarii Pisauensis* nella prima linea conservata può essere integrata in parte con il termine patrono. Potrebbe pertanto trattarsi di un ricco liberto, sevirò augustale, ma anche patrono del *collegium centonariorum*.

Di questa associazione si conserva una seconda iscrizione molto frammentaria: in base alla ricostruzione avanzata, sembra che si tratti di un elenco di nomi inciso su una grande base in marmo, di cui si è conservata solamente la sezione d'angolo ⁴⁹. L'integrazione della prima linea con la parola [- - cent]on(ariorum) era stata già proposta come ipotetica dagli stessi editori del *CIL*; nelle restanti linee si conservano le desinenze dei *cognomina*, come si nota dal perfetto incolonnamento a destra delle *S* finali. Nella faccia laterale è presente l'unico nome completo superstite: *Marcus Disidius Priscus*, che è stato interpretato come il *curagens* del monumento in questione piuttosto che vedere in lui uno dei *quinquennales* (presidenti) del collegio dei *centonarii*.

L'integrazione deve essere presa con cautela, in quanto l'iscrizione risulta molto frammentaria; in ogni caso, se l'interpretazione è corretta, siamo di fronte ad un pezzo notevole per quanto riguarda l'indagine sulle associazioni professionali a Pesaro, poiché si tratterebbe dell'unico esempio di *album collegii* (elenco collegiale), conservato e proveniente da questa colonia.

In realtà si conservano altre due iscrizioni ⁵⁰, in cui erano incisi elenchi di nomi propri, per i quali si potrebbe ipotizzare una loro connotazione collegiale di ambito pro-

fessionale. Si tratterebbe verosimilmente di due cataloghi collegiali, in cui erano inseriti i nomi dei membri, sebbene non sia conservata la denominazione del collegio di riferimento.

Degna di menzione risulta essere l'ultima riga superstite (il resto non si è conservato) di *CIL XI*, 6391, in cui è stato inciso il nome di *Quintus Naevius* [- -]. Gli esponenti di questa *gens* sono noti da altre due epigrafi, in cui venivano onorati il padre *Marcus Naevius Cerasus* e i due figli già ricordati sopra, legati al *collegium fabrum* pesarese in quanto avevano ricoperto la carica di patrono al suo interno (vedi §3). È ipotizzabile che anche questo esponente della medesima *gens Naevia* abbia intrattenuto delle relazioni di vario titolo (semplice membro, patrono o *quinquennalis*) con il collegio dei fabbri locali, come del resto gli altri tre esponenti menzionati sopra. In base alla ricostruzione avanzata, si potrebbe sostenere che l'elenco in questione, di cui possediamo solamente i nomi personali privi di altre indicazioni, rappresenti il catalogo dei fabbri pesaresi, in cui erano stati inseriti sia i membri effettivi, sia coloro che esercitavano una o più cariche al suo interno.

8. Conclusioni

Dagli elementi messi in luce nel corso di queste brevi annotazioni si è potuto

cogliere l'importanza e il ruolo di primo piano detenuto dalle associazioni professionali nel centro romano di *Pisaurum* durante l'età imperiale. Esse erano di varia natura e presentavano implicazioni in differenti attività economiche, vitali per la prosperità della colonia stessa. Accanto allo svolgimento delle funzioni connesse con il loro mestiere i *fabri*, *centonarii* e *dendrophori* in particolare svolgevano compiti di pubblica utilità sia attraverso lo spegnimento degli incendi cittadini, sia mediante un ruolo di vigilanza in veste di "polizia municipale", a cui si affiancavano probabilmente i *vicimagistri*.

In riferimento ai collegi non mancano infine connotazioni di carattere sociale, in quanto la presenza di membri del ceto libertino in ruoli di rilievo, quale poteva essere il patronato, delinea un quadro di mobilità sociale, che altrimenti sarebbe stata più limitata, ma ancor più evidenzia la possibilità di una maggiore coesione all'interno del tessuto sociale cittadino.

Questi collegi professionali, quindi, ci consentono di comprendere con maggiore dettaglio gli aspetti economici, sociali e anche religiosi di *Pisaurum* durante l'età imperiale. Essi non erano elementi di disordine e caos all'interno della vita cittadina, come emergeva dalla *lex Iulia de collegiis*, bensì fattori di unione e coesione tra i cittadini (lavoratori o meno), motori dell'economia e dell'armonia interna alla colonia.

I patroni delle associazioni professionali a Pisaurum (Regio VI)

NOME	CONDIZIONE SOCIALE	ASS.*	CARICHE RICOPERTE	MONUMENTO	DEDICANTI	DONAZIONI	DATAZIONE	BIBLIOGRAFIA
<i>Petronius Aufidius Victorinus iunior e Setina Iusta</i>	Senatori	F	Non indicate	<i>Tabula patronatus</i>	Assemblea dei fabbri		256 d. C.	<i>CIL XI, 6335 (p 1399) = ILS, 7218</i>
<i>L. Apuleius Brasida</i>	Liberto	F	Seviro augustale, Augustale, <i>ornamenta decurionalia</i>	Base per statua	Collegio dei fabbri	<i>Sportula</i> , 50 sesterzi ad ogni membro del collegio	Fine II secolo d. C.	<i>CIL XI, 6358 = ILS, 6654</i>
<i>T. Caedius Atilius Crescens</i>	Cavaliere	F, C, N, D	<i>Quaest., duovir, duovir q., patronus coloniae</i> , dei seviri aug., dei <i>vicimagistri</i> , giovani forensi e degli <i>studia Apollinaris et Guntharis</i>	Base per statua	<i>Cives amici et amatores</i>	40 sesterzi, <i>sportula, epulum</i>	Fine II - inizio III secolo d. C.	<i>CIL XI, 6362 = ILS, 7364</i>
<i>C. Mutteius Quintus Severus</i>	Notabile locale	F, C, N	<i>Duovir q., quaest. alimentorum, curator calendarii pecuniae Valentini</i> , patrono dei seviri augustali		Decurioni e plebe urbana		II secolo d. C.	<i>CIL XI, 6369 = AE 1982, 266 = EAOR-II, 10</i>
<i>Marcus Naevius Magnus</i>	Notabile locale	F	Augure	Base per statua (?)	Collegio dei fabbri	10.000 sesterzi (<i>arca</i>), 20.000 sesterzi (statua) e <i>sportulae</i>	II secolo d. C.	<i>CIL XI, 6371</i>
<i>C. Valius Polycarpus</i>	Liberto	F, C, D (Rn), F, C, D, N (Ps)	Rn: patrono dei 7 quartieri, <i>ornamenta decurionalia</i> Ps: patrono dei <i>vicimagistri, ornamenta decurionalia</i>	Base per statua	Plebe urbana di Pesaro	5 denari ai decurioni, 2 denari ai collegi, 1 denario alla plebe, <i>sportulae</i>	II secolo d. C.	<i>CIL XI, 6378 = CIL V, *145, 1</i>
Ignoto	Liberto	C	Seviro augustale, <i>ornamenta decurionalia</i>	Parte ds. inf. di lastra		200.000 sesterzi	I - II secolo d. C.	<i>CIL XI, 6379</i>

*F = Fabri; C = Centonarii; D = Dendrophori; N = Navicularii.

- 1 J. P. WALTZING, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains. Depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, I-IV, G. Olms, New York 1970 (rist. anast. dell'edizione 1895-1900).
- 2 G. MENNELLA, G. APICELLA, *Le corporazioni professionali nell'Italia romana: un aggiornamento al Waltzing*, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'antichità 25, Arte tipografica, Napoli 2000, pp. 54-55.
- 3 G. CRESCI MARRONE, G. MENNELLA, *Pisaurum I. Le iscrizioni della colonia*, Giardini, Pisa 1984, p. 329.
- 4 *Ibid.*, pp. 262-265.
- 5 *Ibid.*, p. 68 nota n. 99 e pp. 433-434. *IG XIV*, 2252: si tratta di una lapide greco-cristiana extraurbana, che presenta l'indicazione della data consolare romana come pochi altri esemplari.
- 6 Vedi anche SVETONIO, *De grammaticis*, 3,5.
- 7 *CIL XI*, 6335 (p 1399) = *ILS*, 7218 e *SupIt-I-P*, 6 = AE 1982, 264.
- 8 *CIL XI*, 126 (p 1227, 1228).
- 9 CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 221-227.
- 10 *SupIt-I-P*, 6 = AE 1982, 264.
- 11 CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, p. 323.
- 12 P. L. DALL'AGLIO, I. DI COCCO (a cura), *Pesaro romana: archeologia e urbanistica*, Ante quem, Bologna 2004, pp. 117-119; E. MARTINELLI, *Ritrovamenti nell'area urbana e nel territorio*, in *Pesaro nell'antichità*, Marsilio Editori, Venezia 1995, p. 202 e in particolare la nota n. 9.
- 13 Tratta dalla lettera del marchese Ciro Antaldi pubblicata sul "Bullettino dell'Istituto Archeologico Germanico" nel 1881 e in "Notizie degli Scavi" del 1881. Essa si compone di annotazioni, dove vengono descritti i resti più significativi e non ha pertanto la forma compositiva di una vera e propria relazione di scavo.
- 14 *CIL XI*, 6335 (p 1399) = *ILS*, 7218; *CIL XI*, 6358 = *ILS*, 6654; *CIL XI*, 6362 = *ILS*, 7364; *CIL XI*, 6369 = AE 1982, 266 = EAOR-II, 10; *CIL XI*, 6371; *CIL XI*, 6378 = *CIL V*, *145, 1; *CIL XI*, 6379.
- 15 *CIL XI*, 6362 = *ILS*, 7364.
- 16 *CIL XI*, 6358 = *ILS*, 6654.
- 17 CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 306-308.
- 18 SVET., *Aug.*, 32; IOSEPH., *Antiq.*, 14,10,8; *CIL VI*, 2193 (p 3304, 3416, 3826) = *CIL VI*, 4416 = *ILS*, 4966 = AE 1999, 173.
- 19 *CIL XI*, 6369 = AE 1982, 266 = EAOR-II, 10.
- 20 L. JAPPELLA CONTARDI, *Un esempio di "burocrazia" municipale: i curatores kalendarii*, in "Epigraphica", 39, 1977, pp. 71-90; G. MENNELLA, *La pecunia Valentini di Pesaro e l'origine dei curatores kalendarii*, in "Epigraphica", 43, 1981, pp. 237-241.
- 21 MENNELLA, *La pecunia cit.*, pp. 237-241; CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 291-294.
- 22 CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 296-298.
- 23 *CIL XI*, 6370. Vedi CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 37-39 e pp. 294-296.
- 24 *CIL XI*, 7805 = *ILS*, 7365 = AE 1899, 93.
- 25 *CIL V*, 3466 = *CIL XI*, *129b = *ILS*, 5121 = EAOR-II, 47.
- 26 *CIL X*, 2132 = *ILS*, 5168a.
- 27 AE 1983, 188 = *SupIt-XXV-L*, 21.
- 28 AE 1977, 265a-b = AE 2006, 442.
- 29 A. DONATI, *Catologhi collegiali su un'iscrizione opistografa ravennate*, in "Epigraphica", 39, 1977, p. 39.
- 30 *CIL XIV*, 256 = IPOstie-B, 344 = AE 1955, 182.
- 31 *CIL XI*, 1355 = *ILS*, 7227.
- 32 *CIL IX*, 2687 = *Aesernia*, 86.
- 33 WALTZING, *Étude historique cit.*, III, pp. 511-512. Si tratta di *CIL XI*, 6222 = AE 1896, 71 = *ILS*, 9204 = *ILCV*, 3827 = *ICI-VI*, 126.
- 34 *CIL XI*, 6378 = *CIL V*, *145,1.
- 35 *CIL XI*, 6359. CRESCI MARRONE, MENNELLA, *Pisaurum cit.*, pp. 269-271.
- 36 G. MENNELLA, *Il vicus di Pisaurum*, in "Epigraphica", 45, 1983, pp. 146-151.
- 37 Questi corpi professionali si occupavano principalmente dello spegnimento degli incendi in ambito cittadino, come testimonia lo stesso Plinio il Giovane nelle sue *Epistulae* (X, 33-34) indirizzate all'imperatore Traiano. Per approfondimenti su entrambe le funzioni vedi WALTZING, *Étude historique cit.*, II, pp. 193-207; A. CRISTOFORI, *Non arma virumque: le occupazioni nell'epigrafia del Piceno*, II ed., Lo scarabeo, Bologna 2004, pp. 240 e 243-244 in particolare la nota n. 592; MENNELLA, APICELLA, *Le corporazioni cit.*, pp. 22-24; R. SABLAYROLLES, *Libertinus miles. Les cohortes de vigiles*, Collection de l'École française de Rome 224, Roma 1996, pp. 62-63; J. M. SALAMITO, *Les collègues de fabri, centonarii et dendrophori dans les villes de la Regio X à l'époque impériale*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, atti del convegno organizzato dal

Dipartimento di scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e dall'École française de Rome (Trieste, 13-15 marzo 1987), Trieste-Roma 1990, p. 164 in particolare la nota n. 4.

38 *CIL* XI, 6362 = *ILS*, 7364; *CIL* XI, 6369 = *AE* 1982, 266 = *EAOR*-II, 10 e *CIL* XI, 6378 = *CIL* V, *145,1.

39 Per l'analisi di queste iscrizioni rimando a G. PELLEGRINO, *I navicularii maris Hadriatici ad Ostia*, in "Miscellanea greca e romana", 11, 1987, pp. 229-236 e a L. DE SALVO, *Economia pubblica e privata nel mondo romano: i corpora naviculariorum*, Samperi, Messina 1992, pp. 429-430.

40 Sulla sede di questa corporazione si discute ancora molto: la De Salvo propende per Aquileia, mentre Meiggs, Rougé e di recente Paci sono a favore di una sede ostiense. Mi sembra inaccettabile la tesi del Sirks, che propone una sede in Cirenaica per i *navicularii maris Hadriatici*.

41 Il vino non rientrava ancora tra le *species* annonarie, quindi era sottoposto al libero commercio.

42 PLINIO, *Nat. Hist.*, 14,57.

43 S. PANCIERA, *Porti e commerci nell'alto Adriatico*, in "Antichità altoadriatiche", 2, 1972, p. 91; DE SALVO, *Economia pubblica* cit., pp. 432-434, in particolare l'analisi epigrafica ivi proposta.

44 PELLEGRINO, *I navicularii* cit., pp. 232-235.

Per un'analisi più approfondita delle anfore in area adriatica si rimanda a M. B. CARRE, *Les amphores de la Cisalpine et de l'Adriatique au début de l'Empire*, in "MEFRA", 97, 1985, pp. 207-245.

45 PANCIERA, *Porti* cit., p. 86; G. BRIZZI, *Il sistema portuale altoadriatico e i commerci di Aquileia e Ravenna*, in "Antichità altoadriatiche", 13, 1978, p. 93.

46 BRIZZI, *Il sistema* cit., pp. 94-95.

47 La rotta principale in area alto-adriatica era costituita da quella endolagunare e paracostiera, organizzata tra Ravenna ed Aquileia e raccordata poi al litorale istriano. Comunque la navigazione era favorita dalla presenza di litorali bassi, sabbiosi, talora rettilinei, talora inframmezzati da vaste insenature e lagune, che consentivano facili approdi. Per maggiori approfondimenti vedi G. ROSADA, *La direttrice endolagunare e per acque interne nella decima regio maritima: tra risorsa naturale e organizzazione antropica*, in *La Venetia nell'area padano-danubiana. Le vie di comunicazione*, atti convegno (Venezia, 6-10 aprile 1988), Cedam, Padova 1990, pp. 153-182.

48 *CIL* XI, 6379.

49 *CIL* XI, 6389.

50 *CIL* XI, 6390 e *CIL* XI, 6391.

La diocesi pesarese tra VI e VIII secolo. L'importanza del radicamento territoriale nell'espansione egemonica ecclesiastica

di

Omar Riccardo Zehender

Per comprendere l'anatomia e la "psicologia" delle popolazioni cosiddette bizantine adriatiche è importante comprendere la natura di quella che Guillou definisce virtuosamente «regione psicologica»¹. Spesso, le fonti a nostra disposizione, essenzialmente di propaganda papale e di stampo antibizantino, dipingono, in chiave artatamente fuorviante, i bizantini adriatici quali "greci"². Tuttavia, da lungo tempo, l'amministrazione imperiale romea era solita investire delle cariche e dei compiti amministrativi i maggiorenti autoctoni delle aree conquistate o riconquistate, come in questo caso.

Nella determinazione e delineazione della classe dirigente esarcale e pentapolitana, se si esclude il primo periodo delle operazioni militari nell'ambito del conflitto greco-gotico, lentamente ma inesorabilmente i titoli di funzione militari e amministrativi, affidabili *διὰ λόγου* per nomina, quali il *dux provinciae* o il *tribunus civitatis*³, vengono mirabilmente distribuiti alla classe dirigente locale, secondo una consuetudine radicata anche in altre aree imperiali extraitaliche.

I greci adriatici, di cui disquisiscono numerose fonti, sono quindi identificabili con la classe dirigente locale investita di funzioni pubbliche, prima militari e poi amministrative, nell'ambito della «regione psicologica» esarcale. Ciò comporta il delinearsi di una identità comune, ben precisa,

che collega ogni cellula al tessuto provinciale – poi ducale – pentapolitano ed esarcale, nella strenua difesa della precipua identità nonché autonomia territoriale ed amministrativa, in quel legame viscerale con il territorio che mutua qualsiasi teoretica quanto rarefatta influenza egemonica⁴, grande o piccola che sia.

Poli di attrazione di siffatta identità, in una prospettiva squisitamente piramidale, sono in primo luogo l'esarca, comandante militare e civile dei territori di afferenza bizantina inerenti il ravennate, la Pentapoli, il ducato romano e quello veneto, di poi l'arcivescovo di Ravenna, anelante erede, patrimoniale nonché ideale, del suo illustre predecessore⁵. Tale identità regionale rimane ontologicamente scissa da quella orientale greco-bizantina, come dimostrano le sollevazioni pentapolitane e filopapali, sorte in violenta opposizione all'editto iconoclasta dell'imperatore Leone III l'Isaurico⁶.

Nell'ambito dei domini bizantini adriatici, l'area pentapolitana costituisce una provincia a sé stante. Infatti, nella sinodo romana convocata da papa Agatone nel 680, la sottoscrizione vergata da Benenato⁷, vescovo di Pesaro, recatosi a Roma, in compagnia degli altri episcopi pentapolitani suffraganei del papa, sancisce l'esistenza nonché l'ufficialità, civile ed ecclesiastica, della suddetta provincia⁸.

All'indomani della ricostruzione delle mura cittadine, commissionata da Belisario⁹, e una volta concluse le ostilità greco-gotiche, la cittadina pesarese, sempre oltremodo rilevante per la sua dislocazione strategica litoranea, diviene ingranaggio essenziale dell'organismo pentapolitano, sede di un *numerus* o *banda*, truppa composta da 200-400 uomini, al comando di un *comes* o *tribunus civitatis*, a sua volta sottoposto all'autorità di un *dux provinciae*, di stanza a Rimini¹⁰.

Nell'ambito dell'Italia bizantina, al governo delle truppe cittadine provinciali o stanti in piazzeforti isolate¹¹, è possibile trovare anche un *magister militum*, il quale in periodo post-giustiniano godeva di un potere superiore a quello del *comes/tribunus*, essenzialmente sopravanzante l'autorità ducale. Solo con l'avvento della figura esarcale, in sostituzione dei *magistri militum*, vengono incaricati nuovi duchi che assorbono più vaste prerogative militari e civili¹².

Emblematico ed incipientemente calzante risulta essere l'esempio di Giovanni, illustre e prestigioso maggiorenne bizantino a capo di una milizia di stanza nella provincia Annonaria nonché mecenate fondatore della basilica/*monasterium* pensauense della Santa Vergine Assunta in Cielo¹³.

L'apparato militare bizantino, presente anche sul territorio esarcale e pentapolitano, si compone di un esercito mobile¹⁴ e di un corpo di *militēs limitanei*, incaricati della difesa dei confini imperiali¹⁵. I soldati limitanei dovevano essere reclutati sul luogo di pertinenza e assolvevano due funzioni: una militare ed un'altra economica-agricola. Infatti, le terre afferenti il fisco bizantino vengono così ripartite: gli *agri limitanei*, assegnati appunto ai militari, non possono essere alienati se non dopo la mor-

te, né possono essere soggetti a tributi; i *fundi limitrophi* o *limiti deputati*¹⁶, affidati in concessione, non impongono il servizio militare ma l'obbligo di mantenere i soldati di stanza lungo il perimetro delle frontiere imperiali¹⁷. In codesto sistema, la logica dell'autogoverno, tesa a rendere autonomo e autosufficiente un ambito militare e civile, non fa che consolidarsi, in pieno accordo con la volontà dei maggiorenti locali. I possessori fondiari, laici o ecclesiastici, tentano inesorabilmente di irrobustire la propria egemonica presenza sul territorio. La valenza attrattiva e stabilizzante dei nuclei di autorità ecclesiastica, quale papato, arcivescovado ravennate e singoli episcopati locali, esprime un'ineluttabile crescita esponenziale. Risulta quanto mai intuibile che, laddove si crei un vuoto di potere, un'altra entità, territorialmente radicata, si espanda alla volta degli spazi abbandonati. Se da un lato sono le gerarchie militari ad accrescere ed evolvere il proprio ruolo nell'ambito civile, altrettanto fanno le gerarchie ecclesiastiche¹⁸. Tant'è vero che, quando nel 934 d.C. l'area pisauense di *mons Granari*, sito di essenziale rilevanza per il suo ruolo strategico e di approvvigionamento cerealicolo, deve essere concessa in enfiteusi dall'arcivescovo ravennate, ad inoltrare domanda a tal scopo sono tal Giovanni, *vir clarissimus*, e suo fratello Gontardo diacono, fulgidi esponenti dei due poli egemonici cittadini¹⁹.

All'interno delle singole città, all'indomani della diaspora dei poteri civili tardo-imperiali intervenuta dal V secolo, il vescovo si fa espressione di autorità non solo spirituale, ma anche civile, territoriale e secolare, fondamentale alla sussistenza e allo sviluppo della *civitas*. Infatti, fin dal IV-V secolo, le funzioni episcopali civili, risultano in costante crescita, grazie anche

alla parcellizzazione dell'effettivo esercizio egemonico.

Nel gioco di potere tra le oligarchie territoriali esarcali e pentapolitane, la Chiesa arcivescovile ravennate e i singoli episcopati urbani la fanno da padrone, sostituendosi frequentemente ad autorità civili di stampo precipuamente e ontologicamente laico. Nel corso dei tumultuosi secoli tardoantichi e altomedievali, le entità ecclesiastiche, unico costante baluardo di continuità sinecistica civile, devono rivestire il delicato ruolo di custodi della tradizione romano-cristiana-ortodossa, confrontandosi con le eterogenee ondate barbariche ariane che si riversano sui territori italici.

Il fattore religioso, sostanziato dall'adesione all'eresia ariana, si presenta come ambito di alterità rispetto al credo niceano-romano e continua a sussistere nel corso di svariati secoli, prima di riconfluire, non senza resistenze, all'interno dell'alveo cristiano-cattolico. Il romanizzato Teodorico, nella prima fase del suo *regnum Italiae*, a dispetto del credo ariano, si dimostra ben disposto verso la compagine niceana, ergendosi sovente a tutore delle istituzioni ecclesiastiche romane e intrattenendo ottimi rapporti con il metropolita di Milano, il vescovo di Pavia, i maggiorenti della classe senatoriale nonché lo stesso papa. Tuttavia, appropinquandosi il crepuscolo del regno romano-barbarico ostrogoto e profilandosi all'orizzonte lo scontro greco-gotico, l'aspra divaricazione ariano-niceana torna a dilatarsi violentemente, tanto che il re dei goti fa imprigionare papa Giovanni I, che era stato accolto a Costantinopoli con tutti gli onori, nel corso di una sua visita finalizzata a indurre la corte imperiale ad assumere maggiore tolleranza nei confronti di suddetta eresia²⁰.

I conquistatori longobardi, neofiti ariani, si dimostrano a lungo saldamente ancorati alle proprie ataviche ed ancestrali credenze popolari, e quindi meno incontrovertibilmente vincolati all'eresia cristiana. Difatti, già tra VI e VII secolo, il re Agilulfo, marito della cattolica Teodolinda, si mostra a lungo indeciso tra le due confessioni cristiane, tanto da giungere a far battezzare il proprio figlio con rito cattolico ed a donare terre alle chiese cattoliche stesse. Infatti, dopo la conquista di Milano, il metropolita abbandona la città alla volta di Genova, mentre il patriarca di Aquileia ripara a Grado, nelle lagune. Tuttavia, la restituzione dei patrimoni ecclesiastici iniziata da Teodolinda insieme alle sempre più frequenti conversioni al credo niceano, restaurano la capacità di azione e l'influenza del clero cattolico. Se nel corso del VII secolo re cattolici si alternarono a re ariani, al principio dell'VIII secolo, con re Liutprando, è possibile affermare che il processo di conversione al cattolicesimo della monarchia longobarda è oramai radicato, come anche una sempre maggiore affluenza dell'aristocrazia barbarica alle dignità episcopali, diluendo e scompaginando l'assioma aristocrazia romana-clero cattolico²¹.

Ovviamente la sconfitta di un popolo, un avvicendamento egemonico, non vuol assolutamente significare, né può presupporre, la scomparsa del medesimo e tantomeno il suo asettico assorbimento nell'alveo dei "vincitori". Lo stesso concetto di regni "romano-barbarici" esprime il risultato della sinecistica somma di più culture. Le popolazioni barbariche presenti nel territorio, continuano a persistere in esso, a dispetto di qualsivoglia avvicendamento politico, e attivano un complesso meccanismo di integrazione che, gioco forza, intacca l'ambito medesimo in cui avviene.

Ciò sostanzia e comprova il contenuto semantico dell'ardito concetto storico di "passaggio", in merito al quale l'osservazione e la descrizione dei variegati settori anatomici diocesani, fotografati nella loro dinamica evoluzione, costituiscono fulgida nonché epidermica estrinsecazione tattile. L'infiltrazione di elementi appartenenti a culture barbariche, transitate o transitanti sul territorio centro italico, segna infatti profondamente la realtà diocesana pisarense, come dimostrano ed illustrano le mirabili indagini toponomastiche condotte in ambito comitale da Ettore Baldetti²². Del resto l'esistenza di fondamentali dedicazioni, in area urbana, quali San Michele Arcangelo e San Giacomo, denunciano la presenza e l'integrazione anche in ambito urbano di componenti sociali longobarde e slave²³. Ciò dimostra che il diacronico processo di passaggio è solito avvenire riverberandosi su di un piano sincronico assai articolato, che abbandona tuttavia dietro di sé scie vaste e complesse che la ricerca storica tenta arditamente di ricostruire nella loro anatomia e fisiologia.

Terreno di esercizio fondamentale dell'autorità vescovile è il territorio diocesano, urbano e comitale. Tale spazio fisico, istituzionale ed umano, costituisce il ricettacolo cellulare della realtà romana tardo-imperiale, nonché il fulcro di unione e trasformazione, il frastagliato confine, con la società tardoantica. In siffatta ottica di singhiozzante continuità, assistiamo all'esodo delle istituzioni giuridiche, culturali e sociali romane alla volta di quelle cristiane, in un meccanismo squisitamente agglutinante che, il più delle volte, non cancella ma adatta l'accezione e il contenuto semantico di elementi che risultano indispensabili alla strutturazione dell'ecumene cristiana.

È d'uopo rimanga chiaro che, come spesso accade, le generalizzazioni offrono nefasti contributi alla ricerca, come sottolinea il Lombardi²⁴. Per comprendere, quindi, e delineare realisticamente il passaggio dinamico in oggetto, è fondamentale agire su di un piano storiografico empirico, che analizzi certosinamente il concreto di ognuna delle realtà prese in considerazione. Fin dal momento in cui la fede cristiana si struttura, non più come clandestino ed incipiente agglomerato ma come Chiesa, essa edifica gioco forza il suo organismo su di un piano giuridico. In tale processo risulta quindi imperativo usufruire del calco istituzionale romano-imperiale, tardoantico e bizantino, sia perché la cultura giuridica tardoantica offre ottimi strumenti, ma anche e soprattutto perché la società sulla quale la Chiesa deve edificarsi si articola, anatomicamente e fisiologicamente, sul variegato ambito istituzionale e giuridico romano.

Nella realtà romana, i territori suddivisi in differenti cellule amministrative si raccolgono e riconoscono attorno a nuclei che svolgono la funzione di capoluogo. Codesto fulcro centripeto è costituito dall'*urbs*²⁵, all'interno della quale la *civitas* definisce la cittadinanza²⁶ e con il tempo addirittura la città stessa²⁷. La circostante superficie comitale è occupata da altre aggregazioni umane, quali *pagi* e *vici*²⁸. L'*urbs* è popolata da un'eterogenea compagine sociale, suddivisibile nell'*ordo*, comprendente ottimati e cavalieri, e nella *plebs*, indicante il livello sociale più basso del *populus* romano²⁹. La *plebs* a sua volta si articola in *plebs rustica* e *plebs urbana*³⁰, dotata di specifici diritti politici e doveri fiscali nell'ambito della "res pubblica"³¹.

Fino all'epoca di Gregorio Magno possiamo osservare il perdurare di suddette

ripartizioni sociali ³², tuttavia successivamente il portato semantico del termine *plebs* perviene ad una prospettiva ecumenica cristiana, evocando il *populus* della *plebs Dei* “*utriusque sexus*” ³³ nella sua complessività, ma anche, tra i secoli VIII e IX, l’istituzione canonico-battesimale nonché l’edificio che la sostanzia, la *plebs civitatis* urbana e le *plebes rusticae* comitali, attorno alle quali la *societas* cristiana che le sottende si riunisce per espletare funzioni tanto religiose quanto civili ³⁴.

La *plebs civitatis*, prima del VII-VIII secolo indicata anche come *ecclesia baptismalis*, *battisterium*, *cardinalis* ³⁵, costituisce la chiesa afferente la sola città ed il suburbio ed è diretta da un *archipresbiter*. Essa percepisce le proprie decime, le regalie nei battesimi e il quartesimo nei funerali dei *cives*. Ai cittadini spetta poi il precipuo obbligo di mantenere l’edificio fisico della *plebs*, incombenza che pare alludere all’antica eredità dei diritti/doveri che la componente sociale della *plebs urbana* deteneva nei confronti della “*res pubblica*” ³⁶.

Anche nell’ambito pisarense, la documentazione epigrafica in nostro possesso testimonia la presenza della *plebs* urbana, cellula della *civitas* romana. Nel passaggio all’ambito cristiano, sembra legittimo identificare la *basilica-monasterium-ecclesia baptismalis* della Santa Vergine Assunta in Cielo, eretta su terreno demaniale da Giovanni, illustre membro dell’aristocrazia militare imperiale bizantina, e quindi di fondazione non ecclesiastica, con la *plebs civitatis* ³⁷.

La figura e la carica di *archipresbiter* ³⁸ emerge insieme alla necessità di strutturare uno schema gerarchico che sanzioni il maggior peso di codesto ruolo rispetto ad altri di natura inferiore, connessi con l’amministrazione di cappelle o semplici parrocchie, sia

in ambito urbano che comitale. Difatti, nella realtà urbana pesarese, è possibile osservare la suddivisione in quattro quartieri, ognuno dei quali afferenti una precipua parrocchia, retta da un *presbiter*, sottoposto all’autorità dell’*archipresbiter civitatis*, definito anche *municipalem* ³⁹.

Nel passaggio dalla compagine romana a quella cristiana pare emergere alla nostra attenzione una esecrabile frattura. La *basilica/plebs civitatis* pesarese, nel corso della seconda metà del VI secolo, risulta al centro di un’accesa faida, che coinvolge il vescovo, il fondatore Giovanni e il papa romano, in veste di severo arbitro. Il vescovo Felice, sebbene più volte richiamato dal papa, trasferisce la propria cattedra episcopale dalla chiesa suburbana di San Decenzio e Germano alla *basilica/ecclesia baptismalis/monasterium* della Santa Vergine Assunta in Cielo ⁴⁰. L’episodio non risulta essere isolato e il fenomeno del trasferimento urbano della cattedra vescovile si verifica similmente in altre realtà diocesane ⁴¹. A giustificazione di ciò giace senz’altro l’intenzione di abbandonare il terreno non difeso del suburbio, in favore della realtà intramuraria urbana, in concomitanza con l’imperversare delle pressioni barbariche sui confini ⁴².

Tuttavia ritengo sia opportuno ampliare il nostro sguardo per scandagliare altre ulteriori cause stanti alla base di tale fenomeno, a mio avviso ben più profonde e “intime”.

La basilica cristiana, eretta su suolo demaniale o privato nel quindicennio intercorso tra il 567 e il 582-84 ⁴³, viene per sua natura destinata al culto pubblico, afferente a una comunità cittadina o rurale. È quindi l’amministrazione imperiale, il βασιλεύς ⁴⁴, che la fonda e la destina al *populus* della *plebs Dei*. Invero, nel VI secolo non è possibile incontrare un edificio basilicale di fon-

dazione episcopale, men che meno investito del ruolo di *ecclesia maior*. Tuttavia spetta al vescovo la sua consacrazione come anche la *potestas* sullo stesso.

Qualche anno più tardi leggiamo una lettera di papa Pelagio I (578-590), indirizzata al vescovo Felice di Pesaro, in cui lo si esorta a provvedere alla consacrazione di un *monasterium a Johanne constructum*. Con il termine *monasterium* in occidente, da San Benedetto in poi (480-547), intendiamo un ambito residenziale, occupato da individui laici che si dedicano, in chiave cenobitica, al culto. A tale edificio si lega una chiesa, che esplica le funzioni religiose interne. In quanto chiesa monasteriale annessa, tale struttura religiosa non poteva essere officiata da chi, come i monaci o l'abate, non disponeva di ordini sacri, ma veniva invece presieduta da «un solo prete» designato dal vescovo⁴⁵.

I sacri canoni e le costituzioni giuridiche giustinianee indicano che nessuna chiesa, anche monasteriale, può essere costruita, senza l'esplicito consenso nonché l'intervento liturgico del vescovo⁴⁶, tuttavia, espletate queste preliminari funzioni ufficiali, se si esclude la vigilanza morale e la nomina del prete officiante, al vescovo non competono altre funzioni in merito alla gestione monasteriale stessa⁴⁷. Pare quindi plausibile che il Giovanni, evocato da papa Pelagio, abbia voluto modificare la natura della *basilica civitatis*, da lui costruita pochi anni prima, al fine di sottrarla alle bramosie vescovili, probabilmente già in atto⁴⁸.

In tale episodio pare possibile individuare una dicotomia nella gestione dell'ecumene cristiana, che evidenzia un'area di afferenza ecclesiastica e un'altra area, tarδοantica, di afferenza imperiale o comunque civile. Sebbene il vescovo conservi una preminenza rappresentativa e onoraria

rispetto a tutte le realtà e dinamiche religiose diocesane, vi sono degli ambiti che non lo riguardano o che sfuggono al suo "materiale" e territoriale controllo, quali le realtà basilicali, monasteriali e quindi anche afferenti la fondamentale e potente realtà della *plebs civitatis*.

La proditoria collocazione della cattedra vescovile all'interno della basilica-*plebs civitatis* pesarese pare sostanziare anche la pervicace volontà episcopale di ricomporre e sanare tale dicotomia egemonica giacente sul corpo dell'ecumene cristiana, rivendicando alla dignità episcopale una sovrana autorità territoriale diocesana, urbana e comitale, nonché il concreto primato istituzionale, su di un piano ecclesiastico e civile.

Anche il delinarsi della realtà plebana rustica si contestualizza nel medesimo progetto di radicamento territoriale diocesano-episcopale. La *plebs*, in quanto circoscrizione religiosa, sostanzia la componente civile del *pagus* romano. Come per la *plebs civitatis*, anche le cellule della compagine rustica vengono gestite da un *archipresbyter*, direttamente dipendente dal vescovo ed investito dell'autorità di gestire tutti i chierici minori presenti nel plebato: monasteri, diaconie, basiliche, oratori⁴⁹.

Tuttavia è oramai accertato che quello che Frenquellucci definisce come «fenomeno plebale» non seguì uno sviluppo univoco ed organico e cominciò a concedere i suoi primi frutti, in ambito medio-adriatico, tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo⁵⁰. Infatti giungendo alla metà dell'XI secolo, la diocesi pesarese risulta strutturata in dodici circoscrizioni plebali comitali: San Cristoforo "ad Aquilam" di Casteldimezzo, Santa Sofia di Gradara, San Pietro in Macculla, San Lorenzo in Strada, San Martino in Foglia, Santa Maria di Limata, San Pietro

di Ginestreto, San Michele di Montegaudio, Santo Stefano di Candelara, San Michele di Novilara, Sant'Anastasio di Roncosambaccio, San Vito di Mombaroccio ⁵¹.

Nella fase antecedente, la colonizzazione ecclesiastica del territorio e il radicamento nelle aree comitali pesaresi avviene tramite *ecclesiae baptismalis, parochiae* ⁵², basiliche, che per lo più si collocano nei fondovalle, in concomitanza delle terrazze fluviali o lungo le aree costiere ove correvano i principali assi stradali romani, o in aree collinari ⁵³. Tali strutture spesso sorgono in corrispondenza di zone nevralgiche della municipalità romana, quali *vici, pagi, villae* ⁵⁴, in modo da poter acquistare all'ecumene cristiana le realtà sociali e territoriali dell'antica *plebs* rustica e in modo che le istituzioni ecclesiastiche diocesane possano sovrascrivere alle istituzioni romane, riconducendo gli ambiti comitali sotto il diretto controllo territoriale dell'autorità vescovile ⁵⁵.

Questo processo trova il suo perfezionamento nell'instaurarsi del fenomeno plebale, tra VIII e IX secolo. Per quanto sia difficile indagare e riferire ogni struttura plebana ad una precedente fondazione ecclesiastica, basilicale o addirittura romana, indagini di carattere archeologico, storiografico o toponomastico possono aiutarci a sviscerare tali dinamiche.

La perlustrazione delle pertinenze territoriali afferenti la pieve possono restituire materiale significativo ai fini di una stratificazione cronologica: frammenti di ceramica, tegole e mattoni ad impasto romano, cocciopesto, lacerti pavimentali mosaicati, ecc. Allo stesso modo può risultare altrettanto utile la riflessione relativa a dati toponomastici, quali: toponimi afferenti l'ambito militare – Quarto, Quinto, Sestino, Ottavo, “in Strada” ; toponimi prediali ine-

renti il titolo plebale – “in Culto”, “in Vico”, “in Veclo”, “in Strada”; agiotoponimi – Vergine Maria, Apostoli Pietro e Paolo, Santo Stefano, San Lorenzo, San Pancrazio, San Martino, Sant'Ilario, e ancora Santa Sofia, Sant'Anastasio, San Cristoforo, Sant'Eracliano, Santa Marina, di evidente matrice orientale.

Nell'ambito dell'osservazione delle cosiddette pievi vallive ⁵⁶ presenti nel territorio pisarense, risalenti ad insediamenti di epoca romana o tardo-romana sorti frequentemente in relazione agli snodi cardine della viabilità antica, risulta emblematico il caso delle pieve di San Lorenzo in Strada ⁵⁷ (Case Bruciate). Il rudere odierno, che palesa a tutt'oggi la sua insolita forma ottagonale, unico esempio in area pentapolitana, denuncia una probabile origine ravennate dell'edificio plebale. Tuttavia, un'indagine più approfondita amplia la rosa dei dati a nostra disposizione.

La struttura si colloca lungo il terrazzo fluviale del lato sinistro del Foglia, situandosi all'incrocio tra l'antico tracciato della consolare Flaminia che muoveva in direzione di *Ariminum* e una strada perpendicolare che proveniva dalla sponda opposta del fiume. Tale impianto viario la metteva in collegamento con le altre pievi circostanti, quali Santa Maria in Limata, San Pietro “in Maceula”, San Cristoforo “ad Aquilam”. La dedicazione afferente il martire Lorenzo allude all'atavica importanza del sito strategico occupato dalla realtà plebale, ove il fuoco acceso nel corso delle ore notturne poteva rappresentare un approdo fondamentale per chi percorreva gli assi viari. Parimenti, la denominazione “in Strada” allude alla profonda rilevanza che, in ambito altomedievale, detenevano strade selciate di antica origine che ancora

sorreggevano mirabilmente i collegamenti nell'ambito di un impianto viario tragicamente involuto.

Il luogo di pertinenza dell'edificio plebale è stato oggetto di importanti rinvenimenti epigrafici⁵⁸ e materiali (tegoloni, frammenti fittili), atti a testimoniare l'antecedente preesistenza di strutture antiche. Le attuali conclusioni tratte da Lombardi affermano che in concomitanza del sito emergeva una struttura culturale privata romana o un edificio religioso pubblico o civile – un ninfeo, un mausoleo. In quest'ambito si inserisce, probabilmente in epoca esarcale, una prima struttura religiosa, forse un *martyrium*, un *monasterium*⁵⁹ costruito su iniziativa dei proprietari del fondo, quindi nel IX secolo emerge un corpo battesimale che, dopo la caduta della pieve, continua ad essere utilizzato come chiesa matrice⁶⁰.

Allo stesso modo, perlustrando il territorio diocesano, fonti e testimonianze storiografiche possono risultare altrettanto utili nell'indagine inerente le altre analoghe realtà plebali presenti sul territorio pisauense.

Annibale degli Abati Olivieri narra di una "basilica", situata *quingentesimo fere miliario a Ravennatium urbe*, mentre Anastasio Bibliotecario, nella sua *Historia de Vitis Romanorum Pontificum*, riferisce che la basilica di San Cristoforo "ad Aquilam" nel 743 fu sede dell'incontro avvenuto fra papa Zaccaria e l'esarca Eutichio. Parimenti, una pergamena ravennate appartenente al XII secolo attesta l'esistenza, sempre nella medesima zona, di un fondo "Aquila", sito nel comitato pesarese, corte di Gallio-la o di Casteldimezzo. Risulta in tal modo abbastanza agevole l'identificazione della basilica presentata nelle fonti con l'omonima pieve del pesarese, San Cristoforo "ad Aquilam"⁶¹. Fondata quindi tra il 743 e il

909 d.C., in località "Aquila" (Colombarone), la pieve di San Cristoforo si installa su di una precedente struttura di fondazione bizantina, nell'ambito del territorio inizialmente afferente il fisco imperiale, in un'area limitrofa al tracciato seguito dalla consolare Flaminia. La dedicazione della basilica tradisce la non afferenza dell'edificio all'antica evangelizzazione dei territori, ma conferma invece l'appartenenza orientale della fondazione nella dedicazione al Santo Cristoforo, tanto assente nel panorama ecclesiastico medioadriatico-antico quanto invece ricorrente in ambito orientale fin dal 452 e in area siciliana dal VI secolo in poi. La mirabile ricostruzione intessuta da Lombardi colloca la struttura basilicale nel fondo privato afferente una potente famiglia locale, tali Onesti di origine illustre ravennate, nell'area di afferenza parrocchiale del *baptisterium* di San Quirico, santo particolarmente ricorrente negli esempi dedicatori della primitiva evangelizzazione, che sanziona quindi l'antichità della fondazione battesimale. Lo storico inoltre ricorda quanto sottolineato in occasione di un capitolo dei vescovi, tenutosi a Pavia tra l'845 e l'850. In tale circostanza si denuncia l'escrabiabile reticenza di alcuni illustri proprietari terrieri nel pagamento delle precipue decime dovute alle istituzioni ecclesiastiche di pertinenza, contravvenendo così alla legge divina e ai sacri canoni.

Prendendo le mosse da questi dati si riesce quanto meno a congetturare verosimilmente che tale illustre famiglia, grazie agli ottimi rapporti intrattenuti con la curia papale, riuscì ad ottenere la trasformazione giuridico-canonica della basilica in pieve, giungendo addirittura ad assorbire le pertinenze e le prerogative parrocchiali dell'antico *baptisterium* di San Quirico⁶². In que-

sto episodio risulta interessante sottolineare come l'istituzione di una realtà plebale possa essere utilizzata da un altro attore, un'influente famiglia laica, per trarre vantaggio, a dispetto della volontà episcopale o, quantomeno, al di fuori della stessa. Difatti, l'evento dimostra che non è tanto l'istituzione ecclesiastico-territoriale, in sé per sé, ad assicurare il radicamento nonché il controllo sul territorio, quanto invece la capacità di rendere la compagine parrocchiale-plebale autentico nonché concreto polo di attrazione gravitazionale egemonica.

L'architrave concettuale, potente ingrediente che gestisce e determina l'articolarsi delle autentiche fisionomie e fisiologie egemoniche, laiche o ecclesiastiche che siano, si sostanzia dunque nell'espressione: radicamento territoriale.

L'infiltrazione capillare e la gestione effettiva del territorio si manifesta in un contesto storico-geografico-politico che prelude al feudalesimo, quale virtuoso strumento essenziale alla gestione delle aree assoggettate, politicamente o economicamente, da parte di eterogenei soggetti imperanti.

Da un lato, l'emancipazione dell'autorità episcopale, in ambito tardo-antico e altomedievale, tra i meandri delle anatomie diocesane, quale quella pisarense, si estrinseca materialmente grazie al sistema ecclesiale, parrocchiale e plebale, che veicola le membra dell'autorità ecclesiastica, proiettandole sui nuclei delle preesistenti istituzioni comitali, afferenti la compagine municipale.

Nel disquisire di territorialità, siffatto studio non ha inteso riferirsi solamente ad una singola categoria fisico-materica della stessa, sostanziate la compagine morfologica delle aree in tale contesto esaminate, ma ha tentato di declinare su più ampia scala le molteplici accezioni veicolate dal presente concetto.

Appetiti "territoriali" più astratti, ma di certo non meno incisivi, esprime il presule pesarese Felice nel portare a compimento il suo desiderio di fagocitare la *basilica-plebs civitatis* della Santa Vergine Assunta in Cielo⁶³. Il prestigioso edificio sacro, voluto e finanziato da Giovanni – *vir gloriosus, magister militum, exconsul, provinciae Mysiae natus*⁶⁴ –, esprime ed incarna istanze civico-religiose di esclusivo, ontologico appannaggio dell'autorità civile ed imperiale, aliene quindi alla gestione squisitamente ecclesiastica e solo formalmente sottoposte alla supervisione delle gerarchie clericali⁶⁵.

L'agglutinamento di tale realtà nel recinto di pertinenza autoritaria precipuamente arcivescovile, e la relativa collocazione della cattedra episcopale al suo interno, esprime innegabilmente una conquista territoriale immateriale, non militare ma oltremodo "bellica", posta in essere dalla sopravvanzante potestà ecclesiastica diocesana ai danni della parallela compagine civile che, fin dai tempi di Costantino, aveva evidentemente mantenuto un ruolo attivo ed autonomo nella gestione di alcune realtà sacre, afferenti le fisiologie ecumeniche sociali⁶⁶.

- 1 A. GUILLOU, *Esarcato e Pentapoli: regione psicologica dell'Italia bizantina*, in "Studi romagnoli", 17, 1967, pp. 36-54.
- 2 MGH, *Epistolae*, III, *Epistolae Merovingici et Karolini Aevi*, I, Berolini 1892, 30, p. 536, 14, 28; 32, p. 539, 9; 38, p. 551, 10; A. CARILE, *Continuità e mutamento nei ceti dirigenti dell'esarcato tra VII e IX secolo*, in "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, 86, 1981, p. 121.
- 3 J. MASPERO, *L'organisation militaire de l'Egypte byzantine*, Libraire Honoré Champion, Parigi 1912, pp. 70-72; G. RAVEGNANI, *La difesa militare della città in età giustiniana*, in "Storia della città", 14, 1980, p. 102; CARILE, *Continuità e mutamento* cit., p. 129.
- 4 CARILE, *Continuità e mutamento* cit., pp. 115-145.
- 5 A. VASINA, *Il mondo marchigiano nei rapporti fra Ravenna e Roma prima e dopo il Mille*, in "Atti e Memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, 86, 1981, p. 110; M. FRENQUELUCCI, *Alle origini del Comune. Città e territorio di Pesaro dalla disgregazione tardo antica all'età comunale*, Pesaro 1999, p. 50.
- 6 G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, Einaudi, Torino 1993, pp. 151-159; A. CARILE, *Materiali di storia bizantina*, Lo Scarabeo, Bologna 1994, pp. 205-206; *Liber Pontificalis*, a cura di L. DUCHESNE, E. DE BOCCARD, Parigi 1955, t. I, p. 404.
- 7 A. AMATORI, D. SIMONCELLI, *La Chiesa pesarese dalle origini ai nostri giorni*, Herald ed., Roma 2003, p. 27; A. CARILE, *Pesaro nel medioevo*, in AA.VV., *Pesaro tra medioevo e rinascimento*, II, Marsilio, Venezia 1989, p. 26.
- 8 J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florentiae-Venetiis, expensis Antonii Zatta Venetii, 1759, XI, cc. 311 e 775; CARILE, *Pesaro nel medioevo* cit., p. 26.
- 9 PROCOPIO DI CESAREA, *Bellum Gothicum* cit., III, 11.
- 10 E. BALDETTI, *Per una nuova ipotesi sulla formazione spaziale della pentapoli*, "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, 86, 1981, pp. 823-830.; CARILE, *Pesaro nel medioevo* cit., p. 26.
- 11 BALDETTI, *Per una nuova ipotesi* cit., p. 824, nota 132.
- 12 *Ibidem*; F. V. LOMBARDI, *La basilica di Pesaro del VI secolo nelle coeve scritte dei mosaici*, in "Frammenti", 9, 2005, p. 35, nota 52.
- 13 LOMBARDI, *La basilica di Pesaro del VI secolo* cit., pp. 15-55; ID., *Da basilica a 'monasterium' e a Cattedrale. Il caso di Pesaro del VI secolo*, in "Frammenti", 12, 2008, pp. 17-42.
- 14 BALDETTI, *Per una nuova ipotesi* cit., p. 823. Per una descrizione generale delle arti militari bizantine della fine del VI sec: MAURICII, *Strategicon*, a cura di H. MIHAESCU, Bucaresti, Academia Republicii Socialiste Romania, 1970, in *Scriptores Byzantini*, VI, pp. 1-420.
- 15 *Codex Justinianus*, a cura di PAULUS KRUEGER, Weidmann, Hildesheim 1989, I, 27, 2, 8; CARILE, *Materiali di storia* cit., p. 199.
- 16 *Codex Justinianus* cit., XI, 61, 8; BALDETTI, *Per una nuova ipotesi* cit., p. 823.
- 17 *Ibid.*, pp. 822-823.
- 18 G. TABACCO, *Alto Medioevo*, in G. TABACCO, G.G. MERLO, *Medioevo*, il Mulino, Bologna 1981, p. 98.
- 19 Archivio storico arcivescovile di Ravenna, n. F 2346; M. FANTUZZI, *Monumenti ravennati de' secoli di mezzo per la maggior parte inediti*, I-VI, Venezia, 1801-1804, VI, pp. 11-13, n. 2; E. BALDETTI, *Un contributo toponomastico alla storia alto-medievale della bassa valle del Foglia*, in "Pesaro città e contà", 1, 1991, p. 11.
- 20 TABACCO, *Alto Medioevo* cit., pp. 100-101; CARILE, *Materiali, di storia* cit., pp. 190-192.
- 21 TABACCO, *Alto Medioevo* cit., pp. 103-105.
- 22 BALDETTI, *Un contributo toponomastico* cit.; ID., *Per una nuova ipotesi* cit.
- 23 F. V. LOMBARDI, *Pesaro tra alto e basso medioevo*, in AA.VV., *Forma Urbis*, Apsa ed., Pesaro 1991, pp. 52-57; CARILE, *Materiali di storia* cit., pp. 206-210.
- 24 F. V. LOMBARDI, *La 'Plebs Civitatis' nella Pentapoli-Decapoli (secc. VI-XI)*, in "Studia Picena", LIX, 1994, pp. 21-22.
- 25 *Gromatici veteres*, ed. C. LACHMANN, I, impensis Georgii Reimeri, Berlino 1848, pp. 35, 62; Lombardi, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 23.
- 26 L. STORONI MAZZOLANI, *Idea di città nel mondo romano. L'evoluzione del pensiero politico a Roma*, Firenze, 1994, pp. 1-162; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 25.
- 27 *Ibid.*, p. 23.
- 28 Il *pagus*, il *vicus rusticus* e il *vicus urbanus* sono circoscrizioni territoriali (rurali – *pagus* e *vicus rusticus* – e urbane – *vicus urbanus*) la cui origine afferisce al mondo romano. E. MARTINELLI, *Rinvenimenti nell'area urbana e nel territorio*, in *Pesaro nell'antichità*, I, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 215-221; F.V. LOMBARDI, *San Cristoforo «ad Aquilam» da basilica a pieve*, in AA.VV., *La pieve di San Cristoforo*

«ad Aquilam», Pesaro 1983, p. 25; FRENQUELUCCI, *Alle origini del Comune* cit., p. 40.

29 LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 23.

30 *Ibid.*, p. 23-24. In merito alla *plebs rustica*: PLINIO, *Naturalis Historia*, 17.24.3 e 18.3.3; *Codex Justinianus*, XI, 55: *Ne quis ex rusticana plebe, quae extra muros posita capitationem suam detulit et annonom congruam praestat, ad ullum aliud obsequium devocetur neque a rationali nostro mularum fiscalium vel equorum ministerium subire cogatur.*

31 C. MENGEOZZI, *La città italiana nell'alto medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1931, p. 246; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., pp. 25-26.

32 L. TONINI, *Della storia civile e sacra riminese*, v. II, Tip. Malvolti ed Ercolani, Rimini 1856, app. n. 19 p. 456, n. 29 p. 462, n. 32 p. 464; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 24.

33 *Codex Theodosianus* (a. 438), IV, 18, 5; I. MAZZINI, *La terminologia territoriale ecclesiastica nei testi conciliari dei secoli IV e V*, in "Studi Urbinate", XLIII, 1974-75, pp. 233-266; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 24.

34 *Codex Theodosianus*, IX, 33, 1, riportato in MENGEOZZI, *La città italiana* cit., p. 136, nota 1; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 24.

35 *Ibid.*, p. 47.

36 MANSI, *Sacrorum Conciliorum* cit., XI, app. I, pp. 1480-1482, Conc. Tic. 876: *Ut ecclesiae Baptismales, quas plebes appellant, secundum anticam consuetudinem Ecclesiae filii restaurent*; Lombardi, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 47.

37 E. RUSSO, *Testimonianze monumentali di Pesaro dal secolo VI all'epoca romanica*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 80-85; A. BRANCATI, *I mosaici della Cattedrale*, discorso inaugurale della mostra, 6 agosto 1994, Pesaro 1994, *passim*; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 47.

38 MGH, *Capitularia*, II, pp. 16 -20; LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 51.

39 *Sacrosanta Concilia*, ed. PH. LABBEI-G. COSAERTI, voll. I-XXIII, apud Sebastianum Coleti et Jo. Baptistam Albrizzi, Venetiis, 1728-1733, t. IX, col. 1066: *Similiter autem & singulis urbium vicinis & suburbanis, per municipalem archipresbyterum, & reliquos ex presbyteris strenuos ministros procuret episcopus habita penitus in rebus dubiis observatione, quae superius prexa est*; Lombardi, *La 'plebs civitatis'* cit., p. 52.

40 LOMBARDI, *La basilica di Pesaro del VI secolo* cit., pp. 15-55; *Id.*, *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 17-42.

41 *Ibid.*, pp. 29-30.

42 *Registri*, L. II, ep. 45, (luglio 592): Gregorio I a Giovanni vescovo di Ravenna: [...] *iuxta quippe est civica Phanium, in qua multi capti vitate sunt ad quam ego jam transacto anno transmittere volui, sed inter hostes medio non praesumpsi [...]*. Cfr. anche *ivi*, L. VII, ep. 13: Gregorio a Fortunato vescovo di Fano per la vendita di vasi sacri al fine di riscattare i prigionieri: [...] *si pietatis causa pro captivorum fuerunt redemptione distracta*. Sempre a Giovanni vescovo di Ravenna: *De episcopis vero ad nos pertinentes, qui tamen huc pro interpositione hostium venire non possunt, curam vestra fraternitas gerat*. PAULI DIACONI *Historia Longobardorum*, III, 13: La memoria della distruzione di Classe perdurava secoli dopo: *Hac etiam tempestate Faroald, primus Spoletarum Dux, cum Langobardorum exercitu Classem invadens, opulentam urbem spoliata cunctis divitiis, nudam reliquit*.

43 LOMBARDI, *La basilica di Pesaro del VI secolo* cit., p. 22, nota 17.

44 *Ibid.*, pp. 47-49; *Id.*, *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 19-25; A. SCHIAFFINI, *Intorno al nome e alla storia delle chiese non parrocchiali nel Medio Evo*. (A proposito del toponimo di "basilica"), in "Archivio storico italiano", LXXXI, 1923, pp. 25-64.

45 LOMBARDI, *La basilica di Pesaro del VI secolo* cit., p. 23.

46 IUSTINIANI *Corpus Juris Civilis, Novellae*, a c. di KREUGER, Berlino 1900, pp. 28-29, nov. N. 5, c. 1: *Si quis edificare venerabilem monasterium voluerit, non prius licentia esse hoc agendi, quam deo amabile locorum episcopum advocet, et ille manus estenda ad coelum et per oratione locum consacret deo, figens in eo nostrae salutis signum (dicimus autem adorandam et honorandam vere crucis) sicque aedificium bonum utique quoddam hoc est et decens fundamentum ponens. Hoc itaque principium prae venerabilium monasterium fabricae fiat*. V. anche SS. CC., t. V, col. 526, *Concilium Agathense* (anno 506), cap. XXVII: *Monasterium novum, nisi episcopo aut permettere aut probante, nullus incipere aut fundare presumat*; Lombardi, *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 23-24.

47 SANCTI GREGORII PAPAE I *Opera Omnia*, ed. MAURINI, t. II, Venezia 1744, p. 827, Ep. L. VI, n. 46, nota b: *Episcopo non licet collocare cathedram in monasterio, ne iniuria fiat libertati et exemptioni monasterii. Cathedra posita, quae est insigne et argumentum jurisdictionis episcopalis, inquit Alteserra ad hanc epistolam*.

48 LOMBARDI, *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 37-38.

- 49 ID., *San Cristoforo «ad Aquilam»* cit., p. 26.
- 50 FRENQUELUCCI, *Alle origini del Comune* cit., p. 42.
- 51 F. V. LOMBARDI, *Le primitive pievi delle diocesi di Montefeltro e Pesaro*, in AA.VV., *Le pievi nelle Marche*, Fano 1978, pp. 9-35; FRENQUELUCCI, *Alle origini del Comune* cit., p. 42.
- 52 LOMBARDI, *Le primitive pievi* cit., pp. 1-10.; A. SCHIAFFINI, *Per la storia di 'Parochia' e 'Plebs'*, in "Archivio Storico Italiano", LXXX, 1922, pp. 65-95.
- 53 LOMBARDI, *Le primitive pievi* cit., pp. 24-36.
- 54 MARTINELLI, *Rinvenimenti nell'area* cit., pp. 215-221; LOMBARDI, *San Cristoforo «ad Aquilam»* cit., p. 25; FRENQUELUCCI, *Alle origini del Comune* cit., p. 40; P. L. DALL'AGLIO, *Considerazioni storico-topografiche su Pesaro tardo antica*, in AA.VV., *XLIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1997, p. 281; N. ALFIERI, *Le Marche e la fine del mondo antico*, in "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, 86, 1981, p. 23.
- 55 LOMBARDI, *La 'plebs civitatis'* cit., pp. 21-57; ID., *La pieve vecchia di Ginestreto*, in *Gli affreschi di Ginestreto*, a cura di G. ALLEGRETTI, Costellazione n. 3, Pesaro 1989, p. 22.
- 56 ID., *Le primitive pievi* cit., p. 13.
- 57 ID., *Un enigmatico edificio plebale 'ravennate' nel pesarese*, in "Felix Ravenna", 127-130, 1984-1985, pp. 261-274.
- 58 *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XI, 6398.
- 59 P. M. CONTI, *Il 'monasterium' sacello di fondazione privata e le missioni cattoliche nella Tuscia Longobarda del sec. VIII*, in "Studi storici", miscelanea in onore di Manfredo Giuliani, Parma, 1965, pp. 81-102; G. CORTESI, *I principali edifici sacri ravennati in funzione sepolcrale nei secoli VI-VII*, in CARB, XXIX, 1982, p. 65.
- 60 LOMBARDI, *Un enigmatico edificio plebale* cit., pp. 261-274.
- 61 ID., *San Cristoforo «ad Aquilam»* cit., pp. 17-20.
- 62 *Ibid.*, pp. 26-30.
- 63 ID., *La basilica di Pesaro* cit. pp. 15-55; ID., *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 17-42; ID., *La 'Plebs Civitatis' nella Pentapoli* cit., pp. 21-57.
- 64 AA.VV., *I mosaici del duomo di Pesaro*, Arcidiocesi di Pesaro 2005, pp. 54-57, 96-99; LOMBARDI, *La basilica di Pesaro* cit., pp. 15-55; ID., *Da basilica a 'monasterium'* cit., pp. 17-42.
- 65 *Ibid.*, pp. 19-24.
- 66 *Ibidem*; ID., *La basilica di Pesaro* cit., pp. 47-49; *La basilica cristiana nei testi dei Padri dal II al IV secolo*, a cura di L. CRIPPA, Citta del Vaticano 2003, p. 1-178; A. SCHIAFFINI, *Intorno al nome e alla storia delle chiese non parrocchiali nel medioevo. (A proposito del toponimo di «basilica»)*, in "Archivio storico Italiano", 81, 1923, pp. 25-64.

L'antica "strada delle due Abbazie" fra Morciano e Montecchio: per una proposta futuribile

di

Francesco V. Lombardi

Con il trascorrere del tempo, per cause naturali e ambientali o per variazione dei poli economici e dei centri demici, spesso la viabilità antica mutava i percorsi viarii, tanto che di alcuni se ne è perduta anche la memoria. Talora però quegli antichi tracciati, per certe condizioni socio-economiche riemergenti sotto altre forme, si ripresentano come riproponibili e rinnovabili in chiave moderna e contemporanea.

È il caso della medievale "via delle due Abbazie" ¹, l'una di San Gregorio in Conca presso Morciano di Romagna ², e l'altra di San Tommaso in Foglia (o dell'Apsella alla confluenza nel Foglia) presso Montecchio di Pesaro ³. Esse erano le più vicine fra di loro rispetto ad altre fondazioni benedettine di queste e di altre vallate contermini ⁴. In linea diretta la distanza che le separava era di circa 8 miglia e mezzo (pari a 12 km), che su strada potevano corrispondere a mezza giornata di cammino.

La prima parte di questa ricerca riguarda quindi la possibile reidentificazione di questo antico asse viario, con la precisazione che non si trattava di una strada lastricata, ma (come la maggior parte delle strade medievali) di una specie di pista, forse anche carrabile, di terra battuta dal continuo passaggio di pedoni, animali da soma e carriaggi da trasporto. In confronto alla viabilità appenninica questo era un percorso molto

facile sul piano altimetrico. Come è noto, le due basse vallate del Conca e del Foglia sono contigue, separate da un leggero crinale che funge da spartiacque.

La seconda parte di questo studio propone l'ipotesi, ma anche la proposta per il progetto di un asse viario moderno tipo superstrada, più o meno sullo stesso antico tracciato della "strada delle due Abbazie".

Non ci sono rimaste prove dirette di un collegamento viario fra di esse, ma si possono ricavare sicuramente testimonianze indirette di questo antico itinerario. Entrambe le abbazie citate erano istituzioni monastiche dell'Ordine di San Benedetto, note fin dal secolo dell'anno Mille e perduranti per oltre quattro secoli. Allora viene spontaneo chiedersi dove passavano quanto meno i monaci che facevano la spola fra le due comunità religiose. A questo punto occorre fare l'esegesi di alcune serie di documentazioni che sono già note.

1. Morte di papa Clemente II nella badia di San Tommaso (ora Comune di Montelabbate)

Clemente II, il primo papa tedesco della storia, già vescovo di Bamberg, nel 1046 era stato imposto a Roma da Enrico III, re di Germania, in sostituzione di tre contendenti

fra loro la cattedra di San Pietro. Ispiratore di questa soluzione fu San Pier Damiani, monaco e abate, poi diventato vescovo, cardinale e dottore della Chiesa ⁵. A Roma il nuovo papa incoronò Enrico come imperatore, con lui fece il giro per l'Italia meridionale per poi risalire lungo la costa adriatica. Con essi fece gran parte dell'ultimo tratto del cammino anche Pier Damiani fino a Ravenna dove si separarono. L'imperatore proseguì per la Germania. Il papa tornò verso Roma per un itinerario suggerito evidentemente dal Damiani, il quale – come è documentato – pochi anni dopo (prima del 1061) fonderà il monastero di San Gregorio ⁶.

Per cercare di capire la presenza del corteo papale in quella abbazia del basso Foglia, lontana circa 10 miglia (15 km) dalla viabilità costiera, in un primo studio di qualche decennio fa chi scrive aveva storicamente ipotizzato che questo itinerario fosse stato quello che collegava Colombarone con Fossombrone, come scorciatoia della via Flaminia, tagliando in trasversale l'angolo retto della antica via consolare romana Pesaro – Fano – Fossombrone ⁷.

Quella ricerca si basava sulla presenza, in successione lungo tale direttrice, delle pievi di San Cristoforo di Colombarone, di San Pietro in Maceula e di San Lorenzo “in Strada” di Case Bruciate con arrivo a San Tommaso in Foglia. Chiaramente una antica strada c'era su questo asse lineare.

Tuttavia, sembra ora altrettanto probabile che il papa abbia fatto un itinerario più arretrato, sempre per arrivare a San Tommaso: cioè quello che si staccava dalla Flaminia al *Castrum Conche*, dove c'era anche la pieve di San Giorgio in Conca (ora Monte Vici di Cattolica), e abbia preso una via ancor più diretta (di cui rimane un vestigio nel toponimo *Mezzoito*), lungo le stazioni

di sosta che in zona avevano i monasteri di Ravenna per i viandanti e per i pellegrini che facevano capo a quelle antiche agenzie di viaggi. È quindi possibile che il corteo papale abbia fatto un notevole tratto del percorso che qui si cerca di riscoprire. Su questo tragitto sorgerà poi il castello di San Giovanni in Marignano, di fondazione monastica ravennate (San Vitale) ⁸. Anche questo itinerario confluiva alla abbazia di San Tommaso in Foglia.

Qui egli arrivò nell'aprile dell'anno 1047. Qui si fermò perché ammalato (forse di malaria, contratta durante la precedente parte del viaggio). Qui lo era andato a trovare Pier Damiani dal suo eremo di Fonte Avellana, con tre giorni di viaggio a cavallo fra andata e ritorno. Qui il papa morì il 9 ottobre dello stesso anno 1047. Dunque, il suo soggiorno a San Tommaso in Foglia era durato circa sei mesi.

Durante questo periodo di degenza, il 24 settembre 1047 papa Clemente II rilasciò un privilegio a Pietro abate dello stesso monastero che lo ospitava *valido corporis languore*, donandogli un grande possedimento terriero tutt'intorno ⁹. Questo privilegio fu poi confermato nel 1060 da papa Nicolò II allo stesso abate, proprio *per intercessionem domini Petri Damiani* ¹⁰. Dunque i legami di questo grande santo della Chiesa con il monastero di San Tommaso perdurarono per decenni ed è credibile che egli vi passasse più volte tenuto conto dei suoi innumerevoli viaggi a cavallo per tutta la rete delle varie istituzioni monastiche ed ecclesiastiche ¹¹.

2. Il castello di Montecchio donato in un primo tempo al monastero di San Gregorio in Conca

Nell'anno 1069, il 17 giugno, il nobile riminese Pietro figlio del defunto signore Bennone, donò al monaco Pietro Damiani, per conto dell'abbazia di San Gregorio in Conca, *non longe a Morciano*, proprio da lui fondata, molte e vaste tenute terriere fra Romagna, "Marca" e Montefeltro. Fra questi possedimenti figurano *infra civitatem Pensauensem, et in toto comitatus ipsius, curtem silicet de Fageto et Monteclo, quod olim fuit inceptum ad faciendum castrum a Corbone, filio Moronti*¹². Cioè il castello era stato iniziato ancor prima del possesso del concedente: è probabile che lo avesse ereditato per linea femminile.

Se questi possedimenti dovevano servire anche ad attrezzare economicamente e funzionalmente la stessa direttrice viaria, si può ragionevolmente supporre che la corte di Faggeto sia da identificarsi con l'attuale area del toponimo/fitonimo "Fargineto", poco a sud di Tavullia, situato proprio al centro della vallecchia del Rio, cioè del versante opposto a quello di Montecchio, come si può verificare sulla carta IGM 1:25.000, quadro Tavullia.

Comunque sia, è certo che in un primo tempo il monastero di San Gregorio viene in possesso addirittura del più importante centro castellano strategico della bassa valle del fiume Foglia, cioè Montecchio, che era in costruzione proprio in quegli anni e che era situato proprio sulla sponda opposta alla Badia di San Tommaso in Foglia.

Purtroppo è noto che i documenti antichi di questo monastero sono per lo più scomparsi, anche quelli riguardanti le chiese di Montecchio¹³. Ma è comunque logico supporre che nel 1071, quando il Damiani

stesso sottopose l'abbazia di San Gregorio al vescovado di Rimini¹⁴, facesse cedere Montecchio al vicino monastero benedettino di San Tommaso, perché a quei tempi era giuridicamente incompatibile che un vescovo avesse giurisdizione, sia pure indiretta, su un castello situato in un'altra diocesi e in altro comitato.

Solo così si spiega come nei tempi successivi il castello di Montecchio fu per secoli soggetto alla vicina badia di San Tommaso. La conferma si ha anche dal fatto che la nomina di un parroco locale sarà sempre di competenza dell'abate e non del vescovo pesarese, fino alla estinzione della abbazia stessa nell'anno 1451¹⁵.

Ora ci si torna a chiedere quale poteva essere in questi secoli l'asse di collegamento viario più breve e più facile fra le due abbazie benedettine, cioè San Gregorio in Conca presso Morciano e San Tommaso in Foglia. Cioè dove passavano i monaci, i pellegrini da essi ricoverati, indirizzati e spesso accompagnati, e tanti altri viandanti medievali che scandivano i loro percorsi sul ritmo della presenza delle più antiche stazioni ospitali, quali erano appunto i monasteri, tutti collegati fra di loro da una stessa regola religiosa, da un consentito interscambio di monaci, da confinanti interessi economici?

Sul piano topografico e strategico il perno di quel collegamento era naturalmente il castello di Montecchio.

3. Presenza a San Tommaso della corte imperiale di Lotario III

Non è un caso che novanta anni dopo la morte di un papa tedesco come Clemente II, cioè nel 1137, sul percorso delle due abbazie passasse un imperatore tedesco con tutto

il suo seguito ministeriale e militare. Infatti proprio in quell'anno Lotario III rilasciò un diploma in favore del monastero di San Maria in Porto di Ravenna. Esso risulta chiaramente: *Actum apud Ecclesiam S. Thome, in episcopatu Pensaurense*¹⁶. Dunque egli si era lì fermato.

Si tenga conto che – secondo l'Annalista Sassone che era al suo seguito – dopo Cesena l'imperatore andò ad espugnare *Lutizan quem prioribus temporibus satis rebellem et inexpugnabilem*. Tenuto conto della lingua tedesca del tempo questo toponimo è stato identificato con San Leo. Comunque sia, certamente l'esercito imperiale non fece l'itinerario costiero, ma fece una digressione verso l'interno. Nella cronaca sassone dopo Cesena non si citano le città di Rimini e di Pesaro, ma solo di Fano, poi di Ancona e di Fermo dove l'imperatore celebrò la pasqua¹⁷.

Dunque, a quanto pare da San Leo (o comunque da altro simile castello) Lotario col suo esercito dovette per forza scendere nella bassa valle del Conca e di lì passare in quella del Foglia. Solo così venne a trovarsi effettivamente a San Tommaso, dove rilasciò il citato diploma, per poi proseguire per Fano lungo la strada del torrente Arzilla.

Ora è noto che anche gli imperatori quando scendevano in Italia preferivano far capo alle abbazie che erano le sole istituzioni periferiche in grado di ospitare un rilevante numero di personaggi. Le pievi, infatti, non potevano ospitare un seguito numeroso, mentre i monasteri delle piane fluviali erano sorti anche con questa specifica funzione legata al passaggio dei corsi d'acqua. Ecco che allora la ricostruzione di questo viaggio imperiale si spiega solo se si tiene conto che Lotario III fece l'itinerario delle "due abbazie": cioè quella di San Gregorio in Conca

e quella di San Tommaso in Foglia, il cui segnacolo strategicamente più importante era il castello di Montecchio.

I passaggi documentati di un corteo papale e di una spedizione imperiale presuppongono necessariamente l'esistenza di un percorso viabile importante. Se vi erano passati queste due massime autorità del mondo medievale, a maggior ragione dovevano transitarvi gli antichi pellegrini, i viandanti, gli uomini d'arme e di chiesa, gli artisti itineranti e i mercanti, gli uomini e le donne di ogni condizione sociale. È nota la grande mobilità della popolazione medievale.

Sulla base di questa riscoperta storica, ci si chiede: è plausibile, e in prospettiva produttivo, proporre una moderna superstrada (simile all'*Interquartieri* di Pesaro) sul tracciato di tale itinerario "naturale" come collegamento diretto fra le valli del Conca e del Foglia? Esso altimetricamente è il più basso di tutto il medio crinale da Tavoleto fino a Monte Luro. Infatti è inferiore ai 140 m sul livello del mare, a fronte dei 131 m della Zagagnola fra San Pietro e le Babucce (sotto cui passa già l'autostrada A 14) e dei 122 m della strada statale della Siligata, che sono entrambi più verso il mare.

Il vecchio tracciato viario, sull'asse da nord a sud, partiva dal confine con la diocesi di Rimini a Santa Maria di Pietrafitta, andava tutto pianeggiante lungo il Tavollo, e poi lungo il suo affluente di destra detto "Il Rio", saliva leggermente passando il valico di crinale fra Monte Marrone e il Casone per scendere gradatamente lungo il bacino del torrente Taccone fino alla piana dove poi sorgerà il borgo di Montecchio. Per rendersi conto della topografia della zona, basterà andare lungo l'attuale strada provinciale Tavullia-Monte Gridolfo, e fermarsi sul punto più avvallato. Di lì si può avere

un colpo d'occhio delle due opposte vallette che mettono in comunicazione i bacini idrografici del Tavollo e del Foglia. Non a caso nel secolo scorso questa direttrice fu scelta per farci passare la linea elettrica dell'alta tensione.

D'altra parte, anche l'attuale parrocchia di Montecchio come cura d'anime si proietta oltre Monte Marrone con un cuneo nel versante opposto del bacino del Tavollo¹⁸ quale retaggio della presenza di antiche abitazioni lungo questo asse.

Ora, rifacendo il percorso attuale da sud a nord sulla base della carta IGM 1:25.000, da Montecchio – bivio Provinciale (quota m 51) – anche il nuovo il tracciato potrebbe seguire la strada lungo il Fosso Taccone, e prima di prendere le due curve di salita verso Tavullia, da quota m 66 proseguirebbe diritto costeggiando il livello costante del terreno sotto il rilievo di Case Magrini a destra del moderno Lago, andando ad imboccare un relitto di strada, ora campestre, fino al crinale. Questo verrebbe scavalcato sotto Case Sarti (quota 146), quindi a quota inferiore, avendo di lato il Monte Marrone (quota 182). Di qui si decliva a Case Carboni (quota 100) per immettersi nella vecchia strada lungo "Il Rio", nei pressi dell'attuale campo sportivo di Tavullia (quota 50). Sulla scia di quest'ultimo tronco stradale (che ancor oggi si chiama significativamente "Strada del Piano" e di cui ora si può comprendere la

vera antica funzione, anziché quella di salire a Tavullia) si prosegue oltre Ca' Benelli (quota 45) fino al confine provinciale sotto Monte Benda, sul torrente Tavollo, al di là del quale c'è Santa Maria di Pietrafitta che ricorda ancora l'antico termine confinario fra le diocesi medievali di Pesaro e di Rimini. Di lì sarebbe competenza della regione Emilia-Romagna studiare l'aggancio con la nuova superstrada Cattolica-Morciano verso Pian Ventena. In pratica, in provincia di Pesaro, si tratta di un segmento stradale di soli 7-8 chilometri.

Un asse moderno su quell'antico itinerario, tracciato dai piedi degli antichi monaci sulla base della fisica conoscenza intervallica dei luoghi, avrebbe la peculiarità di mettere in comunicazione diretta due centri attuali, l'uno altamente commerciale (ma non solo) come Morciano e tutta la superiore vallata del Conca; l'altro altamente industrializzato come il comprensorio di Montecchio, ininterrottamente insediato di fabbriche fino alle porte di Pesaro, con la quale città va strutturalmente ricollegato.

È inutile dire che questo collegamento costituirebbe un'arteria eccezionale abbreviata anche per la bassa Romagna riminese e per Urbino, legati da ulteriori interessi turistici e culturali. Le idee, gli studi, le proposte e i progetti vanno elaborati in tempi di "vacche magre", per essere pronti alle eventuali realizzazioni in tempi di "vacche grasse".

1 La denominazione “strada delle due Abbazie” è stata coniata per la contingenza di questo studio. Per la viabilità in generale sull’area della zona romagnola: L. IONI, *Strade approdi e popolamento della Valle del Conca dalle origini al Medioevo*, Morciano di Romagna 2004. Per quella pesarese: P. CAMPAGNOLI, *La bassa Valle del Foglia e il territorium di Pisaurum in età romana*, Bologna 1999, con spunti anche medievali: in particolare cap. VI, *La viabilità*, p. 108 e la *Carta archeologica*, pp. 155-158, nn. 157, 182, 188, 189 (reperti d’epoca romana), tavv. IV e IX. Nella zona confinaria di Pietrafitta è stata rinvenuta una bella epigrafe d’epoca romana (II sec. d. C.): CIL, XI, 2, 6395, sulla quale cfr. G. SUSINI, *Dedica servile pisaurense a San Giovanni in Marignano*, in “Atti e memorie” della Deputazione di st. p. per le Provincie di Romagna, n.s., vol. VII (1955-56), pp. 325-328.

2 Sulla abbazia di San Gregorio in Conca: L. TONINI, *Della storia civile e sacra riminese*, vol. II, Rimini 1856, pp. 212-213; 326-327; 399; 412, e in particolare i documenti alle pp. 537-539, 542-545, 550-552. P. G. PASINI, *Sull’antica abbazia benedettina di San Gregorio in Conca*, in “Rivista Diocesana di Rimini”, nn. 83-84, settembre 1973, pp. 65-76. Più recente è il volume di E. BIANCHI, *Il monastero di San Gregorio in Conca. Patrimonio e organizzazione del territorio (sec. XI-XII)*, Rimini 2005.

3 In generale: A. ABATI OLIVIERI, *Memorie della Badia di S. Tommaso in Foglia nel contado di Pesaro*, Pesaro 1778; Z. DEL VECCHIO, *L’Abbadia di S. Tommaso in Foglia (980-1880)*, Pesaro 1980.

4 P. GENNARI, *Le abbazie della Valle del Foglia*, tesi di laurea, Ist. Univ. di Architettura, Venezia (rel. A. Bedon), a. a. 1996-97; EAD., *Le abbazie della Provincia di Pesaro e Urbino*, cat. mostra, Pesaro 2000 e bibliografia ivi citata.

5 Per l’interpretazione critica di questa vicenda: F. V. LOMBARDI, *Vita e morte di papa Clemente II a S. Tommaso in Foglia (anno 1047)*, in “Studia Picena”, LXII (1997), pp. 69-82.

6 L’atto del 1061 con cui Armengarda vedova di Bennone fa donazioni terriere al monastero di San Gregorio attesta inequivocabilmente che questo era già esistente: A. GIBELLI, *Monografia dell’antico monastero di S. Croce di Fonte Avellana*, Faenza 1896, doc. II, p. 324. La sua fondazione ad opera del Damiani doveva essere quindi precedente, fatta probabilmente quando era ancor vivo Bennone stesso, al quale il santo dedicò un magnifico carne latino. TONINI, *Della storia civile e sacra* cit., app. LV, p. 538; cfr. anche p. 326. Comunque non si hanno notizie che

esistesse al tempo del passaggio di Clemente II (a. 1047).

7 F. V. LOMBARDI, S. Cristoforo ‘ad Aquilam’ da basilica a pieve, in *La Pieve di S. Cristoforo ad Aquilam*, Gradara 1983, pp. 17-34.

8 Già nel 1076 (22 gennaio), nella pieve di San Giorgio in Conca esisteva il “fundo Mariniano”. Bibl. Gambalunga, Rimini, Sc. Ms. 199, n. 123, *Schede Garampi*, (ex Arch. di Scolca). Sulla preesistenza al castello di un *fundus Marinianus*, già noto nei primi decenni dell’XII secolo come proprietà del monastero di San Vitale di Ravenna, cfr. *Il Tesoro di Cerere. San Giovanni in Marignano. Temi di storia*, a c. di M. L. DE NICOLÒ, Fano 2001, pp. 16-21 e nota 14: atto di conferma del 1157, che presuppone una concessione di almeno trenta anni prima.

9 OLIVIERI, *Memorie della Badia* cit., app. I, pp. 135-136.

10 *Ibid.*, app. II, pp. 136-137.

11 G. LUCCHESI, *Per una Vita di San Pier Damiano. Componenti cronologiche e topografiche*, in *San Pier Damiano nel IX Centenario della morte (1072-1972)*, Cesena 1972, vol. I, pp. 13-179; vol. II, pp. 13-160.

12 *Carte di Fonte Avellana, I (975-1139)*, a cura di C. PIERUCCI e A. POLVERARI, Roma 1972, n. 26, pp. 66-70.

13 OLIVIERI, *Memorie della Badia* cit., app. XXXIII, p. 159. Da un inventario del 1396, fatto all’ingresso del nuovo abbate, risultano: *Item unum scrineum seu capsam cum multa privilegia Imperialia et Papalia, quorum numero sunt Imperialia sunt duo vetera, Papalia sunt quatuor. Item unam sacchetam in qua sunt iura Ecclesiarum subiectarum dicto Monasterio*. Poi altre dieci sacchette fra cui *item due sacchette in quibus sunt Instrumenta nova et vetera Villa Monticli*. Purtroppo di questi ultimi documenti non si sa più nulla. Forse furono bruciati nel 1439. Cfr. G. B. ALMERICI, *Squarci*, in Bibl. Oliveriana, Pesaro, ms. 937, t. III, sq. M, c. 22v.

14 G. RABOTTI, *Le relazioni fra il monastero di S. Gregorio in Conca e il vescovo di Rimini nei secoli XI e XII*, in “Studi Romagnoli”, XIII (1962), p. 215-239.

15 Nel 1396 fra gli ecclesiastici dipendenti direttamente dall’abbate risulta il *Rector Eccl. S. Arcangeli del Villa Monticli*: OLIVIERI, *Memorie della Badia* cit., app. XXXIV, p. 160. Peraltro, già dalla bolla di papa Innocenzo III (1213, agosto 12), la chiesa *S. Michelangeli de Monticulo*, era di pertinenza dell’abbazia di San Tommaso: *ibid.*, app. VIII, p. 143. Sulla devoluzione della badia al vescovado di Pesaro nel 1451, cfr. *ibid.*, app. XLVIII, p. 178. Nel 1283 Montecchio

risulta ancora *castrum* fra i castelli del territorio pesarese. *Ibid.*, app. XIX, p. 149. Con ogni probabilità fu degradato da castello a villa, e fors'anche decastellato fisicamente, quando da papa Bonifacio VIII fu tolto a Bernardo della famiglia dei Bandi e investito a Malatesta da Verucchio (18 dicembre 1299): TONINI, *Della storia civile e sacra* cit., app. CLXXXIII, pp. 719-720. Certamente Montecchio risultava fra i ribelli della Chiesa parteggianti per il conte Guido da Montefeltro: *ibid.*, app. CLXVIII, p. 679 (12 luglio

1294); cfr. anche pp. 165, 189, 191. Sul piano diacronico cfr. la monografia di O. BARTOLUCCI, *Montecchio, un paese, un popolo, una storia*, RSM 1999.

16 OLIVIERI, *Memorie della Badia* cit., app. IV, p. 139.

17 Annalista Saxo, *Chronica*, a c. di G. WAITZ, in *MGH, Scriptorum*, t. VI, Hannoverae 1844, p. 772.

18 BARTOLUCCI, *Montecchio* cit., pp. 38-39. A fianco di Monte Marrone risulta la documentata esistenza della scomparsa chiesa di San Martino: *ibid.*, p. 32.

Le porte e le guardie di Pesaro in epoca sforzesca

di

Francesco Ambrogiani

Durante il periodo della signoria sforzesca la cinta muraria di Pesaro ebbe sei porte; troviamo i loro nomi nei superstiti bilanci della comunità, dove venivano registrati i salari degli addetti alla sorveglianza: Fanestra, Curina, Ponte, Nova, Gattolo e Mare.

Siamo anche in grado di individuare la loro collocazione sulla cinta urbana grazie al rilievo eseguito nel 1528 da Pier Francesco da Viterbo, l'ingegnere a cui il duca Francesco Maria della Rovere affidò il compito di progettare le nuove difese *alla moderna*, con bastioni e cavalieri (fig. 1) ¹; come è noto, uno dei maggiori pregi del disegno risiede nella raffigurazione della *terra vecchia*, cioè del perimetro della città medievale, un poligono irregolare avente uno dei vertici in corrispondenza del ponte sul Foglia. Possiamo quindi affermare che Fanestra era posta sulla strada Flaminia, sul lato verso Fano; Curina sulla strada diretta verso la valle del Foglia; Ponte a ridosso dell'antico transito sopra il fiume, in direzione di Rimini; Nova verso il porto; Gattolo e Mare verso il litorale (fig. 2); nel disegno cinquecentesco queste ultime due furono chiamate rispettivamente Sale e Vescovado (per la prossimità, rispettivamente, ad un magazzino del sale e alla chiesa episcopale); le due denominazioni coesisterono per lungo tempo; infatti, nei libri delle spese troviamo porta Vescovado nel 1477 ² e Sale nel 1501 ³.

Le sei porte vennero elencate in un importante documento del 1473, contenente un piano di mobilitazione per il controllo dei principali fortificati ed edifici cittadini ⁴; oltre a quelle citate, nel documento venne menzionata una settima porta, adiacente a quella del ponte, chiamata *falsa*. Il termine compare in un libro delle spese del 1452 («reconciare la porta *falsa* fora porta del ponte» ⁵), e del 1495, dove venne annotata una fornitura di travi per la «porta *falsa* di porta del Ponte» ⁶. Per localizzare quest'apertura si può fare riferimento ad una scrittura del 1450, dove si parla della «porta del ponte morto de porta del ponte verso el Verzero» ⁷. Considerato che il Verzero era la zona situata subito fuori le mura, fra la strada che usciva da porta Curina e il Foglia, dove esistevano alcune fabbriche di laterizi, si può ritenere che la porta *falsa* fosse un uscio che permetteva di arrivare più comodamente alle fornaci, seguendo la strada che costeggiava il fiume ⁸.

Le porte costituivano il luogo deputato alla sorveglianza dei flussi di merci, bestie e persone che attraversavano quotidianamente il perimetro urbano. Gli statuti proibivano di entrare o uscire dalla città da altri luoghi che non fossero quelli prescritti; chi provava a scavalcare le mura, o ad approfittare di pertugi in esse occasionalmente presenti, rischiava pene severe: 100 lire se il reato

veniva commesso di giorno, 200 di notte; se poi il colpevole non era in grado di pagare, doveva scontare una pena detentiva di un mese ⁹. Allo stesso tempo, creando un'apertura nella muraglia, le porte costituivano dei punti deboli che andavano protetti con speciali accorgimenti, in modo da ripristinare la continuità del circuito difensivo.

Porta Fanestra era protetta da un cassero e da una torre, detta anche rocca, che per lungo tempo fu la più importante fortezza cittadina; a partire dagli anni ottanta essa fu chiamata *rocca vecchia*, per distinguerla dalla nuova fatta costruire da Costanzo Sforza nella zona del Tentamento. Abati Olivieri ritenne che il cassero e la rocca fossero edifici separati, e distanti fra loro: il primo situato verso il baluardo di Santa Chiara e la seconda vicino a porta Fanestra ¹⁰. I documenti esaminati suggeriscono invece un unico organismo edilizio, comprendente una parte a destinazione residenziale (il cassero) e un'altra (la rocca, o torre) con funzione difensiva e di detenzione.

La rocca di porta Fanestra ricorre in numerosi episodi legati alle vicende della signoria pesarese. Una delle prime testimonianze risale al giugno del 1434, al tempo della signoria malatestiana, quando un gruppo di prigionieri rinchiusi al suo interno riuscì a liberarsi e a uccidere il castellano ¹¹; l'anno successivo, i tre fratelli Malatesta che in quel momento reggevano la città, Galeazzo, Carlo e Pandolfo, retribuirono con un certo compenso il condottiero mantovano Gianfrancesco Gonzaga, perché in passato aveva tenuto in custodia, per loro conto, il cassero di Pesaro e le rocche di Fossombrone e di Montevecchie ¹²; più avanti, nel febbraio del 1473, Costanzo fece trasportare al suo interno gli ori, gli argenti e i privilegi di famiglia ¹³; nel luglio del 1483, quando

si manifestò la mortale malattia di Costanzo, Camilla Sforza vi imprigionò il cognato Carlo, sospettato di aver tentato di volere occupare Pesaro ¹⁴; fra il 1488 e l'anno successivo Pandolfo Collenuccio vi trascorse un periodo di detenzione; nel 1500, nei giorni della rivolta popolare che provocò la cacciata di Giovanni Sforza, fu occupata da un gruppo di soldati fedeli al deposedo signore ¹⁵.

I libri delle spese del Comune documentano numerosi lavori di manutenzione alla rocca e al cassero. Per la rocca troviamo registrati: nel 1462 i pagamenti per una fornitura di legname, chiodi e calcina, per il rifacimento di un solaio per tenere munizioni e balestre, e per conciare il ponticello levatoio ¹⁶; nel 1463 per lavori al tetto, per chiodi per un rastello e per conciare «la porta del soccorso» ¹⁷; nel 1477 per la sistemazione di un forno, del tetto e di un «corridore» ¹⁸. Per il cassero troviamo: nel 1452 per il ponte levatoio, per fare un merlo e una finestra nella bertesca verso la torre di Santa Chiara, per una fornitura di chiodi e tavole per fare i parapetti al ponticello di accesso ¹⁹; nel 1462 per un pezzo di ferro per il ponte levatoio ²⁰; nel 1463 per la sistemazione di un ponticello ²¹; nel 1479 per una fornitura di chiavi per irrigidire la struttura ²². Altre informazioni possono essere tratte dai rogiti notarili, come un documento del settembre 1471, che menziona il ponte ligneo mediante il quale si accedeva alla rocca ²³.

Oltre a questi frammenti, che suggeriscono un complesso edilizio piuttosto articolato, con ponti di accesso, e corridoi di collegamento, abbiamo le vedute di due tarsie del coro della chiesa di Sant'Agostino a Pesaro. La prima (fig. 3) mostra una strada che dalla campagna arriva ad una porta urbana che si apre su una lunga muraglia; a destra è riconoscibile uno dei torrioni

rotondi della rocca nuova, fatta costruire da Costanzo Sforza durante gli anni settanta del XV secolo; la presenza della rocca consente di individuare il lato di muraglia raffigurato: si tratta di quello rivolto a meridione, e la porta disegnata è la Fanestra; accanto ad essa, sulla destra, è presente un fabbricato che sembra sporgere dalle mura; dietro c'è un'alta torre. La seconda veduta (fig. 4) è speculare alla prima; essa mostra una strada che dall'interno della città converge verso una porta, disegnata in modo esageratamente alto, priva della parete di tamponamento; alla sua destra è raffigurata una chiesa²⁴; a sinistra vi è una torre posta a ridosso di un edificio che sporge dalle mura. Il fortilizio posto a difesa della porta era quindi costituito dall'edificio basso più la torre svettante, raffigurato specularmente in entrambe le tarsie.

La rocca (o torre) di porta Ponte si trovava sulla riva settentrionale del Foglia, al di là dell'antico ponte in muratura; anch'essa, come la Fanestra, ricorre frequentemente nei libri comunali; nel 1450 vennero registrati pagamenti per lavori al ponte levatoio, per «aconciare la scala che va in la torre de porta del Ponte de fora», per mettere delle chiavi di rinforzo alla struttura²⁵; nel 1452 per una fornitura di mattoni, per «chiavi grandi per inchiare la torre de fora de porta del Ponte», per coppi, per tavole necessarie a fare l'armatura²⁶; nel 1462 per sistemare una scaletta interna; l'anno successivo per mettere i mantelletti, cioè le tavole basculanti che venivano fissate fra due merli contigui, per proteggere i difensori.

La torre venne raffigurata in un medaglione datato 1474 (fig. 5), che mostra un corteo di soldati che sta varcando il ponte sul Foglia. Nella medaglia è disegnato un fortilizio a base scarpata, posto (uscendo dalla città in

direzione di Rimini) a sinistra del ponte; nella torre è leggibile la scritta CO[NSTANTIUS] SF[ORTIA] PISAVRI D[OMINUS]. A destra è disegnata un'altra costruzione, anch'essa a base scarpata, che rappresenta una delle torri poste verso il ponte.

Una seconda medaglia (fig. 6), coeva della precedente, mostra la pianta della città di Pesaro a “volo d'uccello”, con la scritta CONSERVAT[OR] URB[IS] SUÆ. Alla sommità del disegno è raffigurato il ponte sul Foglia, collegato alla cinta urbana tramite due torri di fiancheggiamento; fra di esse è segnato uno slargo, da cui si stacca la strada che entra in città (in un atto notarile del 1494 si parla proprio di una piazza antistante la porta: *plateam dictae porte*²⁷).

Una terza veduta di porta Ponte risale al XVI secolo, e fu dipinta nella grande pala attribuita a Piero Antonio Palmerini, originariamente collocata nell'antica chiesa di Sant'Andrea a Pesaro, e ora conservata nel museo civico di Fano. La pala, di datazione incerta, mostra la madonna in trono fra i santi Andrea e Paolo, posti davanti ad un arioso paesaggio dove è ben riconoscibile il ponte sul Foglia²⁸. Nella veduta (fig. 7) non c'è traccia delle due torri disegnate nel medaglione: anzi, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a fabbricati in ristrutturazione, oppure rovinati; è da notare ad esempio, sulla parte sinistra del ponte, la costruzione sbrecciata alla sommità, che sta di fronte ad un grande arco di accesso; anche la torre disegnata sulla destra ha perso le caratteristiche militari che aveva nella medaglia del 1474, per diventare (almeno così sembra) un campanile. È pertanto probabile che il pittore abbia raffigurato le fortificazioni del ponte come apparivano dopo gli eventi bellici che, nel 1521, avevano consentito a Francesco Maria della Rovere di riprendere possesso del ducato.

I resti delle fortificazioni quattrocentesche vennero raffigurati in una veduta di Francesco Mingucci, disegnata nel terzo decennio del Seicento (fig. 8). Nella parte sinistra del ponte è visibile un muro sporgente, e un contrafforte, che costituiscono i resti del basamento della torre disegnata nel medaglione del 1474; invece sulla parte destra compare una costruzione diroccata.

Altre informazioni possono essere tratte da un rilievo eseguito da Giovan Battista Passeri, incluso nella sua opera manoscritta *Descrizione della primitiva città di Pesaro e delle sue ampliamenti sino al presente*²⁹. Dopo avere rilevato resti di muraglie e di torri ancora visibili ai suoi tempi (siamo a metà del Settecento), Passeri raffigurò in un unico foglio il quadrato della città romana, il pentagono roveresco e il poligono irregolare che aveva racchiuso il borgo medioevale; proprio in prossimità del ponte, l'autore disegnò due torrioni «che tenevano testa al borgo», coincidenti con quelli raffigurati nel medaglione con la scritta CONSERVAT[OR] URB[IS] SUÆ. Passeri spiegò che i ruderi di uno dei due fortilizi erano ancora visibili, mentre il secondo era stato ritrovato in modo fortuito in seguito alla realizzazione di una trincea scavata vicino al ponte da soldati spagnoli in quel momento di stanza a Pesaro; dopo essere sceso nel sotterraneo del fabbricato venuto alla luce, lo studioso notò la perizia con cui erano state costruite le muraglie, e la presenza di feritoie piatte, che consentivano l'uso dell'artiglieria. Il resoconto del sopralluogo di Passeri venne ripreso da Abati Olivieri, il quale aggiunse una notizia interessante: i due torrioni erano ottangolari³⁰.

Fortilizi di forma poligonale (a sei, otto, o più lati) furono adottati da Sigismondo Pandolfo Malatesta nei primi anni della sua

signoria, cioè a partire dagli anni trenta del XV secolo³¹; in effetti, torrioni poligonali sono piuttosto frequenti nei territori corrispondenti all'antica signoria di Rimini, come a Gradara, Sant'Arcangelo, Maiolo, Sant'Agata Feltria, ecc. Partendo da questa constatazione, si può supporre che i tre fratelli Malatesta di Pesaro decidessero di rafforzare le difese cittadine verso il ponte, facendo erigere due nuovi torrioni ottagonali, aventi caratteristiche simili a quelle che Sigismondo Pandolfo, il parente rivale, stava facendo costruire nei castelli dei suoi domini.

Anche porta Curina era affiancata da una torre, che però non era presidiata da un castellano, ma da guardie e conestabili. Di questo fortilizio sono rimaste diverse notizie; ad esempio, nel novembre 1461 vennero registrate alcune bollette riguardanti «el turrone de porta Corina», e a dicembre venne rifatta una centina del tetto di copertura³². A partire dalla seconda metà del 1462 vennero menzionati due torrioni, indicati coi nomi di vecchio e nuovo; nell'ottobre di quell'anno venne annotata una bolletta per un lavoro «sotto el torrone novo», mentre a dicembre furono pagati lavori sia per il vecchio che per il nuovo torrione³³. Alcune bollette riguardanti l'acquisto di mattoni e mantelletti fanno ritenere che questo secondo fortilizio fosse terminato alla fine del 1463, o poco dopo³⁴.

La peculiarità di porta Curina fu la sua prossimità al Vallato, il canale che portava l'acqua che serviva a fare funzionare i due mulini posti all'interno del perimetro urbano (detti di San Cassiano e di porta Curina); la vicinanza fra porta e canale è attestata da un pagamento del 1461, in cui venne nominato un «portello falso sopra al vallato appresso al turrone de porta Chorina»³⁵.

Per proteggere il varco di ingresso del canale, che costituiva un punto debole della muraglia, nella seduta del 26 luglio 1461 un consigliere propose di costruire una volta sopra il corso d'acqua, e sopra di essa una costruzione munita di merli e bombardiere, che arrivasse a pareggiare il muro della città³⁶. Probabilmente la proposta fu accettata, perché nel 1477 vennero registrati dei lavori per «recoprir la casa sopra el valato de la dicta porta»³⁷. Questa casa è, forse, la stessa disegnata nella veduta secentesca di Johan Blaeu, dove si scorge un edificio con un'altra volta, proprio nella zona dove sorgeva la porta Curina medievale (fig. 9).

Le torri di fiancheggiamento delle tre porte principali (Fanestra, Ponte e Curina) erano ben visibili nel panorama cittadino; nel 1483 esse colpirono l'attenzione di un oratore milanese presente in città, il quale chiamò «rochete de le porte de Pesaro»³⁸; invece le restanti tre (Mare, Gattolo e Nova), trovandosi in punti del circuito murario meno esposti, erano prive di torri di protezione.

Tutte e sette le porte cittadine (inclusa la *falsa*) erano collegate ad un ponte, che serviva a superare il fosso che circondava le mura; i ponti erano costruiti con tavolati appoggiati su travi e pilastri (“capitelli”) in muratura³⁹; essi erano generalmente divisi in due tratti: uno fisso (detto ponte *morto*⁴⁰), e uno mobile, che veniva sollevato con un sistema di catene e contrappesi (a porta Curina, in una spesa del 1452, si parla di una fornitura di ferri «per lo contrapeso del ponte»⁴¹).

Strettamente legate ai ponti furono le “stracche” (o “stiacche”)⁴² e i “bardonali”⁴³; le “stracche” erano, presumibilmente, delle travi utilizzate per il ponte⁴⁴; del “bardonale”, invece, allo stato attuale delle ricerche, non possiamo dire nulla.

Le guardie e i dazieri assegnati alle porte

sostavano in casette costruite in prossimità dei ponti, al di là del fossato; le notizie su questi ricoveri sono disseminate in tutti i libri delle spese; ad esempio, nel 1450 vennero annotati i pagamenti per l'acquisto di coppi e per lavori alla casetta dove stava il conestabile di porta Ponte⁴⁵; nel 1462 per il legname per rifare la «casetta de le guardie de porta Fanestra del canto de fora»⁴⁶; nel 1463 per i mattoni per «coprire la casetta fora de porta Curina ove sta la guardia»⁴⁷; nello stesso anno venne riparato l'«ussio de la casetta de la porta da Mare»⁴⁸; nel 1477 si lavorò alla «casetta di porta del Gatto»⁴⁹, e così via.

In prossimità di ognuna delle casette vi era un rastello, cioè un cancello di legno, che serviva a controllare il flusso delle persone sul ponte di accesso alla porta⁵⁰; in caso di emergenza, i cancelli venivano chiusi per impedire il transito; nel 1483 Camilla Sforza, quando ebbe notizia della grave malattia che aveva colpito il marito, ordinò di serrare i rastelli per evitare che entrassero in città soldati di affidabilità dubbia⁵¹. Nei libri delle spese si incontrano numerosissimi pagamenti per lavori di riparazione dei rastelli, con forniture di legname, chiodi e catene di ferro⁵²; in alcuni casi essi erano posti anche all'interno delle porte; nel 1450 si pagò un fabbro per la fornitura «di tre anelli per lo catenacio del rastello dentro de porta Fanestra»⁵³; nel 1477 si acquistò del legname per «lo rastello del canto dentro de porta del ponte»⁵⁴.

Le notizie fino ad ora raccolte consentono di intravedere con buona approssimazione le strutture di protezione delle porte urbane. Le maggiori (Fanestra, Ponte e Curina) avevano al loro esterno un rastello; procedendo verso la città si incontrava la casetta delle guardie e il ponte diviso in una parte fissa e in una mobile; poi veniva il varco e,

all'interno, un secondo cancello; il tutto sorvegliato da una torre di fiancheggiamento. Le rimanenti tre porte, Mare, Nova e Gattolo, essendo costruite in luoghi meno esposti, erano prive della torre di fiancheggiamento e, probabilmente, della cancellata interna.

Uno dei pannelli del coro della chiesa di Sant'Agostino mostra porta Fanestra e i suoi accessori. In basso, al centro, si scorgono i pali aguzzi del rastello che blocca la strada proveniente da Fano; proseguendo con lo sguardo lungo la strada, si vedono a sinistra due basse costruzioni affiancate, sede delle guardie e dei dazieri; a fianco dell'arco di porta Fanestra si scorgono le travi di sollevamento delle catene del ponte levatoio (fig. 10). La porta venne ritratta anche nella veduta seicentesca di Johan Blaeu; anche qui si notano bene le aste del ponte levatoio, il ponte *morto*, che supera il dislivello del fosso attorno alle mura e che si appoggia su pilastri, la casetta delle guardie affiancata al rastello (fig. 11).

Le porte e le torri erano presidiate da piccole guarnigioni composte da addetti che, a seconda del grado, venivano chiamati coi nomi di castellani, conestabili, ufficiali e guardie; costoro ricevevano il salario dal Comune, il quale provvedeva ogni anno a stanziare le somme necessarie alla loro retribuzione.

Negli anni 1459, 1463, 1464, 1465, 1466 e 1467 il consiglio comunale destinò a questa particolare categoria di salariati una somma di 1.632 lire, ripartita in otto parti, corrispondenti alle sei porte e alle due rocche:

Castellano di porta Fanestra	600 lire
Castellano di porta Ponte	216 lire
Conestabile di porta Ponte	180 lire
Conestabile di porta Curina	252 lire
Conestabile di porta Fanestra	180 lire
Guardie di porta Mare	60 lire
Ufficiale e guardia di porta Gattolo	96 lire

Guardie di porta Nova	48 lire
-----------------------	---------

Nel bilancio del 1503, approvato dopo il rientro di Giovanni Sforza, troviamo:

Castellano della rocca nuova	400 lire
Conestabile di porta Ponte	120 lire
Conestabile di porta Curina	120 lire
Conestabile di porta Fanestra	120 lire
Conestabile di porta Mare	36 lire
Conestabile di porta Gattolo	72 lire
Conestabile di porta Nova	36 lire

In questo secondo elenco compare il castellano della rocca nuova fatta edificare da Costanzo Sforza, mentre è assente quella di porta Fanestra, denominata *vecchia* a partire dalla metà degli anni ottanta. Il totale dell'anno 1503 fa 904 lire, con una consistente diminuzione rispetto agli anni della signoria di Alessandro Sforza.

I presidi che maggiormente pesavano sul bilancio comunale erano quelli di Fanestra e Ponte, che si trovavano alle estremità del tratto della strada Flaminia passante all'interno della cerchia muraria: circostanza questa che dimostra, in modo quantitativamente percepibile, come Pesaro abbia mantenuto per secoli la fisionomia di città sorta lungo l'antica arteria romana. Terza, per ordine di importanza, veniva Curina, da cui partiva la strada che, fiancheggiando il fiume Foglia, arrivava al castello di Montelevecchie (l'attuale Belvedere Fogliense) limite del contado di Pesaro, per poi proseguire verso Urbino e di lì verso i passi che conducevano in Umbria e in Toscana.

Rimanevano infine Gattolo, Mare e Nova, che erano usate prevalentemente dagli ortolani che andavano a lavorare nei campi posti subito fuori le mura, dagli addetti alle attività portuali e di marineria, e dai forestieri che viaggiavano per nave; la loro ubicazione riparata spiega perché il Comune destinasse alla

loro custodia un importo complessivamente inferiore a quello stanziato per la sola Curina.

Oltre ai libri dei bilanci, si sono conservati quelli contenenti le spese dei salariati degli anni 1450, 1452, 1461-1463, 1477-1478, 1479-1480, 1495, 1498 e 1501; da essi apprendiamo le paghe effettivamente corrisposte ai componenti delle guarnigioni, e la loro consistenza.

Durante il periodo della signoria di Alessandro Sforza, la figura più importante fra gli addetti alla sorveglianza fu il castellano della rocca di porta Fanestra. I libri di spesa del 1450, 1451 e 1461-1463 contengono i nomi dei castellani, il numero di addetti e le paghe annuali corrisposte come indicato nella tabella 1.

Ritroviamo altri dati nel libro delle spese del 1501, nel periodo in cui Pesaro, in seguito alla conquista di Cesare Borgia, tornò momentaneamente sotto il governo della Chiesa. Fra i salariati di quell'anno figurò il castellano della rocca nuova, di nome Monsanselero, a cui il Comune versò 852 lire; l'importo doveva servire a pagare i salari dei presidi della rocca nuova (384 lire), della vecchia (288 lire) e di porta Fanestra (180 lire)⁵¹. Queste annotazioni fanno supporre che, a partire da quell'anno, venisse istituito un presidio unico per entrambe le rocche, posto al comando di un solo castellano. In effetti, dopo l'entrata in funzione della nuova fortezza del Tentamento l'antico cassero perse via via di importanza, fino al suo abbattimento, avvenuto nel 1509⁵².

Un'altra importante figura dell'organizzazione difensiva cittadina fu il castellano della rocca di porta Ponte, cioè della torre posta a protezione del ponte sul Foglia (si veda tabella 2).

Nel 1450 e 1452 questi castellani ricevet-

tero un salario uguale a quello previsto nel bilancio, cioè 216 lire; invece nel 1461 vennero registrati salari inferiori, e un numero di paghe anch'esse inferiori. Sul finire del secolo la torre venne sorvegliata solo da due persone, che percepirono complessivamente un salario di 90 lire.

Il termine di *paga* (o l'equivalente *paga viva*) designava il salario che il Comune assegnava al castellano per ogni uomo facente parte della guarnigione, mentre *paga morta* era un compenso suppletivo, a cui non corrispondeva una persona⁵³. Riprendendo i nomi indicati nelle tabelle 1 e 2, si può dire che Corrado Prospero, castellano di rocca del ponte nel 1450, ebbe l'obbligo di tenere con sé una guarnigione di sei uomini, inclusa la sua persona, pur ricevendo dal Comune l'ammontare di sette salari. La guarnigione di Giannone de Righi da Parma fu composta da due uomini, inclusa la sua persona, con mezza paga aggiuntiva.

Il caso di Giannone da Parma si presta ad alcune considerazioni, poiché troviamo il suo nome in un registro con le *mostre*, cioè con l'elenco degli ufficiali, dei castellani e dei custodi dei fortificazioni cittadini fra il 1473 e il 1477⁵⁴. Il 6 agosto 1475 Giannone, che era stato staffiere del defunto Alessandro Sforza, e che in precedenza aveva avuto la castellania della rocca di Gradara, ebbe una condotta per custodire la rocca del ponte con due *paghe vive* e mezza *paga morta*, per l'ammontare di 7 lire e 10 bolognini; conosciamo anche il nome del soldato che Giannone tenne con sé per custodire la torre: un famiglio (*famulus*) di nome Francesco Laurenzi.

La sorveglianza delle porte maggiori, Curina, Fanestra e Ponte, fu affidata a conestabili, un termine che ricorre nell'organizzazione degli eserciti quattrocenteschi, e che indicava il comandante di una compa-

gnia di soldati appiedati ⁵⁵. Come il castellano, anche il conestabile teneva con sé un piccolo di gruppo di uomini, il cui compenso totale veniva espresso in *paghe*.

A porta Curina troviamo i conestabili e le paghe annuali riportate alla tabella 3.

A porta Curina, nel 1463, ad un certo punto dell'anno, i conestabili diventarono due, pur rimanendo la spesa totale di 252 lire; da allora i conestabili rimasero due, ma con una diminuzione del personale. Dal 1477 ogni conestabile ricevette due paghe, con una spesa annuale variabile fra 168 e 180 lire. Silvestro Graziani da Cotignola, incluso negli elenchi del 1477, 1478 e 1479, ebbe una paga maggiore perché, oltre ad essere un conestabile, svolse anche l'incarico di «bullatore delle carni della beccheria»; prima di avere la condotta di conestabile, Silvestro aveva ricevuto, dal 1473 al 1475, la castellania della rocca di porta Ponte.

Nel libro delle *mostre* degli ufficiali si trovano anche i nomi dei famigli che i conestabili tennero con sé a porta Curina; nel 1473 Cola da Francavilla, soprannominato “vecchio”, aveva al servizio un famiglio di nome Bartolomeo da Macerata; in agosto Bartolomeo si ammalò e al suo posto subentrò Terenzio di Pietro; nel 1475 Cola “vecchio” condusse Giovanni Stasi di Ripalta *statura magna iuvenes anni XXI circa* ⁵⁶; anche nel 1477 rimase la coppia Cola “vecchio” e Giovanni Stasi.

Questi ufficiali ebbero in custodia anche la torre che fiancheggiava porta Curina; ad esempio, nel 1495, uno dei due conestabili venne chiamato «sopra la torre».

A porta Fanestra troviamo guarnigioni composte da guardie e conestabili come da tabella 4.

Nonostante la diversa composizione della guarnigione, a porta Fanestra la spesa

complessiva rimase costantemente di 180 lire annue, fino alla fine del quattrocento.

Nel libro delle spese del 1478 si trova un'annotazione interessante: a ottobre i due conestabili e la guardia commisero un'infrazione che costò loro una riduzione del salario, per «mala condotta», di 12 bolognini ai primi due, e di 6 al terzo ⁵⁷. Nel 1501 i custodi della porta vennero posti sotto il comando del castellano della rocca nuova.

A porta Ponte troviamo i conestabili riportati nella tabella 5.

Le rimanenti porte Mare, Gattolo e Nova, richiesero sorveglianti e spese di minore entità: due o una persona.

In tutti gli anni esaminati (1450, 1452, 1461, 1462, 1463, 1477, 1478, 1479, 1480, 1495 e 1498) porta Mare fu presidiata da una o due guardie che ricevettero annualmente un salario di 60 lire (5 lire al mese). Anche a porta Nova furono presenti due guardie, ma con uno stipendio di 48 lire annue (4 al mese). I due addetti alla sorveglianza di porta Gattolo furono chiamati ufficiale e guardia, e percepirono un salario annuale di 96 lire, il doppio delle guardie di porta Nova.

Prima di prendere servizio, i castellani, i conestabili, gli ufficiali e le guardie dovevano prestare un giuramento di fedeltà; ad esempio, in data primo gennaio 1462 venne trascritto il giuramento di Piero di maestro Francesco conestabile di porta Curina. Piero, ponendo le mani sui vangeli e rivolgendosi all'illustre *dominus Alexander Sfortia* e al *comunis Pisauri*, promise di custodire diligentemente e fedelmente la porta e di restituirla alla fine del mandato; nella medesima giornata prestarono giuramento anche gli altri conestabili, con la medesima formula ⁵⁸.

Le suddette tabelle mostrano che nel 1450 e nel 1452 gli addetti alla sorveglianza delle sei porte e dei due fortificati cittadini ammon-

tarono, rispettivamente, a 36 e 37 persone; negli anni successivi la consistenza variò in modo notevole; ad esempio, nella rocca di porta Ponte si passò dalle sei paghe del 1450 alle due più mezza *paga morta* del 1480; tuttavia, queste differenze non consentono di affermare che il totale dei sorveglianti diminuisse, perché mancano le informazioni sul fortilizio più importante, cioè la rocca nuova. In effetti, si può supporre che dopo la sua costruzione diverse guardie, che in precedenza erano dislocate nelle torri poste a fianco delle porte urbane, fossero acquisite al Tentamento, ma che il loro numero complessivo rimanesse immutato.

Benché fossero retribuiti dal Comune, le mansioni degli addetti alla custodia non erano regolate dagli statuti cittadini; in realtà, questi uomini dipendevano dal signore, e costituivano un nucleo di soldati da impiegare, all'occorrenza, per proteggere la corte contro nemici interni o esterni. Questa particolare utilizzazione dei presidi urbani emerge con chiarezza dall'ordine di mobilitazione del febbraio 1473, disposto da Costanzo Sforza⁵⁹; nell'ordine troviamo molti dei nomi trascritti nella mostra degli ufficiali di quello stesso anno: a porta Curina i conestabili Pietro "balestiero" e Cola soprannominato "vecchio", a porta Ponte Silvestro Graziani da Cotignola e Vico da Perugia con i loro famigli, a porta Fanestra il conestabile Orlando da Matera, a porta Nova Sante Chimento, a porta Mare Giovanni detto "cornacchia"; si può quindi ritenere che tra la compagnia degli uomini d'arme del signore e i preposti al controllo delle porte e delle rocche urbane esistesse una stretta contiguità, con passaggi dall'uno all'altro gruppo.

Si può quindi concludere che anche a Pesaro, similmente a quanto accadeva nel ducato di Milano⁶⁰, castellani e conesta-

bili fossero veterani della compagnia degli uomini d'arme, i quali, diventati anziani, continuavano a servire il loro signore, ricevendo in cambio una sorta di vitalizio pagato dal *pubblico*; si è visto il caso di Giannone de Rigghi da Parma, staffiere di Alessandro Sforza, poi castellano della rocca di Gradara e infine castellano della rocca di porta Ponte nel 1475. Anche le diverse qualifiche utilizzate nei registri di spesa suggeriscono un ordine gerarchico stabilito dal signore per premiare l'esperienza e le capacità di ogni singolo soldato; la guardia, che stava al gradino più basso, riceveva un salario di due o tre lire al mese; l'ufficiale (che troviamo solo a porta Gattolo) ne riceveva quattro; il conestabile, se da solo, riceveva il beneficio della *paga morta*, e arrivava perciò a sei lire mensili; un conestabile e un castellano arrivavano a guadagnare somme maggiori, potendo lucrare sulle paghe dei sottoposti.

Soldati e famigli provennero da tutti gli stati italiani e, naturalmente, anche dal contado di Pesaro; molti furono originari di Cotignola, la terra che nel Quattrocento costituì un serbatoio di soldati e funzionari per le signorie sforzesche di Milano e Pesaro; fra essi ricordiamo Sante, castellano della rocca di porta Fanestra nel 1450, Silvestro Graziani, conestabile di porta Curina; Stefano e Perozo, guardie a porta Nova fra il 1477 e il 1480; Stefano Magnani primo castellano della rocca nuova nel 1483, Leonardo conestabile nel 1498; Giorgio Attendoli, castellano della rocca nuova nel 1500.

Gli Sforza scelsero con oculatezza i soldati a cui affidare la custodia di porte e fortezze: in effetti, in tutto il periodo della loro signoria non si verificarono mai episodi di tradimento; anche nei giorni della rivolta scoppiata nell'ottobre del 1500, le due roc-

che, la nuova del Tentamento e le vecchia di porta Fanestra, rimasero sotto il controllo di Giorgio Attendoli di Cotignola, uomo di fiducia di Giovanni Sforza.

Al sopraggiungere della notte le porte urbane venivano chiuse da due addetti chiamati *clavigeris*: il primo si occupava delle porte Ponte, Nova e Gattolo; l'altro di Fanestra, Curina e Mare (è probabile che questa suddivisione si rendesse necessaria per rendere più rapide le operazioni di apertura e di chiusura) ⁶¹.

Dopo la chiusura la sorveglianza urbana passava in carico ai cittadini. Gli statuti stabilivano infatti che due o più abitanti per quartiere (*due vel plures*), scelti nella fascia d'età dai 14 ai 70 anni (erano però previste esenzioni per infermità o altre cause) avevano l'obbligo di custodire la città per prevenire *furta, roberie, fracture domorum vel alia maleficia* ⁶².

Avvisati dal suono della campana, i prescelti dovevano recarsi nel palazzo del Comune al cospetto di un apposito ufficiale, detto della custodia, prendere l'olio per il lume ⁶³ e recarsi nel luogo loro affidato, badando bene a «vigilare, custodire, et non dormire». In condizioni straordinarie il numero di custodi poteva aumentare; ad esempio, nel 1477, in occasione di una pericolosa recrudescenza della peste, che obbligò il Comune ad intensificare la sorveglianza per limitare la diffusione del morbo in città, furono spese 18 lire per le guardie «per la sera e ale porte de la città nel tempo de la sera acioché se possa guardar da la peste» ⁶⁴.

Gli statuti non indicarono i luoghi dove dovevano recarsi i custodi; si è visto che le guardie e i dazieri preposti alla sorveglianza diurna delle porte urbane svolgevano il servizio in apposite casette, situate appena fuori delle mura; anche i custodi notturni

avevano a disposizione delle casette sparse all'interno della cinta urbana; in effetti, nel libro delle spese del 1463 è presente una registrazione per la fornitura di chiodi e legname per fare «la casetta de la guardia de la Chiocia»; altrove vengono nominate le casette «dell'Ortale», del Tentamento e del Calcinaro ⁶⁵.

Per prevenire negligenze e manchevolezze (perché è da ritenere che molti cercassero di evitare questo antico obbligo comunitario, o lo svolgessero contro voglia), gli statuti prevedevano la nomina di appositi ufficiali preposti al controllo dei custodi notturni. Negli anni dal 1461 al 1463 comparvero fra i salariati del Comune due ufficiali della guardia, ognuno con dieci bolognini di salario al mese; un ufficiale «a puntare la guardia», con sei bolognini; un esecutore della guardia e due piazzari, con retribuzioni inferiori. Le mansioni di questi salariati erano stabilite da appositi regolamenti, che ci sono pervenuti in forma frammentaria. Nel libro dei consigli del 1459 sono trascritti due capitoli: il primo riguardante l'«esecutore della guardia», e il secondo i due ufficiali ⁶⁶.

L'esecutore della guardia aveva il compito di trascrivere («appuntare») su un apposito registro i nomi dei cittadini che, pur essendo stati comandati al servizio di custodia, non si erano presentati al suono della campana, o che si erano allontanati; inoltre, l'esecutore doveva

andare da per sé omne nocte a visitare le poste tutte deputate a la guardia d'intorno a le mura de sera o de matina e punctare chi non li sera <c'era> e referire la matina al soprastante.

Gli ufficiali della guardia dovevano accompagnare i cittadini deputati alla custo-

dia al loro posto; dovevano svolgere ogni notte due giri di ispezione (o anche di più, a seconda della necessità dei tempi) per controllare le guardie; al mattino, dovevano comunicare all'esecutore i nomi dei contravventori, perché fosse loro comminata la sanzione.

Gli ufficiali dovevano vigilare affinché ogni persona che si spostasse di notte tenesse con sé un lume:

item che li dicti officiali habbiano arbitrio contra omne persona <che> andasse de nocte senza lume retenerli e farli pagare la pena secundo li statuti de Pesaro ⁶⁷.

Anche gli ufficiali della guardia erano sottoposti ad obblighi: dovevano effettuare le ispezioni di persona e non demandarle ad altri; non dovevano «impacciarsi» della tenuta del libro delle guardie e degli «appuntati»: compito che invece spettava all'esecutore.

I capitoli degli ufficiali della guardia vennero riformati da Giovanni Sforza con un apposito decreto, intitolato *Capitula Officii bulettarum*, di datazione incerta ⁶⁸. Il decreto ribadì alcuni dei compiti tradizionali degli ufficiali, come quello di ispezionare ogni sera le postazioni degli addetti alla custodia per verificare se svolgevano il servizio diligentemente; perlustrare le vie cittadine per prevenire delitti e malefici; ricercare ladri,

bari e fraudolenti; controllare chi andava in giro nottetempo senza una legittima ragione. Inoltre, l'ufficiale aveva facoltà di intervento nelle cause civili che potevano insorgere fra particolari gruppi di persone: come tra forestiero e forestiero, oppure fra oste e avventori, fra meretrici e ruffiani, o fra meretrici e meretrici. Oltre all'ufficiale «maggiore», il decreto stabilì le funzioni dell'ufficiale minore, o notaio, il quale doveva scrivere «petizioni, sentenzie, commissione de esecuzione e tutte le altre scritture quale accaderanno al decto officio».

L'elemento di maggiore interesse del decreto consiste nella ridefinizione delle competenze dell'ufficiale «maggiore» delle bollette, a cui venne attribuito il *merum et mixtum imperium et omnimoda iurisdictio* con facoltà di comminare pene corporali in caso di «sedizioni, tumulti, cospirazioni o altri delicti» e di procedere speditamente *manu militari*, senza neppure attendere il consenso del signore. Il decreto in esame è privo di data; tuttavia, visti i poteri di polizia assegnati a quest'ufficiale (dietro a cui si intravede la volontà di prevenire episodi simili a quelli avvenuti a Pesaro nell'ottobre del 1500, ai tempi della rivolta antisforzesca) si può supporre che la sua emanazione sia avvenuta dopo il rientro di Giovanni dall'esilio.

Tabella 1 – Castellani della rocca di porta Fanestra

1450	Sante da Cotignola	10 paghe	600
1452	Ludovico da Perugia	10 paghe	600
1461	Nardo da Pianello	8 paghe	384

Tabella 2 – Castellani della rocca di porta Ponte

1450	Corrado Prospero	6 paghe più una paga morta	216
1452	Francesco da Assisi	6 paghe più una paga morta	216
1461	Mariano da Tassole	4 paghe	180
1462	Bonifacio da Todi	4 paghe	180
1477	Giannone de Rigghi da Parma	2 paghe più mezza paga morta	90
1479	Giannone de Rigghi da Parma	2 paghe più mezza paga morta	90
1480	Giannone de Rigghi da Parma	2 paghe più mezza paga morta	90
1495	Antonio Bono	2 paghe	90
1498	Antonio Bono	2 paghe	90
1501	Gianantonio da Como	2 paghe	90

Tabella 3 – Conestabili di porta Curina

1450	Rigo d'Assia	6 paghe	252
1452	Rigo d'Assia	6 paghe	252
1461	Bonifacio da Todi	4 paghe	180
1462	Piero di maestro Francesco	6 paghe	252
1463	Piero di maestro Francesco	6 paghe	252
1463	Piero di maestro Francesco	4 paghe più 2/3 di paga morta	168
	Roberto di Antonello	2 paghe più 1/3 di paga morta	84
1477	Cola "vecchio"	2 paghe	84
	Silvestro Graziani	2 paghe	132
1478	Gioan Lunardo dal Borgo	2 paghe	84
	Silvestro Graziani	2 paghe	132
1479	Tommaso di Bitino	2 paghe	84
	Silvestro Graziani	2 paghe	132
1480	Tommaso di Bitino	2 paghe	84
	Cola "vecchio"	2 paghe	84
1495	Francesco da Granarola	2 paghe	90
	Giovanni Gambaro	2 paghe e deputato per la scarpa	90
1498	Leonardo da Cotignola	2 paghe	90
	Piero de Filippo da Barchi	2 paghe	90
1501	Lorenzo da Santangelo	2 paghe	90
	Vincenzo Rubarino	2 paghe	84

Tabella 4 – Conestabili e guardie di porta Fanestra

1450	Zani da Pozzo	Una paga più una paga morta	72
	Gaspere di maestro Agniollo	Una paga più una paga morta	72
	Piero di Olivisio	Guardia	36
1452	Zani da Pozzo	Una paga più una paga morta	72
	Piero di Olivisio	Guardia	36
	Giorgio di Valente	Guardia	36
	Jacomo del Tonto	Guardia	36
1461	Rigo d'Assia	3 paghe più una paga morta	108
1462 e	Piero di Olivisio	Guardia	36
1463	Benedetto da San Venanzio	Guardia	36
1477	Bartolo di Ugolino del Bono	Una paga più mezza paga morta	72
e	Vico di Caladonio da Perugia	Una paga più mezza paga morta	72
1478	Matteo di Orlando	Guardia	36
1479	Giorgio della Bosa	Una paga più mezza paga morta	72
e	Vico di Caladonio da Perugia	Una paga più mezza paga morta	72
1480	Matteo di Orlando	Guardia	36
1495	Giovanni da Ripalta	Una paga più mezza paga morta	90
	San Cristoforo	Una paga più mezza paga morta	89
1498	Francesco dal Borgo	Una paga più mezza paga morta	90
	Antonio della Badia	Una paga più mezza paga morta	90

Tabella 5 – Conestabili di porta Ponte

1450	Ciccolino da Candelara	5 paghe più una paga morta	180
1452	Bartolomeo da Gualdo	5 paghe più una paga morta	180
1461	Vico di Caladonio da Perugia	2 paghe più una paga morta	90
	Martino di Jacomo	2 paghe più una paga morta	90
1462	Vico di Caladonio da Perugia	2 paghe più una paga morta	90
	Martino di Jacomo	2 paghe più una paga morta	90
1463	Vico di Caladonio da Perugia	2 paghe più una paga morta	90
	Martino di Jacomo	2 paghe più una paga morta	90
1477	Bartolomeo da Gualdo	2 paghe	60
	Giorgio albanese	2 paghe	60
1479	Cola "vecchio"	2 paghe	60
1495	Giovanni di Cecchino	2 paghe	78
1498	Giovanni di Cecchino	2 paghe	78
1501	Silvestro di Pier Giovanni	Una paga e mezza	53

- 1 Il disegno è stato pubblicato in MASSIMO FREQUENUCCI, *La storia urbana di Pesaro nel medioevo: mille anni di trasformazioni*, in AA.VV., *Pesaro tra medioevo e rinascimento*, Marsilio, Venezia 1989, p.160.
- 2 Biblioteca Oliveriana Pesaro (in seguito Bop), *Archivio storico comunale di Pesaro* (in seguito Asc), XIV-b-7, 1477-1478, *Depositaria liber redditus et expensarum illustris domini Constantii*, 31 dicembre 1477, c. 115v.
- 3 Bop, Asc, X-f-14, 1501, *Spese per salariati, pennacchi, chiusa e porto*, 30 luglio 1501, c.n.n. Sulla doppia denominazione Gattolo-Sale vedi anche ANNIBALE ABATI OLIVIERI, *Memorie per la storia della Chiesa pesarese nel XIII secolo*, Pesaro 1779, pp. 75-76.
- 4 Archivio di Stato di Milano (in seguito Asmi), *Sforzesco potenze estere* (in seguito Spe), Marca, b.151, 5 febbraio 1473, pubblicato in GIAN GALEAZZO SCORZA, *Costanzo Sforza signore di Pesaro. 1473-1483*, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, 2005, allegato CD doc. 65.
- 5 Bop, Asc, XI-b-16, 1452. *Libri di depositaria, salariati*, 24 maggio 1452, c. 68r; altre annotazioni *ivi*, 31 ottobre 1452, c. 80r.
- 6 *Ivi*, Asc, XII-b-9, 1495. *Bollette di depositaria*, 31 dicembre 1495, p.151.
- 7 Bop, Asc, XII-b-8, 1450. *Depositaria del comune di Pesaro. Libro di entrata e uscita*, 10 luglio 1450, c. 66v.
- 8 Nel libro delle spese del 1477 figurano diversi interventi per sistemare la riva del Foglia verso il Verzero, in modo da proteggere le fornaci e le case là esistenti. Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., cc. 110-112.
- 9 *Statuta civitatis Pisauri. Noviter impressa*. MDXXXI, Pisauri, per Baldassarrem quondam Francisci de Carthularis de Perusio, Libro I, rub. 40.
- 10 ANNIBALE ABATI OLIVIERI, *Memorie della badia di San Tommaso in Foglia nel contado di Pesaro*, Pesaro 1778, pp. 87-88.
- 11 L'episodio è narrato nella cronaca del forlivese Giovanni di mastro Pedrino: «Era de l'anno e mexe ditto [giugno 1434] quando in Pexaro avvenne che siando alcuni cittadini e alcuni contadini circha VII in tutto, erano prixonni dentro da una torre da porta Fanestra in una rochetta; amaçono el castellano e chomençonno a gridare "Viva el conte Francesco". E per più suo canpamento mostravano volere fare grandi difexe, in modo che el signore, cioè Galiacço e'l fradello, cercando conbattere la ditta forteçça, loro domandono patti e rendegle la sua forteçça salve e sicure, e canponno» (Giovanni di mastro Pedrino dipintore, *Cronica del suo tempo*, a cura di ADAMO PASINI, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1929, vol. I, p. 479).
- 12 Archivio di Stato di Mantova (in seguito Asmn), *Archivio Gonzaga* (in seguito Ag), b. 1083, 14 novembre 1435, c. 13.
- 13 Asmi, Spe, Marca, b.151, 5 febbraio 1473 cit.
- 14 FRANCESCO AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza (1447-1483)*, "Pesaro città e contà // Link", 3, 2003, p. 199.
- 15 Id., *Vita di Giovanni Sforza (1466-1510)*, "Pesaro città e contà // Link", 6, 2009, p. 297.
- 16 Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463. *Libro degli introiti e delle spese del Comune di Pesaro*, 28 maggio 1462, cc. 150r-150v; 31 dicembre 1462, c. 161.
- 17 *Ivi*, 27 novembre 1463, c. 174r; 14 dicembre 1463, c. 175r.
- 18 *Ivi*, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 8 maggio 1477, c. 107r.; 30 giugno 1477, c. 108r.
- 19 *Ivi*, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 7 maggio 1452, c. 65r; 14 maggio 1452, c. 66v; 17 maggio 1452, c. 67v; 31 ottobre 1452, c. 80r e 81r.
- 20 *Ivi*, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 31 dicembre 1462 c. 162r.
- 21 *Ivi*, 30 ottobre 1463, c. 172v.
- 22 *Ivi*, Asc, XII-b-4, 1479-1480. *Libro della depositaria, entrata e uscita del Comune di Pesaro*, 5 aprile 1479, c.n.n.
- 23 Archivio di Stato di Pesaro (in seguito Asps), *Archivio notarile* (in seguito An), Sepolcro di ser Sepolcro, b. 16, anni 1469-147116 settembre 1471, c. 245; trascritto in ANNIBALE ABATI OLIVIERI 1778, *Memorie della badia di San Tommaso in Foglia nel contado di Pesaro*, Pesaro 1778, p. 88.
- 24 Si tratta della chiesa di Santa Maria delle Grazie che, prima dei lavori di ristrutturazione avviati agli inizi del cinquecento, aveva la facciata perpendicolare alla strada. PAOLO MARIA ERTHLER, *La Madonna delle Grazie di Pesaro. Origine e sviluppo del santuario 1469-1687*, vol. I, Edizione Marianum, Roma 1991, p. 142.
- 25 Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450. *Libro de le spese e entrate del porto di Pesaro*, 6 gennaio 1450, c. 77r; Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 23 febbraio 1450, c. 62v; 9 marzo 1450, c. 63r; 1 aprile 1450, c. 64v; 26 aprile 1450, cc. 65r-65v.
- 26 *Ivi*, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 8 giugno 1452, c. 69v; 14 giugno 1452, c. 70v; 24 giugno 1452, c. 72r; 26 giugno 1452, cc. 72v-73r; 3 luglio 1452, c. 74v; 11 ottobre 1452, c. 80r; 31 ottobre 1452, c. 80r; 30 novembre 1452, c. 82r.
- 27 ABATI OLIVIERI, *Memorie per la storia della chiesa pesarese* cit., p. 73.
- 28 Vedi la scheda in *Pittura a Fano 1480-1550*,

cat. mostra, Fano 1984, pp. 56-58. Un particolare del dipinto fu riprodotto in un disegno a intarsio, pubblicato da Annibale Abati Olivieri nella ricerca dedicata alla chiesa pesarese nel XIII secolo (ABATI OLIVIERI, *Memorie per la storia della chiesa pesarese* cit., p. 74); da questa pubblicazione è tratta la figura 7 riportata nel testo.

29 Bop, ms. 259, GIOVAN BATTISTA PASSERI, *Descrizione della primitiva città di Pesaro e delle sue ampliamenti sino al presente*, in *Antiquitates variae*, fasc. VII, pp. n. n.

30 ABATI OLIVIERI, *Memorie per la storia della Chiesa pesarese* cit., p. 73.

31 DINO PALLONI, *I castelli di Sigismondo*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, cat. mostra (Rimini 2 marzo-31 giugno 2001), Electa, Milano 2001, pp. 89-96.

32 Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 22 novembre 1461, c. 144r; 31 dicembre 1461, c. 146r.

33 *Ivi*, 26 ottobre 1462, c. 156v e 31 dicembre 1462, c. 159v e c. 160v.

34 *Ivi*, Asc, II-a-4, 1462-1467, *Liber depositarie, portuo, scali, cluse et scarpe comunis civitatis Pisauri*, 31 dicembre 1463, c. 127r.

35 *Ivi*, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 22 novembre 1461, c. 144r.

36 *Ivi*, Asc, I-a-31, 1459-1462. *Liber Reformationum*, seduta del 26 luglio 1461, cc. 86r-v.

37 *Ivi*, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 13 dicembre 1477, c. 113r.

38 Asmi, *Spe*, Marca, b.151, 29 luglio 1483, Stefano Taverna a Ludovico Sforza, da Pesaro.

39 Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 26 marzo 1450, c. 63r (capitello del ponte della rocca del ponte); Bop, Asc, XI-b-16, 1452, 2 ottobre 1452, c. 79r (capitello del ponte di porta Curina).

40 Il termine "ponte morto" è stato tratto dai glossari di architettura castellana (http://www.icastelli.org/glossario/glossario_illustrato.htm, voce: Ponte morto). Di seguito si riportano i pagamenti per i ponti "morti". Porta Ponte: Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 24 giugno 1452, c. 72r; 26 giugno 1452, c. 73r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 14 agosto 1461, c. 142r; 31 dicembre 1462, c. 161r e 161v; 19 aprile 1463, c. 167r; Bop, Asc, X-f-14, 1501 cit., 27 novembre 1501, c. n.n. Porta Mare: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 14 agosto 1461, c. 142r; 22 novembre 1461, c. 144r; 30 aprile 1463, c. 167v. Porta "falsa" («porta del ponte morto verso el Verzerio»): Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 10 luglio 1450, c. 66v.

41 Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 2 ottobre 1452, c. 79r. Di seguito si riportano altri pagamenti per i

ponti levatoi. Porta Fanestra: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 1 luglio 1461, c. 141r; 24 giugno 1463, c. 169r. A porta Curina: Bop, Asc, XI-b-16, 1452, 4 dicembre 1452, c. 81v; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 1 luglio 1461, c. 141r; Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 30 agosto 1477, c. 109v. Porta Ponte: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., 6 gennaio 1450, c. 77r; Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 31 ottobre 1452, c. 81r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463, 14 agosto 1461, c. 142r; 31 dicembre 1461, c. 146v; Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478, 30 giugno 1477, c. 108r. Porta Nova: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 31 dicembre 1461, c. 146v.

42 Stiacche (o stracche) di porta Curina: Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 27 maggio 1452, c. 68v; 4 novembre 1452, c. 81v; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 21 dicembre 1461, c. 145r. Porta Ponte: Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 27 luglio 1452, c. 76r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 22 dicembre 1461, c. 145r; 31 dicembre 1461, c. 146v; 31 dicembre 1462, c. 162; Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 30 giugno 1477, c. 108r; Bop, Asc, X-f-14, 1501 cit., 31 agosto 1501, c.n.n. Porta Fanestra: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 19 aprile 1463, c. 167r. Porta Gattolo: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., (?) ottobre 1449, c. 62r. Porta Mare: Bop, Asc, XII-b-9, 1495 cit., 5 agosto 1495, p. 127.

43 Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 22 dicembre 1461, c. 145r.

44 In Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 21 dicembre 1461, c. 145r, venne registrata la spesa «per murare el muro che tiene le stracche de porta Curina ch'era cascato»; in Bop, Asc, XII-b-9, 1495 cit., 5 agosto 1495, p.127, si parla di «doe trave de 5 passa [...] per le stracche facte dal ponte a porta de Mare».

45 Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., (?) marzo 1450, c. 78r; Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 26 aprile 1450, c. 65r. Altre notizie sulla casetta di porta Ponte: Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 11 ottobre 1452, c. 80r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 31 novembre 1463, c. 174v; Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 13 dicembre 1477, c. 113v; Bop, Asc, XI-b-15, 1498. *Depositaria. Uscita*, 8 marzo 1498, c.n.n.

46 *Ivi*, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 31 dicembre 1462, c. 161r.

47 *Ivi*, 31 dicembre 1463, c. 178r. Altre notizie sulla casetta di porta Curina: *ivi*, 26 ottobre 1462, c. 156v; *ivi*, 31 dicembre 1462, c. 162v.

48 *Ivi*, 3 luglio 1463, c. 169v.

49 *Ivi*, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 30 giugno 1477, c. 108r.

50 I rastelli venivano impiegati anche per proteggere l'ingresso delle rocche, come accadde a

Cesena (MAURIZIO ABATI, PIER GIOVANNI FABBRI, PINO MONTALTI, *La rocca nuova di Cesena*, Giunti Editore, Firenze 2006, p.101).

51 AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza* cit., p.199.

52 Rastello di porta Fanestra: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., 6 gennaio 1450, c. 77r; Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 23 febbraio 1450, c. 62v; Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 24 giugno 1452, c. 72r; 26 luglio 1452, c. 75; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 14 agosto 1461, c. 142r. Rastello di porta Curina: Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 9 marzo 1450, c. 63r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 29 aprile 1461, c. 138r; 14 dicembre 1463, c. 175r. Rastello di porta Ponte: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 9 settembre 1462, c. 154v; 31 dicembre 1462, c. 161v; Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 13 dicembre 1477, c. 113v; 31 dicembre 1477, c. 116v; Bop, Asc, X-f-14, 1501 cit., 27 novembre 1501, c.n.n. Rastello di porta Gattolo: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., 19 novembre 1449, c. 65r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 14 agosto 1461, c. 142r; 28 novembre 1461, c. 144r; 19 aprile 1463, c. 167r; *ivi*, 3 luglio 1463, c. 169v. Rastello di porta Mare: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 31 dicembre 1462, c. 161v. Rastello di porta Nova: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 29 novembre 1461, c. 144r.

53 Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 23 febbraio 1450, c. 62v.

54 *Ivi*, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 13 dicembre 1477, c. 113v.

55 *Ivi*, Asc, X-f-14, 1501 cit., spese per il castello della rocca nuova.

56 Da un contratto del 1509 risulta che Gianfrancesco da Mantova muratore si obbligò e promise di «destruere et ad terram ponere turrem seu cassarum porte Fanestre», in Asps, An, Bernardino Fattori, 165, anni 1500-1511, 29 dicembre 1509, cc. 270r-271r.

57 Sull'uso dei termini di *paga viva* e *paga morta* nel ducato di Milano vedi MARIA NADIA COVINI, *I castellani ducali all'epoca di Galeazzo Maria Sforza: uffici, carriere, stato sociale*, in «Nuova rivista storica», vol. LXXI, anno 1987, pp. 531-586, in particolare pp. 566-567. Per Fano v. ANNA FALCIONI, *Castelli e castellani nel territorio di Fano (1433-1463)*, in *Castel Sismondo. Sigismondo Pandolfo Malatesta e l'arte militare del primo rinascimento*, a cura di ANGELO TURCHINI, Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena 2003, pp. 79-103, soprattutto l'appendice dei documenti con le mostre dei castellani, pp. 95-98.

58 Bop, ms. 2089, *Liber monster officialium, castellanum, custodium portis, barisielliorum, famulorum et platatorum*, c. 37r.

59 MICHAEL M. MALLETT, *Il condottiero*, in *L'uo-*

mo del rinascimento, a cura di EUGENIO GARIN, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 54-55.

60 Bop, ms. 2089 cit., c. 33r.

61 *Ivi*, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., c. 56v.

62 *Ivi*, Asc, I-a-31, 1459-1462 cit., 1° gennaio 1462, c. 157r.

63 Asmi, *Spe*, Marca, b. 151, 5 febbraio 1473 cit.

64 COVINI, *I castellani ducali* cit., pp. 561-566.

65 Nelle spese del 1495 troviamo Joanpiero de Ventaro e Bartolomeo di maestro Antonio da Fano (Bop, Asc, XII-b-9, 1495, p. 105); nel 1498 Joanpiero de Ventaro, assieme a Antonio del Grasso (Bop, Asc, XI-b-15, 1498 cit., spese per *Clavigeris*); nel 1501 ancora Antonio del Grasso, e un famiglio del luogotenente (Bop, Asc, X-f-14, 1501 cit., spese per *Clavigeris*).

66 *Statuta civitatis Pisauri* cit., Libro I, rubr. da 128 a 132.

67 Nei registri delle spese si trovano ripetutamente le spese per la fornitura dell'olio dei lumini per ardere la notte; ad esempio in Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 26 febbraio 1461, c. 137r; 8 maggio 1462, c. 149v; 30 ottobre 1463, c. 172v. La spesa per l'olio dei lumi ammontava a 3 lire per anno.

68 Bop, Asc, XIV-b-7, 1477-1478 cit., 2 dicembre 1477, c. 113r.

69 Casetta della Chiocia: Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 19 aprile 1463, c. 167r e 3 luglio 1463, c. 169v. Casetta dell'Ortale: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., novembre 1449, c. 71r; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 19 aprile 1463, c. 167r e 3 luglio 1463, c. 169v. Casetta del Tentamento: Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 31 gennaio 1450, c. 62v; Bop, Asc, XIV-b-9, 1461-1463 cit., 19 aprile 1463, c. 167r e 31 aprile 1463, c. 167v. Casetta del Calcinaro: Bop, Asc, II-a-3, 1449-1450 cit., novembre 1449, c. 71r; Bop, Asc, XII-b-8, 1450 cit., 31 gennaio 1450, c. 62v. Casetta del porto: Bop, Asc, XI-b-16, 1452 cit., 11 novembre 1452, c. 81r.

70 Bop, Asc, I-a-31, 1459-1462 cit., 1 gennaio 1459, c. 155v-r, «Capitula executoris guardie» e «Capitula per officiales custodie»; copie dei documenti sono in Bop, ms. 937, *Spogli Almerici*, vol. I, squarcio B-K-C, cc. 447-449, 1° gennaio 1459, «Capitoli per li ufficiali de la custodia».

71 È noto un bando del luogotenente, datato 8 ottobre 1459, che vietava a chiunque di andare nottetempo senza lume *Nulla persona debeat ire noctis tempore per civitatem et burgos sine lumine* (Bop, Asc, I-a-31, 1459-1462 cit., 8 ottobre 1459, c. 24v).

72 *Ivi*, ms. 383, *Memorie di Pesaro*, tomo VI, cc. 76r-75v.

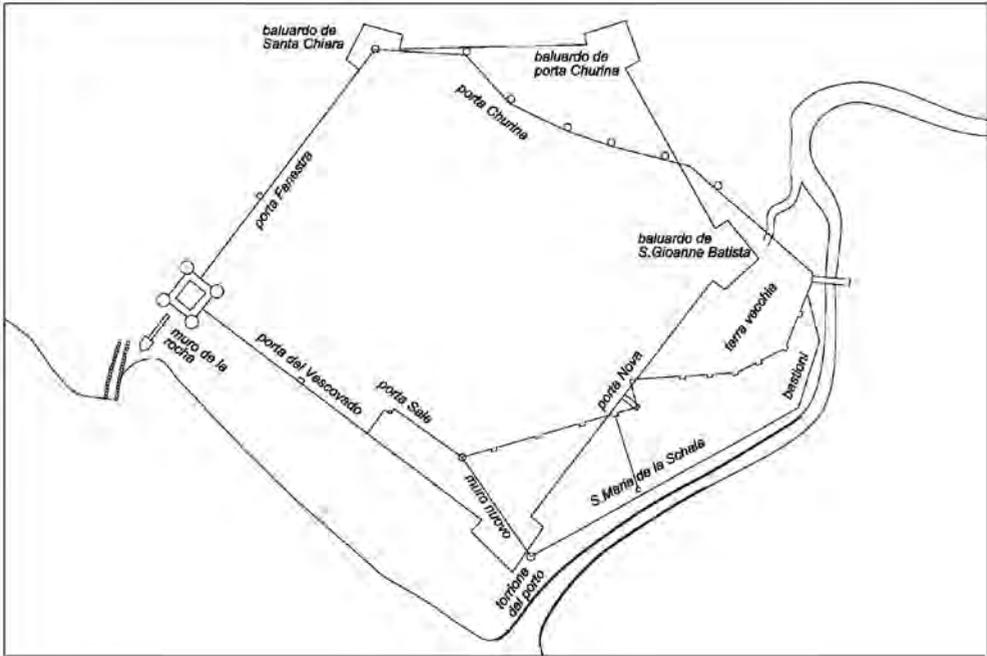


Figura 1 – Rilievo di Pier Francesco da Viterbo, 1528 (elaborazione dell' autore).

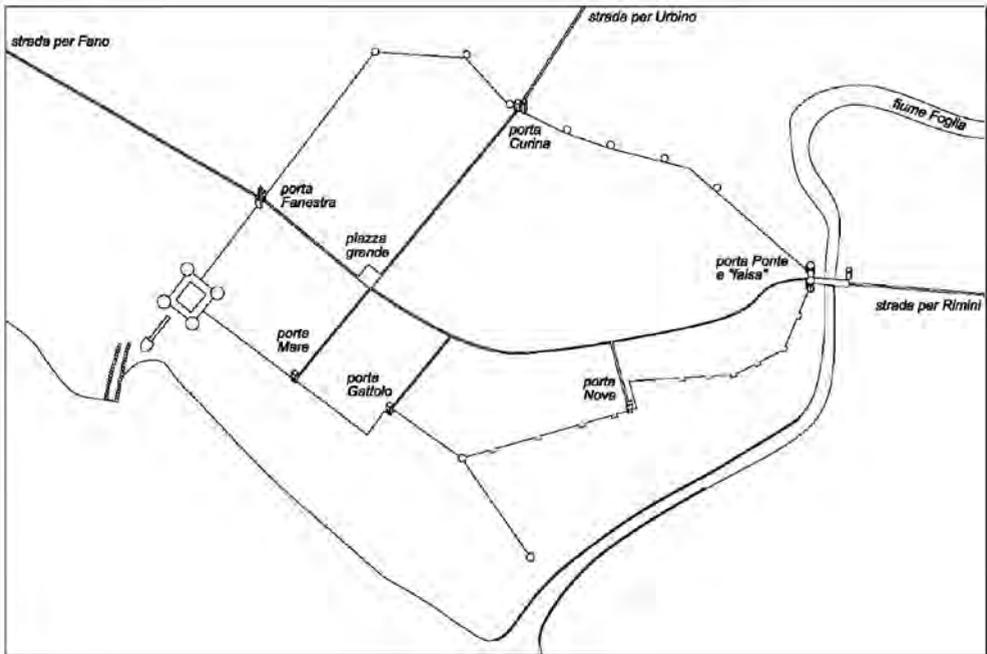


Figura 2 – Le porte di Pesaro di epoca sforzesca disegnate sul rilievo di Pier Francesco da Viterbo (elaborazione dell' autore).

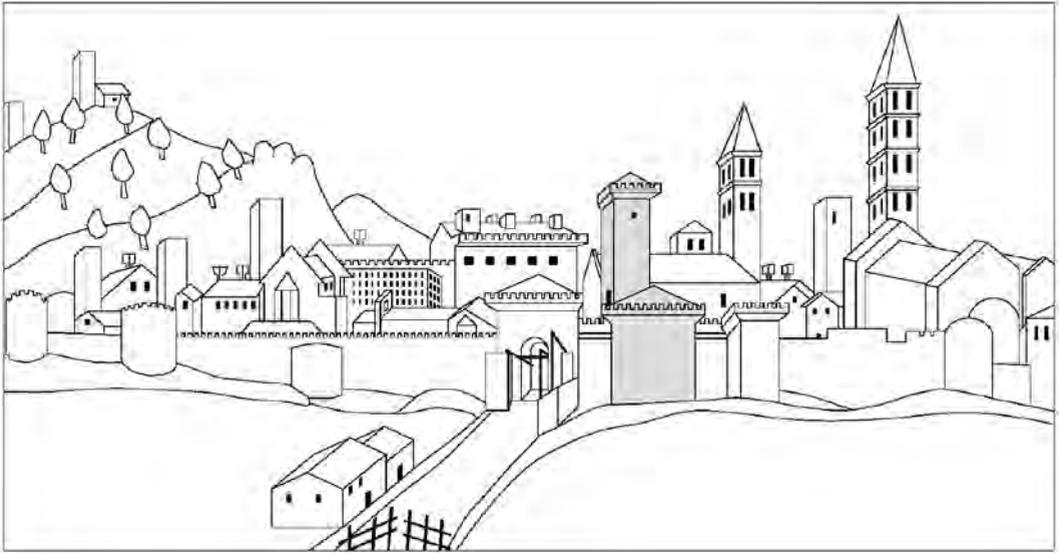


Figura 3 – Disegno tratto da una tarsia del coro della chiesa di Sant’Agostino (Pesaro) con la veduta dal lato di Fano.

In grigio: il cassero e la torre di porta Fanestra (elaborazione dell’ autore).

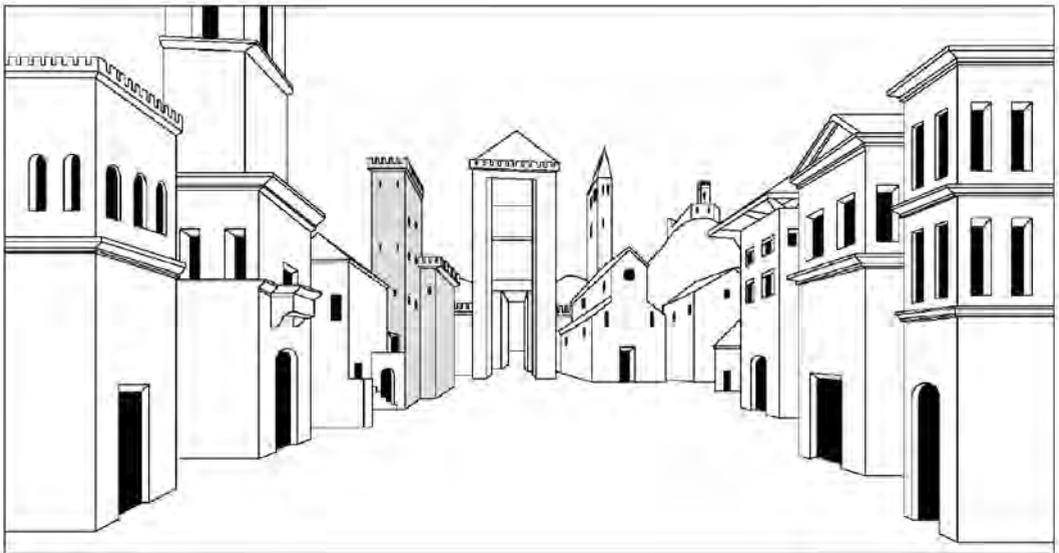


Figura 4 – Disegno tratto da una tarsia del coro della chiesa di Sant’Agostino (Pesaro) con la veduta dall’interno della città.

In grigio: il cassero e la torre di porta Fanestra (elaborazione dell’ autore).



Figura 5 – Medaglione con la veduta del ponte sul Foglia (1474),
Biblioteca Oliveriana, Pesaro.



Figura 6 – Medaglione con veduta di Pesaro a volo d'uccello (1473-1474 circa),
Biblioteca Oliveriana, Pesaro.

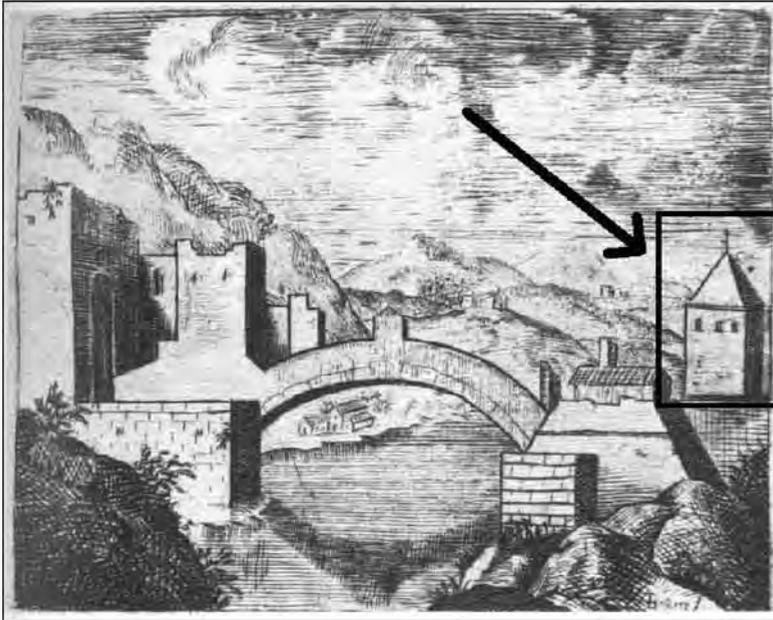


Figura 7 – Veduta del ponte sul Foglia tratta dalla pala di Piero Antonio Palmerini.
 Nel riquadro a destra: la torre del ponte (elaborazione dell'autore).



Figura 8 – Veduta del ponte sul Foglia di Francesco Mingucci.
 Nel riquadro a destra: resti di una delle due torri ottagonali di porta Ponte.
 Nel riquadro a sinistra: resti del basamento della rocca di porta Ponte (elaborazione dell'autore).

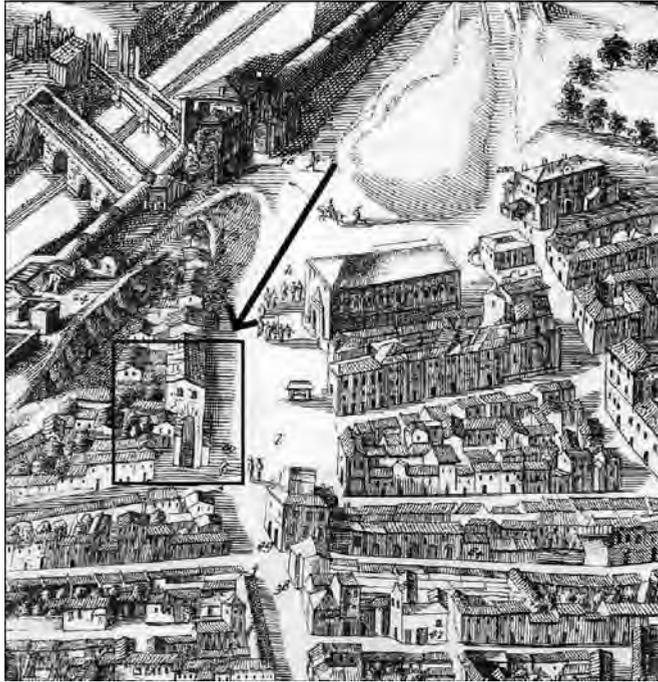


Figura 9 – Veduta di J. J. Blaeu, *Pisaurum vulgo Pesaro* (1663).
Nel riquadro a sinistra: casa con la volta sopra il Vallato.

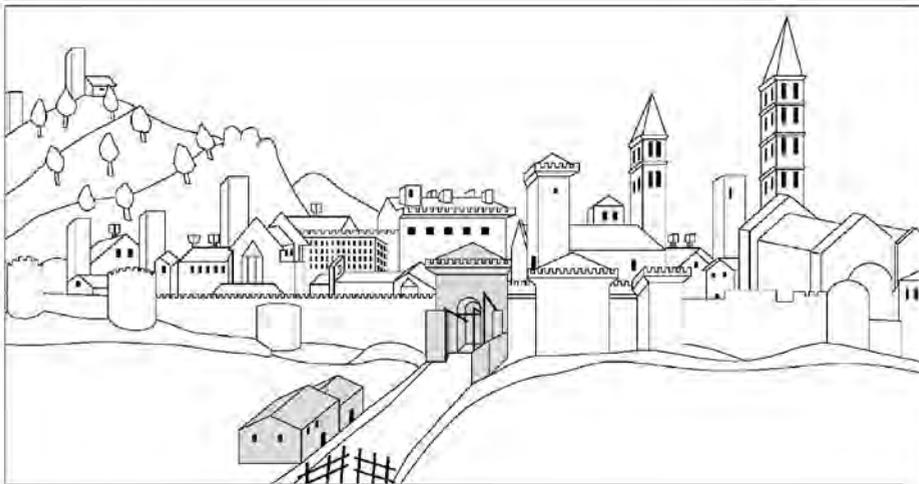


Figura 10 – Disegno tratto da una tarsia del coro della chiesa di Sant'Agostino (Pesaro)
con la veduta dal lato di Fano.
In grigio: casette della guardia e dei dazieri di porta Fanestra e rastello (elaborazione dell'autore).

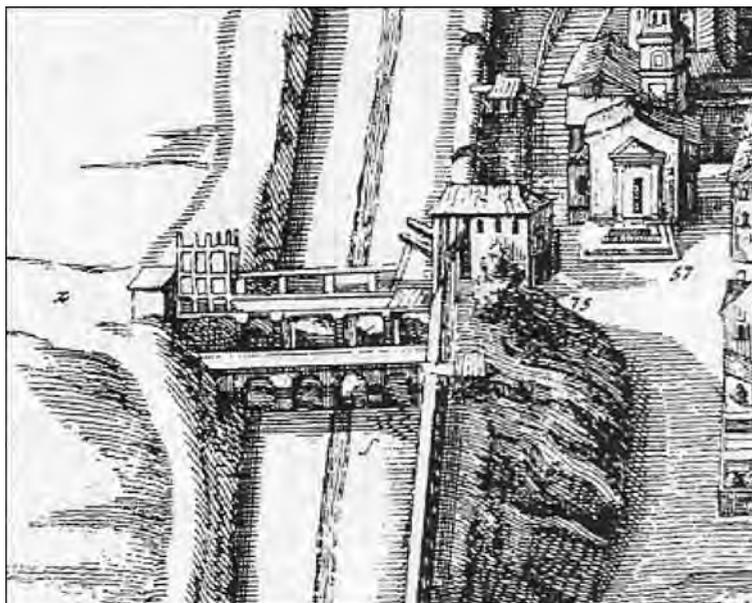


Figura 11 – Veduta di J. J. Blaeu, *Pisaurum vulgo Pesaro* (1663).
Porta Fanestra: ponte, rastello e casetta delle guardie.

Un dipinto inedito di Benedetto Nucci

di

Edoardo Narducci

La monografia di Enzo Storelli su Benedetto Nucci (Gubbio 1515/16-post 1596) ha permesso di apprezzare nella sua interezza il catalogo di uno dei protagonisti della cultura pittorica umbro marchigiana del secolo XVI, attivo prevalentemente per monasteri, chiese, oratori, ospedali e confraternite ¹. Il *corpus* dell'artista, formatosi a Fano con Giuliano Presutti ² ma presto indirizzato verso il linguaggio vivace di Raffaellino del Colle e di Dono Doni per giungere, in età più matura, entro i termini del tardo manierismo, è distribuito prevalentemente nell'area umbra, salvo alcune opere presenti nelle Marche.

È possibile in questa sede, aggiungere alle opere note un quadro da me rintracciato nel deposito del Museo diocesano di Ascoli Piceno, che conferma un rapporto non episodico con la Marca meridionale e che necessita di ulteriori approfondimenti ³. Si tratta di una *Madonna in trono col Bambino e confratelli* (fig. 1), dipinta su tela, che raffigura in alto la Vergine in trono con in braccio il Bambino e in basso nove confratelli della confraternita di Sant'Angelo Piccolo, inginocchiati in preghiera. La tela sembra mostrare varie ridipinture e in alcune parti risulta piuttosto lacerata, presentando uno strato di sporco che ne spegne di molto la brillantezza cromatica e impedisce una lettura ottimale dell'opera. In basso è



Fig. 1 – Benedetto Nucci, *Madonna in trono col Bambino e confratelli*, deposito Museo diocesano, Ascoli Piceno.

posta una scritta a tratti rovinata, ma ancora ben leggibile, che riporta la firma e la data: BENEDICTVS NVCIVS [DE] EVGV BIO FACIEBAT 1571 (fig. 2).

L'opera è ricordata per la prima volta da

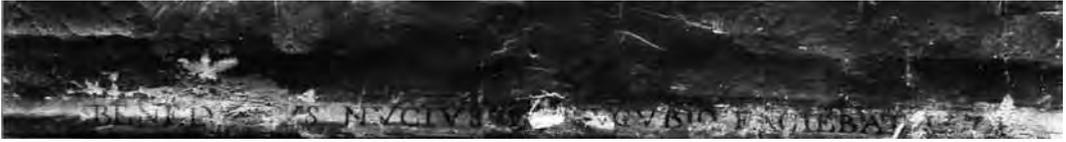


Fig. 2 – Benedetto Nucci, *Madonna in trono col Bambino e confratelli* (part.), deposito Museo diocesano, Ascoli Piceno.

Baldassarre Orsini (1790) sull'unico altare della chiesa di Sant'Angiolino ad Ascoli, detta anche "Sant'Angelo Piccolo" oppure "Sant'Angelino", "Minore", "Cicarello", "Zicarello", situata all'angolo della Rua Celso Saccoccia nel quartiere della Piazzarola. Lo studioso settecentesco ne proponeva l'attribuzione all'ascolano Pietro Gaia (1570/72-1621/23), oggi non più condivisibile, descrivendo l'opera in questi termini:

All'altar maggiore è un quadretto con la Madonna sedente su di un seggio di marmo, che colla destra regge il suo Bambino, e colla sinistra mano tiene un libro aperto, ove si vede notato l'anno 1570. Di dietro al seggio vi sono due Angeli, i quali tengono innalzato un cortinaggio verde. Sembra di Pier Gaja ⁴

Quando la chiesa di Sant'Angiolino fu abbattuta, nel gennaio del 1908, il dipinto fu trasferito nella sagrestia della chiesa di Sant'Angelo Magno, ad essa legata, sempre nel quartiere della Piazzarola ad Ascoli. Il periodico "L'Adriatico e Roma" del 25 gennaio 1908 ⁵ conferma che in quell'anno la chiesa di Sant'Angiolino era in demolizione e che al suo interno era conservata questa pala d'altare. L'estensore dell'articolo scrive di ignorare la sorte del quadro, chiarita più tardi da Riccardo Gabrielli (1934), che ne ricorda la nuova collocazione nella sagrestia della chiesa di Sant'Angelo Magno. Seguendo a sostenere l'attribuzione al Gaia, lo studioso del secolo scorso osserva: «...In

primo piano, in atto di adorazione, i rappresentanti una confraternita locale. Con la mano sinistra la Vergine tiene un libro aperto e in alto, dietro il trono marmoreo, due angioletti sollevano un cortinaggio verde che dà al dipinto un puro sapore quattrocentesco» ⁶. Più tardi, il 19 settembre 1992, in seguito ad un'infiltrazione d'acqua che metteva a serio repentaglio conservativo le opere contenute nella sagrestia di Sant'Angelo Magno, fra cui anche questa pala d'altare, l'amministrazione comunale di Ascoli Piceno, decise di trasportarla, assieme alle altre, nel deposito della Pinacoteca civica di Ascoli, dove sono state custodite temporaneamente. Infatti, nell'aprile del 2003, questa *Madonna col Bambino in trono e confratelli* fu trasferita nel deposito del Museo diocesano di Ascoli, dove tuttora è conservata.

Luigi Pastori asserisce che nel XIV secolo la chiesa di Sant'Angiolino era una delle tante parrocchie della città e mantenne tale ufficio fino al 1472, quando il vescovo Prospero Caffarelli lo trasferì nella chiesa di Sant'Angelo Magno ⁷. Da alcuni documenti su Sant'Angelo Magno, Luigi Borraccini deduce invece che il passaggio della parrocchialità avvenne tra il 1515 e il 1549 ⁸. Purtroppo, nonostante le ricerche effettuate nell'Archivio parrocchiale di Sant'Angelo Magno e nell'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, dove è confluita gran parte del patrimonio documentario di quel monastero, non è stato possibile rintracciare nessun documento relativo alla pala in esame.

Il tema iconografico della Madonna con il Bambino in trono è una costante nelle opere del Nucci. In codesta pala si nota particolarmente raffigurata una Madonna “della Misericordia” abbigliata con un vestito color rosato e un mantello azzurro scuro, assisa su un trono di marmo, sulla cui base è effigiato San Michele Arcangelo (probabilmente patrono della confraternita di Sant’Angelo Piccolo) (fig. 3) rappresen-



Fig. 3 – Benedetto Nucci, *Madonna in trono col Bambino e confratelli* (part.), deposito Museo diocesano, Ascoli Piceno.

tato secondo la tradizionale iconografia con la spada e la bilancia. La Madonna sostiene con la mano sinistra Gesù Bambino, che benedice i confratelli raggruppati sotto di lui, rivestito solo con un velo trasparente che gli occulta appena la zona puberale. Gli studiosi Orsini e Gabrielli sostengono che la Vergine originariamente teneva un libro aperto con la mano destra, ma oggi si scorge solamente la mano aperta priva del libro (forse, sottoponendo il dipinto ad un adeguato restauro potrebbe ritornare alla luce). In alto, ai lati della Madonna e sotto il tendaggio verde del baldacchino sul tro-

no, sono raffigurati due angioletti adoranti, vestiti appena di un candido velo ricoprente la loro infantile nudità. In basso, su entrambi i lati ai piedi del trono, sono inginocchiati in preghiera e con lo sguardo adorante rivolto verso la Madonna e il Bambino, nove confratelli appartenenti alla confraternita di Sant’Angelo Piccolo. Essi sono raffigurati con addosso la loro caratteristica veste bianca provvista di mozzetta color azzurro scuro filettata di rosso, recante una croce ottagonale ricamata sul petto: si tratta di una croce di origine “trinitaria” col braccio orizzontale rosso, il colore della passione del Signore, e il braccio verticale bianco, colore dell’ilibatezza della Vergine Maria⁹. Quasi tutti i confratelli sono incappucciati ma hanno il volto scoperto. L’unico personaggio della confraternita che non guarda in alto verso la Madonna, ma ha lo sguardo rivolto verso lo spettatore, è il confratello in primo piano, alla sinistra di chi guarda. Molto probabilmente si tratta del committente del dipinto



Fig. 4 – Benedetto Nucci, *Madonna in trono col Bambino e confratelli* (part.), deposito Museo diocesano, Ascoli Piceno.

(fig. 4). Le poche notizie riguardanti questa confraternita locale sono fornite dal Cianavei che scrive: «Vestono i Confratelli un sacco bianco, ed hanno il peso di associare il Santissimo Sacramento degl'Infermi di quella Parrocchia, il che difficilmente possono loro adempiere per la loro povertà»¹⁰. Inoltre è noto che nel 1548, dopo il trasferimento della parrocchialità di Sant'Angelo Minore a Sant'Angelo Magno, la chiesa di Sant'Angiolino seguì a esser la sede di questa confraternita, che il 3 giugno 1611 fu aggregata all'arciconfraternita di Santa Maria del Gonfalone di Roma, acquisendo in tal modo tutti gli obblighi e tutti i privilegi di quella. La confraternita ascolana fu soppressa insieme al monastero di Sant'Angelo Magno a seguito di un decreto Valerio¹¹.

L'opera in esame si avvicina per stile e iconografia: allo stendardo processionale raffigurante l'*Incoronazione di Maria e i confratelli della Misericordia* (1539 circa) conservato nella chiesa di Santa Maria del-

la Misericordia a Cagli, alla *Madonna col Bambino e santi* (1556) della chiesa di San Giuseppe a Sigillo, alla *Madonna del Rosario e santi* (1564) del monastero di Sant'Anna a Sigillo, alla *Madonna in trono e santi* (1571) del duomo di Gubbio, alla *Madonna del Rosario e santi* (1582) della chiesa di Santa Maria Assunta a Frontone e infine alla *Madonna col Bambino in trono, angeli e santi* (1589) della chiesa di San Pietro a Gubbio. Essa rappresenta un dipinto inedito del Nucci, che non solo va ad arricchire il catalogo delle opere del pittore eugubino, in particolare di quelle eseguite per il territorio marchigiano, ma conferma il suo rapporto con l'ambiente artistico della Marca. La pala, per la sua datazione, per i confronti con le altre sue opere citate e per le caratteristiche che richiamano alla cultura manierista di Raffaellino del Colle e di Dono Doni, rappresenta un'importante testimonianza del periodo maturo del pittore.

1 Cfr. E. STORELLI, *Benedetto e Virgilio Nucci*, Todi 1992, p. 9.

2 Ciò conferma il suo primo periodo di formazione artistica di estrazione marchigiana. Esiste infatti un forte legame con la città di Fano, in quanto il Nucci ci ha vissuto e risieduto per due anni come viene confermato dal fratello maggiore Nicola, che lavorava nella zecca della città. In un documento datato 29 ottobre 1550 Nicola, cittadino fanese, attesta di aver collocato negli anni 1536-1537 Benedetto come apprendista nella bottega del pittore fanese Giuliano Presutti: AA.VV., *Pittura a Fano 1480-1550*, cat. mostra, Fano 1984, pp. 81-82.

3 Enzo Storelli parla, ad esempio, dell'incidenza che hanno avuto sulla pittura di Benedetto alcune personalità artistiche di spicco come quella di Cola

dell'Amatrice, che ha lavorato molto ad Ascoli Piceno, e di Lorenzo Lotto, attivo invece a Monte San Giusto, Mogliano, Cingoli, Recanati, Ancona, Jesi e Loreto: STORELLI, *Benedetto e Virgilio Nucci* cit., pp. 11-12.

4 B. ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790, p. 181.

5 *Un quadro del 500*, in "L'Adriatico e Roma", 25 gennaio 1908.

6 R. GABRIELLI, *Pietro Gaia*, in "Vita Picena", 29 settembre 1934. Riccardo Gabrielli, pur riportando l'anno 1571, stranamente tralascia la firma, seguitando a mantenere l'erronea attribuzione a Pietro Gaia, incompatibile per motivi cronologici.

7 G. MARINELLI, *Chiese ascolane perdute negli*

ultimi due secoli (perché dirute, abbattute, trasformate, chiuse), Ascoli Piceno 1996, p. 21.

8 L. BORRACCINI, *L'Abbazia di S. Angelo Magno in Ascoli Piceno: dalle nobili badesse longobarde, prima benedettine poi clarisse, agli abati di Monte Uliveto Maggiore ai Camaldolesi*, Acquaviva Picena 2010, pp. 86-87.

9 L'adozione di una croce di questo genere è dovuta al fatto che le confraternite aggregate all'arciconfraternita romana del Gonfalone detta "*Mater omnium*" furono investite dell'opera misericordiosa del riscatto degli schiavi cristiani caduti prigionieri dei Saraceni, specialmente rivolta ai catturati originari dello Stato pontificio. Croci di tal fatta sono dette "trinitarie" perché derivate dall'emblema dell'ordine dei Trinatari (*Ordo Religiosorum SS. Trinitatis*

Redemptionis Captivorum) originariamente fondato in Francia da Giovanni de Matha e Felice di Valois con la regola approvata da papa Innocenzo III nel 1198 con la bolla *Operante divinae dispositionis*: G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1866, LXXX, p. 293 ss.

10 G. I. CIANNAVEI, *Compendio di Memorie Storiche spettanti alle Chiese Parrocchiali della Città di Ascoli nel Piceno e ad altre tanto esistenti che dirute nel circuito di essa e ne' sobborghi*, Ascoli Piceno 1797, p. 296.

11 BORRACCINI, *L'Abbazia di S. Angelo Magno in Ascoli Piceno* cit., p. 96; M. POLVERARI, *Lo Stato liberale nelle Marche. Il commissario Valerio*, Ancona 1978, pp. 114-127.

Lo stendardo dell'oratorio di San Giovanni di Urbino. Problemi iconografici e di attribuzione*

di

Sara Bartolucci

Premessa

Realizzato per l'oratorio di San Giovanni Battista, lo stendardo (tav. I e III) è trasferito nella Galleria nazionale delle Marche nel 1867 all'epoca delle confische di cui sono oggetto i beni delle corporazioni religiose soppresse, in un clima nel quale il direttore del costituendo museo dell'Istituto di Belle Arti delle Marche e gli intendenti si adoperano per la formazione della grande collezione d'arte ¹.

Le vicende relative alla commissione dello stendardo possono essere verosimilmente associate ad un documento conservato nell'Archivio di Stato di Urbino dal quale si evince che Arcangelo di Anichino il 18 luglio 1470, con atto testamentario, lascia alla moglie Marta l'incombenza di versare 20 fiorini alla compagnia di San Giovanni di Urbino per la realizzazione dello stendardo *pro pictura et factura vexilli sive insigne fiende pro dicta fraternitate* ²; confraternita della quale il ricco commerciante è sindaco nel 1462 ³. Dai dati documentari emerge un secondo diretto riferimento allo stendardo, nella notizia che lo speziale Francesco di Giovanni, membro della confraternita del Corpus Domini, il 9 dicembre del 1472 cede parte dell'azzurro ultramarino e dell'oro battuto alla compagnia di San Giovanni per lo stendardo ⁴. L'analisi documentaria

condotta da Negroni ricostruisce il contesto della classe dirigente urbinata legata alle maggiori confraternite urbinati, quella di San Giovanni e del Corpus Domini in particolare, vicina a Federico da Montefeltro ⁵.

Un'altra traccia dello stendardo è individuata da Perini e Cucco nella generica osservazione «Vi si citano pure altre pitture di Giovanni Santi» che, all'incirca nel 1794, Analdi inserisce nella descrizione delle opere d'arte presenti nell'oratorio di San Giovanni Battista nella sua *Guida di Urbino* ⁶.

L'opera è citata da Serra nelle due redazioni, del 1921 e del 1930, della guida al Palazzo ducale e alla Galleria ⁷. Nella prima, lo stendardo è attribuito ad Antonio Alberti da Ferrara e datato 1438 ⁸, nella seconda è classificato più genericamente: «Arte dell'Italia superiore, seconda metà del sec. XV» ⁹ e nell'argomentazione, la parte superiore del *Battesimo*, l'Eterno e gli angeli, è riferita ad artista dal fare umbrieggiante attivo nel XVI secolo, mentre la parte inferiore al XVII secolo.

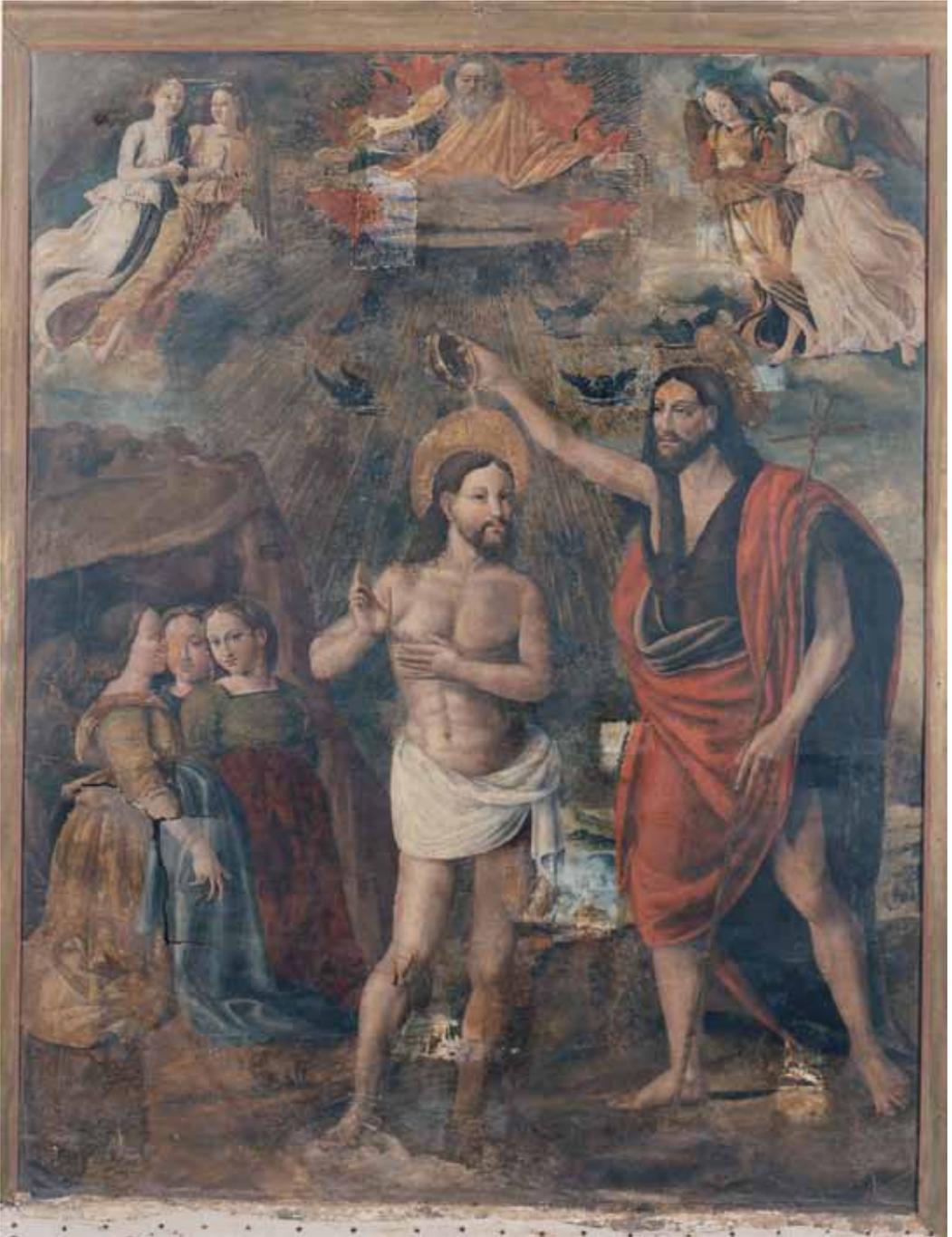
Le condizioni conservative dell'opera, precarie al punto da determinarne l'esclusione dall'itinerario espositivo nella Galleria nazionale delle Marche e deciderne la collocazione nei depositi, sono la principale causa del disinteresse da parte della critica. Il restauro concluso nel 2005, ha consentito di



Tav I *Predica del Battista*, fronte, 1472-1474, dipinto su tela, stendardo, cm 160x113, Urbino, Galleria nazionale delle Marche, deposito dall'oratorio di San Giovanni Battista. Prima del restauro.



Tav II *Predica del Battista*, fronte, 1472-1474, dipinto su tela, stendardo, cm 160x113, Urbino, Galleria nazionale delle Marche, deposito dall'oratorio di San Giovanni Battista.



Tav III *Battesimo di Cristo*, retro, 1472-1474, dipinto su tela, stendardo, cm 160x113, Urbino, Galleria nazionale delle Marche, deposito dall'oratorio di San Giovanni Battista. Prima del restauro.



Tav IV *Battesimo di Cristo*, retro, 1472-1474, dipinto su tela, stendardo, cm 160x113, Urbino, Galleria nazionale delle Marche, deposito dall'oratorio di San Giovanni Battista.

eliminare le molte ridipinture¹⁰, conseguenza dell'opera di manutenzione su un oggetto d'uso nelle attività liturgiche della confraternita, permettendo di effettuare uno studio filologico e iconografico non più viziato dalle aggiunte successive (tav. II e IV).

De Marchi crede di poter individuare l'autore dell'opera in «Giovanni Santi (Colbordolo, 1440-1445 circa-Urbino, 1494) ai suoi albori, si può però sospettare che in un periodo di tumultuose trasformazioni quale l'ottavo decennio del Quattrocento Fra' Carnevale avesse ancora qualcosa da dire a un giovane urbinato particolarmente intraprendente come Giovanni Santi, figlio di un doratore inurbato dal contado, che accompagnò nel 1469, Piero a Urbino»¹¹.

Nella scheda della mostra di Urbino del 2005 dedicata a Fra' Carnevale ed agli artisti gravitanti intorno al palazzo di Federico da Montefeltro, Vastano pubblica lo stendardo e lo attribuisce ad un anonimo pittore urbinato della seconda metà del XV secolo, *alias* Maestro dello stendardo di San Giovanni, del quale viene descritto il composito linguaggio: «echi mantegneschi richiamano spunti squarcioneschi e belliniani, Donatello e Verrocchio [...], cultura marchigiana, dove i fiamminghi parlano il linguaggio mediato da Giusto di Gand e viva è la grande lezione di Piero della Francesca [...]»¹². Un'ultima annotazione relativa agli aspetti tecnici, sottolinea le poliedriche capacità dell'artista, che mostra, nel trattare la materia, le qualità di un miniatore¹³. Nello stesso catalogo, Marchi accosta lo stendardo ad una tela *Madonna con Bambino e pastorella* proveniente dal monastero di Santa Chiara di Urbino e anch'essa conservata nella Galleria nazionale delle Marche¹⁴, opinione non condivisa da Cleri e Minardi¹⁵, oltre che all'affresco staccato con *Sant'Eracliano*

della cattedrale di San Cristoforo a Urbania, l'antica abbazia di San Cristoforo al Ponte, databile intorno al 1470-1480¹⁶.

È Cleri ad avanzare l'ipotesi di una paternità dell'opera di Fra' Carnevale e, nel sottolineare le evidenti citazioni presenti nello stendardo, crede di poterle ricondurre proprio all'artista urbinato, spesso impegnato in prestiti e chiari riferimenti ad altre opere e pittori¹⁷, attribuzione questa, ripresa da Negroni¹⁸.

Problemi stilistici e ipotesi attributive

Giungere ad un'attribuzione dello stendardo di San Giovanni è esercizio filologico di grande complessità, eseguito su un testo pittorico caratterizzato dalla pluralità di registri linguistici e da evidenti citazionismi. L'occhio del *connoisseur* è colto impreparato dallo sforzo di individuare scuole e provenienze, vista la difficoltà di ricondurre le osservazioni all'unità del pennello di un solo autore. Si catalogano così i differenti aspetti della cultura artistica urbinata nella seconda metà del XV secolo, che si configura come ambiente complesso, già definito «paradigma alternativo di Rinascimento»¹⁹.

L'esecuzione dell'opera è assegnabile all'inizio dell'ottavo decennio del XV secolo su base documentaria e iconografica, ad anni fervidi per la cultura urbinata e per l'affermazione politica di Federico da Montefeltro, che riceve la nomina a duca nel 1474.

Nella lettura critica del dipinto, le ipotesi formulate individuano due possibili tracce stilistiche: l'una legata all'attività giovanile di Giovanni Santi, l'altra a Corradini nel pieno della sua maturità artistica. Vi è poi una terza soluzione che, nel concentrarsi sul macroscopico aspetto della discontinuità

stilistica, considera possibile l'intervento di un miniatore, verosimilmente legato a Bartolomeo della Gatta, non abituato alla coerenza e alle regole proprie della pittura di grande formato ²⁰.

Nello stendardo, la scena del *Battesimo di Cristo* ripropone la composizione dipinta dai Salimbeni nell'oratorio, con una struttura dal gusto maggiormente simmetrico. L'accento è aggiornato sugli esiti della cultura artistica contemporanea, pur se il gusto narrativo e l'insistenza nella descrizione conferiscono all'opera un carattere lontano dal contesto delle auliche ed ideali ricerche che si svolgevano ad Urbino. Il modello compositivo al quale il pittore potrebbe aver attinto è il *Battesimo* di Andrea del Verrocchio, concluso nel 1476, ma in gestazione da tempo ²¹, mentre la figura del Cristo sembra un'eco pierfrancescana ²².

Un'ulteriore pista s'individua nel collegamento all'anonimo "Maestro dello stendardo di San Giovanni", come venne indicato nella mostra urbinata dedicata a Fra' Carnevale, di quattro opere (tante ne servono, secondo la regola offneriana, per dar vita a un maestro del XV secolo), consistenti nelle due facce dello stendardo, con la *Predica del Battista* e il *Battesimo di Cristo*, nel *Sant'Eracliano* di Urbina ²³ e nella *Madonna con Bambino e pastorella* della Galleria nazionale delle Marche ²⁴.

Nelle carte d'archivio il nome di Bartolomeo di Giovanni Corradini emerge spesso in rapporto a notabili urbinati impegnati nelle confraternite di San Giovanni e del Corpus Domini e vicini a Federico da Montefeltro, indicato come testimone in compravendite di immobili o atti notarili ²⁵. Che possa essere Bartolomeo di Giovanni Corradini l'autore dello stendardo è ipotesi che si fonderebbe sulla provata pratica citazionista

del domenicano, un *artistic adviser*, com'è stato definito ²⁶, praticante pittore, architetto, e soprattutto erudito consigliere, personaggio centrale del Rinascimento urbinato, al vertice di quella *intelligencija* che ha progettato e realizzato il volto nuovo della città ²⁷. Complessa ed articolata appare la lunga esperienza di vita, oltre a quella artistica che è così riassunta da Daffra nel catalogo della mostra di Milano dedicata al Corradini, a cui sono riferite opere ormai unanimemente riconosciute dalla critica ²⁸.

- *Annunciazione*, Washington, National Gallery, 1445-1450 ²⁹;
- *Polittico (San Giovanni Battista, Loreto; Cristo Crocifisso, Urbino; San Pietro, Milano Brera; San Francesco, Milano Ambrosiana)*, 1450-1460 ³⁰;
- *Alcova di Federico e Battista*, 1459 ³¹;
- *tavola di Santa Maria della Bella (Tavole Barberini: La natività della Vergine, New York, Metropolitan ³²; La presentazione di Maria al tempio, Boston, Museum of Fine Arts ³³)*, 1466;
- *Figura eroica con uno sfondo architettonico*, Gazzada (Varese), collezione Cagnola, 1475-1484 ³⁴.

Sono inoltre riferiti al domenicano altri dipinti, la cui attribuzione è ancora oggetto di discussione ³⁵, e una produzione grafica di difficile datazione ³⁶.

Abbiamo dunque degli anni, i vivissimi decenni centrali del Quattrocento; dei luoghi, Firenze, Urbino e, se non nominata ma certo presente, Roma, cruciali per la cultura artistica italiana; dei nomi che ci suggeriscono rapporti ad alto livello, stimolanti e decisivi. E soprattutto abbiamo il sentore sottile e persistente che quest'uomo inafferrabile, pittore ar-

chitetto, impresario artistico, frate e parroco, fosse un personaggio di peso, in un suo modo obliquo e schivo, e che solo a tratti si applicasse, con la negligenza del dilettante di genio, alle arti figurative³⁷.

Questi appunti risultano indispensabili per interpretare la vicenda artistica del Corradini, che si configura come estremamente disomogenea, caratterizzata da un catalogo di opere di dubbia identificazione: nella storia dell'arte, pochi sono stati i casi di attribuzione così difficili da sciogliere come le *Tavole Barberini*, sulle quali è costruito il "giallo" di Zeri, ed il caso della tavoletta della collezione Cagnola non trova ancor oggi pareri unanimi.

È stato sottolineato quanto sia discontinua l'attività artistica del frate domenicano: il numero esiguo di opere che compongono il suo catalogo ne è prova implicita, ma l'accento è da porsi sul carattere eterogeneo del vocabolario del pittore, che mostra di possedere, nel contempo, anime diverse, del grande narratore, dello studioso di prospettiva, del caratterista, spesso espressionista. La formazione di Fra' Carnevale affonda le proprie radici nel tardogotico urbinato e si bagna nella cultura fiorentina per poter crescere in quello che è oramai il nuovo centro del Rinascimento. Fa esperienza di Firenze, ma non della fronda d'avanguardia, legato com'è alla figura di Filippo Lippi. Di ritorno ad Urbino, la sua ricerca di umanista lo porta ad essere primo motore dell'avventura rinascimentale che la capitale feltresca vivrà da protagonista, ad iniziare proprio dalla chiesa di San Domenico, per la quale è Fra' Carnevale a individuare l'*équipe* di architetti, scultori e lapicidi che avrebbe realizzato il portale. Lo spirito incarnato da Fra' Carnevale è molto diverso dagli esiti

della ricerca pittorica albertiana e pierfrancescana, meno aulica ed idealizzata, anche quando l'interesse per la geometria e gli scorci arditi è preminente, come esemplifica il dipinto incompiuto con una *Figura eroica con uno sfondo architettonico*, collocabile fra il 1475 e il 1484, dove i tratti del volto e la fisionomia dei corpi tradiscono gli echi dell'apprendistato lippesco e sono debitori della lezione di Bartolomeo della Gatta³⁸.

È possibile inserire in questo *corpus* di opere lo stendardo di San Giovanni, in anni nei quali l'aggiornamento della cultura di Corradini sembra orientarsi verso un'indagine prospettica, sulla scia delle più aggiornate tendenze affermatesi nella capitale feltresca come a Firenze? Ovvero: è corretto ritenere che il catalogo di Fra' Carnevale segua una parabola nel tempo, secondo il carattere evolucionistico della pittura italiana proposto da Vasari e percorrendo le linee guida del contesto culturale nel quale il pittore e intellettuale urbinato si muove?

Lo stendardo dell'oratorio di San Giovanni è caratterizzato da una costruzione narrativa, la quale si sostanzia di personaggi e simboli per indicare i molteplici significati che gli episodi sacri acquistano per l'uomo contemporaneo, secondo la stessa prassi utilizzata dai fratelli Jacopo e Lorenzo Salimbeni nella decorazione della vita di San Giovanni Battista.

La comparazione di forme e motivi trova un'applicazione convincente con il polittico eseguito per Loreto o Osimo, oggi smembrato fra Loreto, Milano ed Urbino, la cui vicenda critica e materiale non è ancora completamente sciolta³⁹. In entrambe le opere l'autore innesta sulle reminescenze lippesche un carattere espressionistico che non è presente nell'*Annunciazione* di Washington, né nelle *Tavole Barberini*.

Secondo Daffra, «ciò che distanzia queste quattro tavole [di polittico] dagli altri numeri del catalogo di Fra' Carnevale è la radicale assenza dell'architettura e dello spazio, la concentrazione sulle figure umane, segnate dall'età o dai patimenti, minutamente indagate e poi negate nella loro consistenza plastica dalle ombre profonde che incidono le vesti sui corpi sottostanti»⁴⁰; un'osservazione che può essere applicata anche allo stendardo.

La *Predica del Battista* si propone come una straordinaria galleria di ritratti: alle figure degli astanti in primo piano si alternano personaggi tratteggiati in maniera quasi caricaturale. Si osservi ad esempio la figura maschile alla destra del profeta che indossa un abito giallo, la cui fisionomia è riconducibile alla straordinaria serie di volti di santi del polittico oggi smembrato e la costruzione fisiognomica trova precisa rispondenza nel volto del *San Giovanni Battista* di Loreto. Le tipologie nel polittico di Loreto, Urbino e Milano sono tanto variegate nei pochi frammenti superstiti, che la visione dell'intero avrebbe potuto fornire elementi sorprendenti. Nello stesso stendardo maggiormente accostabili ai tipi umani caratteristici di Corradini (il volto perfettamente ovale, bocca ed occhi ben proporzionati rispetto al disco del viso) sono la figura femminile con cuffia in testa ed abito verde, le teste d'uomo che fanno capolino dietro di lei, come anche il volto del protagonista Giovanni. Quest'ultimo è molto lontano dalla caratterizzazione espressionistica del santo nel polittico e risponde al tipo del giovane uomo, ceduti i caratteri di realismo ai personaggi che, reali, sono davvero: Federico da Montefeltro e la sua corte. Le mani, quella del duca in primo piano e quella del personaggio con il tocco rosso in seconda

fila, sembrano ripercorrere i tratti sofferiti delle «mani artritiche»⁴¹ del San Pietro e del San Francesco del polittico francescano. La caratterizzazione anatomica del corpo, in particolare la figura di San Giovanni, sembra seguire la prassi esecutiva mostrata da Corradini nel Cristo in croce dello stesso polittico, ed in generale nella descrizione dei corpi, che sono il risultato di un deciso chiaroscuro in cui il passaggio dei piani è solcato da linee evidenti.

Nella parte alta del *Battesimo*, la descrizione del Padre Eterno è fortemente debitrice della lezione di Mantegna, un artista che Fra' Carnevale aveva conosciuto tramite Giovanni Boccati e Giovanni Angelo di Antonio e, direttamente, in occasione del documentato soggiorno a Mantova⁴². Questa faccia dello stendardo si trova in pessime condizioni conservative, in qualche passaggio spellato del colore, ragione sufficiente per limitare a caute osservazioni l'analisi stilistica del manufatto. La figura centrale, il *Cristo Crocifisso* di Urbino, ha perso irrimediabilmente i caratteri di riconoscibilità formale e le figure femminili sulla sinistra mancano dei volti. Il San Giovanni, meglio leggibile, mostra un voluminoso panneggio costruito da ampie pieghe, molto simile a quello dello stesso personaggio dipinto nel polittico.

Alcuni dati tecnici riscontrabili nello stendardo trovano un parallelo nel *corpus* di opere di Fra' Carnevale: la particolare alternanza fra campiture liquide, quasi trasparenti e altre dense e corpose⁴³. A proposito, si confronti il piccolo specchio d'acqua con la pecorella in primo piano nella *Predica*, il perizoma del Cristo e la distesa d'acqua del *Battesimo* con il paesaggio marino dipinto alle spalle di Cristo Crocifisso con un pigmento molto sottile.

L'insolita maniera di trattare il motivo dell'acqua, descritta con una preziosità da far pensare ad un oggetto *art déco*, è avvicicabile alla costruzione geometrica con la quale Corradini incide la roccia ed il terreno del Cristo in croce: con la stessa caparbietà vengono segnate le pieghe dell'acqua e della terra.

Nell'intera produzione dell'urbinate è presente una vegetazione simile a quella dipinta sullo stendardo, sottili fusti sui quali poggia una folta e ordinata chioma, la stessa modalità è riscontrabile nel trattare le nuvole che si avvolgono e sciogliono in vortici filamentososi; si confrontino la decorazione di *Alcova*, *Annunciazione* di Washington, *Cristo in croce*, *Tavole Barberini*. Le indagini radiografiche e riflettografiche hanno evidenziato un disegno preparatorio nitido e sicuro⁴⁴; non ci sono tracce di spolvero, né di quadrettatura, elemento che suggerisce la presenza di un progetto preparatorio. I cherubini e i serafini ricalcano le testine alate dell'*Alcova* e delle sculture del Palazzetto della Jole.

Elementi morelliani si aggiungono a dati tecnici per raccontare la storia di un dipinto che, intessuto con i fili che compongono il ricchissimo ordito della cultura artistica feltresca nella seconda metà del XV secolo, rientra nella produzione di Fra' Carnevale protagonista di questa grande stagione. Collocata l'esecuzione del dipinto in un contesto cronologico avanzato dalle evidenze documentarie, quando Corradini aveva sperimentato arditezze prospettiche e studi notevoli di geometria e già dipinto le *Tavole Barberini*, l'*Alcova* e l'*Annunciazione* di Washington, lo stendardo, legato com'è all'anima della *historia*, appare come un ritorno verso un linguaggio espressivo lontano dalle sperimentazioni di natura geometrico-prospettica delle prove degli anni sessanta e settanta.

L'argomentazione precedente, che non allinea l'opera di Fra' Carnevale su uno spettro d'analisi di marca evoluzionistica, rende ragione della complessa cultura dell'urbinate, capace di assumere volti stilistici anche molto diversi fra loro, in cui l'anima didascalica, espressionistica del domenicano non sembra mai venire meno e si nutre degli apporti che proprio nel settimo decennio provenivano dai pittori fiamminghi, Giusto di Gand e Jan Van Eyck in particolare⁴⁵.

Fra' Carnevale è un umanista d'avanguardia che dimostra, pur nell'aggiornamento del proprio linguaggio, di chiedere all'opera d'arte una risposta per l'uomo, da realizzare nel vissuto, allontanandosi dalla metafisica e dall'ideale: egli esprime un umanesimo pratico. Lo stendardo dell'oratorio di San Giovanni mostra una forte adesione alla realtà, non perché sia formalmente espressione di un linguaggio realistico, ma in quanto descrive concretamente la via da seguire, racconta come l'annuncio cristiano entra nella storia e fa parte dell'oggi dell'uomo.

Problemi iconografici

La narrazione si sviluppa attorno ai due momenti del racconto evangelico, la *Predica del Battista* e il *Battesimo di Cristo*, cui è affidato il ruolo di adempiere alla funzione liturgica dello stendardo. La minuziosa caratterizzazione dei personaggi, la presenza di elementi simbolici riferibili all'epoca contemporanea all'artista, conducono a considerarli all'interno di questo contesto storico e culturale.

Predica del Battista

Giovanni Battista è collocato al centro della scena colto nella predicazione della venuta

del Messia, attorniato da una grande folla secondo una composizione che ricalca l'intuizione scenografica dei fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni negli affreschi del medesimo oratorio: stessa la roccia sulla quale predica Giovanni, come il chiaro riferimento all'acqua che sgorga ai suoi piedi ⁴⁶. In primo piano, alla sua destra, è riconoscibile Federico da Montefeltro che sorregge le chiavi della città e indossa un anello dal significato araldico ⁴⁷, mentre i tipici tratti somatici, frutto dell'incidente che aveva causato la perdita dell'occhio destro e una profonda ferita al naso, ragione della caratteristica ed obbligata propensione al lato sinistro della ritrattistica, sono oggetto di una forte idealizzazione. Le accentuate borse sotto gli occhi e la media statura corrispondono alla consueta iconografia federiciana ⁴⁸. A fianco del principe è Ottaviano Ubaldini, anch'egli indossa abiti scuri, probabilmente in lutto per la morte di Battista ⁴⁹; ci piacerebbe poter identificare il nobile cortigiano alle loro spalle con il mercante Anichino, committente dello stendardo e personaggio certamente influente a corte, o con il pittore stesso, sulla strada complessa della ricostruzione filologica del dipinto. La figura maschile con il tocco rosso, può essere altresì ricondotta ad un influente personaggio della corte urbinata, forse coinvolto nelle vicende politiche che sembrano occupare le azioni e le preoccupazioni di Federico, come si vedrà in seguito ⁵⁰.

Un nobile astante vestito alla moda orientale è accanto all'Ubaldini; ha il capo velato fino al sottogola, l'abito di damasco nero è sontuoso e decorato di perle: si ritiene possa identificarsi con Bessarione. La difficoltà nell'argomentare quest'ultima intuizione risiede nella difformità iconografica del personaggio che non presenta gli ele-

menti tipici della ritrattistica bessarionea: la barba, l'abito nero del monaco basiliano, il rosso cappello cardinalizio ⁵¹, ma la particolare fasciatura del volto, gli abiti sontuosi, forse quelli della festa, e la fisionomia codificata in altri ritratti del cardinale greco in età avanzata, come la barba bipartita, il naso pronunciato consentono di avanzare questa ipotesi ⁵².

Accanto a lui, una donna, accompagnata da una serva che la sostiene, l'unica ad essere rappresentata in questa faccia dello stendardo, indossa l'abito di porpora imperiale ed il copricapo frigio, riccamente ornato nella parte inferiore con gemme e pietre preziose. Si ritiene che possa essere Zoe Paleologina, la figlia dell'ultimo bizantino Tommaso Paleologo ⁵³.

Alla sinistra del Battista, il pittore colloca tre personaggi vestiti all'orientale, per i quali si è proposta l'identificazione con ebrei ⁵⁴: l'ipotesi indica l'ambasciatore di Persia a Urbino, di religione ebraica, secondo alcuni studiosi, con il suo seguito ⁵⁵. Federico da Montefeltro fra il 1472 e il 1473 riceve la visita dell'ambasciatore dello scià di Persia Uzun Hasan, impegnato ad intessere alleanze con le potenze occidentali per contrastare il comune nemico turco.

Ai piedi del Battista, sono raffigurati l'attributo dell'agnello, di solito associato al profeta ed il catino che nell'altra faccia dello stendardo è in mano al Battista; sullo sfondo sono un gregge ed il suo pastore che cerca la pecorella smarrita.

Le quinte sceniche sono costituite a destra del riguardante da un bosco e, a sinistra, da una struttura rocciosa che si apre al centro, come una caverna. È l'alba, ed il sole si sta sostituendo alla notte, il picchio di luna è crescente: sono questi apparati simbolici che mostrano una matrice ricon-

ducibile al neoplatonismo rinascimentale.

Battesimo di Cristo

Il gruppo alla destra di Cristo è composto da Battista Sforza, la cui figura è angelicata, probabilmente perché già morta, e da tre ancelle ⁵⁶. Battista e la dama di corte in primo piano sorreggono le vesti del Cristo, compito di solito affidato agli angeli. La titolazione dell'oratorio costituisce il più evidente motivo di legame con la duchessa, ma è probabile che ci siano state ragioni di ordine politico, rapporti particolari fra la corte e la dirigenza della confraternita, che hanno portato alla scelta di commemorare in questo modo la morte dell'amata signora. A livello compositivo, il parallelo più stringente può essere individuato con i dipinti dallo stesso soggetto di Piero della Francesca ⁵⁷ e di Verrocchio ⁵⁸.

Lo stendardo di San Giovanni Battista, manifesto celebrativo di Federico da Montefeltro e della sua politica

La tesi argomenta come lo stendardo processionale, che assolve alla funzione liturgico-devozionale per la confraternita di San Giovanni Battista, è nel contempo strumento di commemorazione di Battista Sforza, da poco defunta ⁵⁹ e, nell'esaltazione del battesimo come fonte di salvezza, sono presenti impliciti riferimenti alla politica di Federico da Montefeltro e alla sua partecipazione alla "questione turca", allo scontro con l'impero di Maometto II.

L'identificazione della figura vestita all'orientale con l'ambasciatore dello scia di Persia, per analogia con lo stesso personaggio rappresentato nella *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand, è alla base della

tesi interpretativa di un'opera ufficiale finalizzata alla costruzione dell'identità politica del principe. Il riconoscere lo stesso protagonista nello stendardo e nella pala conduce ad osservare, nel contesto dell'iconografia federiciana dei primi anni dell'ottavo decennio del XV secolo, un'insistenza sul coinvolgimento del Montefeltro nella lotta antiturca, in difesa dell'Occidente cristiano, in rapporto all'Oriente bizantino.

Il fatto che il principe avesse assunto la posizione di guida sul campo di battaglia o che la sua politica di alleanze e mediazioni lo tenesse lontano da veri e propri fatti d'arme, non modifica il suo coinvolgimento nella lotta antiturca e le immagini, nell'ostentazione di personalità e simboli legati all'Oriente persiano, ne sono testimonianza.

Le opere d'arte sono efficace strumento propagandistico e autocelebrativo rispetto al ruolo di condottiero di uno Stato e di *leader* nella politica internazionale, per questi motivi soggette ad enfattizzazione e costruzione di simboli dal carattere encomiastico.

A ricordare la posizione di centralità occupata nella politica internazionale da Federico da Montefeltro è il suo biografo ufficiale, Bernardino Baldi, urbinato, abate di Guastalla, uomo di grande cultura, scienziato, ebraista, arabista, persianista, dotato di un sapere enciclopedico ⁶⁰. È proprio lo storico scelto da Francesco II Maria della Rovere per raccontare e celebrare la sua casata, a riconoscere per primo l'ambasciatore dello scia di Persia nella pala del Corpus Domini, nell'opera *Vita e fatti di Federigo da Montefeltro, duca di Urbino*, conclusa nel 1604:

Era per queste cagioni Federigo conosciuto, e celebrato da tutti non solamente in Italia, ma anche nelle parti remote

del mondo. E di qui è che Usuncassano potentissimo re di Persia nel mandar, che fece Ambasciatori a' Potenti Cristiani, ordinò loro particolarmente, che da sua parte lo visitassero, e gli presentassero ricchissimi doni: il che fecero essi diligentemente, onde egli per lasciar viva la memoria di quel fatto, fece ritrarre se, e gli Ambasciatori dal naturale, nella tavola dell'Altar maggiore della Confraternita del Corpo di Cristo in Urbino da Giusto Tedesco famoso pittore di que' tempi e che per quanto si dice il primo che portasse in Italia l'uso moderno del dipingere a olio ⁶¹.

L'identificazione del personaggio vestito all'orientale nella *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand con l'ambasciatore dello scia di Persia, è stata ripresa con convinzione da Lavin e generalmente accolta dalla critica ⁶². Seguendo la lettura indicata dalla studiosa, fra gli ultimi mesi del 1472 ed i primi dell'anno successivo, l'ambasciatore è ad Urbino dopo essere stato a Venezia, Napoli, Roma e diretto di nuovo a Venezia, per poi procedere verso l'Ungheria nell'intento di rafforzare i rapporti della lega strettasi intorno a papa Sisto IV, che già dal 1471 si adoperava per rinserrare le fila degli alleati per muovere una crociata contro l'impero turco ⁶³.

Non concorda con questa interpretazione Ronchey che ipotizza di riconoscere nel personaggio vestito all'orientale il cardinale Bessarione, in un primo ritratto postumo ⁶⁴. La perplessità di accogliere quest'ultima indicazione deriva dalla difficoltà di scartare la tradizionale indicazione del Baldi, troppo precisa per non essere tenuta in considerazione.

Non mancano neppure le voci dissonanti rispetto ad una lettura politica dell'opera, come quella di Van Waadenonijen che pro-

pone un'esegesi in chiave prettamente liturgica e catechetica della pala d'altare e della predella, segni dell'eucaristia, centro della vita del cristiano ⁶⁵.

Recentemente è Katz a riproporre una lettura politica della macchina d'altare del Corpus Domini, interpretandola come un atto simbolico volto ad eliminare i dissensi religiosi nel clima di preparazione alla crociata contro l'impero ottomano indetta da Sisto IV, a cui aveva dimostrato fedeltà e supporto ricevendo Bessarione nel 1472 ⁶⁶. Il gesto di Federico che, nella pala di Giusto di Gand, tocca il braccio del nobile ambasciatore di Persia potrebbe essere la rassicurazione per i cittadini cristiani che i turchi non costituiscono un pericolo per Urbino. Se per Lavin pala e predella sono un incitamento alla sconfitta e alla conversione dei nemici della cristianità, Katz sostiene che l'opera nel suo complesso vuole rafforzare la politica di tolleranza del principe in un clima di timore e diffidenza nei confronti dei non cristiani. Il tema dell'Eucaristia è funzionale a costruire l'identità della comunità urbinata che si contrappone a qualsiasi fazione in disaccordo con l'unità nel corpo di Cristo. Federico è il garante di questa unità, come della difesa del popolo cristiano e, «mentre la pala d'altare racconta la storia di una comune inclusione, la predella presenta una storia di esclusione sociale» ⁶⁷. Sull'altare del Corpus Domini alla celebrazione liturgica dell'Eucaristia si unisce l'esaltazione della salvezza dell'ordine sociale incarnato da Federico, nella rappresentazione della minaccia turca e del sacrificio del peccatore ebreo ⁶⁸.

* * *

Esposte le ragioni dell'identificazione del personaggio vestito all'orientale nel-

la *Comunione degli Apostoli* con l'ambasciatore dello scì di Persia, si consideri la possibilità che lo stesso sia il protagonista del racconto dello stendardo di San Giovanni, identificato con il personaggio vestito all'orientale e posto in primo piano, accompagnato da due figure maschili.

La documentazione archivistica circoscrive l'esecuzione del dipinto al periodo immediatamente successivo al 1470⁶⁹. Nella scena *Battesimo di Cristo* è rappresentata Battista Sforza già morta⁷⁰, elemento questo che permette di posticipare l'esecuzione ad un momento successivo al 7 luglio 1472, giorno nel quale è documentato il decesso. La perdita dell'amata signora potrebbe trovare riscontro nella *Predica del Battista* attraverso gli abiti a lutto di Federico e Ottaviano. Il periodo di realizzazione dello stendardo si sovrappone perfettamente con quello dell'ambasceria; inoltre, l'osservazione condotta sugli elementi che raccontano la moda del tempo confermano la cronologia individuata⁷¹.

Lo stendardo è uno strumento propagandistico per il duca, che nel *Battesimo di Cristo* canonizza la propria consorte defunta, trasformata in figura angelicata, ed implicitamente celebra la propria persona; nella *Predica del Battista* schiera direttamente se stesso, a fianco del proprio gruppo dirigenziale, con la corte bizantina e l'illustre ambasciatore di Persia.

Il problema turco è oggetto delle rappresentazioni ufficiali direttamente commissionate da Federico o dal suo *entourage*, in maniera funzionale a costruire la sua immagine politica nei primi anni dell'ottavo decennio del XV secolo. Il signore urbinato si propone agli occhi dei propri sudditi, di ambasciatori e principi di altre terre, come protagonista della lotta contro Maometto II,

ruolo assunto anche grazie ai rapporti intensi e familiari che lo legano al motore primo del movimento di opposizione al nemico turco, il cardinale Bessarione. Quali sono i rapporti fra Federico e Bessarione? Il loro legame è così intenso da giustificare un reale coinvolgimento di Federico nella "crociata" bessarionea?

I destini dei due personaggi si incrociano già nel 1445, un anno dopo la presa del potere da parte di Federico, quando Bessarione viene nominato commendatario dell'abbazia di San Cristoforo di Casteldurante⁷², carica che si aggiunge alla stessa già esercitata per la più celebre abbazia di Santa Croce di Fonte Avellana, anch'essa compresa nel territorio del ducato feltresco⁷³. Sono questi i presupposti di una reale frequentazione, contatti attualmente non documentabili, mentre in una lettera diretta a Galeazzo Maria Sforza, Flavio Biondo racconta la propria visita nel 1453 ad Urbino in compagnia di Bessarione, il quale entra in relazione con il figlio di Federico, Buonconte, legittimato nel 1454 e che il cardinale incoraggia allo studio del greco. Nel 1464, Federico e Bessarione sono entrambi a Roma, alla corte pontificia, convocati da Pio II che sta preparando una nuova crociata contro i turchi. È nota la posizione contraria al progetto assunta da Federico, troppo occupato nell'affermare il proprio ruolo di giudice degli equilibri peninsulari, per avventurarsi nell'impresa oltre mare. Databile al 1471 è una lettera indirizzata dal conte a Bessarione nella quale Federico riprende la questione orientale: Sisto IV è stato eletto papa⁷⁴.

Bessarione è a Gubbio il 27 aprile 1472⁷⁵ per cresimare il piccolo Guidobaldo di tre mesi⁷⁶ e, dopo aver proseguito per Casteldurante, consegna i suoi libri a Federico,

perchè vengano poi trasferiti a Venezia, città alla quale, dopo complicate trattative, aveva deciso di legare la sua biblioteca: Federico è l'esecutore testamentario dell'ultimo bizantino⁷⁷. L'aver individuato proprio il Montefeltro come custode della biblioteca «in cui era conservato il genoma culturale di Bisanzio», sembra essere stata l'intuizione giusta per evitare la dispersione del patrimonio librario, che in mano alla Curia romana, avrebbe probabilmente subito una sorte diversa⁷⁸.

Bessarione è diretto in Francia, Inghilterra e Borgogna⁷⁹ per perorare la causa papale di condurre una nuova crociata contro l'impero turco; si è congedato dalla Curia e sembra essere consapevole che non sarebbe tornato dalla missione⁸⁰. Il passaggio presso la corte urbinata non solo consolida il legame di familiarità che lo lega a Federico, ma investe quest'ultimo di un ruolo attivo nella lotta per la difesa della cristianità. Alla morte di Battista, Bessarione dalla Francia, si trovava vicino a Tours, e i componenti dell'Accademia Bessarionea⁸¹ si uniscono al cordoglio di Federico e la retorica encomiastica contribuisce a formare i tratti del nuovo mecenate: l'importanza del conte di Urbino conosce una prima ufficiale legittimazione⁸². Precedente di qualche settimana è un'altra lettera del cardinale diretta a Federico per congratularsi della presa di Volterra⁸³. L'attenzione alla politica e al programma culturale proposto dal Montefeltro, l'elogio delle sue gesta intellettuali non si esauriscono nel circolo bessarioneo, ma certamente ne caratterizzano l'indirizzo. Anche in seguito alla morte di Bessarione, il gruppo di intellettuali riunitosi attorno a lui, continua a trovare in Federico il referente ideale, il *princeps* a cui chiedere protezione e con il quale intessere relazioni intellettuali⁸⁴, ritenuto in linea

«con i disegni politici dell'antico maestro, anche se non poteva riprodurre gli insegnamenti e le scelte culturali»⁸⁵.

Non è possibile, alla luce delle evidenze storiche e documentarie, ritenere che Federico non condividesse l'indirizzo culturale di Bessarione, né che il principe non partecipasse al disegno politico nel quale il niceno impegna la propria esistenza. Il mondo a cui Bessarione aspira è quello insegnato dal filosofo bizantino Giorgio Gemisto Pletone, il cui sapere Marsilio Ficino è riuscito a rendere comprensibile all'Occidente. Federico possiede nella propria biblioteca i testi di Platone e della filosofia neoplatonica, si ricordano le *Disputationes Camaldulenses* a lui dedicate da Landino⁸⁶; condivide con Bessarione lo stesso orientamento di pensiero e, secondo recenti ipotesi, sarebbe egli stesso un iniziato ai misteri neoplatonici⁸⁷.

Bessarione muore il 18 novembre 1472 a Ravenna, di ritorno dall'ambasciata d'olttralpe, mentre gli accordi fra il principe ed il cardinale prevedevano che Bessarione si fermasse a Casteldurante; datata 7 novembre dello stesso anno è la missiva indirizzata al priore dell'abbazia perché si premurasse di assicurare una decorosa accoglienza al niceno⁸⁸.

* * *

Lo stendardo di San Giovanni svela una costruzione simbolica complessa legata all'attività culturale e politica di cui Federico, il suo *alter ego* Ottaviano Ubaldini e l'intera corte sono partecipi: è del tutto casuale la rappresentazione della grotta alle spalle della delegazione bizantina o vi è un chiaro riferimento al mito platonico della caverna?⁸⁹

Il sole del mito di Platone è il Cristo indi-

cato da Giovanni Battista, mentre la falce di luna può riferirsi all'eclissi di Bisanzio, di seguito all'invasione turca ⁹⁰. Il mito della caverna, la sintesi del pensiero platonico, è alla base della cultura che Bessarione e la sua accademia fanno vivere all'Occidente, anche con la complicità di Federico da Montefeltro. Il tentativo di conciliare il platonismo con il credo cristiano è alla base della cultura rinascimentale, espresso negli scritti di Marsilio Ficino, che si è servito della traduzione che Bessarione e Gemisto Pletone hanno fatto della cultura greca. Lo stendardo presenta un'immagine di Bessarione accanto a Federico e Ottaviano, colui che è motivo del coinvolgimento del Montefeltro nella lotta contro i turchi, accompagnato da Zoe Paleologina, la protagonista del sogno di far rivivere la Polis, Costantinopoli, in una nuova terza Roma, Mosca.

Impegnato contro il nemico della cristianità, Federico costruisce la propria immagine utilizzando l'ambasciata come evento emblematico della politica di opposizione all'impero turco, mettendo in scena gli attori principali della chiamata alle armi, il cardinale Bessarione, l'ambasciatore dello scia di Persia con il suo seguito ed esponendo i segni di un'alleanza come il copricapo raffigurato nel *Doppio ritratto di Federico e Guidobaldo*, opera dai chiari connotati encomiastici e di rappresentanza ⁹¹.

Le seguenti opere mostrano un legame evidente con il problema internazionale legato alla minaccia dell'impero ottomano e costituiscono un *corpus* narrativo e celebrativo dell'attività politica del principe, presentando protagonisti e simboli della lotta antiturca:

- *Flagellazione*, Piero della Francesca, fine del VI decennio del XV secolo ⁹²: il

dipinto viene associato alla crociata contro i turchi ⁹³;

- *Predica del Battista / Battesimo di Cristo*, 1472-1474: ambasciatore dello scia di Persia e cardinale Bessarione;
- *Comunione degli Apostoli*, Giusto di Gand, 1473-1474: ambasciatore dello scia di Persia;
- *Ritratto di Federico e Guidobaldo I Montefeltro*, Pedro Berruguete, 1475-1476: tiara, dono dello scia di Persia a Federico da Montefeltro ⁹⁴;
- *Pio II, Bessarione, Sisto IV*, Pedro Berruguete e Giusto di Gand, 1473-1476 ca. ⁹⁵, studiolo, Palazzo ducale, Urbino ⁹⁶: i papi ed il cardinale Bessarione impegnati nella lotta armata e diplomatica contro il nemico turco.

Nei dipinti *Madonna con Bambino, Santi e Federico da Montefeltro (Pala Montefeltro)*, 1467-1472, Piero della Francesca; *Federico a colloquio con un personaggio*, in Codice Vaticano-Urbinate latino 508, piatto interno della coperta anteriore, miniatore fiorentino (Sandro Botticelli ? Francesco di Antonio del Chierico ?), *ante* 1474 in Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses* ⁹⁷ sono raffigurati tappeti persiani ⁹⁸, elementi che potrebbero nuovamente riferirsi all'ambasciata ⁹⁹.

Nell'illustrazione del codice Urb. Lat. 410, Senofonte, *Ciropedia* che sembra essere stato miniato ad Urbino intorno al 1470, prima della nomina a duca, 23 marzo 1474, data l'iscrizione: FR[IDERICUS] - CO[MES] - VR[BINI], Federico è ritratto a cavallo, a colloquio con Ciro di Persia ¹⁰⁰. Il manoscritto è la versione del testo greco tradotto da Filelfo, considerato copia autografa dello stesso stando al raffronto con altri codici ¹⁰¹; l'umanista e cortigiano è uno dei più raffinati conoscitori della cultura e della

lingua greca, difensore della causa bizantina. Si può supporre che dietro il carattere adulatorio della miniatura, nella quale il conte viene identificato come depositario delle virtù e dei valori positivi incarnati dal leggendario re di Persia, vi sia un richiamo alla politica contemporanea, all'incontro fra il comandante dell'esercito pontificio ed il grande e potente alleato contro Maometto II.

Le numerose biografie di Federico da Montefeltro e la storiografia ufficiale¹⁰² tralasciano o trattano in maniera del tutto marginale la sua partecipazione alla lotta antiturca, ponendo piuttosto l'accento sul mestiere delle armi e sugli aspetti legati alla politica dello Stato urbinato in relazione a Papato, Impero e alle principali potenze della penisola.

L'altro grande tema di studio riguarda l'azione culturale di Federico da Montefeltro, la promozione delle arti, capitolo che trova il suo centro di senso e di ricerca nel Palazzo del principe.

Al fine di verificare la tesi qui esposta, incentrata sulla lettura delle immagini, che, al contrario, sembrano raccontare, nei primi anni dell'ottavo decennio del XV secolo, un importante coinvolgimento del signore nella vicenda internazionale, descrivendo Federico come avveduto diplomatico che si interessa dello scontro epocale fra l'Occidente ed il temibile nemico turco, responsabile del tramonto dell'impero bizantino, è necessario riconsiderare le fonti storiografiche, con un'attenzione particolare al problema. Lo scopo è verificare se sussistono effettivamente i presupposti che consentano di sostanziare con documenti e notizie storiche, le ipotesi formulate sulle fonti iconografiche.

Quali sono gli elementi che legano Federico da Montefeltro alla campagna antiturca

promossa dal Papato e insufflata in Occidente dal cardinale Bessarione, che è depositario e trasmissione della tradizione bizantina? Da una prima rilettura dei documenti, emergono alcuni elementi che possono essere oggetto di riflessione, di seguito sintetizzati.

Nel 1457, Federico da Montefeltro aveva dimostrato una decisa avversione alla crociata promossa da Callisto III impedendo che nel suo territorio venissero raccolti aiuti economici alla spedizione, attirandosi quasi la scomunica; inoltre, non aveva accettato il comando delle truppe veneziane dirette in Morea¹⁰³. Egli partecipa alla campagna antiturca già dal 1464, incaricato da Pio II della difesa dello Stato pontificio, quando il papa, pronto per condurre personalmente la crociata, muore nel porto di Ancona il 14 agosto dello stesso anno; ancor prima della successione di Paolo II, Federico è riconfermato capitano generale delle milizie pontificie e il cardinale Bessarione partecipa al consiglio degli elettori¹⁰⁴.

In una lettera del 7 giugno 1470, indirizzata alla Signoria di Siena, Federico si compiace della ricostruzione della Lega che vede molte potenze della penisola, compresa Venezia, strette attorno al Papato nella lotta contro il comune nemico turco, uniti dalla stessa fede cristiana:

Ma tanto ben posso dire a le Signorie Vostre che per omne modo io spero le cose debano terminare in bona pace, a le quel queste nove del Turcho debano scozonare ciascuno. Né è animo sì crudo, né si indurato che in questo caso per lo bene universale della fede cristiana non se dovesse flectere et piegare¹⁰⁵.

Sotto il pontificato di Sisto IV, Federico è capitano generale del regno di Napoli, gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, generalis-

simo della serenissima Lega italica e dispone, dopo la morte del Colleoni e del duca di Milano, dei quattro quinti della milizie presenti nella penisola ¹⁰⁶. Assunto il titolo di gonfaloniere, il duca ha l'obbligo di difendere la Chiesa dai ribelli, come Sigismondo Pandolfo Malatesta, e dagli infedeli turchi ¹⁰⁷.

La Biblioteca Apostolica Vaticana conserva un codice membranaceo proveniente dalla cancelleria urbinata, contenente lettere aventi per oggetto la politica di alleanze instaurata da Federico per contrapporsi alla potenza ottomana ¹⁰⁸. «Registra la copia delle lettere inviate da Federico a principi e personalità d'Europa, tra cui Sisto IV. Egli nomina Federico duca di Urbino» nel marzo del 1474 ed i legami del pontefice con il principe urbinata si stringono attraverso il matrimonio di Giovanna da Montefeltro con Giovanni della Rovere, nipote del papa ¹⁰⁹. Le lettere che contengono un esplicito riferimento alla lotta antiturca, sono indirizzate: al doge di Venezia (?) ¹¹⁰; al doge Niccolò Marcello (?), (fine agosto del 1474?) ¹¹¹; a Mattia Corvino [re d'Ungheria dal 1458 al 1490] ¹¹²; al doge Pietro Mocenigo (?), (principio del 1475?) ¹¹³; al doge di Venezia ¹¹⁴; a Gabriele Rangoni [nominato vescovo di Eger, Ungheria dal 24 aprile 1475; cardinale il 10 dicembre 1477], (tra l'aprile 1475 e il dicembre 1477) ¹¹⁵; a Thomas Rotherdam [vescovo nel 1468 e cancelliere d'Inghilterra ai primi del 1474], (prima metà del 1476) ¹¹⁶; al sultano di Persia Uzun Hasan, (agosto-settembre 1472) ¹¹⁷, in cui Federico elogia le imprese riferite dall'ambasciatore, esprimendo per il sultano ammirazione e devozione.

Fed: Dvx Domino Soltano
Magnifico etc. Domino Soltano Asan-
bech Han, Domino plurimum metuendo.
Magne fama, pluribus crebrisque

nuntiis iam totam Italiam invaserat magnitudo rerum tuarum gerundarum; nuper cum eadem praeclarissima facta tua a praestantissimo oratore tuo ad Summum Pontificem, Serenissimum Regem Siciliae atque Illustrissimum Dominium Venetorum ab te misso acceperim, teque ea quae facis publici et universalis boni gratia facere, dici non posset quantopere laetatus et gavisus sum, et eo magis quod cum a plerisque tum ab eo ipso oratore intellexi innumerabiles et excellentissimas virtutes tuas, quibus te immortalis Deus abunde ornavit. Quam ob rem, cum ipsius sanctissimi Pontificis sim subditus, et ipsius Regis servus et stipendiarius, nec non Illustrissimi Venetorum Domini armiger, iam servus tibi deditissimus dici possum, qui tibi non minus re quam verbis obsequi cupiam, accensus gloria et virtute tua. Oratorem tuum, cuius hortatu hanc ad te ausus sum scribere epistolam, domi libentissime excepi, hinc se reficiendi facultatem obtuli et quicquid aliud pro tuorum causa fieri posset aequae libenti animo ac pro meis dominis facerem, praesertim tecum illis optime convenientibus.

Vince feliciter, meque tibi etiam atque etiam commendo.

Nel commento a quest'ultima lettera, Piemontese sottolinea come la nomenclatura protocollare del re di Persia, nell'intestazione rubricata a margine, sia particolarmente precisa e rigorosa rispetto alla consuetudine delle fonti diplomatiche dell'epoca, elemento questo che, documentato nelle fonti originali persiane, suggerisce la presenza di un ambasciatore alla stesura della stessa missiva nella cancelleria urbinata. Lo studioso riassume come segue il senso della lettera che ritiene autentica, anche se non datata: «Mentre, tramite diversi e frequenti nunzi, per l'Italia intera si diffonde la fama delle

grandi imprese progettate dal sultano Hasan Beg Khan, Federico da Montefeltro, suddito pontificio, è lieto di apprenderne le imprese compiute e le virtù personali, ricevendone nella propria dimora il prestantissimo ambasciatore che era inviato al Pontefice, al Re di Napoli e alla Signoria di Venezia. Esortato dall'ambasciatore a scrivere il messaggio di riscontro, e questo a lui consegnato, Federico assicura la propria ammirazione, l'amicizia e il sostegno alla causa dell'alleanza antiturca»¹¹⁸. L'ambasceria persiana presso le potenze della penisola, elencate nella lettera da Federico, può essere collocata cronologicamente nel 1472¹¹⁹.

Le lettere appartenenti all'epistolario, tutte datate ai primi anni dell'ottavo decennio del XV secolo, raccontano di un'attività politico-diplomatica di Federico da Montefeltro rivolta verso Venezia ed il regno d'Ungheria, che si qualificano come i principali attori della lotta antiturca ed il papato e il regno di Napoli, gli alleati designati nella difesa della cristianità. Anche il regno d'Inghilterra è coinvolto contro gli ottomani, ma probabilmente per la collocazione geografica dello Stato lontana dai fronti di scontro, rimane vigile spettatore al di là del mare. L'intensità dei rapporti con il regno d'Inghilterra è testimoniata dall'onorificenza dell'ordine cavalleresco della Giarrettiera, attribuita al Montefeltro.

Si delineano pertanto i contorni della politica del principe attento agli equilibri politici internazionali di cui sembra tessere le trame nel tentativo di mantenere la pace in Occidente, che dovrà presentarsi come un blocco compatto nella campagna contro Maometto II. I rapporti diplomatici giungono fino in Persia e lo scia Uzun Hasan invia i propri ambasciatori ad Urbino, in un percorso che segue esattamente il tragitto trac-

ciato nell'epistolario di Federico: Napoli, Roma, Urbino, Venezia, Ungheria, che sembrano profilarsi come le potenze in campo in questo scorcio di decennio.

Dopo la morte di Sigismondo Pandolfo Malatesta avvenuta nel 1468 e la salita al soglio pontificio di Francesco della Rovere, Sisto IV nel 1471, è il tempo per Federico di impegnarsi con maggiore decisione rispetto al passato, ad avversare il nemico della cristianità, scontro che si concluderà, temporaneamente, con la pace siglata fra le potenze venete e ottomane nel 1479. L'unità dei cristiani, evocata a più riprese dal Montefeltro costituisce il suo programma politico, mentre si adopera alla realizzazione dietro le indicazioni del Pontefice. Nel 1480, l'assedio di Otranto da parte dei turchi, riapre il fronte di guerra orientale e Federico impossibilitato da Sisto IV a lasciare scoperta la propria funzione di nume tutelare degli equilibri della penisola per schierarsi al fianco di Ferdinando d'Aragona, invia un'ingente somma di denaro ad accompagnare il casteldurantino Scirro Scirri a capo degli esperti di architettura militare. Il ruolo di Federico da Montefeltro nella liberazione della cittadina del regno di Napoli appare decisivo, anche se non giocato direttamente sul campo.

Con ogni probabilità, è il cardinale Besarione a spingere il Montefeltro a partecipare attivamente al conflitto a partire dagli anni sessanta del Quattrocento in seguito al mutamento degli equilibri fra le potenze e l'assunzione del ruolo di riferimento nel panorama politico internazionale che richiede un'adeguata assunzione di responsabilità, nonostante Federico, in precedenza, non avesse mai preso parte attiva alla lotta, occupato a legittimare la propria posizione politica, a definire i confini dello Stato, a

difendere il papato durante l'ultima crociata indetta da Pio II nel 1464.

Un'ipotesi ebraica: Battista Sforza e la nascita del Monte di pietà

Resta ancora da chiarire se vi sia un legame di senso fra le tematiche svolte sulle due facce dello stendardo, se cioè si possa evidenziare un nesso fra la volontà encomiastica nella celebrazione dell'amata defunta Battista Sforza e la politica internazionale di Federico da Montefeltro, al di là del *trait d'union* Giovanni Battista, santo protettore dell'amata consorte, di Bisanzio e colui che indica la strada da seguire ai convenuti ad ascoltarlo.

Sciogliere l'identità del nobile emissario dello scìa può costituire un'ulteriore chiave di lettura e le ipotesi che raccolgono il maggior consenso della critica sono legate al medico ebreo di origine spagnola Isaac proposta da Lavin¹²⁰, mentre secondo Piemontese, che percorre una strada già battuta, sarebbe Caterino Zeno il fantomatico ambasciatore passato per Urbino¹²¹.

Il ragionamento della Lavin si sviluppa attraverso la lettura della cronaca di Domenico Malipiero: «L'Ambassador de Persia è stà battezzato a Roma da Papa Sisto, insieme con due famigli: e ghe è stà messo nome Sisto, dal nome del Papa, el qual con tutti i Cardenali e tutta la corte, l'ha presentà dei gran doni e molto ricchi»¹²²; e di una canzone veneta del XV secolo: «La leggenda trasmessa da Croja assediata (Albania, 1477) in un anonimo poemetto epico, celebra la spedizione navale antiturca del Cardinale Oliviero Carafa (1472). L'anonimo racconta: un ambasciatore di Persia, visitando Rodi, vi fu battezzato; un altro che "Usoncassano"

aveva inviato a Sisto IV, si convertì cristiano con i suoi servitori in Roma»¹²³. Malipiero associava poi la conversione all'ambasciatore di Persia Isaac che esegue numerose missioni in Europa¹²⁴, elemento che consente a Lavin di far coincidere le due notizie ed affermare che è proprio Isaac l'incaricato a recarsi ad Urbino presso Federico da Montefeltro dopo il 12 settembre 1472, data in cui lasciò Roma, e prima del 29 gennaio 1473, quando fece ritorno a Venezia¹²⁵.

Di parere contrario è Piemontese, che ravvisa l'infondatezza di tale ipotesi, non supportata da alcuna documentazione che riferisca la presunta conversione o di Isaac o dell'ambasciatore in visita ad Urbino. I documenti indicano l'ambasciatore dello scìa Isaac come personaggio dall'identità discussa, descritto all'arrivo dell'ambascieria a Cracovia, di origine greca e di fede musulmana, non spagnolo, né ebreo¹²⁶. Piemontese avanza l'ipotesi di identificarlo con Caterino Zeno di ritorno dall'Oriente nel 1474, personaggio la cui vicenda biografica era già stata associata alla tavola del Corpus Domini, la cui festa cade il 9 giugno 1474¹²⁷, posticipando di qualche mese la missione diplomatica.

L'"ipotesi ebraica" applicata allo stendardo¹²⁸ trova un immediato riscontro nel *Battesimo di Cristo*, se si considera il ruolo di Battista Sforza nella fondazione del Monte di pietà ad Urbino, avvenuta il 6 aprile 1468 con la speciale funzione di prestare denaro, in precedenza attività tenuta quasi esclusivamente da ebrei¹²⁹. Nell'affermare la verità della fede contro i turchi, in procinto di muovere guerra contro gli infedeli, è possibile ipotizzare che nel dipinto sia contenuto un esplicito riferimento alla politica interna dello Stato feltresco sul tema dei rapporti con la comunità ebraica.

Già nell'interpretazione della *Comunio-*

ne degli Apostoli di Giusto di Gand, Lavin evocava una rispondenza fra la denuncia dell'usura ebraica raccontata nella predella da Paolo Uccello, seguendo la predicazione francescana del tempo ¹³⁰, sanata dall'esaltazione della conversione degli ebrei verso la vera fede. È poi la stessa studiosa ad ipotizzare che Federico facesse esplicito riferimento alla conversione come soluzione della questione turca nel clima di preparazione alla crociata, invocata già dal 1472, contribuendo sul piano teologico e liturgico alla propaganda per la chiamata alle armi ¹³¹.

Nel dipinto dell'oratorio di San Giovanni, nella *Predica*, alle spalle di Giovanni che con il dito alzato indica la via da seguire, un pastore si affanna nella ricerca della pecorella smarrita, mentre il gregge pascola accanto a lui: il simbolo eucaristico dell'agnello, associato alla figura di Giovanni, allude forse alla parabola evangelica? Sullo stesso piano è posta la ciotola per il battesimo e all'acqua della salvezza fa riferimento lo specchio d'acqua del proscenio. Il nobile ambasciatore guarda verso lo specchio d'acqua e l'agnello: la conversione è viatico di salvezza e condizione necessaria per essere ammessi nella comunità dei credenti, in dialogo con il principe e la classe dirigente cittadina. Il catino e l'acqua, chiare allusioni al battesimo, possono essere esplicito riferimento al sacramento che Isaac e i suoi due accompagnatori hanno ricevuto da Papa Sisto IV della Rovere? In clima di preparazione alla crociata indetta già nel 1471, la notizia della conversione ha dei forti connotati propagandistici e non è casuale che venga messa in scena proprio a Urbino, visti i vincoli politici ed amicali che legano il papa francescano alla corte feltresca. È un caso che negli stessi anni un'altra opera capitale per la comunità urbinata, la *Comunione degli apostoli* di

Giusto di Gand, associ la conversione alla vicenda del *Miracolo dell'ostia profanata*, a cui è implicitamente legata la nascita dei Monti di pietà, di cui Battista è promotrice?

La politica dei Montefeltro nei confronti degli ebrei è oggetto di numerosi e recenti contributi che chiariscono i rapporti fra la corte e la locale comunità ebraica, oltre a sottolineare l'interesse del principe e di Ottaviano Ubaldini per questa cultura,

Esemplare è la consistenza di testi afferenti alla cultura ebraica ed i volumi in ebraico presenti nella biblioteca di Federico: i codici ebraici erano assenti nelle biblioteche dell'epoca, tranne in quella Vaticana ed in quella urbinata ¹³². La pala di Giusto di Gand e lo stendardo di San Giovanni possono essere considerati fonti iconografiche che testimoniano la politica della corte nei confronti della comunità ebraica locale. Il complesso d'altare del Corpus Domini racconta due vicende: l'una, nella predella, fa esplicito riferimento all'attività di prestito di denaro/usura in gran parte praticata da ebrei, l'altra, nella *Comunione*, riconduce all'ambasciata dello scià di Persia. La pala è stata interpretata come invito esemplare alla convivenza fra cristiani ed ebrei, possibile attraverso la conversione ¹³³ e, nel contempo, la nascita del Monte di pietà è legata all'attenzione alla persona, in una sorta di "realismo pratico", come valore diffuso nella corte feltresca, espressione dell'umanesimo incarnato nel conte Federico da Montefeltro ¹³⁴.

Nello stendardo, la *Predica del Battista* è un invito alla conversione, esemplificata dal battesimo dell'ambasciatore dello scià, così come racconta Malipiero.

La contessa Battista Sforza, giovane donna, colta e sensibile, sposa gli ideali del consorte e si adopera in prima persona alla fondazione del Monte tanto da seguirne la

gestazione amministrativa e da firmarne l'istituzione mentre Federico si trova fuori dallo Stato¹³⁵. Per la nascita dell'erede maschio, Guidubaldo, Federico e Battista donano 300 scudi al Monte di Gubbio, cittadina nella quale Battista partorisce¹³⁶.

A differenza della prassi statutaria dei nascenti istituti di credito, nei capitoli di fondazione del Monte di Urbino non vi è alcun cenno all'attività di prestito di denaro effettuata dagli ebrei, pratica peraltro documentata e che, secondo i recenti contributi, non gestisce i patrimoni di nobili e ricchi borghesi, ma è indirizzata perlopiù a persone di umili condizioni ed i clienti si rivelano essere più o meno gli stessi che dal 1468 si rivolgeranno al Monte di pietà¹³⁷. Allo stesso modo, non sembra che il conte si servisse frequentemente di prestatori ebrei, preferendo ricorrere a banchieri fiorentini e senesi¹³⁸. Decade l'ipotesi di una "difesa" della popolazione ebraica per perseguire i propri interessi e si rafforza la conclusione che sia lo studio della cultura ebraica e l'interesse per l'uomo a spingere Federico a non scagliarsi contro gli ebrei.

Non è possibile riscontrare nessun particolare accanimento nel contesto della politica federiciana contro la comunità ebraica¹³⁹, ma i temi dell'eucaristia per il complesso d'altare del Corpus Domini e per lo stendardo costituiscono un chiaro invito alla conversione, la *conditio sine qua non* per la pacifica convivenza. In un clima di tolleranza e di apertura umanistica allo studio della cultura ebraica, queste opere d'arte esprimono la politica di Federico da Montefeltro di opposizione al nemico turco, autentica minaccia per la sussistenza stessa dello Stato e della comunità.

Il programma politico di Federico da Montefeltro trova un efficace mezzo propagandistico ed encomiastico nelle immagini che riescono a tracciare gli elementi più significativi della politica di un principe, la cui personalità è tra le più vivaci intellettualmente e politicamente nel panorama europeo, sullo scorcio dell'ottavo decennio del XV secolo. Nessun pari del tempo seppe organizzare una politica dell'immagine tanto imponente quanto la strategia messa in pratica da Federico da Montefeltro¹⁴⁰.

* Il lavoro di ricerca nasce nel contesto della tesi per il conseguimento del titolo di Storico dell'Arte presso la Scuola di specializzazione in Beni storici artistici dell'Università di Bologna discussa nel dicembre 2011 sotto la direzione del chiarissimo prof. Daniele Benati. Le riflessioni raccolte abbracciano una pluralità di discipline ed una molteplicità di punti di vista che concorrono all'esegesi delle opere d'arte, a loro volta fonti per una "Storia delle immagini". La complessità degli argomenti esige una trattazione certo più estesa del presente studio che si offre come un punto di par-

tenza per considerare la figura del principe Federico da Montefeltro sotto aspetti in precedenza non esaustivamente delineati, ma con la consapevolezza di quanto l'indagine sia necessariamente da sviluppare.

1 Sulla costituzione della collezione della Galleria nazionale delle Marche e sulle vicende relative alla confisca dei beni degli ordini religiosi soppressi: ANNA FUCILI, *Il Museo dell'Istituto di Belle Arti delle Marche*, in BONITA CLERI, CLAUDIO GIARDINI (a cura), *L'Arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi*

nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888), Il Lavoro Editoriale, Ancona 2011, pp. 98-111; relativamente allo stendardo dell'oratorio di San Giovanni, pp. 102, 108, nota 53.

2 Archivio di Stato di Urbino (d'ora in poi ASU), Vanni Simone n. 17, a. 1469-1448; cfr. AGNESE VASTANO, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo, Il Battesimo di Cristo - La predica del Battista*, scheda n. 49, in ALESSANDRO MARCHI e MARIA ROSARIA VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino. Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo mostra Urbino 20 luglio-14 novembre 2005, Skira, Milano 2005, p. 185; FRANCO NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni in Urbino*, in "Atti e studi" dell'Accademia Raffaello, 1, 2009, p. 87.

3 ASU, *Quadra S. Croce*, n. 52, a. 1462, f. 16-17; cfr. NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., p. 86; mentre è sindaco e procuratore del convento di S. Francesco il 10 settembre 1465, ASU, *Quadra Posterla*, n. 55, a. 1465, E 132 v; cfr. NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., p. 87.

4 Sono gli anni in cui Giusto di Gand lavora alla *Comunione degli Apostoli*: NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit. p. 88.

5 ID., *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., pp. 85-90.

6 GIOVANNA PERINI, GIUSEPPE CUCCO (a cura), *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldi e altri inediti di periegetica marchigiana*, Sant'Angelo in Vado 2004, pp. 9-10, 92.

7 LUIGI SERRA, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Milano 1921, p. 46; ID., *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Milano 1930, p. 82.

8 Il riferimento ad Antonio Alberti è frutto dell'errata identificazione dello stendardo con quello eseguito per la confraternita di S. Antonio Abate; cfr. SERRA, *Il Palazzo Ducale di Urbino* cit. 1921, p. 46; PAOLO DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre Collezioni del Palazzo Ducale di Urbino*, Istituto Poligrafico dello Stato, Urbino-Roma 2003, p. 72.

9 SERRA, *Il Palazzo Ducale di Urbino* cit. 1930, p. 82.

10 Restauri eseguiti da Isidoro e Matteo Bacchiocca sotto la direzione di Agnese Vastano; cfr. VASTANO, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo*, scheda n. 49 cit., pp. 185-189.

11 ANDREA DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche: un paradigma alternativo al Rinascimento*, in MATTEO CERIANA, KEITH CHRISTIANSEN, EMANUELA DAFFRA, ANDREA DE MARCHI (a cura), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a*

Piero della Francesca, catalogo mostra Milano 13 ottobre 2004-9 gennaio 2005, Olivares, Milano 2004, pp. 92, 95 nota 99.

12 VASTANO, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo* cit., p. 188; le stesse osservazioni sono sostanzialmente riprese in EAD., *Urbino. Oratorio di San Giovanni*, in *Le Arti Nascoste*, Urbino 2006, pp. 29-31.

13 EAD., *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189.

14 Per la trattazione esaustiva dell'opera si rinvia a ALESSANDRO MARCHI, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo, Madonna col Bambino e pastorella*, scheda n. 50, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., p. 189.

15 BONITA CLERI, *Bartolomeo Corradini, il suo e il nostro tempo*, in "Atti e studi" dell'Accademia Raffaello, 2005, 2, p. 96; MAURO MINARDI, *Melozzo e Urbino*, in DANIELE BENATI, MAURO NATALE, ANTONIO PAOLUCCI (a cura), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo mostra Forlì 29 gennaio-12 giugno 2011, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 74, nota 20.

16 L'antica abbazia casteldurantina è stata convertita nell'attuale cattedrale di San Cristoforo di Urbania. Marchi sottolinea un legame stilistico-compositivo nella descrizione del pivale del Santo con gli abiti degli ebrei della *Predica del Battista* dello stendardo e tratti comuni nella fisionomica del volto di Eracliano con quella dei personaggi del dipinto urbiniate; ALESSANDRO MARCHI, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo, Sant'Eracliano*, scheda n. 43, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 166-167.

17 CLERI, *Bartolomeo Corradini, il suo e il nostro tempo* cit., pp. 95-96.

18 NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., pp. 85-90.

19 DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche* cit., pp. 67-95.

20 L'ipotesi che l'autore dello stendardo possa essere un miniatore è ipotizzato da VASTANO, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189; il riferimento all'ambito del fiorentino, miniatore dei preziosissimi codici per Federico da Montefeltro e del corale della cattedrale di Urbino, è un'osservazione di Alessandro Marchi (comunicazione orale).

21 VASTANO, *Pittore urbiniate della seconda metà del XV secolo* cit., p. 188.

22 *Il Battesimo* della National Gallery di Londra.

23 MARCHI, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo*, scheda n. 43 cit., pp. 166-167.

24 ID., *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo*, scheda n. 50 cit., pp. 188-189.

25 NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., pp. 85-90.

26 DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche* cit., p. 77.

27 L'attribuzione dello stendardo a Fra' Carnevale è stata avanzata da CLERI, *Bartolomeo Corradini, il suo e il nostro tempo* cit., p. 96 e riproposta da NEGRONI, *Lo stendardo di S. Giovanni* cit., pp. 88-89.

28 1416, data di nascita da una famiglia agiata appartenente alla borghesia emergente; fine anni trenta del Quattrocento, probabilmente in contatto con Antonio Alberti, presso il quale avviene la sua formazione artistica, a nella cui bottega svolgeva forse il ruolo di mediatore verso un orizzonte "altro" dal Tardogotico, manifestando interesse per la scultura classica e il porfido; 1445, poco più che ventenne, risulta a Firenze nella bottega di Filippo Lippi dove è documentato fino al 1446 in relazione all'*Incoronazione della Vergine* Maringhi ora agli Uffizi; conosce la cultura classica prima dell'ingresso in convento (per indicare Filippo Lippi usa Filippo); questo suo interesse per l'antico si sviluppa a Firenze o prima? C'è un intervallo documentario fra il 1446 e il 1449 e Antonio Alberti muore fra il 1447 e il 1449: che Bartolomeo Corradini avesse seguito il cantiere avviato negli anni quaranta del Tempio Malatestiano di Leon Battista Alberti? Forse un viaggio giovanile di formazione? Entro la fine del 1449, è in patria, fa il suo ingresso nel convento di San Domenico e si pone come tramite fra i committenti urbinati e gli artisti fiorentini, fra i quali Luca della Robbia e Maso di Bartolomeo per la realizzazione del portale della chiesa, fornendo forse disegni per l'insieme; 1455, esegue modelli grafici per la decorazione scolpita del duomo di Urbino, dando consistenza all'ipotesi che abbia fatto parte degli architetti di Federico (potrebbe aver rivestito un ruolo simile nella decorazione dell'appartamento della Jole); 1456, recede all'impegno di realizzare la pala per il Corpus Domini, incarico affidato nel 1469 a Piero della Francesca e infine a Giusto di Gand; 1466, tavola di Santa Maria della Bella, di cui facevano parte con ogni probabilità le cosiddette *Tavole Barberini*; 1466, revoca della censura vescovile; fine settimo decennio, decora l'alcova di Federico e Battista; 1473, è a Mantova dove vede la cappella del castello con i dipinti di Mantegna, la Camera degli Sposi quasi conclusa, la chiesa di Sant' Andrea di Alberti in costruzione; 1458, è nominato pievano e rettore della Pieve di

San Cassiano di Castel Cavallino; 1484, muore a Urbino. Il presente schema è tratto da EMANUELA DAFFRA, *Fra' Carnevale ovvero il paradigma della ricerca*, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 211-213 e bibliografia citata.

29 KEITH CHRISTIANSEN, *Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale, L'Annunciazione*, scheda n. 29, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 136-137, 139, con bibliografia precedente.

30 De Marchi non concorda con la datazione dell'*Annunciazione* e la colloca attorno al 1460 sulla base delle analogie con le *Tavole Barberini*, anticipando il politico ai primi anni del sesto decennio; cfr. DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche* cit., pp. 82-87.

31 FRANCESCA ROMANA MAINIERI, *Un'alcova in legno dipinto in cui proteggersi dai rigori invernali*, in *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 231-251. Per la datazione dell'alcova cfr. DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche* cit., pp. 46-61; MATTEO CERIANA, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura*, in CERIANA, CHRISTIANSEN, DAFFRA, DE MARCHI (a cura), *Fra' Carnevale* cit., pp. 96-135.

32 KEITH CHRISTIANSEN, *La Nascita della Vergine*, in ALESSANDRO MARCHI, MARIA ROSARIA VALAZZI (a cura), *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo mostra Urbino 6 aprile-8 luglio 2012, Electa, Milano 2012, pp. 162-165, con bibliografia precedente.

33 CHRISTIANSEN, *Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale*, scheda n. 29 cit., pp. 258-267.

34 MATTEO CERIANA, *Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale, Figura eroica con uno sfondo architettonico*, scheda n. 45, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 171-175, con bibliografia precedente.

35 Si rimanda a CERIANA, CHRISTIANSEN, DAFFRA, DE MARCHI (a cura), *Fra Carnevale* cit., schede n. 7, pp. 158-159; n. 16, pp. 176-177; n. 18, pp. 180-182; n. 19, pp. 182-184; n. 42, pp. 248-149.

36 *Studio di figure nude attorno ad un poliedro dodecagonale*, Nationalmuseum di Stoccolma; cfr. DE MARCHI, *Fra Carnevale, Urbino, le Marche* cit., p. 86, fig. 44, 90-91. *Studio di figura, Davide*, *Studio di figura*, Nationalmuseum di Stoccolma; cfr. IBID., p. 91, fig. 33, 89-90. *Erote e putto reggifestone*, Nationalmuseum di Stoccolma; cfr. IBID., pp. 92, fig. 45, 90-91.

37 DAFFRA, *Fra' Carnevale ovvero il paradigma della ricerca* cit., p. 211.

38 CERIANA, *Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale*, scheda n. 45 cit., p. 173.

39 Per uno studio aggiornato sull'opera si confronti EMANUELA DAFFRA, *Bartolomeo di Giovanni Corradini detto Fra' Carnevale, Polittico*, scheda n. 44, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 167-171.

40 *Ibid.*, pp. 169-170.

41 ROBERTO BELLUCCI, CECILIA FROSININI, *Questioni esecutive e problemi tecnici*, in CERIANA, CHRISTIANSEN, DAFFRA, DE MARCHI (a cura), *Fra' Carnevale* cit., p. 325.

42 VINCENZO MOSCONI, *Apparato Documentario*, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *Il Rinascimento a Urbino* cit., pp. 272-273, n. 132.

43 DAFFRA, *Bartolomeo Di Giovanni Corradini* cit., p. 168.

44 Le informazioni sono tratte dalla relazione del restauro effettuato da Isidoro e Matteo Bacchiocca.

45 L'attività di Joos Van Wassenhove ad Urbino è nota ed oggetto di maggiori precisazioni in seguito. Si ricorda come sia documentata la presenza di un dipinto attribuito a Jan Van Eyck nella collezione di Ottaviano Ubalдини; cfr. ALESSANDRO MARCHI, *Seguace o collaboratore di Jan Van Eyck, Crocifissione*, scheda n. 4, in LORENZA MOCHI ONORI (a cura), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo mostra Urbino 4 aprile-12 luglio 2009, Milano 2009, p. 110; oltre alla predilezione di Federico da Montefeltro per gli arazzi, di cui, alcuni esemplari, ancora presenti all'interno del Palazzo; cfr. MONICA BERCÈ-MARIA, GIANNATIEMPO LOPEZ, *Arazzi ducali. I panni rovereschi nella reggia di Urbino*, Gebart, Roma 2007.

46 Nell'episodio corrispondente eseguito nel 1416 dai fratelli Salimbeni, il riferimento all'acqua è descritto attraverso l'azione di un personaggio ritratto in primo piano, nella parte inferiore del riquadro scenico, che si piega in avanti a cercare l'acqua sotto la roccia.

47 Il duca indossa lo stesso anello che compare nella *Pala di Montefeltro* di Piero della Francesca, oggi a Brera; cfr. VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 188; ROBERTO BELLUCCI, CECILIA FRASININI, *Ipotesi sul metodo di restituzione dei disegni preparatori di Piero Della Francesca: il caso dei ritratti di Federico da Montefeltro*, in EMANUELA DAFFRA e FILIPPO TREVISANI (a cura), *La Pala di San Bernardino di Piero Della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, "Quaderni di Brera", 9, Centro di Firenze, 1997, pp. 178-180.

48 *Ibidem.* È probabile che la necessità di idealizzare del volto del duca sia stata dettata non solo dall'intento celebrativo del dipinto, ma anche dalla necessità scenica di porre il signore della città alla destra del Battista, per ragioni di ordine simbolico, obbligando l'artista ad omettere i tratti realistici distintivi. D'altronde, l'identificazione di Federico da Montefeltro con l'uomo di profilo dal naso tagliato, quest'ultimo inteso come attributo sufficiente e necessario al riconoscimento, è tutta contemporanea e risente dei celeberrimi prototipi di Piero della Francesca, *Ritratto di Federico da Montefeltro*, Firenze Galleria degli Uffizi, *Pala Montefeltro*, Milano Pinacoteca di Brera e di Pedro Berruguete, *Ritratto di Federico da Montefeltro e Guidobaldo*, Urbino, Galleria nazionale delle Marche. Sfogliando il repertorio iconografico di FERT SANGIORGI, *Iconografia federiciana*, Accademia Raffaello, Urbino 1982 si evince come le raffigurazioni del signore urbinato oscillino fra realismo e idealizzazione, in cui la presenza del caratteristico profilo non è vincolante per l'identificazione, mentre lo sono sempre gli attributi. Il concetto di fedele riproduzione della realtà è d'altronde un presupposto che non appartiene all'uomo del Rinascimento, per il quale ancora, retaggio di un Medioevo al tramonto, è la riconoscibilità a suggerire la validità della visione, è il significato evocato a costituire criterio di realtà e non la sola forma della rappresentazione. Il tocco e l'abito del signore, le chiavi della città e l'anello ducale costituiscono indizi inequivocabili per stabilire l'identità del personaggio.

49 VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 188.

50 Per analogia con l'iconografia dei dipinti nei quali è ritratta la corte federiciana in momenti "ufficiali", Giusto di Gand, *Comunione degli Apostoli*, Urbino, Galleria nazionale delle Marche; Giusto di Gand e Pedro Berruguete (?), *Allegoria della musica*, Londra, National Gallery; Giusto di Gand (?), *Federico, Guidobaldo e membri della corte ascoltano una conferenza*, Hampton Court, si propone l'identificazione del personaggio con Costanzo Sforza, fratello di Battista, particolarmente legato al principe anche dopo la morte della consorte. Il contesto dello stendardo nel quale viene evocata la morte di Battista, presentata come figura femminile angelicata e raccontato un momento pubblico della vita della corte, come risulterà dalla successiva argomentazione, potrebbe essere appropriato per la rappresentazione del giovane Sforza; cfr. MARYLIN ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van*

Ghent, *Piero della Francesca*, in "The Art Bulletin", XLIX, 1967, 49, pp. 22-23.

51 Per una disamina dell'iconografia bessarionea; cfr. FABRIZIO LOLLINI, *L'iconografia di Bessarione: Bessarion Pictus*, in GIANFRANCO FIACCADORI (a cura), *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo mostra Venezia 27 aprile-31 maggio 1994, Vivarium, Napoli 1994, pp. 275-284, in particolare p. 278.

52 Si confronti il ritratto di Bessarione che Gioacchino de Gigantibus realizza in *Adversus calumniatores Platonis*, ms. Lat. 12946, 29 recto, Paris, Bibliothèque Nationale, quasi sovrapponibile al nostro. L'accostamento del personaggio con Bessarione è stata avanzata da Silvia Ronchey in occasione di una conferenza svoltasi ad Urbino nel 2007; cfr. LUIGI LUMINATI, *Dall'enigma al processo, metto in gioco la mia tesi*, "Il Resto del Carlino", 15 giugno 2007.

53 Approdata a Roma nel 1460, in fuga dalla Morea con il padre e i fratelli in seguito alla conquista della regione da parte di Maometto II, Zoe rimane orfana nel 1465 e si trasferisce con i fratelli a Cingoli, nelle Marche, sotto la guida di Bessarione. Zoe sposa Ivan III di Mosca nel 1472 a Roma e l'avvenimento è raffigurato in un dipinto un tempo attribuito al Cavalier d'Arpino, nella sala Baglioli dell'Ospedale sistino. Sull'ultima erede dell'impero bizantino, si rimanda a SILVIA RONCHEY, *L'enigma di Piero*, Rizzoli, Milano 2006; in particolare sull'età di Zoe al suo arrivo in Italia ed a quella che aveva al matrimonio, p. 359. Che la figura femminile porporata potesse identificarsi con Zoe è suggerito da Ronchey; cfr. Luminati, 2007.

54 VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189.

55 La cronaca di Malipieri (*Annali Veneti*, 79) parla di Isaac, ambasciatore di Uzun Hasan alla corte di Urbino fra il 12 settembre 1472 e il 28 gennaio 1473, che «insieme con due famegli» fu battezzato da papa Sisto IV a Roma; cfr. ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., pp. 15-16. Per l'argomentazione ed il contraddittorio degli studi riguardo alla presunta identità ebraica dell'ambasciatore dello scia di Persia in visita ad Urbino, si rimanda alle pagine successive del presente saggio.

56 VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189.

57 Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, Londra, National Gallery.

58 Il dipinto è concluso solo nel 1476, ma in gestazione già precedentemente; cfr. A. Marchi, *Primo Rinascimento. Piccolo vademecum per il visitatore della mostra di Fra Carnevale nel Palazzo Ducale*

di Urbino (2005), in «Accademia Raffaello. Atti e Studi», 2005, 2, p. 86.

59 VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189.

60 ANGELO MICHELE PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia presso Federico da Montefeltro, Ludovico Bononisense O.F.M. e il cardinal Bessarione*, in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", 11, 2004, p. 549, con bibliografia precedente.

61 Cfr. BERNARDINO BALDI, *Vita e fatti di Federigo da Montefeltro, duca di Urbino*, [1604], ed. Turchi, Veroli e comp., Bologna 1826, III vol., pp. 195-196. La tradizione storiografica e letteraria successiva non fa cenno alla vicenda, ad eccezione della guida settecentesca di Innocenzo Ansaldo, *Descrizione delle pitture più ragguardevoli che si osservano nelle chiese della città di Urbino*, c. 59 r, ed un anonimo scritto calcato su quest'ultimo (in INNOCENZO ANSALDI, *Descrizione delle pitture più ragguardevoli che si osservano nelle chiese della città di Urbino*, in GIOVANNA PERINI, GIUSEPPE CUCCO (a cura), *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo e altri inediti di periegetica marchigiana*, Sant'Angelo in Vado 2004, pp. 82-83; ANONIMO DEL 1794, *Catalogo delle migliori pitture che si conservano nelle chiese della città di Urbino*, in PERINI, CUCCO (a cura), *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo* cit., p. 105; per un'analisi dei testi in rapporto al problema della pala del Corpus Domini; cfr. FRANCESCA BOTTACCIN, *La Comunione degli Apostoli di Giusto di Gand nella tradizione urbinata settecentesca*, in PERINI, CUCCO (a cura), *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldo* cit., pp. 123-127, in particolare 125-126).

62 Già Passavant accettava l'affermazione di Baldi ed individuava in Caterino Zeno l'identità dell'ambasciatore, seguito poi da altri studiosi; JOHANN DAVID PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suon Giovanni Santi*, (Leipzig 1839), trad. G. Guasti, Firenze 1882, I, 292; WALTER BOMBE, *Intorno alla "Comunione degli Apostoli" di Giusto di Gand in Urbino*, in "Rassegna Marchigiana", VII, 1929, p. 218; ID. *Una ricostruzione dello Studio del Duca Federigo ad Urbino*, in "Rassegna Marchigiana", VIII, 1929, p. 86; ID. *À propos de la communion des Apôtres de Josse van Gent à Urbin*, in "Cahiers de Belgique", III, 1930, pp. 236-242; LUCIANO CHELES, *Lo studio di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Panini, Ferrara 1991, p. 50. A confermare la versione del Baldi sono anche: JAMES DENNISTOUN, *Memorie dei Duchi di Urbino*, [1851], ed. a cura di GIORGIO NONNI, vol. I, Quattroventi, Urbino 2010, p. 170; JACQUES LAVALLAYE, *Les primitifs flamands: le Palais Ducal d'Urbin*, Centre National

de Recherches, Bruxelles 1964, pp. 1-43: 6-8, 16, 22, pl. I-LXXXIII; ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., pp. 1-24; GIANFRANCO FIORAVANTI, *Giannozzo Manetti, l'Adversus Judaeos et gentes e l'altare del Corpus Domini di Urbino*, in GIORGIO CERBONI BAIARDI, GIORGIO CHITTOLINI, PIERO FLORIANI (a cura), *Federico da Montefeltro. Lo Stato*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 177-187; FABRIZIO LOLLINI, *Una possibile connotazione antebraica della "Flagellazione" di Piero della Francesca*, in "Bollettino d'Arte del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali", 65, 1991, pp. 1-28; DANA E. KATZ, *The Contours of Tolerance: Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino*, in "Art Bulletin", LXXXV, 2003, 4, pp. 646-661; PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., pp. 239-558.

63 ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., p. 16.

64 RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., pp. 232-233. A parere della studiosa, comunicazione orale, Bessarione è ritratto nell'ultima fase della sua vita, in un contesto diverso da quello della Curia romana, nella quale la necessità di vestire i panni del monaco e del cardinale è prioritaria, si può ipotizzare che il ricchissimo prelado sfoggi abiti sontuosi e di rappresentanza; sarebbe così superata l'osservazione che il personaggio non presenta i caratteri tipici della ritrattistica bessarionea; cfr. LOLLINI, *L'iconografia di Bessarione* cit., pp. 275-284, in particolare p. 278.

65 Il personaggio vestito all'orientale sarebbe Melchisedech, il re e sacerdote che nell'esegesi patristica della Bibbia è prefigurazione di Cristo, re e sacerdote, figura veterotestamentaria citata da San Tommaso d'Aquino nell'antifona della liturgia della festa del Corpus Domini. Non concordando con la tesi di Aronberg Lavin, Van Waadenoijen sottolinea come sia impossibile provare che il medico ebreo Isaac, ambasciatore dello scià di Persia, sia lo stesso ambasciatore convertito al cristianesimo e la stesso emissario che giunge fino ad Urbino, respingendo la tesi della celebrazione di eventi politici attraverso la pala. Cade così l'ipotesi di una motivazione ebraica alla base della scelta dei temi di pala e predella, quest'ultima funzionale a predicare la salvezza dell'Eucaristia per il cristiano; cfr. JEANNE VAN WAADENOIJEN, *The Altarpiece of Corpus Domini in Urbino Reinterpreted*, in "Arte Cristiana", 79, (1991), 743, pp. 90-98.

66 KATZ, *The Contours of Tolerance* cit., pp. 657-658, 660 dove la studiosa, in nota 44, rimanda a ROSENBERG, *The Double Portrait of Federico* cit., p. 221.

67 *Ibid.*, p. 658.

68 *Ibidem*.

69 NEGRONI, *Lo standardo di S. Giovanni* cit., p. 87.

70 Nella rappresentazione della natura angelicata della contessa, associata all'airone, simbolo funerario, di cui si è già detto, sembra implicita la commemorazione della compianta consorte; cfr. VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo*, scheda n. 49 cit., p. 189.

71 *Ibid.* pp. 188-189.

72 Cfr. ENRICO ROSSI, *Memorie ecclesiastiche di Urbina*, Urbina 1986, p. 51.

73 CECIL H. CLOUGH, *Cardinal Bessarion and Greek at the court of Urbino*, Manuscripta VII, St. Louis, Mo., 1964, in *The Duchy of Urbino in the Renaissance*, [London 1981], VII, p. 161, con bibliografia precedente, p. 166, riguardo l'amministrazione delle due abbazie da parte del cardinale.

74 FEDERICO DA MONTEFELTRO DUCA D'URBINO, *Lettere di Stato e d'arte (1470-1480)*, ed. a cura di PAOLO ALATRI, Roma 1949, pp. 73-74.

75 *Cronaca di Ser Guerrino da Gubbio dall'anno 1350 all'anno 1472*, ed. a cura di GIUSEPPE MAZZATINTI, *Rerum Italicarum Scriptores: raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L.A. Muratori, nuova ed., XXI, 4, Città di Castello 1902, pp. 89-90; cfr. CLOUGH, *Cardinal Bessarion and greek* cit., VII, pp. 164-165 e n. 25, n. 26.

76 JOHN MONFASANI, *Alexius Celadenus and Ottaviano Ubaldini: an Epilogue to Bessarion's Relationship with the Court of Urbino*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 46, 1984, p. 99. Il fatto che Bessarione abbia cresimato e non battezzato Guidobaldo è ribadito da Ronchey; RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., pp. 400, 510.

77 CLOUGH, *Cardinal Bessarion and Greek* cit., VII, pp. 160-171.

78 RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., p. 400, con bibliografia precedente, p. 510.

79 Il racconto del passaggio di Bessarione per Gubbio, Casteldurante ed infine Urbino è descritta in *Cronaca di Ser Guerriero da Gubbio (1350-1472)*; cfr. CLOUGH, *Cardinal Bessarion and greek* cit., VII, pp. 164-165.

80 RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., p. 400.

81 CONCETTA BIANCA, *L'Accademia del Bessarione fra Roma e Urbino*, in CERBONI BAIARDI, CHITTOLINI, FLORIANI (a cura), *Federico di Montefeltro. La Cultura* cit., 1986, pp. 67-68 con bibliografia precedente; lo stesso articolo compare in CONCETTA BIANCA,

Da Bisanzio a Roma. Studi sul Cardinale Bessarione, Roma nel Rinascimento, Roma 1999, pp. 123-138; CONCETTA BIANCA, *La biblioteca e gli umanisti*, in MARCELLA PERUZZI (a cura), *Ornatissimo Codice. La biblioteca di Federico di Montefeltro*, catalogo mostra Urbino 15 marzo-27 luglio 2008, Skira, Ginevra-Milano 2008, pp. 116-117.

82 BIANCA, *L'Accademia del Bessarione* cit., pp. 61-80.

83 CLOUGH, *Cardinal Bessarion and Greek* cit., p. 165.

84 Nicolò Perotti intellettuale dell'Accademia Bessarionea consiglia e procura volumi che entreranno a far parte della Biblioteca federiciana; cfr. M. Moranti, *Organizzazione della Biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico di Montefeltro. La Cultura* cit., 1986, p. 30.

85 BIANCA, *L'Accademia del Bessarione* cit., p. 79; RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., pp. 393-394, 508.

86 Per la consistenza dei testi platonici, sei, acquisiti prima del 1474, e neoplatonici nella biblioteca di Federico da Montefeltro si consideri il catalogo della mostra di Urbino costruita su questa tema; cfr. MARCELLA PERUZZI, *La formazione della biblioteca e i manoscritti latini*, in EAD. (a cura), *Ornatissimo Codice* cit., p. 26; LUIGI BRAVI, *I manoscritti greci di Federico oggi*, in PERUZZI (a cura), *Ornatissimo Codice* cit., p. 41. Per il rapporto fra la composizione libraria della Biblioteca di Federico da Montefeltro con gli *Uomini illustri* dello studiolo di Palazzo ducale si rimanda a MARCELLA PERUZZI, *Cultura potere immagine. La biblioteca di Federico da Montefeltro*, Accademia Raffaello, Urbino 2004.

87 L'ipotesi che la descrizione di un rito d'iniziazione ai misteri neoplatonici sia la chiave di interpretazione della stessa *Flagellazione* di Piero della Francesca, è stata recentemente avanzata da DUCCIO ALESSANDRI, *Flagellazione* 42, Pesaro 2011.

88 CLOUGH, *Cardinal Bessarion and Greek* cit., VII, pp. 165-166 con bibliografia precedente.

89 Com'è noto, Platone racconta il mito della caverna nel Libro VII della *Repubblica*, 390-360 a.C.

90 SILVIA RONCHEY, *E Mehmet lesse nel cielo. L'eclissi di Bisanzio*, in *La Stampa*, 31 Agosto 2010.

91 Nell'interpretazione dell'opera, Rosenberg sottolinea come sia possibile pensare che Federico da Montefeltro, in omaggio a papa Sisto IV, che lo ha appena nominato gonfaloniere della Chiesa, nell'espore il dono offertogli dall'ambasciatore dello scìa di Persia, voglia confermare la sua politica di lotta contro i turchi, nemici della cristianità; cfr. CHARLES M. ROSEN-

BERG, *The Double Portrait of Federico and Guidobaldo da Montefeltro, Power, Wisdom and Dynasty*, in CERBONI BAIARDI, CHITTOLINI, FLORIANI (a cura), *Federico da Montefeltro*, cit., pp. 221-222. L'identificazione del sontuoso copricapo con il dono fatto dall'ambasciatore dello scìa di Persia a Federico è da attribuire a Lavallaye; cfr. LAVALLAYE, *Les primitifs flamands* cit., p. 114.

92 CARLO BERTELLI, *La Flagellazione*, in MARCHI, VALAZZI (a cura), *La città ideale* cit., pp. 216-217, con bibliografia precedente; MAURIZIO CALVESI, *Piero della Francesca*, Mondadori, Milano 1998 e 2001; RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit.

93 La Crociata contro i turchi alla quale fanno riferimento i fautori di questa tesi interpretativa del dipinto (RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., con bibliografia precedente) fa riferimento ai tentativi di contrastare la minaccia turca ascrivibili agli anni cinquanta del Quattrocento, dunque al periodo storico precedente rispetto a quello preso in esame nel presente studio.

94 Per il problema di Petrus Hispanus in relazione a *Ritratto di Federico e Guidobaldo* della Galleria nazionale delle Marche cfr. KEITH CHRISTIANSEN, *Pietro di Spagna, Portrait des Federico da Montefeltro mit seinem Sohn Guidobaldo*, in KEITH CHRISTIANSEN, STEFAN WEPPELMANN (a cura), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer portraiturekunst*, catalogo mostra Berlino 25 agosto-20 novembre 2011, Hirmer, Monaco 2011, pp. 288-290.

95 Per una disamina del ciclo degli *Uomini illustri* si rimanda a MARIA ROSARIA VALAZZI, *Giusto di Gand, Pedro Berruguete, Ambrogio, Boezio*, in BENATI, NATALE, PAOLUCCI (a cura), *Melozzo da Forlì Melozzo da Forlì* cit., 2011, pp. 147-150 e ALESSANDRO MARCHI, *Ambrogio e Boezio*, in *ibid.*, pp. 151-152.

96 Già Cheles ricorda che il programma iconografico dello studiolo prevede di accostare Pio II e Bessarione entrambi prelati umanisti e fautori del Congresso di Mantova indetto per creare un piano di controffensiva all'avanzata dei turchi in Occidente; CHELES, *Lo studiolo di Urbino* cit., pp. 38, 49, nota 17.

97 L'attribuzione della miniatura oscilla fra Sandro Botticelli e Francesco di Antonio del Chierico; cfr. *Le opere (con Repertorio dei miniatori fiorentini)*, in PERUZZI (a cura), *Ornatissimo Codice* cit., pp. 228, 230-231 con bibliografia precedente. Landino dedica il testo, che si struttura come dialogo in quattro libri fra Lorenzo de' Medici e Leon Battista Alberti nel quale il primo sostiene il primato della vita attiva ed il secondo della vita contemplativa, a Federico da Montefeltro attribuendogli una particolare capacità nel coniugare la politica dello Stato e l'arte militare

con l'attività dello studio; PERUZZI, *La formazione della biblioteca* cit., pp. 26-27.

98 SANGIORGI, *Iconografia federiciana* cit., p. 36, tav. IX.

99 Per la datazione della Pala Montefeltro cfr. EMANUELA DAFFRA, Urbino e Piero della Francesca, in CARLO BERTELLI e ANTONIO PAOLUCCI, *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo mostra Arezzo 31 marzo-21 luglio 2007, Skira, Milano, pp. 57-61. Il carattere simbolico del tappeto associato a personaggi sacri, in particolare alla Maestà, è ribadito da Grasso nella lettura esegetica della Pala Montefeltro, che sottolinea come il motivo geometrico della stella sia un esplicito riferimento all'attributo mariano di Stella Maris; cfr. MONICA GRASSO, *Senza Enigmi*. Appunti iconografici sulla Pala di Brera e sul Dittico degli Uffizi, in Marcello Ciccutto, Claudio Crescentini (a cura), *Piero della Francesca*. Altre prospettive visive, Pubblimax, Roma 2011, p. 106. La stella ad otto punte si associa ai poligoni che decorano il bordo del tappeto, costruiti sul quattro e l'otto, numeri legati alla morte e alla resurrezione di Cristo nella simbologia cristiana. Federico accompagna la Vergine e il Bambino, la milizia celeste e la teoria di Santi in armatura, con la spada nel fodero, celebrando se stesso nel ruolo di difensore della cristianità (IBID., p. 112). Sono gli anni centrali nella preparazione della campagna antiturca e nella costruzione della nuova immagine "internazionale" del principe; sono gli anni dell'ambasciata persiana. Tappeti come quello descritto nella pala, come nella miniatura delle *Disputationes Calmaldulenses* erano prodotti, e lo sono tuttora, nella zona caucasica, all'epoca regione integrata nell'impero persiano. In questo secondo caso, la particolare foggia del manufatto, il motivo del bordo, che sembra descrivere un'iscrizione coranica, il colore verde per lo sfondo della parte centrale, associato esclusivamente ad ambiti sacri o a capi carismatici, costruiscono un oggetto dalla forte valenza simbolica. Il tappeto venuto dall'Oriente, probabile dono del potentissimo sovrano persiano, accresce la sacralità del principe che sa coniugare l'azione alla contemplazione, allo studio, secondo i precetti del testo di Landino, dedicato proprio a Federico a cui si riconosce una condotta emblematica.

100 MELANIA CECCANTI, *Con gli occhi di Federico*, in *Ornatissimo Codice* cit., 2008, pp. 97, 99 n. 51, con bibliografia precedente; SANGIORGI, *Iconografia federiciana* cit., p. 48, tav. XV.

101 *Ibid.*, p. 48.

102 Cfr. RICCARDO SCRIVANO, *Le biografie di*

Federico, in CERBONI BAIARDI, CHITTOLINI, FLORIANI (a cura), *Federico da Montefeltro*. *La Cultura* cit., pp. 373-392; BERND ROECK-ANDREAS TÖNNESMANN, *Federico da Montefeltro*. *Arte, stato e mestiere delle armi*, Einaudi, Torino 2009.

103 RONCHEY, *L'enigma di Piero* cit., pp. 394, 508.

104 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 542. Il Baldi (Baldi, 1826, III vol., pp. 50-53) sostiene che Pio II, posto fine alle guerre della Romagna, si dedica al problema al quale da sempre aveva rivolto pensieri ed energie, la costituzione una lega contro il nemico turco, formata dai principi della cristianità. Pur desiderando avere Federico al suo fianco, il pontefice preferisce lasciare il Montefeltro a difesa dello Stato della Chiesa, mentre pensa di partire per Durazzo affinché la sua chiamata alle armi possa essere efficace.

105 Archivio di Stato di Siena, Concistoro 2023, c. 64r; cfr. DENNISTOUN, *Memorie dei Duchi di Urbino* cit., p. 168.

106 GINO FRANCESCHINI, *Recensioni: Federico da Montefeltro, Lettere di Stato e d'arte*, in "Atti e Memorie". Deputazione di st. p. per le Marche, s. VII, 1948, III vol., p. 158.

107 ROSENBERG, *The Double Portrait of Federico* cit., p. 222.

108 Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1198, ff. 61v, 62r; cfr. PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., pp. 547-548.

109 *Ibid.*, p. 547.

110 Federico da Montefeltro Duca d'Urbino, *Lettere di Stato e d'arte* cit., 1949, pp. 28-29; 34-35; 40-41; 49; 67; 70-73; 73-74; 78-79; n. 20: «Lo ringrazia delle notizie pervenute d'Oriente, così favorevoli alla Serenissima».

111 *Ibid.* n. 25: «Ha ricevuto la lettera sulla guerra contro i turchi, di cui la Serenissima sostiene così validamente il peso. Ha sempre fatto il possibile affinché si giungesse a concludere una lega generale contro i turchi, ed anche a Napoli e a Roma, dove si è recato recentemente, ha insistito. Del resto la sua opera non è necessaria data l'ottima disposizione del papa e del re di Napoli per la difesa della pace e della fede cristiana».

112 *Ibid.* n. 30: «Afferma di avere fatto il possibile per fare avere al re aiuti nella guerra contro i turchi e promette di continuare. Si congratula per la buona piega presa dalla guerra».

113 *Ibid.* n. 35: «Si congratula per il felice andamento della guerra e per la risposta data all'ambasciatore turco inviato per chiedere la pace».

114 *Ibid.* n. 44: «Si congratula per un successo nella lotta contro i turchi».

115 *Ibid.* n. 58: «Si congratula per la notizia della vittoria riportata sui turchi dal re d'Ungheria. Poiché sa che il Papa nominerà presto nuovi cardinali, lo avverte affinché si procuri il favore regio e provveda al suo caso».

116 *Ibid.* n. 61: «Lo ringrazia per le cordiali accoglienze al suo inviato Pietro degli Ubaldini. Scrive a lui per non importunare il re, al quale si offre di rendere qualunque servizio presso il papa. Lo incita alla pace e alla concordia per il bene del mondo cristiano minacciato dai turchi. Nella corrispondenza potrà servirsi di Stoldo Altoviti, mercante fiorentino residente a Londra».

117 *Ibid.* n. 65.

118 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 548.

119 Federico da Montefeltro Duca d'Urbino, *Lettere di Stato e d'arte* cit., 1949, pp. 78-79.

120 ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., pp. 15-19.

121 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., pp. 551-556.

122 *Annali Veneti dell'anno 1457 all'anno 1500 del senatore Domenico Malipiero ordinati e abbreviati dal Senatore Francesco Longo con prefazione e annotazione di Agostino Sagredo. Parte prima delle guerre coi Turchi*, in «Archivio Storico Italiano», VII, 1, (1843), p. 79; cfr. in PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 550, nota 44.

123 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 550 e nota 45, bibliografia citata; ANTONIO MEDIN, *Per l'origine della voce "sancassan". Le gesta di Husun Hasan in un cantare del sec. XV*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere e arti", LXXXVII, 1927-1928, 799-814, ottave 8-10, 32.

124 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 551.

125 ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., p. 16.

126 PIEMONTESE, *L'ambasciatore di Persia* cit., p. 551.

127 Piemontese ricorda come fosse già Passavant a notare i legami fra l'opera di Urbino e Caterino Zeno, seguito da un buon numero di studiosi; cfr. *IBID.*, p. 556, in particolare nota 66.

128 Che i personaggi vestiti all'orientale potessero essere ebrei legati alla corte feltresca, era già stato avanzato da VASTANO, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo* cit., p. 189 e MARCHI, *Pittore urbinato della seconda metà del XV secolo*, scheda n. 43 cit., p. 166.

129 GIULIETTA GHELLER, *I capitoli del Monte di Pietà di Urbino del 1468 e le loro specificità nell'orizzonte delle coeve fondazioni di Monti Pii*, in MAURO CARBONI e MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI (a cura), *I Monti di pietà fra teoria e prassi. Quattro casi esemplari: Urbino, Cremona, Rovigo e Messina*, CLUEB, Bologna 2009, pp. 1-65, con bibliografia precedente.

130 ARONBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino* cit., p. 17.

131 *Ibid.*, p. 18.

132 LUIGI MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in CERBONI BAIARDI, CHITTOLINI, FLORIANI (a cura), *Federico di Montefeltro. La Cultura* cit., pp. 13-14. Circa un quinto della consistenza complessiva della biblioteca di Federico da Montefeltro era costituita da codici ebraici; cfr. FRANCESCO BIANCHI, *I manoscritti ebraici*, in PERUZZI (a cura), *Ornatissimo Codice* cit., pp. 47-51.

133 FIORAVANTI, *Giannozzo Manetti* cit., pp. 177-187; GHELLER, *I capitoli del Monte di Pietà di Urbino* cit., pp. 16-19.

134 *Ibid.*, p. 19.

135 *Ibid.*, pp. 41-44 con bibliografia precedente.

136 *Ibid.*, p. 19.

137 *Ibid.*, p. 16.

138 *Ibid.*, p. 15.

139 Sui rapporti fra la comunità ebraica urbinata e il principe, nonché sulla reale apertura che Federico da Montefeltro praticò nei confronti degli ebrei urbinati; cfr. ALESSANDRA VERONESE, *La presenza ebraica nel ducato di Urbino nel Quattrocento*, in *Italia Judaica. Gli ebrei nello Stato Pontificio fino al Ghetto (1555)*, atti del VI convegno internazionale Tel Aviv 1995, Roma-Archivio di Stato 1998, pp. 251-283.

140 Per l'utilizzo di questa particolare espressione e per la politica dell'immagine adottata da Federico da Montefeltro a confronto con altri grandi del suo tempo; cfr. ROECK, TÖNNESMANN, *Federico da Montefeltro* cit., pp. 194-203.

Un documento “inedito” sul *Perdono di Assisi* di Federico Barocci

di

Anna Falcioni e Marco Droghini*

1. Introduzione storico-artistica

A memoria del quarto centenario della morte di Federico Barocci pubblicheremo ora un importante documento che, associato ad ulteriore materiale d'archivio in parte inedito ¹, ci darà l'opportunità di chiarire la genesi della commissione, nonché riflettere sul periodo di realizzazione, del celebre *Perdono di Assisi* licenziato da Federico Barocci per l'altare maggiore della chiesa dei Minori conventuali di San Francesco di Urbino ². Nel contempo potremo leggere sotto un'altra luce quello che è oggi riconosciuto come il bozzetto della medesima opera, a sua volta conservato presso la Galleria nazionale delle Marche di Urbino.

Ricordiamo così che gli studiosi sono arrivati a datare l'opera del Barocci tra il 1574 e il 1576 circa. Come si è giunti a simile conclusione è ben esposto nella scheda di sintesi che Andrea Emiliani, nella sua monografia su Federico Barocci ristampata in seconda edizione aggiornata nel 2008, dedica al dipinto ³. L'Emiliani, ebbene, afferma che «esistono prove documentarie che il Barocci si dedicò a questa grande e importante opera negli anni 1574-1576 all'incirca» elencando, tra le prove in questione, il manoscritto *Libro delle notizie del convento di S. Francesco*, in cui è riportato che il dipinto fu commissionato da

Nicolò Ventura detto il Fattore per il prezzo di «scudi cento moneta ducale» e che il Ventura stesso morì il 5 settembre 1574; un documento pubblicato dallo Scatassa (1901) da cui risulta che i frati di San Francesco, nel maggio 1575, pagarono un anno di affitto per una stanza (di proprietà della chiesa di Sant'Antonio Abate) usata dal pittore «per servitio de' detti frati», interpretando tale “servitio” come il probabile impegno sul *Perdono d'Assisi*; infine una lettera del 2 giugno 1576, pubblicata dal Gualandi alla metà dell'Ottocento e inviata dal Barocci ai rettori della Fraternita dei laici di Arezzo per i quali il pittore urbinato si era impegnato a dipingere, nel 1574 ⁴, la cosiddetta *Madonna del Popolo*, in cui si afferma che il quadro era stato terminato ⁵.

I medesimi dati, ad ogni modo, furono confrontati tra di loro la prima volta da Harald Olsen (1955) il quale, proponendo la cronologia oggi accettata, ha presentato la testimonianza desunta dal *Libro delle notizie del convento di S. Francesco* così trascritta:

il quadro del Perdono d'Assisi opera famosa di Federico Barocci, fu fatta fare da Nicolò Ventura detto il Fattore, per il prezzo di scudi cento moneta ducale. Il nominato Nicolò morì il 5 settembre 1574 e sepolto in questa chiesa.



Fig. 1 – Federico Barocci, *Perdono di Assisi*, Urbino, chiesa di San Francesco.



Fig. 2 – Federico Barocci (e altri?), *Perdono di Assisi*, Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

L'Olsen, ovviamente in base all'anzidetta notizia, suggerisce inoltre sia che la commissione dell'opera possa derivare da una volontà testamentaria di Nicolò Ventura (ecco perché come data d'inizio lavori si pone il 1574 circa), sia che il nome del donatore abbia presumibilmente determinato la sostituzione della figura di Santa Chiara d'Assisi, che ritroviamo nel presunto bozzetto del *Perdono*, con quella di San Nicola da Bari nel quadro in San Francesco ⁶.

Il nostro risolutivo documento tuttavia, segnalato nel 1954 da padre Egidio Ricotti in base ad un registro manoscritto del 1735 ⁷, anticipa gli accordi addirittura al 1571 ⁸, palesandoci una commissione scaturita in compartecipazione tra i Minori conventuali ⁹ e Nicolò di Ventura del Fattore ¹⁰. In sostanza i Francescani, in seguito ad una congregazione riportata in atto, per ufficializzare l'impegno, l'11 ottobre 1571 dal notaio Giulio Corvini ¹¹, «promecteno et concedano a Nicolò di Ventura del Factore da Urbino» l'altare maggiore della chiesa di San Francesco nel cui luogo, gli stessi frati, avevano l'obbligo di costruire a proprie spese, escluso il materiale che sarebbe dovuto essere stato loro fornito, il sepolcro del Fattore ¹². I frati erano inoltre tenuti a celebrare messe in onore di Nicolò e della moglie di questi Bernardina ¹³. A sua volta Nicolò promise una dote di “beni olivati, al valore de scuti quatercento, o vero 400 scuti in denari” e, importante, l'esborso ai Minori conventuali di «scudi cento cinquanta» per la fattura di un quadro, da porsi in detto altare nonché da affidare a Federico Barocci,

a honore di nostro Signore Iesu Christo, di la Vergine sua Matre e di San Francesco e di San Nicolò... con tutti li ornamenti et finimenti d'oro fine alla sua perfectione.

È stabilito infine, in merito all'incarico del Barocci, che se si dovesse spendere di più i «frati siano tenuti del loro proprio, oltre li ditti 150 scuti», aggiungendo

et hora et detto affetto gli consegna [*s'intende Nicolò di Ventura*] il credito che ha con l'Abonza de scuti cento, con messer Guido Bonaventura e messer Baldo Antonio lassò abundanzie ii è scuti vinticinque, gli promette sborsciare in contanti subito che seranno convenuti con il pittore, et li altri vinticinque finita che serà detta tavola et posta in detto altare et finito il suo ornamento con queste condizioni, che finita detta opera, come di sopra, è posta nello altare.

Presentiamo adesso, invece, altre notizie documentarie da porre a corredo della suddetta testimonianza. Possiamo allora iniziare dal manoscritto, quello utilizzato dal Ricotti, *Notizia di tutti gli obblighi di messe et altro* redatto nel 1735 da padre Camillo Antonio Mariani in cui, a carta 11v, si rintraccia il seguente ricordo:

in fondo al choro della accennata navata grande posto in alto vi è un quadro grande con la sua icona, rapresentante la Madonna Ss.ma degli Angeli d'Assisi, opera famosa del celebre pittore Federico Barocci d'Urbino, in cui vi scorge dipinto in aria il Salvatore del Mondo, a mano destra la B.V. Maria, et alla sinistra S. Nicolò di Bari, e sotto il Salvatore vi è il P.S. Francesco. Questo quadro fu fatto fare al sud.o pittore da Nicolò Ventura, detto il Fattore, per mezzo di scudi cento di questa moneta d'Urbino; questi anco dottò l'altare maggiore posto in isola dirimpetto al choro di scudi quatercento, con alcuni obblighi di messe, come vedremo à suo luogo. Vedi il protocollo A a cart. 404 ¹⁴.

Nello stesso manoscritto, a carta 22r, è a sua volta affermato che

nell'anno 1571 li 11 ottobre, per rogito di Giulio Corvini, Nicolò Ventura, detto il Fattore dotò l'altare maggiore di questa chiesa di S. Francesco de Min. Conv.li di scudi trecento 300 di questa moneta ducale che romani sono scudi duecento 200 e dalli padri del con.to fu a d.o Nicolò concesso il detto altare maggiore, e questi a sue spese vi fece dipingere il quadro, che presentemente vi si vede dal famoso Federico Barocci d'Urbino per prezzo di scudi cento moneta ducale. Col frutto delli sud.i trecento scudi obligò il convento ad una messa quotidiana all'altare maggiore, e a far ardere una lampada di continuo davanti a questo altare, ove in quel tempo v'era il tabernacolo del venerabile. Li prefati scudi trecento furono rinvestiti in terre alla Pieve di Cagna. Il nominato Nicolò morì il 5 settembre 1574 e fu sepolto in questa n.ra chiesa.

Nel *Libro dei protocolli dal 1286 al 1619*, infine, troviamo un documento del 1616 in cui, oltre a ricordare che il dipinto era dotato di un ornamento ligneo e che Nicolò Ventura destinò al relativo altare 400 ducati, si offre la notizia a dir poco eccezionale che la nostra opera fu «depicta», nel senso di compiuta, «l'anno 1580»¹⁵, cosa quest'ultima da accostare a quanto riportato dal Ricotti in base ad un codice manoscritto del 1580 ovvero che

la doratura ornamentale del quadro fu eseguita con oro fatto venire da Venezia e da Gubbio e pagato con pubblica sottoscrizione, iniziata in Urbino alla fine di febbraio 1580; come capolista figura l'Illust.mo e Rev.mo Mons. Arcivescovo di Urbino, seguito da Nobiltà, Popolo e Religiosi, offrendo anche anelli e pendenti di oro. Al 14 settembre 1580 M. Franc. Giordano ebbe dal P.M. Agnello Guidoni Guardiano di S. Francesco, scudi cinque e grossi dodici per il resto e ultimo pagamento, di quanto doveva avere M. Giulio suo figliuolo per aver posto l'oro

all'altare maggiore in S. Francesco. Presenti gli infrascritti testimoni Bart. Braemo Sindaco – Fra Domenico da Loro – Fra Lucio da Rimini¹⁶.

Arrivati a questo punto, così da inquadrare meglio la vicenda, è bene riprendere ciò che le fonti antiche, per la precisione quelle prima di Olsen, hanno affermato riguardo al *Perdono*. In tal caso chi ha dispensato le maggiori notizie sul quadro, forse passategli da Pompilio Bruni discendente del Barocci¹⁷, è stato il Bellori (1672) il quale, sembrerebbe ponendo la data di conclusione dell'opera al 1581, dichiara che

il Barocci colorì questo quadro in convento, e vi consumò sopra sette anni, così per lo studio usatovi, come per l'impedimento del male, che non lo lasciava operare. Et egli stesso l'approvò con la bella stampa in foglio all'acqua forte di sua mano pubblicata l'anno 1581. Conseguito però l'applauso meritevole, li frati avendogli dato cento scudi d'oro, de' quali si contentava per la povertà loro, gli procurarono cento altri fiorini di donativo¹⁸.

Lo stesso Bellori, concentrandoci a livello urbinato, fu poi seguito ad esempio dal Lazzari nel 1800¹⁹ e nel 1801²⁰ mentre il Serra, nel 1934, suggerisce che il Barocci eseguì l'opera «a tempera nel 1576, ma la ripassò ad olio nel 1581»²¹.

Di qui, comparando tutti i dati esposti, possiamo supporre che l'11 ottobre 1571 si deliberò in merito alla realizzazione del dipinto. L'esecuzione vera e propria dell'opera, come si desume altresì dal fatto che il sepolcro di Nicolò di Ventura fu costruito all'incirca nel primo semestre del 1575 e non prima, dovette tuttavia slittare a dopo la morte del Fattore (5 dicembre 1574),

magari con qualche anticipazione nella fase progettuale. Ciò, in sostanza, è confermato da quanto riportato nella lettera del 1576 in cui, pur se non si cita chiaramente il *Perdono di Assisi*, si parla di un'opera, ad ogni modo riconoscibile nella nostra, segnalata principia intorno al giugno dell'anno precedente²², dunque pressappoco contemporaneamente alla *Madonna del Popolo* che, come ha suggerito l'Emiliani, presenta un'esecuzione e un'ideazione «per qualche tempo sovrapposta a quella del Perdono di Assisi, come anche alcuni disegni documentano»²³. Allo stesso tempo è curioso che i frati, per il famoso “servitio”, pagarono l'affitto della stanza al Barocci proprio nel maggio 1575²⁴.

Relativamente alla data di conclusione, invece, va innanzitutto riflettuto sul fatto che nella lettera del 1576, per acquietare i committenti aretini impazienti di ricevere la *Madonna del Popolo*, il Barocci poté fornire una notizia falsa in merito all'avvenuto compimento del *Perdono di Assisi*. Per ben due volte, ovvero nel documento del 1616 e nella testimonianza concernente l'indoratura della cornice, si rimanda inoltre ad un lavoro terminato intorno al 1580. Teniamo infine conto che il Barocci tradusse il *Perdono* in stampa nel 1581 procurandosi, attraverso il privilegio concesso da Gregorio XIII (11 gennaio 1581), un vero e proprio *copyright* sul suo dipinto che non poteva essere copiato né inciso da altri per dieci anni e ciò indica una cosa fondamentale se confrontata con la data del 1580, ovvero che l'urbinate, intersecando la questione con i risvolti economici legati alla vicenda (molto probabilmente controllati dai francescani), era preoccupato di salvaguardare iconograficamente un'opera appena conclusa ma destinata a lanciarsi in una pericolosa divulgazione di massa oltre i confini del ducato di Urbino²⁵.

Tutto questo dunque, tornando sui passi di Giovan Pietro Bellori, porta seriamente a circoscrivere gli anni di esecuzione tra gli estremi cronologici del 1574-1575 e del 1580-1581.

Unico punto interrogativo rimane sul perché sia l'anzidetto Bellori che il Mariani, al posto dei 150 di cui si parla nella testimonianza del 1571, affermano entrambi che Federico Barocci, sostanzialmente, raggiunse un'intesa di pagamento fissata in 100 scudi. Oltre che ad un errore d'interpretazione documentaria²⁶, ad ogni modo, ripensiamo al fatto che nella spesa stimata si dovette comprendere anche l'ornamento dorato per la tela e, pertanto, il Nostro poté in effetti combinare, dopo essersi messo ulteriormente d'accordo con i frati preposti a gestire i denari elargiti da Nicolò di Ventura, un profitto personale da 100 scudi.

Detto ciò non ci resta altro che ragionare brevemente sul presunto bozzetto, datato al 1575 ca., del *Perdono di Assisi* oggi conservato presso la Galleria nazionale delle Marche (qui pervenuto dal convento urbinato di Santa Chiara)²⁷. In tal caso il punto cruciale del discorso concerne la ricordata sostituzione di Santa Chiara con San Nicola, cambiamento questo andato a rafforzare l'identificazione del quadro musealizzato in un dipinto preparatorio²⁸ poi modificato per giungere alla versione in San Francesco. Come abbiamo potuto appurare dall'atto del 1571, tuttavia, San Nicola fu richiesto sin dall'inizio, al contrario di Santa Chiara mai citata nei documenti, insieme alle figure del Cristo, della Vergine e del San Francesco. Questo significa soltanto una cosa, ovvero che la tela proveniente dal convento delle clarisse, pur se si presenta in misure alquanto esigue (cm 110 x 71) e con tracce di apparente incompiutezza²⁹, non è un bozzetto ma una replica con varianti dovute

all'intitolazione del luogo per cui fu pressoché di certo eseguita, oltretutto concretizzata in formato rettangolare³⁰. Naturalmente come periodo di realizzazione, senza tralasciare la questione del *copyright* decennale sull'immagine comunque in parte sorpassabile per il fatto che l'opera, eccettuati alcuni punti in cui la piena autografia viene meno, è in sostanza attribuibile al Barocci, dovremmo poi pensare agli anni successivi il 1580-1581.

2. Edizione del documento

ACSFUr, FA, serie Protocolli, vol. dal 1286 al 1619, cc. 404r-407v.

In Dei nomine amen. Anno a nativitate Domini Domini nostri Iesu Christi | millesimo quingentesimo septuagesimo primo, indictione decima | quarta, tempore pontificatus sanctissimi in Christo Patris et domini | nostri domini Pii pape quinti, die vero undecima mensis octobris. | Actum Urbini, in conventu et domo fratrum Sancti Francisci, posito | in quarterio sive burgo Evaginis, iuxta stratam publicam et | pluribus lateribus et alia latera, et in thalamo in quo de presenti | residet infrascriptus magister frater Franciscus Torroneus, vulgari|ter ditta 'Le stantie del ministro', iuxta sua latera, ibidem presentibus | spectabili viro domino Bartholomeo Biachino et discreto | viro magistro Baldasare quondam Aloisii Pulcię de Urbino, testibus | ad hec vocatis, habitis et rogatis et cetera. |

Capitulariter congregati et coadunati infrascripti fratres de man|dato reverendi patris fratris Iohannis Mamelli de Castrocaro, inpresentiarum | guardiani domus conventus et fratrum Sancti Francisci de Urbino, | iubentis et mandantis dictos et infrascriptos fratres, capitulariter | congregarii et coadunarii in supradicto thalamo et mansione | et proprius in sacrestia dicti conventus ad sonum campanelle, | ut man[i]fest, et in qua sacrestia dicti et infrascripti fratres | soliti et consueti sunt capitulariter congregari et coadunari | pro negotiis peragendis pro dicto con-

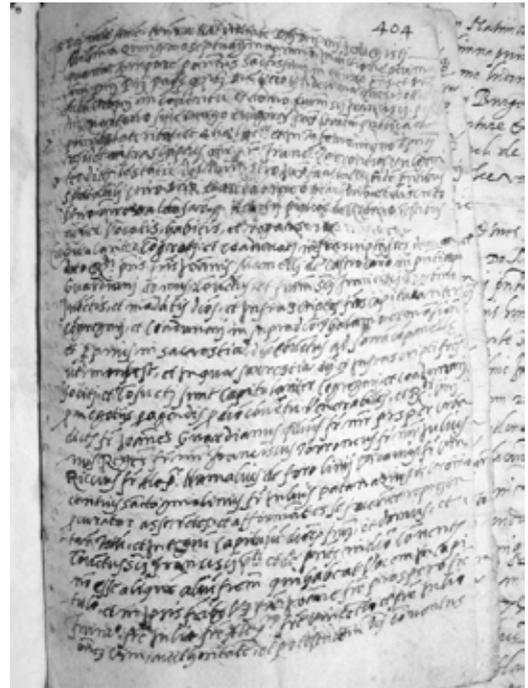


Fig. 3 – *Incipit* dell'atto di concessione dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Urbino a Nicolò di Ventura del Fattore. ACSFUr, FA, serie Protocolli, vol. dal 1286 al 1619, c. 404r (11 ottobre 1571, Urbino).

ventu: venerabiles et reverendi viri | dictus frater Ioannes guardianus predictus, frater magister Prosper Urbanus Regens, frater magister Franciscus Torroneus, frater magister Iulius | Riccius, frater Alexander Numalius de Forolivii³¹ vicarius, frater Vincentius Sanctagniolinus, frater Iulius Patanazius de Urbino | procurator. Asserentes et affirmantes se facerent representare totum et integrum capitulum dictorum fratrum et domus et | conventus Sancti Francisci predicti et de presenti in dicto conventu | non esse aliquem alium fratrem, qui habeat vocem in capitulo in ipsis fratribus videlicet: fratre Ioanne, fratre Prospero, fratre | Francisco, fratre Iulio, fratre Alexandro, fratre Vincentio et fratre Iulio | omnem cum auctoritatem et potestatem dicti conventus || (c. 404v) et domus Sancti Francisci consistere et positam esse quecumque | pro capitulo supra-

dictus conventus ac dicto conventus faciendi, dicendi | et expediendi prout habet vel habere potest universum capitulum | eiusdem conventus. Qui quidem ser Ioannes, frater Prosper, frater Franciscus, | frater Iulius, frater Alexander, frater Vincentius et frater Iulius, sic ut | supra capitulariter congregati et coadu[na]ti, habitoque prius tamen inter se maturo colloquio, tractatu et delibera|tione suprascriptis, atque considerantes infrascripta cedere | in evidentem utilitatem dicti conventus et, volentes agnoscere | bonam fidem infrascripti Nicolai dantis et concedentis infra|scriptas summas denariorum sive bonorum, ut infra sponte | gratis et ex eorum certa scientia omni meliori modo et cetera, se et | suos successores ac bona quecunque dicti conventus obligantes et cetera, | salvalicentia suorum superiorum si et quatenus ea opus sunt. | Ii li ditti frati di San Francesco di Urbino promecteno et | concedano a Nicolò di Ventura del Factore da Urbino lo | altare maggiore di dicta chiesa, et detto Nicolò pro|metto dotarla di tanti beni olivati, al valore de scuti | quatercento, o vero 400 scuti in denari, da rem|vestrisi in tanti beni stabili olivati, et de più dargli | scudi cento cinquanta per la fattura di una di una ³² tau|la da pondersi in detto altare e da farsi per mano di | Federico Baroccio a honore di nostro Signore Iesu Christo, | di la Vergine sua Matre e di San Francesco e di San | Nicolò, con questo che descripti siano tenuti farla fare bene | insieme insieme ³³ con tutti li ornamenti et finimenti d'oro fine alla sua perfectione. Et, bisognando spendere più, | che detti frati siano tenuti del loro proprio, oltra li | ditti 150 scuti et hora et detto affetto gli consegna | il credito che ha con l'Abonza de scuti cento, con messer | Guido Bonaventura e messer Baldo Antonio lassò abundanzie | ii è scuti vinticinque, gli promette sborsciare in contanti sub|bito (c. 405r) che seranno convenuti con il pittore, et li altri vinticinque | finita che serà detta tavola et posta in detto altare | et finito il suo ornamento con queste condizioni, che finita | detta opera, come di sopra, è posta nello altare, detto | Nicolò debba dottare dicta capella, come di sopra, et li frati debbiano ogni giorno in perpetuo celebrare

una | messa con la comemoratione dei defunti per le anime | de li suoi passati al detto altare, e pur in perpetuo ogni | anno celledrare la solemnità di Sancta Maria de li Angeli, | il secondo dì de agosto con tutte con tutte ³⁴ cierimonie | e solemnità. E detto Nicolò sia tenuto dargli la cera | solita e la pietanza per detto giorno di pane, carne et | vino et, dopo la morte sua, siano tenuti al medemo | li heredi di essi Nicolò e di più il giorno sequente, non | essendo impedito pur non si tralassi li altri giorni, dicti | frati debbiano in perpetuo celledrare uno officio solenne | di messe quaranta per l'anima de li suoi defonti e, dopo morte sua e di madonna Bernardina, sua consorte, | parimente celledrare, oltre detto officio, ogni anno tre | officii di messe venti l'uno per le anime loro e di ciò | tenerne sempre minuto conto. Et in caso che loro | cessassaro, detta dota ricascha alla fraternità di San | Domenico col medesimo pese di far dicti officii nella | detta fraternità di più che faccino in perpetuo ardare | continuamente una lampada al Sacratissimo Corpo di | Cristo. E de più gli promettono fare un supulchro innanto | al detto altare maggiore a loro spese, purché Nicolò | lo cuopro di petre e gli dia li madoni da farlo del suo, | et inoltre convengano insieme che, finita detta opera, | comandi sopra sé intenda cominciarese obligo da una | parte e l'altra, e che la dota di essa capella durante (|| c. 405v) la vita di esso Nicolò e di madonna Bernardina, | sua consorte, debba restare appresso di loro insieme | col frutto et in cambio di quello, mentre viviranno, | siano obligati ogni anno a Sancta Maria di Agosto | fargli mesurare tre stara di grano buono e | recipiente e doppo ³⁵ e dopo la morte loro il detto oli|veto debba essere dote di dicta capella, et gli heredi | non siano tenuti più a detti stara tre di grano, | ma ritornano a loro lassando oliveto libero et | espedito a detta capella, et caso che alcuno moles|tasse detto Nicolò in dicta capella e che prohibisse il | celledrare in nome suo la detta dotatione, se intenda | essere nulla e per non fatta anchorché fuossi giurata, | e detto Nicolò possa disporre di esso oliveto in | tal caso ad ogni suo beneplacito e non renferirlo | in altri. E che li prefati frati siano

obligati rendergli | tutte le spese et denari fatti sì nella tavola et | ornamento, come nel sepolchro e così convennero | insieme dette parte, et promiserò osservare il tutto | inviolabilmente da una parte e l'altra, et spetialmente li frati quali del continuo se offeriscano pre|gare in Dio per detto Nicolò, sua consorte et descendente | a laude et honore di nostro Signore, di la sua Matre e di | San Francesco e di San Nicolò.

Qui guardianus et | fratres sui, supra capitulariter congregati, et qualibet consi|derantes predicta cedere et servire in evidentem utilitatem | dicti conventus volentisque agnoscere bona fidem dicti Nicolai | dictam capellam ³⁶, ut supra, et infra dotatis sponte gratis et ex | earum certa scientia omni meliori modo predicta et infra|scripta omnia et singula acceptaverunt et acceptant | pro se et suis successoribus in dicto conventu, et etiam una cum (|| c. 406r) me notario publico, pro dicto altare, capella et conventu et promiserunt | et solemnī stipulatione convenerunt dicto Nicolao presenti, sti|pulante et acceptante pro se et suis heredibus supradicta | omnia et singula onera, ut supra imposta per dictum | Nicolaum supportare in perpetuum et adimplere atque debite | exquotioni demandare, prout supra, per dictum Nicolaum | constitutum, ordinatum et deputatum fuit et cetera. Et versa vice | dum Nicolaus divina quadam inspiratione pro salute | anime sue spe causas et confidens per supradictos fratres adimpleri | et observari omnia supradicta onera, et quod dicti fratres semper | rogabunt summa devotione et charitate Deum Omnipotentem | pro salute anime ipsius Nicolai, id propter volens dictam | eius animam deliberationem ad bonum effectum deducere, | constitutus personaliter coram supradictis testibus et me notario | publico infrascripto non vi, dolo, metu, fraude seu | aliqua alia sinistra machinatione circumventus et | inductus vel seductus sed eius mera, libera et spontanea | voluntate sponte sponte ³⁷ et ex eius certa scientia non per errorem | aliquem iuris vel facti et cetera, omni meliori modo, vi et iure, causa | et forma quibus magis et melius validius et efficacius | de iure facere potuit, valebuit ac potest et debet sibi que | licuit et licet et cetera, ex nunc a more dicti

et pro salute anime | sue et cetera, de dictis quatrīngentis scutis voluit dotari et dotavit dictum altare et capellam maiorem dicte ecclesie Sancti | Francisci cum oneribus predictis et obligationibus, ut supra, expressis et dictorum quatrīngentorum scutorum dotem et pro dote dicte capelle | cum oneribus tamen et obligationibus predictis. Et quod dictus guardi|anus et fratres teneantur et obligati sint semper supportare | onera predicta et cetera, et ita dictus Nicolaus ex una, et dictus | guardianus et fratres supradictis in omnibus partibus ex altera | convenerunt et solemnī stipulatione hinc inde interveniente, (|| c. 406v) pacto expresso et dicta stipulatione valato concordēs | remanserunt et pepigerunt dicte partes dictis quibus supe|rioribus et cetera, renuntiantes contrahentes partesque predictę | dictis quibus supra nominibus exceptioni doli, mali, vis, metus, | fraudis conditioni indebite sine causis ex iniusta causa | infactum actioni, fitionis, simulationis erroris iuris | et facti necnon exceptioni non sic vel aliter facti | et cōcelebrati contractus rei non sic vel aliter geste, aliter | fuisse dictumque scriptum seu recitatum vel et contra omnique | alii legum iuris, canonum, statutorum et constitutionum | papalium sinodaliū et provincialium privilegio, bene|ficio et favori edito vel edendo a lege vel ab honore | ipsis contrahentibus et cuilibet ipsorum contra predicta | vel aliquo predictorum, quomodolibet competenti et com|petituro et iuri et legi dicente et disponente generalem | renuntiationem non valere nec sufficere, nisi plures serit | specialis specifica et expressa et cetera. Certificati tamen prius et certiorati dicti contrahentes per me notarium publicum | infrascriptum de importantia dictorum privilegiorum | et beneficiorum et quod importet et quod operetur eorum | renuntiatio et cetera. Que omnia et singula supra et in|frascripta atque in presenti instrumento contenta dictus Nicolaus per se et suos heredes, ut supra, et cetera, promisit dictis guar|diano et fratribus et mihi notario publico infrascripto, ut publice et authentice persone, ut supra, | presentibus pro se et suis <et> successoribus pro dicta capella et | conventu predictis et cetera, et versa vice dicti guardianus et fratres |

per se et suos successores et vice et nomine dicti conventus | promiserunt et solemnī stipulatione convenerunt dicto | Nicolao, ut supra, presenti et stipulanti et cetera, et promittendo solemniter iuraverunt et quilibet ipsorum iuravit ad sancta Dei (|| c. 407r) Evangelia manus corporaliter tactis scripturis predicta | omnia et singula vera fuisse et esse, et ea respective | semper et perpetuo firma, rata et grata habere, tenere, | attendere, observare et adimplere et in nullo contra|facere, dicere, opponere, allegare vel venire per se vel alium, | seu alios aliqua ratione vel causa, modo vel ingenio, | seu alio quovis quesito colore in iudicio vel extra, | de iure vel de facto taccite vel expresse sub pena et | ad penam dupli dictorum 400 scutorum solemnī stipulatione promissa | in singulis et pro singulis capitulis, pactis, membris | seu articulis presentis contractus et instrumenti et cetera, et sub | refectione damnorum omnium et expensarum ac inte|resse litis et extra et cetera, que pena toties committatur et | exigi possit et valeat in effectu, quoties contrafactum seu | ventum forent. Qua pena commissa, exacta, soluta vel non | seu etiam gratis remissa predicta et infrascripta nichilominus | firma consistant et rata perdurent, et pro quibus quidem omnibus | et singulis firmiter observandis et firmis et ratis

habendis atque | adimplendis, et pro dicta pena solvenda si et quatenus commissa fuerit cum effectu, dictus Nicolaus et guardianus et | fratres predicti obligaverunt se et suos heredes atque successores | dictique guardianus et fratres bona dicti contractus et dictus Nicolaus | bona sua mobilia et stabilia, iura et actiones, presentia | et futura et cetera. De et super quibus omnibus et singulis premissis, | supradicti contrahentes dictis nominibus rogaverunt me | notarium publicum infrascriptum et petierunt si a me notario publico | unum vel plura, publicum seu publica actioni atque dari | instrumentum et instrumenta de iure validum et valida et extendatur ad (|| c. 407v) sensum sapientis mei notarii, non mutata substantia contractus cum omnibus clausulis et caute|lis necessariis et opportunis et cetera. |

Approbo ego idem Iulius Corvinus notarius rogatus et cetera. |

(ST) Et ego Iulius Corvinus publicus apostolicaque auctori|tate notarius de Urbino quadre Posterule predictis omnibus | singulis dum sic, ut premititur, agerentur et fierent | una cum dictis testibus presens finitaque rogatus | scribere scripsi et publicavi signum nomenque meum | consuetum apposui et cetera.

* Di Marco Droghini è l'introduzione storico-artistica, di Anna Falcioni l'edizione del documento e la presentazione, nelle note 10, 12 e 13, delle notizie riguardanti Nicolò di Ventura.

1 In tal caso bisogna precisare che la scelta di pubblicare il documento deriva dalla volontà di rendere note le scoperte mano a mano emergenti dal riordino attualmente in corso, coordinato da Anna Falcioni, ed a cui partecipa anche lo scrivente, del fondo antico dell'Archivio del convento di San Francesco di Urbino.

2 Olio su tela, cm. 427 x 236 (Urbino, chiesa di San Francesco).

3 A. EMILIANI, *Federico Barocci*, Recanati 2008, I, pp. 264-267.

4 Ultimandola nel 1579.

5 In merito alla lettera del 1576 l'Emiliani (p. 266) aggiunge tuttavia la seguente riflessione: «Poiché il Barocci temeva di essere incolpato dai confratelli di Arezzo di tardare l'opera loro proprio a causa del *Perdono di Assisi*, si può anche ritenere un po' ottimistica la sua affermazione».

telli di Arezzo di tardare l'opera loro proprio a causa del *Perdono di Assisi*, si può anche ritenere un po' ottimistica la sua affermazione».

6 H. OLSEN, *Federico Barocci. A critical study in Italian Cinquecento painting*, Uppsala 1955, p. 125. Il tutto è poi ripetuto, senza varianti, in *Id.*, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962, p. 159, senza dubbio il contributo più diffuso e conosciuto di Olsen sul Barocci.

7 E. RICOTTI, *Il convento e la chiesa di S. Francesco di Assisi in Urbino*, Padova 1954, p. 28. In pratica il Ricotti, a quanto pare sconosciuto dai più, sintetizza uno dei due passaggi, che trascriveremo per intero più sotto (quello a c. 22r), dedicati nel manoscritto del 1735, cui si rimanda alla nota 14, al *Perdono di Assisi*.

8 In tal caso risulta ancora più stretto il collegamento con l'indulgenza plenaria, cosiddetta della Porziuncola o del Perdono, fortemente incoraggiata dal papa francescano Pio V (1566-1572) il quale, nel

1569, dispose la costruzione della Basilica di Santa Maria degli Angeli con lo scopo d'inglobare il tempio della Porziuncola.

9 Con i quali Barocchi entrò in rapporto, per quanto ne sappiamo attualmente, negli anni '60 attraverso la realizzazione della cosiddetta *Madonna di San Simone* (Urbino, Galleria nazionale delle Marche) di cui, come risulta dall'analisi ancora in corso di documenti che stanno affiorando dall'archivio del convento di San Francesco, si potrebbe perfezionare la questione relativa alla committenza nonché agli anni di esecuzione.

10 Nicolò del fu Ventura del Fattore, maggiorenne urbinato e abitante nel borgo di Valbona, compare anche in altri *instrumenta* notarili coevi (1562-1573), che lo attestano non solo nella conduzione di transazioni commerciali, ma anche nella costituzione di società con notabili locali per la gestione dei prestigiosi cavalierati ecclesiastici del Giglio e di San Paolo: Sezione Archivio di Stato di Urbino, *Fondo Notarile* (= SASUr, FN), not. Corvini Giulio, vol. 742, cc. n. n. (1562 giugno 18, settembre 24); vol. 749, c. n. n. (1569 aprile 1); vol. 750, c. n. n. (1570 maggio 24); vol. 753, c. n. n. (1573 novembre 26); not. Beni Gabriele, vol. 999, cc. 10v, 123v (1568 aprile 21, 1569 ottobre 4) [nota di Anna Falcioni].

11 È da precisare che il documento di cui parliamo deve riconoscersi come quello ufficiale riguardante la commissione, questo perché in una testimonianza del 1735 già segnalata e che trascriveremo a breve, per spiegare la realizzazione del *Perdono*, si rimanda al medesimo rogito notarile.

12 Le spese per la costruzione del sepolcro di Nicolò del fu Ventura sono registrate nel mese di maggio 1575: «E più per fare fare la sepoltura di Nicolò di Ventura che il convento era obligato a farla, per fare portare via il tereno e gesso e magisterio, pagai fiorini duo e denari sei, libre 4, bolognini 0»: Archivio del convento di San Francesco di Urbino, *Fondo Antico* (= ACSFUr, FA), vol. Entrata e uscita 1572-1578, c. 130r [nota di Anna Falcioni].

13 Nel testamento del 1572, pervenuto in copia purtroppo mutila, Nicolò del fu Ventura del Fattore nomina la moglie Bernardina sua erede e dispone diversi legati per la salvezza della sua anima, riconfermando quanto stabilito nel precedente atto dell'11 ottobre 1571, in favore della chiesa di San Francesco di Urbino (ACSFUr, FA, serie Protocolli, vol. dal 1286 al 1619, cc. 410r-412v). Difatti, dai documenti postumi alla morte di Nicolò († 5 dicembre 1574) risulta che la vedova Bernardina amministra in prima persona gli affari di famiglia: v. SASUr, FN, not.

Corvini Giulio, vol. 754, c. n. n. (1574 dicembre 30); ACSFUr, FA, vol. Entrata e uscita 1572-1578, c. 177v (1576 agosto 2) [nota di Anna Falcioni].

14 Il titolo esatto del manoscritto (in ACSFUr, FA) è *Notizia di tutti gli obblighi di messe et altro che di presente ha e sodisfa la chiesa de PP. Minori Conventuali d'Urbino si attivi che passivi estratta dagli istromenti, e libri del convento di S. Francesco dal P.M. Camillo Antonio Mariani definitore perpetuo, e guardiano nell'anno 1735*. Con molta probabilità tale volume, vero e proprio libro di notizie reputabile come il più importante per ricostruire la storia della chiesa e convento di San Francesco, è quello che dall'Olsen, senza fornire dati specifici (fondo di appartenenza, numeri di carta, ecc.) allo stesso modo di Emiliani il quale si affida a quanto offerto dallo studioso danese, viene intitolato *Libro delle notizie*. L'Olsen, tuttavia, dovette conoscere il manoscritto e il suo contenuto soltanto per via indiretta altrimenti sarebbe giunto anch'esso alla nostra testimonianza documentaria rintracciata nel cosiddetto protocollo "A".

15 ACSFUr, FA, serie Protocolli, vol. dal 1286 al 1619, cc. 139v-140r. Precisiamo in tal caso che la data in questione, come si desume da confronti con ulteriori testimonianze cronologiche rintracciabili nel documento del 1616, non è approssimativa ma riguarda proprio il 1580. Per dovere di cronaca va anche ricordato che nello stesso documento, oltre alle opere di Barocchi conosciute realizzate per i Conventuali, sono segnalate (c. 143r) nell'altare «in Sacratio» tre «incone depicte per manus Federici Barocchi».

16 RICOTTI, *Il convento* cit., pp. 28-29.

17 Sulla figura di Pompilio Bruni si veda EMILIANI, *Federico Barocchi* cit., *passim*.

18 G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di E. BOREA, Torino 1976, p. 188.

19 A. LAZZARI, *Memorie di Federico Barocchi di Urbino*, Urbino 1800, pp. 11-12. Nel lavoro del Lazzari, che è una ristampa con aggiunte della vita dedicata dal Bellori al Barocchi, troviamo scritto «il Barocchi colorì questo quadro in convento, e vi consumò sopra sette anni, così per lo studio usatovi, come per l'impedimento del male, che non lo lasciava operare. Ed egli stesso l'approvò con la bella stampa in foglio all'acqua forte di sua mano pubblicata l'anno 1581. Conseguito però l'applauso meritevole, li frati avendogli dato cento scudi d'oro, de quali si contentava per la povertà loro, gli procurarono cento altri fiorini di donativo».

20 A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino 1801, pp. 104-106. A tal proposito il Lazzari afferma che «non dobbiamo

discostarci dalla descrizione, ch' esattamente ci porge Gio. Pietro Bellori» e aggiunge «il Barocci colori questo quadro in convento, e vi consumò sopra sette anni, così per lo studio usatovi, come per lo impedimento del male, che non lo lasciava operare; ed egli stesso l' approvò con la bella stampa in foglio all' acqua forte di sua mano, pubblicata l' anno 1581. Conseguito il Barocci l' applauso meritevole per l' opera compiuta, li frati avendogli dato cento scudi d' oro, de' quali si contentava per la povertà loro in que' tempi, gli procurarono cent' altri fiorini di donativo».

21 L. SERRA, *Urbino. Arte e documenti*, in O.T. LOCCHI (a cura), *La Provincia di Pesaro ed Urbino*, Roma 1934, p. 378. Il medesimo Serra, noto storico dell' arte, sintetizza lo stato degli studi sul *Perdono* poco prima del contributo dell' Olsen. Dietro il Serra il MARIOTTI (*Urbino*, 1953, p. 130) e il MAZZINI (*Guida di Urbino*, 1962, p. 16) ripetono che il Barocci dipinse l' opera a tempera nel 1576 e la ripassò ad olio nel 1581.

22 Nella lettera in questione, pubblicata da ultimo da EMILIANI (*Federico Barocci* cit., p. 312), il pittore urbinato scrive: «ho finito la tavola che io dissi haver incominciato, quando fui in cotesta città [giugno 1575 circa] et il tutto ho fatto per star con l' hanimmo riposato, et attendere solo in questa et sebene assai hopere mi sono capitate per le mani il tuto ho ricusato, et lassato andar, solo per attendere in questa».

23 EMILIANI, *Federico Barocci* cit., p. 313.

24 Testualmente, nel ricordo datato 7 maggio 1575 (pubblicato da SCATASSA in "Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana", anno IV, nn. 5-8, 1901, p. 129), troviamo scritto: «i frati di S. Francesco devono dare scudi doi corenti sono per il nolo d' una stanza de S. Antonio quale tiene p. servitio de detti frati ms. Federico Barocci, p. un anno da cominciarsi a di detto e finir come seguita sin adi p.o maggio 1576, quale nolo, prometto pagar p. loro come lor sindaco, ms. Bartolomeo Biacchini, presente il caval. Biancalana». Precisiamo che dopo questo pagamento, il primo in tal senso rintracciato dallo Scatassa, è il Barocci che paga l' affitto della stanza a partire dal 1581. Ciò potrebbe indicare che la lavorazione dell' opera, confermando così quanto riferito dal Bellori sul relativo luogo di esecuzione e, sempre che il "servitio" debba interpretarsi come l' impegno sul *Perdono di Assisi*, s' iniziò nella stanza presa in locazione e poi, nel 1576, fu trasferita nel convento di San Francesco?

25 Per quanto riguarda il privilegio concesso da Gregorio XIII si veda A. CERBONI BAIARDI, *Federico*

Barocci e la calcografia, in A.M. AMBROSINI, M. CELLINI (a cura), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005, p. 82.

26 Nel manoscritto del 1735, in particolare, questa cosa è acuitizzata dal fatto che a c. 22r, riferendosi alla dote elargita da Nicolò di Ventura per l' altare del *Perdono*, sono indicati 300 scudi e non 400. Teniamo inoltre conto che si segnala Nicolò di Ventura deceduto il 5 settembre 1574 mentre la vera data di morte del medesimo Nicolò, come abbiamo già avuto modo di dire nella nota 13, è 5 dicembre 1574.

27 Cfr. P. DAL POGGETTO, *La Galleria Nazionale delle Marche e le altre collezioni nel Palazzo Ducale di Urbino*, Roma 2003, p. 220.

28 Il primo a parlare "pubblicamente" di bozzetto è stato il GHERARDI (*Guida di Urbino*, Urbino 1875, p. 83), l' ultima la VASTANO (*Perdono di Assisi*, in A. GIANNOTTI, C. PIZZORUSSO (a cura), *Federico Barocci 1535-1612. L' incanto del colore. Una lezione per due secoli*, cat. mostra, Milano 2009, pp. 268-269) passando per l' Olsen e l' Emiliani.

29 Simile incompiutezza che, fondamentalmente, non comprova nulla, può ad ogni modo essere spiegata attraverso una drastica ripulitura andata ad intaccare gli strati pittorici più superficiali. Notiamo quindi l' aureola di Santa Chiara quasi persa alle estremità. Sempre l' aureola, di cui si sente l' antica presenza, è completamente scomparsa sopra la testa della Vergine.

30 Come ulteriore prova per confermare tale analisi potremo aggiungere il disegno, caratterizzato da un progetto di quadro centinato così come lo è il prototipo in San Francesco, finito all' Ermitage di S. Pietroburgo e che, raffigurante San Nicola invece di Santa Chiara, dovrebbe essere ovviamente posto prima di qualsiasi bozzetto dipinto. Va tuttavia precisato che lo stesso esempio grafico, generalmente indicato come schizzo per il *Perdono di Assisi*, non è detto che non sia stato eseguito, apportando piccole modifiche, dopo la realizzazione del quadro in San Francesco e con lo specifico scopo di preparare l' incisione del 1581 (che si presenta con misure identiche al disegno).

31 *Sic.*

32 Ripetuto nel testo.

33 Ripetuto nel testo.

34 Ripetuto nel testo.

35 *Sic.*

36 *Capellam* agg. con un segno di richiamo nel testo a c. 407v, alla linea 3.

37 Ripetuto nel testo.

Girolamo Arduini architetto del duca Francesco Maria II della Rovere

di

Alessandro Paccapelo

La figura del pesarese Girolamo Arduini, il meno noto degli architetti ducali del periodo roveresco, merita uno studio più approfondito di quanto fino ad ora è emerso nelle ricerche sulla storia dell'architettura del ducato ¹.

È infatti certo che l'attività dell'Arduini, inserendosi cronologicamente tra quelle di architetti eccellenti, sia in ambito locale che internazionale e già esaurientemente indagati, ne esca sminuita dal confronto e per questo motivo, forse, risulta in parte trascurata dagli studiosi.

Va ricordato infatti che la carica di architetto ducale presso i Della Rovere venne ricoperta, sotto Francesco Maria I, da Girolamo Genga (Urbino 1476-1551) cui seguì, alla sua morte, il figlio Bartolomeo (Cesena 1518-Malta 1558) che tenne il prestigioso incarico fino alla sua partenza per l'isola di Malta, dove si occupò principalmente di fortificazioni. Successivamente il titolo passò a Filippo Terzi (Bologna 1520 -Setùbal 1597) che si occupò, tra le altre sue attività, della importante esperienza di rinnovamento urbanistico voluta da Guidubaldo II per la città di Pesaro; alla morte di quest'ultimo, con il nuovo duca Francesco Maria II, la carica passò appunto a Girolamo Arduini che la conservò fin alla sua morte avvenuta nel 1601. Gli succedette quindi l'ultimo architetto ducale che fu il notissimo archi-



Fig. 1 – Stemma della Famiglia Arduini, Biblioteca Oliveriana di Pesaro, ms. 1184.

tetto e scenotecnico pesarese Niccolò Sabbatini (Pesaro 1574-1654) che sopravvisse al ducato.

Il periodo storico in cui si inserisce la vicenda dell'Arduini come architetto ducale, che corrisponde circa alla prima metà dell'epoca di Francesco Maria II, è molto particolare per il ducato di Urbino: il nuovo duca aveva ereditato dal padre uno stato con una precaria condizione finanziaria che necessitava di essere riassetata. Tale situazione aveva imposto al duca stesso di aumentare le tasse e di tenere una vita di corte all'insegna della sobrietà, cosa che non gli doveva essere di troppo sacrificio

data la sua personalità dal carattere schivo ed introverso, dedita principalmente allo studio ed al governo dello stato.

A questo stato di cose si deve aggiungere la situazione familiare di Francesco Maria II che era stato costretto dalla ragion di stato a sposare, per procura, nel 1570 Lucrezia d'Este di quattordici anni più anziana di lui, dalla quale non aveva avuto figli e che non aveva mai apprezzato la vita nel ducato soggiornando spesso a Ferrara.

Il territorio ereditato da Francesco Maria II era punteggiato di residenze ducali, alcune destinate al governo ed alla corte ² ed altre riservate a soli scopi rappresentativi e di svago, quindi «mantenne Francesco Maria, diligentemente, le fabbriche dello stato; ma poco spese in nuove costruzioni, le antiche gli bastavano, né i sudditi aggravar voleva» ³. Risulta evidente che, in una tale situazione, le occasioni per mettersi in luce per l'architetto ducale non fossero molte: questo è un altro motivo per cui la figura di Girolamo Arduini appare più defilata rispetto agli altri architetti ducali.

Nonostante l'importante carica di architetto ducale e la sua appartenenza ad una delle più antiche e conosciute famiglie della nobiltà pesarese, non si hanno purtroppo ancora molte notizie riguardo l'attività e la vita di Girolamo Arduini ⁴. Si riscontra la presenza a Pesaro della famiglia Arduini, fin dai primi anni del XIV secolo; sul finire dello stesso secolo Giovanni e Paolo Arduini ottennero la nobiltà veneziana per essersi distinti nella guerra di Chioggia. La nobile famiglia Arduini ⁵ si dedicò per anni al commercio, e all'inizio del XVI secolo, i suoi componenti erano i «conduttori della salara del Duca Francesco Maria primo» ⁶.

Oltre al cavalier Girolamo, architetto ducale, si distinsero particolarmente: Sante

Arduini, medico di chiara fama e trattatista di medicina del XV secolo, che operò particolarmente a Venezia e il colonnello Girolamo Arduini ⁷, nipote *ex filio* dell'architetto ducale che fu buon militare, architetto allievo del Sabbatini, che «al pari del maestro resesi eccellente nella prospettiva e pratica di fabbricar scene e machine nei teatri» ⁸. Sebbene la data non sia certa, alcuni autori della cronachistica locale pongono intorno al 1540 la nascita di Girolamo, figlio di Pandolfo Arduini esponente della nota famiglia pesarese; Girolamo prese in moglie Ginevra Paoli dalla quale ebbe quattro figli: il capitano Francesco, Giulio Cesare (padre dell'architetto Girolamo), il canonico Girolamo e Fiordalice ⁹.

Il Celli, nel suo saggio sulle fortificazioni del ducato, fa risalire la formazione architettonica dell'Arduini, così come quella di altri giovani architetti pesaresi, al dibattito ed alle sperimentazioni progettuali teoriche e pratiche che si svolsero nella città a seguito della costruzione della cinta difensiva pentagonale iniziata nel 1528, durante il periodo di Francesco Maria I della Rovere ¹⁰.

Questa formazione avuta sul campo nell'arte fortificatoria sembra essere confermata dalla prima notazione cronologica riguardante Girolamo Arduini come architetto, che si riferisce all'anno 1569 quando dedicò al marchese Del Monte la sua opera di architettura militare intitolata *Trattato del modo di piantare e fortificare una città*; di cui si sono purtroppo perdute le tracce ¹¹. Che l'Arduini avesse una propria notorietà in questo campo viene anche confermato dall'abate fidentino Pietro Zani ¹² che, nella sua ottocentesca opera enciclopedica dedicata alle belle arti, lo cita come architetto, architetto militare e scrittore già operante nel 1570.

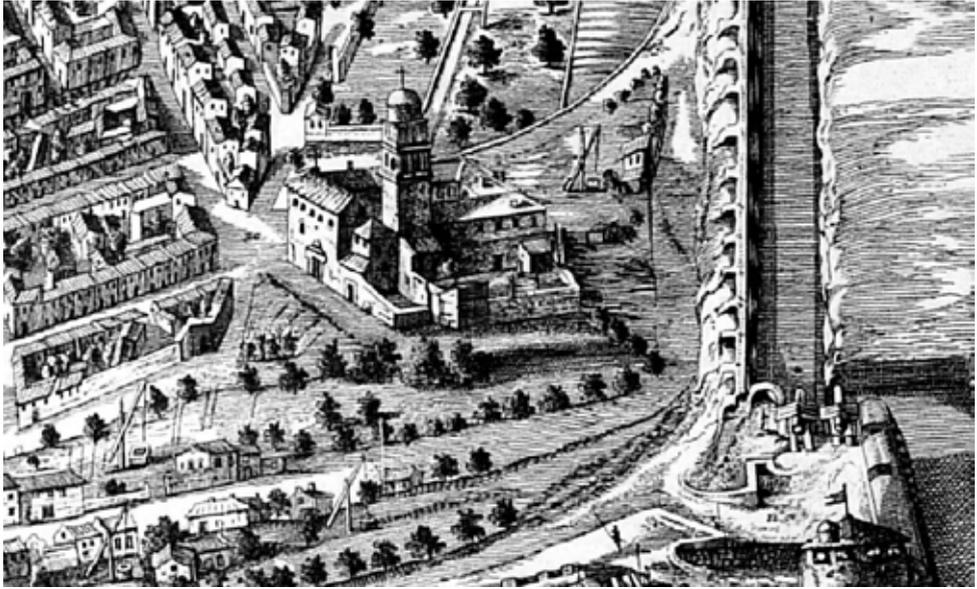


Fig. 2 – J.J. Blaeu, *Pisaurum vulgo Pesaro*, 1663, Santa Maria degli Angeli.

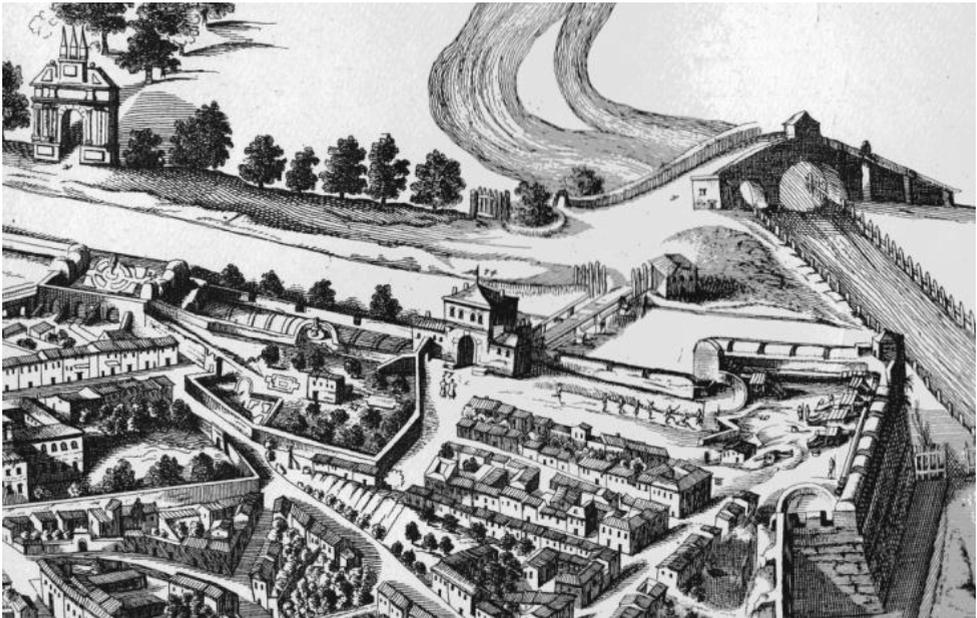


Fig. 3 – J. J. Blaeu, *Pisaurum vulgo Pesaro*, 1663,
il Barchetto, il casino del Portanile e il bastione di San Giovanni.

Nel 1573 entra a far parte dei «Consiglieri della Comunità di Pesaro» il «cav. Girolamo Arduino in luogo di m<esse>r Giacomo Arduino»¹³; ed in questi primi anni del decennio la fama di Arduini nell'ambito pesarese doveva certamente essere grandemente cresciuta, tanto che Ludovico Agostini nelle sue *Giornate Soriane* «molto probabilmente composte fra la metà del 1572 e il 1574»¹⁴ cita «i due matematici Arduini, il cavalier Ieronimo e Paolo»¹⁵. In questo periodo l'Arduini progettò per i Padri Camaldolesi la nuova chiesa con annesso convento dedicata a Santa Maria degli Angeli; l'edificio sorse non lontano dalla Rocchetta del porto, tra le attuali vie Bertozzini e Luca della Robbia, «là dove esisteva la trecentesca chiesa di Santa Maria Vecchia detta anche Santa Maria in Porto in quanto sita in pertinentiis Portus Pisauri, in quel tempo ancora dentro la città»¹⁶. La costruzione, attualmente in attesa di opere di restauro e recupero funzionale, ebbe una vita travagliata: dopo un primo intervento di ristrutturazione sul finire del XVIII secolo, nel 1862 venne venduta al municipio e «trasformati in un primo momento in Deposito militare, convento e chiesa vennero in seguito adattati a Bagno Penale a spese del Ministero di Grazia e Giustizia e del Comune»¹⁷, ospitando poi per anni la prigione-scuola ed il riformatorio giudiziario.

La prima pietra della costruzione venne posta da Guidubaldo II nel 1570, ma solamente dopo quattro anni l'iter per l'edificazione del grande complesso religioso ebbe una svolta e nel giugno 1574, alla presenza del «magnifico m<esse>r Girolamo Arduino da Pesaro»¹⁸, si diede corso alla stesura del contratto d'appalto per la costruzione dell'edificio. In tale atto viene specificato: «Prima, che sia obbligato detto maestro Gio-

Antonio fare le muraglie et altri vani che in esse vanno conforme al disegno et modello del cavaliero Ard<ui>no»¹⁹. I lavori relativi alla costruzione di chiesa e convento andarono avanti con molta lentezza e attraverso vari imprevisti tecnici, impedimenti, contestazioni ai costruttori e problemi economici. Nel 1587 l'edificio era ancora da completare malgrado le continue insistenze e i pressanti interventi del duca e nel 1589 si ebbe «un processo celebrato contro i muratori incaricati dei lavori»²⁰, cui vennero contestati difetti costruttivi ed ingiustificati aumenti del costo dell'opera. Al processo partecipò, come testimone, Guidubaldo del Monte²¹: «Egli, come il padre Raniero del Monte da poco deceduto, era amico dei monaci ed era subentrato al padre come architetto della chiesa (fornì i suoi disegni, perché l'incarico di progettista di Girolamo Arduini era stato per qualche motivo revocato...). I Del Monte intervennero sul progetto iniziato dall'Arduini, servendosi delle vecchie fondazioni e dei lavori già avanzati»²².

Il segnale della rapida ascesa sociale dell'Arduini si ebbe nell'autunno del 1574, quando il duca Guidubaldo II, pochi giorni prima della sua morte avvenuta il 28 settembre, lo volle accanto a sè per predisporre il disegno del nuovo stemma della città di Pesaro²³, come ancora appare al giorno d'oggi, nel quale venivano uniti al bianco e al rosso in quarti, colori di Pesaro, i simboli rovereschi ed i riferimenti alla fedeltà della città.

La mattina seguente che fu alli XXII fece addimandare il magistrato di Pesaro del quale era confaloniero m<esse>r Vincenzo Massellini, et essendosi presentato al letto il Duca lo pigliò per la mano, et dissegli abbiamo avuti gran pezzo fa desiderio di riconoscere questa nostra

città di Pesaro dalle altre, come sopra tutte a noi fedelissima perciò per segno della mia buona mente, e della fedeltà sua, voglio morendo esser portato da voi altri magistrato, e consiglieri, e non d'alcun altro, e voglio esser sepolto dentro al monasterio delle monache del corpo di Christo. E a questa comunità per segno di sua fedeltà usata inverso di me voglio che sopra l'arma sua ponga l'arme mia che è la quercia, con quattro mani che sa brazzano in modo di duoi fede, con un motto che dica: Perpetua, et firma fidelitas. E voglio che attorno l'arme siano scritte queste paruoie: Guidi Ubaldi Feltri a Ruere Pisauri d'omi>ni, et p<at>ris munus extremum. E volse Sua Eccellenza Illustrissima che l'arme fosse di subito fatta in sua presenza si come doveva stare, et la fece il Signor Cavagliere Ardivino addimandato m<esse>r Hieronimo; e mentre che si stava in tal fattura più, e più volte disse, o fedelissima Città mia di Pesaro, cosa che molto comosse alli circostanti, che non remase alcuno che non piangesse, e volse anco in un medesimo instante che per confirmazione di tal concessione ne apparesse scrittura, e la volse sotto scrivere di sua mano ²⁴

L'architetto venne incaricato inoltre di approntare il catafalco funebre per le esequie solenni del duca celebrate nella cattedrale di Pesaro ²⁵. La particolarità di tale prestigioso incarico risiede nel fatto che, al momento della scomparsa del duca, l'Arduini non rivestiva la carica di architetto ducale, all'epoca ancora appannaggio di Filippo Terzi. Francesco Maria II, nuovo duca, tuttavia preferì assegnare l'opera a Girolamo Arduini piuttosto che ad un membro dell'apparato di potere del padre.

La vicenda storica e politica che portò alla sostituzione del Terzi come architetto ducale, avvenuta quando Francesco Maria II prese il posto del padre alla guida del ducato, viene ben sintetizzata da Gianni Volpe:



Fig. 5 – Gonfalone della città di Pesaro.

«A lui (Terzi) si deve dunque tutta una serie di realizzazioni che caratterizzano l'epoca di Guidubaldo II, alimentate dalle ambizioni e dalle aspirazioni di grandezza che la Spagna infonde nelle corti italiane ad essa collegate. La scomparsa del duca nel 1574 segna però la fine di queste ambizioni. Gli anni successivi vedono infatti la scomparsa di molti dei protagonisti di quel periodo; nobili, ministri, dignitari di corte espatriano o addirittura vengono imprigionati, vittime delle epurazioni messe in atto da Francesco Maria II» ²⁶. Molto probabilmente Terzi, che di lì a poco si allontanerà dal ducato per la penisola iberica, fu una delle vittime di questo ricambio anche se, come si è visto, il favore di cui godeva presso la corte si stava appannando già prima della morte di Guidubaldo.

Risale al 1576, poco prima della partenza di Filippo Terzi per Roma e successivamente per il Portogallo ²⁷, una disputa tra Arduini ed il precedente architetto ducale riguardo al tracciato ed alle dimensioni di una strada da realizzarsi nelle vicinanze di porta Sale ²⁸. Una serie di lettere ²⁹ scritte dall'Arduini tra l'estate del 1582 e l'ottobre 1583 al conte Giovanni Tommasi, segretario ducale, rende chiaramente l'immagine delle attività riconducibili alla corte e mostra quali generi di incarichi erano di competenza dell'architetto ducale. In questo breve spaccato temporale emergono tutte le attività dell'Arduini al servizio del duca. In questo periodo le sue opere spaziano da lavori di sistemazione e manutenzione di palazzi di proprietà ducale (compreso il controllo degli artigiani che eseguono per il duca lavori di oreficeria, arredamento ed ebanisteria), fino ad importanti lavori di idraulica.

In quest'ultimo campo l'architetto pesarese si dedica alla ideazione ed alla sistemazione di condotte, fontane e peschiere nelle ville roveresche dell'Imperiale, del Miralfiore e della Duchessa in Soria, oltre che al Barchetto e a Fossombrone; si occupa anche di irreggimentare il deflusso delle acque del Foglia, con la realizzazione di pennacchi per proteggere il ponte dalle fiamme:

Ho messo mano ad accomodare li tre cannoni al Ponte, poichè per il mal tempo, e feste non si è potuto far prima, e spero che domani sarà spedito tal negozio. Ho veduto l'effetto del fiume fatto per cagione della fiumara dell'altra notte; come anco per il penacchio. Si è arenato più della metà del letto del fiume verso Pesaro, il quale si è dirizzato alla volta della strada, appunto si come gli avevo scritto prima del successo. Il rimedio, che ho pensato è questo, guastare una parte di detto penacchio, et anco la metà per esse-

re detto pennacchio lungo canne deciotto e largo una $\frac{1}{2}$ che non essendo, si lungo non faria tanto danno al Ponte, o di scorre fuori dell'arco qualo farà rimanendo si lungo. Il pennacchio era necessario in quel luogo ma non si grando, che pare una chiusa ne meno doveva guardar tanto all'imposta dell'arco et acciò meglio io sia inteso, gli ne mando un' schizzetto. Con basciarle le mani, mi raccomando alla sua grazia.

Di Pesaro alli XVII di Agosto 1582
[...]³⁰.

Naturalmente, data la sua formazione e la sua carica, Arduini si occupa anche di architettura militare: nel manoscritto oliveriano assieme alle lettere è presente, sebbene non datato, un interessante parere dell'Arduini in materia di fortificazioni ³¹. Nel documento l'architetto esprime le sue considerazioni in merito alla realizzazioni di fossi, scarpe, controsarpe e strade coperte (opere di terra) spiegandone le motivazioni di carattere costruttivo e difensivo, rinviandole ad un attento studio del sito e della tipologia di terreno. Vengono inoltre prese in esame le caratteristiche sia costruttive che dimensionali nonché le proporzioni delle muraglie e degli spalti in funzione della difesa e dell'uso delle artiglierie, rimandando il tutto ad un disegno purtroppo non più allegato al testo. Nel suo parere l'Arduini cita la vicinanza della fortificazione in questione al mare e la presenza di sabbia nel terreno di fondazione riferendosi inoltre ad opere già iniziate, alle quali tuttavia sconsiglia di agganciarsi; queste ultime notazioni possono anche far pensare alla sua esperienza nella travagliata vicenda delle fortificazioni di Cattolica che prese inizio nel 1583 quando per volontà del legato di Romagna, Guido Ferreri cardinale di Vercelli si decise di dotare il borgo marinaresco di una strut-

tura difensiva. La consulenza dell'Arduini venne richiesta nella primavera del 1585 ma data l'indisponibilità del pesarese, nel giugno dello stesso anno si optò per l'intervento di Giulio Thiene:

Non è stato possibile che abbiamo potuto ricevere questa gratia, che il Signor Cavaliere Ardevini alla fabrica nostra della Catolica si transferisca per dirci il suo parere, per le molte occupazioni, che Vostra Signoria ci disse havere da Sua Altezza et perché desideriamo pure fare con l'uno dei principali huominj questa fabrica habbiamo pensato per mezo de Signori Consoli pregare il Signor Conte da Thiene che si degni favorirci di venire su detto luogo [...] ³².

L'anno successivo Arduini venne incaricato della revisione del progetto previsto e, dopo sopralluoghi sul posto, redasse un nuovo progetto; purtroppo però, anche per problemi finanziari, i lavori si interruppero e vennero sospesi definitivamente nel 1591. Un disegno della prima metà del XVII secolo ³³, che M. Lucia De Nicolò riporta in questa sua pubblicazione, mostra affiancate due viste planimetriche di Cattolica che, a seguito di un approfondito studio dell'autrice stessa, propongono un riferimento al progetto dell'Arduini: «[...] ci spinge ad avanzare l'ipotesi che l'autore abbia volutamente accostato in un unico disegno lo stato di fatto della fortificazione ed il progetto di completamento della stessa: in tal caso potrebbe trattarsi di una copia del "novo disegno" elaborato nel 1586 da Girolamo Arduini. Solo l'architetto pesarese poteva infatti ideare un disegno in cui venisse messo a confronto lo stato "attuale" con lo stato "di progetto" della fortificazione» ³⁴.

Nel citato parere dell'Arduini si fa inoltre un chiaro riferimento a suoi lavori prece-

dentemente realizzati per il duca di Savoia a Bourg en Bresse ³⁵; è forse da riferire a questa sua attività il titolo di cavaliere dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro ottenuto nel 1573 ³⁶, onorificenza istituita da Casa Savoia, con cui l'architetto viene spesso ricordato.

Il lasso di tempo che va da questi anni all'inizio del decennio successivo è, senza dubbio, il periodo di maggior impegno dell'Arduini nella sua veste di architetto ducale. Infatti, oltre alle opere di "ordinaria amministrazione" di cui si è detto, l'architetto mette mano ad alcune delle sue opere più impegnative quali i lavori ai giardini di villa Miralfiore, la realizzazione del casino del Portanile sulla preesistente struttura di porta del Ponte e la costruzione della Vedetta dell'Imperiale sul colle San Bartolo.

Come si apprende dalla corrispondenza con il Tommasi, Arduini, coadiuvato dall'architetto Giulio Thiene ³⁷, si occupa della peschiera nei giardini di villa Miralfiore e di tutti i problemi di gestione e manutenzione ad essa connessi proponendosi di farne anche un modello. Sempre nei giardini della stessa villa si occupa della costruzione della grotta e delle conserve d'acqua proponendo, inoltre, al suo interlocutore (intermediario con la committenza ducale) la creazione di giochi e scherzi d'acqua per il divertimento della corte, del duca stesso e dei suoi ospiti che spesso soggiornavano nella villa ed in altre residenze ducali durante i viaggi a Roma ed alla Santa Casa di Loreto. Nel 1583 Francesco Maria II decise (e molto probabilmente, come suo costume, collaborò al progetto) di dare un nuovo aspetto all'area composta dal Barchetto ³⁸, dalla porta del Ponte e dal bastione di San Giovanni unendoli in una struttura continua in cui l'edificio della porta fungeva

da cerniera tra i due spazi verdi. L'Arduini, incaricato dell'opera, realizzò una sopraelevazione della porta esistente per ricavarne una struttura a carattere residenziale ad utilizzo della corte quando fosse necessario un punto di riposo al ritorno in città o quando si volessero utilizzare l'edificio ed il parco a fini di svago. Abbastanza semplice nella sua struttura³⁹ il "casino del Portanile" era stato arricchito con decori come testimoniato dall'Arduini stesso nella corrispondenza con il Tommasi: «Le pitture del casino sopra porta del ponte poi che sono già tre settimane cinque pittori che lavorano, si estima, che la settimana che viene gli daranno fine, e così la peschiera del Barchetto sarà fornita di tutto punto»⁴⁰.

La sopraelevazione era collegata con due scale esterne ai due giardini sottostanti. In particolare, nell'ambito dei lavori, venne anche ampliata e ridisegnata la superficie del Barchetto eliminando la strada che si sviluppava a ridosso delle mura, creando un terrapieno alberato con funzione di collegamento tra l'arrivo della scala esterna e la quota del parco:

Messer Gio. Antonio pose le mani a chiudere la strada del Barchetto ier mattina, e domani sarà chiusa ove sbocca detta strada alla porta del ponte, e si cavano li fondamenti verso la strada di S. Giovanni. Sin ora non ritrovo persona che vogli la gatta di pigliare a cottimo le finestre, e porte di detto casino, credo che bisognerà darle a messer Ghirardo, oltre che serve bene non si è posto a mercato fuori dell'onesto. [...] Il muro del terrapieno scontro quello del barchetto è di cattivissima materia dentro, difficile a romperlo, e mette mal conto: perchè se ne è fatto la prova, io ne getterei solo quattro piedi acciò il terreno potesse coprirlo, e sopra poterci piantar arbori quando si volesse, e non lassaria

anco tanto allo mare il terreno, e a un bisogno serveria piu che mai, oltre che ha ancora li contraforti di dietro, sotto il terreno⁴¹.

Il raggiungimento del livello più basso, dove era posta anche la peschiera, si ottenne con un nuovo sistema di percorsi e scale, la più importante delle quali era posta alle spalle della "ruina" e formava una piccola esedra semicircolare con al centro una fontana.

Sempre nel 1583 presero inizio i lavori del casino dell'Imperiale, noto anche come Vedetta dell'Imperiale o più semplicemente la Vedetta⁴². Tale edificio, fatto erigere da Francesco Maria II leggermente più a monte dell'Imperiale, nei pressi del convento di San Bartolo, era situato nel punto più alto del colle da dove la vista spaziava sul mare Adriatico e sulla maggior parte del ducato roveresco. La costruzione, data la sua ubicazione, molto vicina a villa Imperiale, e la sua conformazione architettonica, poco adatta a funzioni residenziali, si può ritenere come una sorta di "buen retiro" del duca quando questi sentiva la necessità di estraniarsi temporaneamente dalla vita di corte che, come detto, non apprezzava molto. La Vedetta, di cui rimane un pregevole acquerello del Mingucci⁴³, è andata completamente distrutta intorno agli anni '30 del XVIII secolo. Era un edificio con pianta centrale a croce greca con doppio asse di simmetria; al piano terra erano situati vani di servizio, l'ingresso principale, posto al piano nobile, si raggiungeva dal giardino tramite una scala a doppia tenaglia che immetteva in un portico rivolto verso Pesaro. Questo piano era costituito da vari ambienti disposti attorno ad una sala centrale ottagonale di maggiore altezza. Da questo piano con una scala a chiocciola si

raggiungeva il livello superiore, dove si sviluppava un'ampia terrazza perimetrale; l'ultimo livello, costituito da un unico volume ottagonale svettante in un'altana, era posizionato al di sopra della sala principale ed era la vera e propria "Vedetta". I lavori per la costruzione dell'edificio si protrassero fino al giugno 1591⁴⁴, ed è certo che, anche in questo caso, sia stato di una certa importanza l'apporto del duca in fase progettuale.

I Della Rovere e prima di loro gli Sforza, avevano avuto in animo di dotare Pesaro di un porto più funzionale alla sua crescente attività commerciale e già dai primi anni del XVI secolo si era aperto un dibattito su tipologia, forma e ubicazione relativi al nuovo scalo marittimo pesarese⁴⁵. Come è noto, solamente nel secondo decennio del secolo successivo (dopo la morte di Arduini) Francesco Maria II iniziò i lavori per la sistemazione del porto; ma negli anni precedenti, prima che si decidesse per la deviazione del Foglia, anche Girolamo Arduini che, come si è visto, aveva una certa esperienza in opere idrauliche, partecipò al dibattito con un suo parere. «Due cose concorrono ad accomodare il porto di Pesaro il fiume, et il mare»; nel documento⁴⁶, qui riportato in appendice documentaria, l'architetto si esprime sulle modalità operative, sulle dimensioni del porto, sull'orientamento delle palate rispetto ai venti dominanti ed alle correnti riferendosi ad un migliore utilizzo del porto canale ed anche all'annoso problema dell'insabbiamento del porto pesarese.

Alcune lettere indirizzate all'Arduini, tra il maggio e l'agosto 1587, sono presenti in un carteggio del conte Giulio Cesare Mamiani⁴⁷ ed anche da queste è possibile evincere quali fossero le molteplici attività dell'eccellente architetto ducale.

In questo brevissimo periodo, oltre ad

indicazioni riguardo al cantiere della Vedetta, vengono sollecitati all'architetto il controllo ed il pagamento dei lavori di artigiani orafi ed ebanisti, la gestione dei pittori che vengono chiamati a prestare la loro opera nel ducato, nonché ulteriori opere di idraulica e la sistemazione della rocca di San Leo, oltre al controllo di tutte le opere ducali: «La mi scriva di grazia di tutto questo così, et anco a che termini stanno l'altre Fabriche tutte»⁴⁸.

Il *cavalier Arduino* figura, con un costo di 60 scudi, sia nella «Lista della Famiglia di Sua Altezza Serenissima che se ritrova al presente. Adi 8 di Giugno 1587 in Pesaro», che nella «Lista della della famiglia del Duca a tutto il di 8 Luglio 1589»⁴⁹; tali liste sono dei particolari elenchi completi di tutti i salariati della corte, dalla piccola nobiltà fino agli stallieri.

Dopo la fine della costruzione della Vedetta nel 1591, non si riscontrano altre notizie relative all'Arduini fino al 1596, quando nel diario di Francesco Maria II, al giorno 3 giugno è presente l'annotazione: «Partì il cavalier Arduino per Fiandra, dove il mandai a richiesta del Cardinale Arciduca per servire il Re per architetto, essendovi morto il conte Guidobaldo Pacciotto nell'assalto della cittadella di Cales»⁵⁰.

Dell'esperienza dell'architetto pesarese nel nord Europa, che si protrasse fino al 1601, si hanno alcuni significativi riscontri; il primo riguarda l'assedio di Amiens avvenuto nel 1597 durante il quale l'Arduini mise in evidenza le sue capacità nell'ambito dell'architettura militare, valutando e verificando con i suoi disegni l'inespugnabilità della città «[...] avevano potuto vedere, e conoscer le difficoltà insuperabili, per un disegno eccellentemente ritratto dal Cavaliere Hieronimo Arduini da Pesaro, che



Fig. 4 – Casino del Portanile oggi Porta Rimini.

aveva ottimamente rappresentato e la pianta della città di Amiens, et i forti intorno ad essa fabricati dal nimico, diligenza, che non era stata fatta né sotto Parigi, né sotto Roano quando pure avessero gli Spagnuoli dovuto sperar di soccorrere la piazza; [...]»⁵¹.

Nell'agosto dell'anno seguente l'Arduini scrive a Giulio Giordani da Bruxelles⁵² pregandolo di intervenire per risolvere alcune questioni economiche o, in alternativa, per facilitare un suo ritorno a Pesaro; tuttavia l'anno seguente Girolamo è ancora a Bruxelles come testimoniato da una lettera⁵³ inviata a Piersimone Bonamini. Diversi testi⁵⁴ fanno risalire a tale anno la realizzazione, ancora a Bruxelles, di un grande giardino con edifici per Vincenzo I duca di Mantova, opera di cui non si hanno però ulteriori indicazioni; è comunque presumibile che per l'intervento siano state importanti le esperienze pesaresi

del Miralfiore e del Barchetto.

Il ritorno di Girolamo Arduini a Pesaro nel marzo del 1601, stesso anno in cui il duca di Mantova aveva fatto ancora richiesta dell'opera dell'architetto «per ingegniero nella guerra di Croazia»⁵⁵, venne annotato dal duca Francesco Maria II nella sua scarna ma puntuale cronaca: «Ritornò di Fiandra il cavalier Ardovino»⁵⁶. Pochi mesi dopo, il 14 settembre dello stesso anno, l'Arduini si spense a Pesaro, come risulta anche da una nota del Consiglio cittadino⁵⁷, avvenimento che venne riportato dal duca nel suo diario solamente il 15 dicembre⁵⁸.

Nel mese di ottobre del 1603, circa due anni dopo la morte dell'Arduini, venne redatto un inventario alla consegna del materiale contenuto nello studio «del Architetto di Sua Altezza Serenissima»⁵⁹ fatta dal figlio Francesco; dagli oggetti contenu-

ti nell'elenco, che si riporta integralmente nell'appendice documentaria, si può evincere la molteplicità di interessi del poliedrico architetto pesarese. Insieme all'arredamento, alle suppellettili ed a vari tubi e cartelle contenenti disegni sono da evidenziare «Modello uno di doi Baloardi» e «Modello uno di legno di La vedetta», testimoni forse delle architetture a cui era più legato. Alcuni anni dopo la morte dell'architetto pesarese, Bernardino Baldi gli dedicò uno dei suoi distici pubblicati nel 1609, scrivendone l'epitaffio:

*Ad Hieronim. Arduinum Pisaur Architect.
Quid arte possis Arduine Palladis
Doces tabella, regula atque circino.
Epitaphium.*

*Extruere assuetum moles atque Atria Regum
aspice nunc, hospes, quaetula terra tegat*⁶⁰.

Appendice Documentaria

1. *Pareri dell'Arduini in proposito di fortificazioni*, Biblioteca Oliveriana di Pesaro, ms. 434, fasc. V, cc. 15r-18v.

Illustrissimo et Eccellentissimo signor mio Sing.mo. Si fanno i fossi fuori delle fortezze delle quali una sponda fa la muraglia, e l'altra la contrascarpa di terreno acciò che gl'inimici non possano correre alla sfilata ad assalire le mura della fortezza, et ofenderle, come ancora per coprire i deffensori, che in essi fossero discesi e tai fossi, come l'altre parti delle fortezze i siti propri, ci mostrano la forma che devano avere; li quali o ci è permesso di affondarli sotto a noi; quando si possano cavare si cavano secondo il solo, firmamento da edificazioni; quando non si possano cavare o ben pocho, come ne sassi vivi, acque, paduli, o che molto vicina ella sia al piano della campagna, come è questo nostro

luogo del quale ora ci occorre di ragionare, il quale al mio parere doveria essere solo si profondo come si ritrova ora il piano del fosso vecchio acciò che l'acqua non abbia scaturendo a causarci male aere, e largo conforme al parere e disegno del signor Guidubaldo, et avesse oltre la coperta del fosso una giunta, et altezza di sei in sette piedi, che in tutto ascendesse all'altezza di diece in undici piedi; e che ad esso ciglio se gli potesse ascendere commodamente, di modo che il proprio piano del fosso ci serviria per strada coperta, e questa giunta di terreno, o spalto la farà acciò che i difensori non fossero visti da nemici, e tanto fossero coperti a piedi, come se fossero a cauallo, e tutto il terreno non solo buono ma ancora mediocre lo desideraria che si portasse di dentro, non solo per non porgere questa commodità ai nemici ma per terrapienare la cortina, e il baluardo. Ma se l'Eccellenza Vostra Illustrissima pure volesse seguire ad alzare la via coperta al pari del piano della bocca diffuori delle cannoniere, come gl'altri che sono fatti la sia servita di avvertire, che tal cosa difficilmente le reuscirà, come ora la vederà, nel profile disegnato a.b. rapresenta il parapetto, come deve essere grosso b.c., la sua altezza d.c. il cordone d.e. l'altezza della muraglia a scarpa e.f. la larghezza del fosso, dove è più stretto nel mezzo della cortina f.g. l'altezza del sito, o la distancia dal piano del fosso al piano della campagna, dove si ritrova più alto k.f. l'altezza della sponda diffuori di detta contrascarpa alta quanto il piano delle cannoniere di fuori cioè 15 piedi: k.l. la via coperta di tre canne come ora si usano per molti rispetti, come per potervi tenere genti in battaglia, condurvi Artiglierie e simili azioni; l.m. la salita m.o. lo spalto il quale per la larghezza del fosso, e qualità del sito se ne va a morire, con il suo piano a quello della campagna lontano da XXII canne in circa, che non doveva arivare a X secondo il parere de molti dalla sua summita m. sino al .o. suo termine, di maniera che facendosi come si è supposto sarà necessario, che l'Eccellenza Vostra Illustrissima facesse fare tutta la parte .g.k.l.m.o. per fattura d'uomini, il che ella medesima può comprendeere

re, e considerare se le mette conto, et in quanto tempo si compirà, et la commodità che darà ai nemici per coprirsi; e l'utilità che i defensori ne siano per avere, e se tale inconveniente avviene nella parte più stretta del fosso dirimpetto alla cortina, che ne doverà succedere dove il fosso è più largo? come sei è otto canne distante da fianchi, e tanto più che in quel luogo il piano della campagna resta più basso, e va sempre pendendo verso il mare se bene io l'ho disegnato piano, et a livello, e più non si può cavar sotto che tre piedi e mezzo in quattro. Quella gionta che si fa di terreno verso la campagna è nominata spalto o pendio, che copre la via che gira intorno alla sponda del fosso diffuori, vien formato dalla linea, che fa il tiro dalla summità delli parapetti alla summità della salita, e va a morire con il piano della campagna non doveria passare di longhezza diece canne nella maggior larghezza, come il Signor Duca di Sauoia si contentò ch'io eseguisce a Borgo in Bressa. Quando si fanno detti spalti sempre si devano principiare dove terminano con il piano della campagna, come nel punto o. per che se bene non si fornissero di fare sempre sono diffesi e restano con nostro vantaggio, oltre che facendosi al contrario vi va assai più spesa per avere il guastatore a salire in alto più che non doveria, e farà assai più strada, e lassandoli imperfetti restano trincere e bastioni ai nemici, e ciò che più importa non si devano principiare prima, che il piano del terraglio di dentro non sia ridotto al suo termine di altezza che si deve ridurre, e così il parapetto. Si deve ancora avere avvertenza nel fare detti spalti acciò i nemici abbiano meno vantaggio che si può si fanno sotto di ghiara pietre con traverse de legnami dove non vi è ghiara e sassi, e sopra si coprano di buon terreno grosso, un piede e mezzo in due; acciò che cavando i nemici per coprirsi si vengano ad apparecchiarsi da se stessi pericoli, e danni per che tirando le nostre artiglierie, e percotendo le palle nella ghiara, e sassi, saranno molto più ofesi; onde ponendovi la terra buona fa il contrario. Per che a questo mio ragionamento potriano essere fatte obietto, dicendo che essendo la muraglia sino al cordo-

ne 18 piedi, il cordone 10 once, et il parapetto cinque piedi e mezzo che in tutto sarà alta 24 piedi et once 4 e che tal muraglia non è fuori di scala, ma che alzandola lo spalto verà breve. Se risponde che il parapetto alla cortina si potrà alzare doi piedi, e mezzo più che non si è detto, che a voler far'altramente, con rimuovere il cordone, e porlo più alto, e seguire, et aggiungere tal altezza alla muraglia a scarpa, e non al parapetto ne seguierano molti inconvenienti, e prima, per che il muro della cortina va a scarpa tanto di fuori come di dentro, et ora è alla grossezza sua, o quello che si alzara deve seguire tai scarpe, o no, se deve seguire a scarpa tal muro alla sua summita riuscirà troppo sottile, o alzandosi senza essere sminuito restarà quasi in aere, et fuori del vivo, e così all'uno come all'altro modo sarà pericolo che facilmente ruinasse non solo per le percosse delle batterie, come per se stesso, spinto dalla gravezza del terreno, oltre che i parapetti restariano più sottili, e bisognaria guastare il fatto dal cordone in su; e se bene lo spalto verà più proporzionato, e fornirà nel piano della campagna nel punto .n. non dimeno bisognaria fare ancora la sponda del fosso diffuori, la via coperta, nella qual cosa vi occorrerà spese grandissime oltre il non avere la materia. Si potrà ancora opporre che restando i fianchi scoperti facilmente, le cannoniere saranno imboccate, la qual cosa non seguirà così essendovi lo spalto che li copre, doppo il fosso alto XV piedi; se risponde, che simili terragli di sabbia presto, e con facilità si tagliano, oltre che questo nostro sito non lo comporta come si è provato di sopra, e comportandolo ritrova, che sopra esso l'inimico resta del pari a combattere, et ogni poco che cava resta coperto, il che non avviene alle fortezze senza spalto; poi facendo alle spalle degli orecchioni i fianchi vengano a restar coperti; e non per questo restano di fare l'ufficio loro. Potria ancora essere detto, che il fosso si potrà fare dove ora è principiato, e farlo nella maniera che si è detto senza alzarlo tanto alto; alla qual cosa se risponde che questo non si deve fare per che per la sua larghezza non restariano coperti i defensori, nel fosso, ma bene ci

potrà servire la materia già condotta, che ora forma un'argine in nostro danno disponendola come si conviene, come mostra il profile senza lettere, e piccolo conforme l'animo mio e questo è quanto mi occorre di ragionare con L'Eccellenza Vostra Illustrissima sopra questo particolare, et umilissimamente con ogni riverenza bascio le mani alla sua buona grazia che Iddio le doni ogni colmo di felicità, e contentezza.

Di Vostra Eccellenza Illustrissima Humilissimo vassallo et servitore Hieronimo Arduino.

2. Discorso del Cavaliero Arduino sopra il porto di Pesaro, Archivio di Stato di Firenze, Ducato di Urbino – cl. I, f. 4, cc. 80r-81v.

Due cose concorrono ad accommodare il porto di Pesaro il fiume, et il mare, et in questo concordano ciascuno, ma a qual di questi si debbia ad accommodare prima discordano, chi prima a far le pallate, e guardiani, e chi prima a fare la cassa del porto: però il mio parere è, che quando si avesse il legname, e provisione d'ogni altra materia, e che si volesse lavorare, si potrebbe mettere mano, in un tempo all'uno, et all'altro; ma volendo fare uno de due, io sono di parere che si accomoda la cassa del porto, e che se incomincia dalla bocca: per che della spesa che si farà nell'istesso tempo, se ne goderà il beneficio, e commodità dell'usare il porto; che quando si facessero, le pallate ove vanno fatte vi vorebbono molti anni prima, che se ne godesse l'effetto loro, come poi vadano accommodati, e l'uno e l'altro, quando mi sarà comandato, ne scriverò. Dirò ora solo, che è cosa nota ad ogn'uno, che il mare [con] turbato di levante, con l'impetuoso corso suo, ci conduce arena, e terra, dal Metauro, Cesano, et Fiume Esino portata in mare; et all'incontro il mare di tramontana, ne munisce di ghiare minute, e questo avviene: perchè quasi sempre che faccia fortuna di levante, succede questo rare volte che non piova, et piovendo vengano ad innondare questi fiumi, e scorrere torbidi e portar arena ghiara, e terra al mare, il quale con il suo corso ce la va

conducendo per la nostra riviera, et al rimedio di questo altro non vi si oppone se non palleficate, le quali deono scorrere, e situarsi per linea retta di Greco, come ancora la bocca del porto, e se bene i pratici marinari dicano alla prima quarta di Greco verso tramontana, dicano il medesimo: per i bossoli con li quali si guidano, e navigano, sempre gregeggiano una quarta, cio è la linea da ostro a Tramontana, non è la vera linea meridiana, ma declina verso Greco una quarta, e per che mi guido con la vera meridiana però dico, che le bocche de porti della nostra riviera (come è ancora quello di Sinigaglia) e le pallate, e guardiani deono camminare per Greco, come ne renderò la ragione qui di sotto: per che prima ritornando, ove lasciai, che il mare di tramontana non mena altro che ghiara, è che se bene detto vento fa fortuna, non è mai quasi accompagnata da piogge, e già essendo fermata la rena, e sabbia nel profondo del mare o altrove egli move solo le parti superiori, che è la ghiara, la quale egli ci conduce alla spiaggia, ma ritrovando che pallata o fiume scorra per il diritto di detto vento di Tramontana, vi conduce infinita ghiara, come è successo più volte al porto di Pesaro, che [...] il guardiano del porto, come il fiume scorrono ambedue per tramontana, come è il disegno negro che mostra, come ora è e l'uno, e l'altro se ritrovano. Per opporsi dunque a tale danno, si doverà far camminare così il guardiano, come la cassa, e bocca del porto per Greco, come mostra il disegno rosso, ma per che io ritrovo, che il porto, è largo sino a quatordece canne, ove prima era sette, io lo vorei riddurre alla medesima larghezza delle sette canne, ove ne risulteranno molti benefici. Prima che renderanno il porto con maggior fondo: per che essendo la cassa più stretta il fiume nello scorrere, si alzarà più con la sua superficie et per conseguenza sarrà maggior caduta, e per questo scorrerà con maggior impeto, ove terrà ancor più netto, e sgombrato il fondo del porto, oltre che verrà a condurre le materie, che conduce, per maggior spazio lontane, dalla bocca del porto nel mare, e maggiormente ancora si verrà ad opporre a quelle, che saranno condotte dal mare, e molti altri benefici si lasciano per brevità. La

ragione, che così le pallate, come la bocca del porto deono scorrere per Greco, è, che non declinando, più verso levante, che verso Tramontana, viene egualmente a resistere meglio all'impeto di ciascuno, che se declinasse verso tramontana sarebbe facilmente ruinata dal mare di levante et così al contrario; ma quello, che importa più è, che la materia condotta dal mare di levante, che suole munire sopravento, e cavare sottovento, caminando le pallate per tramontana, e regnando esso vento di tramontana non potrebbe, levare la materia munita dal levante anzi ve ne condurrebbe dell'altra, non solo, dalla parte di levante ma ancora verso ponente, come è occorso poco tempo fa quando racchiuse la bocca del porto à fatto, il che non avviene mai quando le pallate sono situate per il vento di Greco: per che quelle materie munite dal levante la tramontana le lieva, e quelle, che conduce il mare di tramontana, le lieva il levante, e per questa cagione è necessario accomodare la bocca del porto con due pallate come mostra il disegno rosso, e questo è quanto mi è parso bene à dir per ora in questo particolare rimettendomi sempre a miglior giudizio. Del Cavaliere Arduino.

3. *Inventario delle robbe che sonno nella stanza del Architetto di Sua Altezza Serenissima consegnate dal Signor Francesco Ardovino in q. di 7 ottobre 1603, Archivio di Stato di Firenze, Ducato di Urbino – cl. II, f. 3., cc. 5r - 5v.*

c.5r

Tavola una granda di abetto con uno cassetino tira fora ... n° 1
 Tavole doi di abetto grande con trespoli con suoi panni sopra cioè un pezzo di spaliera verde et un pezzo di tapezzaria in tutto ... n° 4
 Tavolino uno di ferro per disegnare ... n° 1
 Sedia una da poggio coperta di panno paonazzo ... n° 1
 Bancheti doi di abetto dipinti ... n° 2
 Cassa una d'abetto granda con chiave, dentro la qualle sonno alcuni disegni stampati e disegni

a mano di fortezze ... n° 1
 Modello uno di legno di lavedetta ... n° 1
 Studioletto uno quale è saratto con la chiave disaverla Sua Altezza Serenissima dice eserli dentro quatro cassetini con diversi sorti di feramenti ... n° 1
 Casseta una piccola di abetto senza coperchio da tener disegni ... n° 1
 Retratti di diversi personaggi in quadretti piccoli vinti cinque ... n° 25
 Frigio uno di bronzo, e un modello della libreria ... n° 2
 Modello uno di doi baloardi ... n° 1
 Cornicie di ebano per un quadretto con la sua binda di ermelino paonazzo, [...] ... n° 1
 Pezzo uno di calamitta con la sua sopra cassa ... n° 1
 Piastre d'ottone trenta quatro ... n° 34
 Figure di bronzo con laucante dieci ... n° 10
 Cavallo uno di bronzo ... n° 1
 Candelieri doi di bronzo ... n° 2
 Piedi doi di aquilla de bronzo ... n° 2
 Mezzo dente di alefante segato in pezzi disdotto ... n°
 Pietra una ovatta mischia ... n° 1
 Orologgio uno a forma di calamaro con la sua sopra cassa ... n° 1
 Orologgio uno grande che mostra li pianetti con la sua cassa ... n° 1
 Orologgio uno da polvere con la sua sopra cassa ... n° 8
 Orologgio uno da polvere che mostra li quarti ... n° 1
 Legino uno et un studiollo d'ebano ... n° 2
 Studiolo uno grande d'anoce con la sua credenza ... n° 1
 Cannoni doi di latta in uno vi è lasia e nel altro la europa in carta peccora con li suoi taffetà verde e bianchi ... n° 2
 Cannone uno di legno con dentro diversi disegni di slisci ... n° 1
 Libri di deseigni legati con cartoni vinti otto ... n° 28
 Libri senza cartone grandi e piccoli vinti quatro ... n° 24
 Prospetiva una di ebbanno ... n° 1
 Carte peccore cioè caprete per miniatore ... n° 12

Pezzi otto di madre perle ... n° 8
 Figure di cera vinti tre ... n° 23
 Calamari di ottone doi ... n° 2
 Carta reale quinterni doi che fece venire il Signor
 Aurelio da Fabriano per li animali ... n° 2
 Mezza oncia di azuro per il pitore ... n°½
 Cochiglie d'oro dicidotto et di argento dieci in
 tutte ... n° 28

Lime da orefeci venti una ... n° 21
 Casseta una da scaldare li piedi ... n° 1
 Mezzo fiasco di acqua forte per li orefeci ... n° 1
 Uno ornamento di ebbano tondo picolino per
 agnus dei ... n° 1
 Libro uno dove sonno li aventari che ano in
 mano li ministri alli boteghini ligato in carta
 peccora ... n° 1

1 A tal proposito, oltre al presente contributo, l'autore si riserva di tornare in futuro sull'argomento in altre sedi editoriali (anche a carattere monografico), dato che la complessa vicenda storico artistica dell'Arduini richiederebbe più ampi spazi e ricerche di ancor più ampio respiro.

2 È da notare come nello stato policentrico dei Della Rovere fossero presenti diversi palazzi ducali; i più importanti a Urbino, Pesaro, Senigallia, Casteldurante e Gubbio.

3 FILIPPO UGOLINI, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, vol.II, Firenze 1859, p. 480.

4 Nei documenti manoscritti cinque e seicenteschi consultati per il presente studio, il cognome Arduini è spesso indicato anche come Ardovini; in particolare quando riferito ad un singolo personaggio si trasforma in Ardovino. Anche il nome Girolamo è a volte presente nelle sue varianti Gironimo e Hieronimo.

5 GIOVANNA PATRIGNANI, *Blasonario della nobiltà civica di Pesaro*, in "Quaderni dell'Accademia Fanestre", 8, Fano 2009, pp. 338-339.

6 *Origine delle famiglie, c'hoggi sono nel Consiglio della città di Pesaro*, Biblioteca Oliveriana di Pesaro (d'ora in poi Bop), ms. 1522, 9, c. 25.

7 Il colonnello Girolamo Arduini visse per diversi anni a Venezia e poi si ritirò a Pesaro dove morì intorno al 1685.

8 DOMENICO BONAMINI, *Abecedario architettonico degli Architetti Pesaresi civili e militari*, Bop, ms. 1009, c. 6.

9 *Miscellanea di memorie patrie*, Bop, ms. 1793, fasc. III.

10 LUIGI CELLI, *Le fortificazioni militari di Urbino, Pesaro e Senigallia del secolo XVI*, in "Nuova rivista misena", Castelplanio 1895, p.154. «Le fortificazioni militari di Pesaro inaugurate da questo Principe aprirono nello Stato di Urbino una insigne scuola d'ingegneri militari. Questo piccolo e privilegiato territorio, posto nel cuore della Penisola, che aveva prodotto il primo pittore del Rinascimento, diede anche vita ad una schiera numerosa di valentissimi ingegneri, che sparsi qua e là per l'Europa ammaestrarono con gli scritti e coll'opera le nazioni straniere nei più nuovi ed efficaci modi di difesa e di offesa».

11 BONAMINI, *Abecedario architettonico* cit., c. 6. «L'abate Giovan Francesco Lancellotti dallo Staffolo, come per particolare notizia a me datane dallo stesso, possiede un manoscritto del cavalier Girolamo Arduini con questo titolo: *Trattato del modo di piantare e fortificare una città*, di pagine 24 in quarto».

12 PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma 1819, p. 181.

13 Bop, *Archivio storico comunale di Pesaro*, Elenco dei consiglieri della comunità di Pesaro dal 1436 al 1740, c. 28v.

14 LAURA SALVETTI FIRPO (a cura), *Ludovico Agostini. Le giornate soriane*, Roma 2004, p. XV.

15 *Ibid.*, p. 103.

16 ANTONIO BRANCATI, *Una statua un busto e una fontana di Lorenzo Ottoni. Pagine di storia pesarese*, Pesaro 1980, p. 257.

17 *Ibid.*, p.256.

18 Archivio di Stato di Pesaro, *Notarile*, Antonio Ubaldi, vol. 68, b. 1227, c. 144r.

19 *Ibid.*, c. 144v.

20 LUCIANO BAFFIONI VENTURI, *I monaci bianchi a Pesaro*, Pesaro 2005, p.148. A tale testo si rimanda per un più approfondito studio sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli.

21 Guidubaldo del Monte marchese di Mombaroccio (Pesaro 1545-Mombaroccio 1607) insigne matematico, architetto e astronomo fu allievo di Federico Commandino ed amico e protettore di Galileo Galilei. Marito di Felice della Rovere, figlia naturale di Guidubaldo II, fu titolare a Pesaro di una scuola di architettura (è ancora da indagare a fondo la sua attività di architetto), fu più noto come matematico e studioso di geometria. Tra i suoi scritti sono da ricordare il *Mechanicorum liber* del 1577 e *Perspectivae libri sex* del 1600, entrambi editi a Pesaro.

22 BAFFIONI VENTURI, *I monaci* cit., pp.148-149.

23 CARLO EMANUELE MONTANI, *Biografie di illustri pesaresi*, Bop, ms. 965, c. n. n. La voce è presente nell'elenco «de Cav.ri di Ordini Equestri, Religiosi, e Militari della Città di Pesaro»

24 MATTEO SABBATINI, *Memoria istoriale*, Bop, ms. 135, cc. 58-59. La conferma della concessione da parte del duca è riportata nella pergamena n. 1388/bis del 24/09/1574 conservata presso Bop.

25 ELENA POVOLEDO, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri di Nicolò Sabbatini da Pesaro*, Roma 1955, p. 140: «Nel 1574 ideò il catafalco per Guidobaldo II: “un bel castello a guisa d'un tempio”, nel mezzo della prima nave del duomo “tutta apparata in nero”».

26 GIANNI VOLPE, *Filippo Terzi architetto delle fabbriche ducali*, in AA.VV., *I Della Rovere nell'Italia delle Corti, II, Luoghi e opere d'arte*, Urbino 2002, pp. 102-103.

27 MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari 1976, p. 264. «Gli storici portoghesi danno la massima importanza all'opera dell'italiano Filippo Terzi, che arriva in Portogallo nel dicembre 1576 con una lettera dell'ambasciata portoghese a Roma, per ricoprire la carica di «mestre de fortificações» di re Sebastiano (1557-78). Filippo Terzi, formatosi a Pesaro nell'ambiente di Girolamo e Bartolomeo Genga, e alla corte di Urbino, dove era stato architetto ducale di Guidubaldo II, cura in Portogallo numerose opere [...]».

28 Spogli di G. Battista Almerici, vol. II, *Dichiarazione di Girolamo Arduini che d'ordine del Duca egli aveva fin dall'anno 1573 o 1574 disegnata una strada dietro la muraglia sino alla strada dei forni ecc.*, Bop, ms. 455, c. 285v. *Dichiarazione di Mess.*

Filippo Terzi, il quale fa fede che la strada doveva esser messa fuori delle Mura vecchie e che il Duca venne in persona a ordinarla ecc., *ibid.*, c. 285r.

29 *Ventotto lettere di Girolamo Arduini al conte Giovanni Tommasi sopra altre fabbriche del Duca*, Bop, ms. 434, fasc. V.

30 *Ibid.*, c. 24v.

31 *Ibid.*, cc.15-18. Nel testo, riportato per intero nell'appendice documentaria alla fine del saggio, si rimanda con delle lettere ad un disegno purtroppo non più allegato al parere dell'Arduini.

32 MARIA LUCIA DE NICOLÒ, *La Cattolica del Cinquecento*, Urbino 1979, pp.165-166.

33 *Ibidem*, Tav.10 “Pianta della Cattolica fortificata” (sec. XVII). Sulla sinistra la fortificazione realizzata (1583-1587); sulla destra il progetto completo (Biblioteca Apostolica Vaticana).

34 *Ibid.*, pp. 181-182.

35 Cittadina francese attualmente nella regione del Rodano-Alpi, storicamente legata alla famiglia Savoia; Emanuele Filiberto la riottenne dopo la pace di Cateau Cambrésis nel 1559 per ricederla alla Francia definitivamente nel 1601.

36 MONTANI, *Biografie* cit.

37 Architetto pesarese di origine vicentina, che si distinse nell'arte militare, in questa vicenda si occupa in particolare del vaso della fonte di Miralfiore. Per maggiori informazioni sull'architetto si rimanda a: F. LAMPERTICO, *Di Giulio Thiene uomo d'arme e di scienza del secolo XVI*, Venezia 1891

38 Ben rappresentato dal Mingucci alla figura n.10 nella sua opera del 1626 *Città e Castella* conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4434. Il codice venne poi pubblicato: *Città e Castella (1626) tempere di Francesco Mingucci Pesarese*, presentazione di Carlo Bo, Torino 1991.

39 ROBERTA MARTUFI, *Le ville ducali scomparse*, in AA.VV., *I Della Rovere nell'Italia delle Corti, II, Luoghi e opere d'arte*, Urbino 2002, pp. 49-55.

40 *Ventotto lettere di Girolamo Arduini* cit., c. 39 r.

41 *Ibid.*, cc.70 r – 71 r.

42 Alla Vedetta è dedicato uno studio più approfondito, in corso di pubblicazione, da parte di chi scrive.

43 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4434, n. 13.

44 FERT SANGIORGI (a cura), *Francesco Maria II della Rovere. Diario*, Urbino 1989, p. 53: «Fui la prima volta a disinare alla Vedetta, dove era tanto fresco».

45 Per l'argomento vedasi MARIA LUCIA DE NICOLÒ, *Il porto ideale. Discorsi, opinioni, relazioni “Sopra il porto di Pesaro” nell'età di Guidubaldo*

Il della Rovere, in P. SCARAMELLA (a cura), *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, Napoli 2005.

46 GIROLAMO ARDUINI, *Discorso sopra il porto di Pesaro*, Archivio di Stato di Firenze, *Ducato di Urbino* cl. I, f. 4, cc. 80-81. Testo integrale riportato nell'appendice documentaria del presente saggio; anche in questo caso si hanno dei rimandi ad un disegno mancante.

47 *Lettere scritte nel 1587 dal Conte Giulio Cesare Mamiani favorito del Duca Francesco Maria II*, Bop, ms. 211, fasc. II.

48 *Ibid.*, c. 211 v.

49 *Lista della Famiglia di S.A.S. ma che si ritrova al presente adi 11 Giugno 1587 in Pesaro, e altre simili liste pei 2 Giugno 1587 e pei 25 Settembre 1589*, Bop, ms. 375 (Monumenti Rovereschi, vol. XXXVI), c. 11; *Lista della famiglia del Duca Francesco Maria II (Pesaro, 8 Luglio 1589)*, *ibid.*, c. 1.

50 SANGIORGI, *Francesco Maria II* cit., pp. 84-85.

51 HOMERO TORTORA, *Historia di Francia di Homero Tortora Da Pesaro, nella quale si contengono le cose avvenute sotto Enrico Quarto*, parte terza, Venezia 1619, p. 444.

52 *Lettera di Girolamo Arduini a Giulio Giordani (Bruxelles, 5 Agosto 1598)*, in: *Lettere d'illustri pesaresi*, Bop, ms. 425, tomo I, fasc. XVI, cc. 125-126.

53 *Carteggio di Piersimone Bonamini, o lettere di vari personaggi a lui*, Bop, ms. 1028, c. 23.

54 U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907-50, *ad vocem*; *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da PAOLO PORTOGHESI, Roma 1968-1969, *ad vocem*.

55 MONTANI, *Biografie* cit. La guerra di cui si parla nel manoscritto oliveriano è nota come la "Lunga guerra" o "Guerra dei Tredici Anni d'Ungheria", 1593-1606.

56 SANGIORGI, *Francesco Maria II* cit., p. 115.

57 BONAMINI, *Abeceario architettonico* cit., c. 6: «Eques Hyeronimus Arduinus obiit Pisauri 14 septembris 1601».

58 SANGIORGI, *Francesco Maria II* cit., p. 120.

59 *Inventario delle robbe che sonno nella stanza del Architetto di Sua Altezza Serenissima consegnate dal Signor Francesco Ardivino in q. di 7 ottobre 1603*, Archivio di Stato di Firenze, *Ducato di Urbino* – cl. II, f. 3, c. 5. Testo integralmente riportato nell'appendice documentaria del presente saggio.

60 BERNARDINO BALDI, *Carmina, Disticha, Lusus*, Parma 1609, p.17: «A Geronimo Arduino Architetto Pesarese / Quello che tu possa o Arduino con l'arte del Palladio, insegni con lo scritto, la misura e il compasso. / Epitaffio / Abituato a costruire fortificazioni e reggie dei re / guarda adesso, ospite, quanta poca terra copra».

Le “code” pesaresi del caso Galilei

di

Enrico Gamba

I fatti a cui si fa riferimento seguono due date importanti: il 1820, l'anno in cui papa Pio VII concede l'*imprimatur* agli *Elementi di ottica e di astronomia* dove il canonico Giuseppe Settele, docente presso l'Università “La Sapienza” di Roma, espone come realtà fisica assodata il moto della Terra; il 1835, in cui il *Dialogo sopra i due massimi sistemi* di Galileo è tolto dall'Indice dei libri proibiti.

Si tratta di atti ufficiali per così dire, in effetti il *Dialogo* di Galileo circolava già da molto tempo, se mai preceduto da una nota, come nella edizione di Padova del 1744 uscita dalla “Stamperia del Seminario”, dove si avvertiva che in merito «alla quistione principale del moto della Terra [...] non può, né deve ammettersi, se non come pura ipotesi matematica, che serve a spiegar più agevolmente certi fenomeni»¹. Cautele metodologiche diventate improponibili perché dallo stesso Osservatorio del papa venivano prove del moto della Terra. Nel 1806 Giuseppe Calandrelli, direttore della Specola del seminario romano, aveva misurato la parallasse della stella fissa Vega; in sostanza Vega viene vista sotto un angolo che varia durante l'anno, prova inconfutabile del moto della Terra, infatti se la Terra rimanesse ferma l'angolo rimarrebbe costante². Così il canonico Settele poteva superare le ultime resistenze e ottenere l'*imprimatur* di cui sopra.

Se il lato astronomico della questione era definitivamente chiuso, non si può dire altrettanto sia del processo a Galileo, diventato l'emblema dell'oscurantismo della Chiesa, accusata di ostilità verso la scienza e il progresso, sia dei tentativi di confutare la Bibbia in base alle scoperte che la scienza andava facendo.

Nel 1836, un anno dopo la cancellazione del *Dialogo* galileiano dall'Indice, si verifica a Pesaro un episodio di scarso rilievo, tuttavia sintomatico di come venivano sentite e giudicate certe affermazioni. Il conte Domenico Paoli (1783-1853), chimico pesarese di valore, personaggio stimato nell'ambiente scientifico italiano grazie alle numerose pubblicazioni, noto per le sue posizioni liberali, scrive per le “Esercitazioni” dell'Accademia agraria di Pesaro il saggio *Del sollevamento e dell'avvallamento di alcuni terreni Discorso*³. Nel *Discorso* viene riportato l'episodio, risalente al 1747, della denuncia da parte di un vescovo e di due teologi protestanti contro alcuni naturalisti, per aver sostenuto il continuo innalzamento delle coste rispetto al livello del Mare Baltico.

I più noti tra gli accusati erano il fisico svedese Anders Celsius (1701-1744) e il naturalista svedese Carl Linneo (1707-1778). L'accusa di «essere cotali osservazioni opposte alle epoche mosaiche»⁴ veniva subito respinta dalle autorità governative, Paoli cita



Fig. 1 – Domenico Paoli, da *Ricerche sul moto molecolare de' solidi di Domenico Paoli*, Firenze 1840.

il fatto compiacendosi e coglie l'occasione per ricordare il processo a Galileo.

Lo innalzamento progressivo delle coste del Baltico, avvertito già da quegli insigni fisici che onorarono lo scorso secolo, ma che però non andarono immuni da una taccia e da un'accusa che ci ricorda le vicende del sommo italiano Galilei, se non che essi rinvennero un'altra sorte presso quella Dieta innanzi alla quale fu portata quell'accusa, e che rettamente giudicò della medesima⁵.

Proprio su questo brano Paoli aveva incontrato obiezioni da parte delle autorità ecclesiastiche che dovevano concedere al *Discorso l'imprimatur*. Il canonico Antonio Coli, professore di Teologia dogmatica e di Storia sacra presso il seminario di Pesaro,

giudicava il riferimento a Galileo inopportuno, una forzatura polemica inserita in un testo in cui si parla di tutt'altro, e chiede al Paoli di eliminarlo. Paoli, che in quel periodo stava a Firenze, incarica il naturalista pesarese Francesco Baldassini di tranquillizzare il Coli sulla limpidezza delle sue intenzioni:

Egli [Coli] non vuole che io faccia parola del Galilei. Prego dunque voi di persuaderlo che quanto io ho scritto, dicendo che il caso del Celsio che fu accusato di eresia, ci ricorda quanto avvenne a Galilei, è cosa innocentissima. Che ambidue fossero accusati di opinioni eterodosse è indubitato, dunque l'un fatto può ricordare l'altro. Io poi non dico nulla contro la condanna del Galilei e me ne sarei ben guardato⁶.

La mediazione del Baldassini ha buon esito e il riferimento a Galileo può "passare", del resto Coli era stato precettore del Paoli, tra i due correva buona stima. Sorgono però obiezioni su come veniva espresso il riferimento a Galileo. In effetti, diversamente da quanto scrive al Baldassini, una valutazione del processo a Galileo Paoli la dava, la versione iniziale del brano era: «[...] ci ricorda le *tristi* vicende del sommo italiano Galilei, se non che essi rinvennero *miglior sorte* presso quella Dieta innanzi alla quale fu portata quell'accusa, e che *rettamente* giudicò della medesima». Ben sapendo che la terminologia è valutativa, Coli chiede che facciano alcune correzioni.

Scriva Baldassini a Paoli:

Ho parlato con Coli e mi sembra la cosa ridotta a poco assai. M'ha detto che esso non ha inteso di togliere ciò che riguarda Galileo, ma solo un epiteto. Se dite per esempio che il caso di Celsio

ricorda quanto avvenne a Galileo, non è nulla. Ma gli pare che in un sito diciate le “tristi” vicende di Galileo, o altro simile, o che nel qualificare per riprovevoli o con altro epiteto somigliante la vicenda del Celsio, veniate a qualificare in pari modo quelle del Galileo.

Baldassini riferisce anche le scuse del Coli:

M’ha detto che avendo dato luogo il fatto di Galileo a tanti clamori, non vuole comprometersi con Roma. M’ha detto ancora che non ha posto mano a togliere quella parola che è il soggetto della censura per mostrare anzi la deferenza e la fiducia che ha in voi, unita a molta stima. [...] Lasciando che quelle vicende vi stiano come un puro fatto storico, senza caratterizzarle né buone né cattive, né giuste né ingiuste, ognuno le prenderà come crede ⁷.

Alla fine l’aggettivo “tristi” viene tolto, la “miglior sorte” diventa “un’altra sorte”, Coli fece finta di non accorgersi che “rettamente giudicò” in quel contesto era un giudizio anche sul caso Galileo. Ma gli ostacoli che il saggio incontrava non finiscono qui. Scrive direttamente Coli a Paoli:

Rimetto a lei il ‘Discorso sul sollevamento ed avvallamento dei terreni’ con moltissimo piacere e nulla ho ritrovato che possa cadere sotto la disapprovazione di qualunque censore. Ma sa ella però che i piccoli ingegni sono talvolta scrupolosi ancora delle più piccole cose. Io riputandomi fra questi non inclinerei che fosse espressa anco fra due parentesi l’idea del Fourier dei due milioni di secoli per il raffreddamento della Terra.

Più ancora del tempo di raffreddamento del pianeta Terra, il Coli è preoccupato

dall’introduzione di presunte “cause creatrici” di natura fisica:

Come non mi gustano quelle cause creatrici. Cotale aggiunto non mi sembra opportuno, motrici, modificanti, o qualch’altro aggiunto su questo livello mi sembrerebbe più al caso, senza richiamarci la creazione dal nulla, la quale operata da Dio, se maggiore sviluppo di forze secondo il Liell e Baumond hanno avuto le cose create sui primi secoli della loro esistenza, non è per questo che avessero in sé un’attività di produrre ciò che non esisteva ⁸.

Paoli accetta i consigli del Coli, pertanto nella versione definitiva del *Discorso* troviamo che secondo il fisico-matematico francese Joseph Fourier (1768-1830) l’inizio del raffreddamento della Terra “potrebbe risalire a gran numero di secoli addietro” ⁹, eliminando il dato quantitativo dei 200 milioni di anni, forse perché in contraddizione con la cronologia biblica, o forse perché lo stesso Paoli aveva dei dubbi. Sempre nel *Discorso* non compaiono cause motrici, né modificatrici, né creatrici. L’idea generale che Paoli si è formato è che la Terra ha un nucleo caldissimo, allo stato fuso, animato da un incessante “moto intestino” della materia, moto che si ripercuote sulla crosta terrestre producendo innalzamenti ed abbassamenti del suolo, oltre che vulcani e terremoti ¹⁰.

Nella lettera del Coli troviamo accennati due punti critici del rapporto Bibbia-scienza, ossia la geologia – vedi il riferimento al raffreddamento della Terra – e la biologia – la creazione dal nulla –, che saranno oggetto di discussioni nell’ambito del vivace dibattito scientifico che caratterizza Pesaro nella prima metà dell’Ottocento, in particolare la cerchia dell’Accademia agraria.

Oltre ai citati Paoli e Baldassini troviamo a Pesaro due ecclesiastici molto attivi come insegnanti e come scienziati, sono l'abate Serafino Merloni (1778-1836) e il canonico Antonio Mazzoli (1801-1877).

Merloni insegna Filosofia morale nel seminario, Matematica e Scienza della navigazione nel pubblico ginnasio comunale; così lo ricorda Giuseppe Mamiani: «Fu il primo nella sua patria ad sperimentare sui gas, sull'elettrico, a decomporre l'acqua; si applicò all'estrazione dello zucchero dall'uva e dalle fecole dei nostri frutti, sicché n'ebbe a guiderdone una medaglia d'onore dall'amministrazione del Regno Italico»¹¹. Mazzoli è allievo del Merloni, insegna Filosofia naturale nel pubblico ginnasio, anch'egli è un valido e apprezzato sperimentatore nel campo dell'ottica e dell'elettrologia. Va aggiunto il marchese Pietro Petrucci (1777-1863), acceso liberale, chimico e naturalista, docente nella scuola dell'Accademia agraria dove insegnava anche Paoli.

Siamo quindi alla presenza di personaggi direttamente impegnati nella ricerca scientifica, aggiornati sui progressi delle scienze, disposti a dialogare e a collaborare. Si legge nel *Registro delle persone di Pesaro e suo Distretto pregiudicate in opinione politica* compilato nel 1835 da un anonimo funzionario dell'ufficio di polizia, che Paoli frequentava «il maestro prete Merloni, con cui teneva discorsi scientifici particolarmente sulla chimica»¹²; sempre Paoli collabora col Mazzoli per ricerche meteorologiche. Tuttavia finché si rimaneva in ambito esclusivamente scientifico non c'erano attriti, le controversie sorgono quando vengono messi a confronto i risultati delle scienze con il dettato biblico, e allora si crea tra ecclesiastici e laici una distanza che va dal semplice disac-

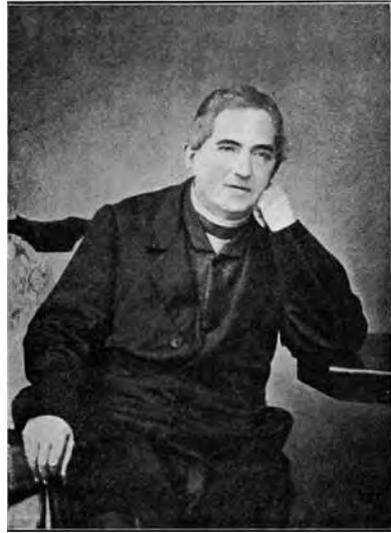


Fig. 2 – Antonio Mazzoli, da S. VIANI, *Commemorazione del canonico professor Antonio Mazzoli nel cinquantenario della sua morte*, Pesaro 1928.

cordo alla contrapposizione. In definitiva, in un modo o nell'altro, il processo a Galileo continua ad avere il suo peso, mostra una "coda" che non accenna a terminare.

La ricostruzione di queste più o meno accese controversie in ambito pesarese è difficile per le scarse tracce che hanno lasciato, ci sono tuttavia due significativi documenti su cui voglio attirare l'attenzione, sono gli elogi funebri di Serafino Merloni e di Domenico Paoli tenuti rispettivamente dal citato Antonio Mazzoli e da Alessandro Serpieri (1823-1885), padre scolio, noto meteorologo e sismologo, docente di Fisica nell'università di Urbino. Sono discorsi accuratamente preparati, tenuti di fronte a un vasto pubblico, poi stampati, nei quali si va oltre il consueto elogio del defunto per intervenire su quelli che erano sentiti punti di disaccordo.

Nella orazione funebre, tenuta il 18 gennaio 1837 in occasione del trigesimo della morte del Merloni, il canonico Mazzoli

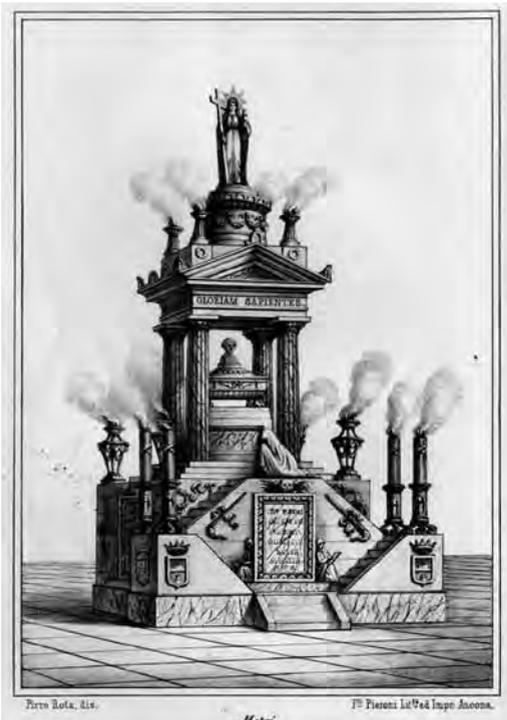


Fig. 3 – Monumento funebre a Domenico Paoli, opera dello scenografo Pirro Rota, da *Elogio funebre del conte Domenico Paoli di Pesaro per Alessandro Serpieri delle Scuole Pie*, Pesaro 1855.

rivolge l'accusa di fondo contro «i filosofi del passato secolo, secolo da voi troppo ingannato»: costoro hanno «tentato di scuotere i fondamenti irremovibili della Religione rivelata abusando di ogni scienza, e massimamente della geologica»¹³. Viene presa di mira la geologia perché la presenza di conchiglie e di pesci fossili nelle rocce dei monti era tradizionalmente considerata una prova del diluvio universale. Nel corso del Settecento le ricerche geologiche effettuate nelle più disparate parti della Terra, mandavano in crisi questa spiegazione mettendo in discussione l'esistenza del diluvio. Un risultato scientifico confutava il racconto biblico, una situazione analoga al caso Galileo.

Come esempio cito un brano tratto dalla voce “fossili” del *Dizionario ragionato universale di Storia naturale* del naturalista francese Jacques-Christophe Valmont de Bomare (1731-1807), opera assai diffusa, ben nota ai nostri autori, con numerose edizioni e aggiornamenti dal 1764 in poi. La traduzione italiana in 41 tomi vede la luce a Roma dal 1791 al 1804.

Prova d'altronde l'esperienza che gli ammassi di corpi marini i quali si trovano nell'interno della Terra, non vi sono stati gettati a caso; oltre di che questi corpi non si trovano disposti come se fossero caduti in ragione della loro gravità specifica, poiché s'incontrano spesse volte negli strati superiori di un sito della Terra corpi marini di un peso molto maggiore di quello dei corpi che rimangono al di sotto. Si trovano finalmente corpi molto pesanti, misti talvolta con altri molto più leggeri.

Questi dati osservativi smentiscono l'esistenza di un diluvio universale:

Sembra che tutto dimostri un soggiorno delle acque del mare lunghissimo e di molti secoli, successivamente continuato, e non una inondazione passeggera e di pochi mesi, come alcuni li hanno preteso. Ripetiamo che se i fossili fossero stati unicamente trasportati da una improvvisa e violenta inondazione, tutti questi corpi sarebbero stati gettati confusamente e mutilati sulla superficie della Terra, il che è contrario alle osservazioni¹⁴.

Mazzoli è naturalmente di avviso opposto, rivolgendosi in maniera diretta alle persone presenti alla cerimonia funebre, coglie l'occasione per invitarle ad “approssimarsi” alla “cattedra” del Merloni, perché da quella

cattedra venivano le giuste e scientificamente fondate spiegazioni, tutte in accordo con la Bibbia. Il tono è quasi di rimprovero:

Se vi foste approssimati alla sua cattedra avreste veduto che tutti gli esseri organizzati fossili sono disposti negli strati del suolo precisamente e univocamente nell'ordine assegnato da Mosè alla creazione delle diverse sostanze. Avreste veduto che questa Terra porta prove ineluttabili di un cataclismo istantaneo ed universale; che le epoche a questo assegnate da tanti popoli, o sono false evidentemente, o in pieno accordo colla biblica cronologia. Avreste veduto che la scienza non vuole punto più antica l'epoca di sì grande catastrofe, e che le sue scoperte confermano le narrazioni della Genesi ¹⁵.

Nello stesso discorso Mazzoli critica il materialismo «dottrina delle supposizioni gratuite ed assurde» ¹⁶.

Veniamo così alla seconda orazione funebre, quella per la morte di Domenico Paoli, nonché all'altro campo di controversia, quello della biologia nel quale intervengono proprio posizioni materialistiche. Il padre Serpieri che tiene l'orazione nutre sincera stima per la persona e per l'opera del Paoli «che vecchio e carico d'allori onorava di sincera e leale amicizia me, giovane e nuovo nelle vie della scienza» ¹⁷, pur non condividendo alcune idee del chimico pesarese. Inoltre Serpieri è ben consapevole di parlare davanti a un pubblico ancor più critico e perfino ostile verso la religione cristiana e verso la Chiesa di quello che aveva di fronte diciassette anni prima il canonico Antonio Mazzoli. Siamo nel 1854 e si avverte l'imminente fine dello Stato della Chiesa. Facendo fronte alla circostanza Serpieri si rivolge al defunto ed esclama: «Ah

mio grande amico, quanto sarei fortunato se la ghirlanda delle lodi che ebbi l'onore d'intessere sul tuo sepolcro valesse a innamorare anche un sol cuore alle pure dolcezze della Scienza congiunta alla Religione» ¹⁸.

Comunque sia, Serpieri non rinuncia a proporre con chiarezza le sue posizioni su due temi ben più importanti dell'origine dei fossili, infatti questa volta è messa in causa l'origine e l'esistenza della vita, sono il tema della generazione spontanea della vita e il tema della forza vitale. La dottrina della generazione spontanea compare nell'ultimo capitolo delle *Ricerche sul moto molecolare de' solidi* pubblicate da Paoli a Firenze nel 1840, tuttavia è evidente come da tempo fosse oggetto di accese discussioni, infatti già nella prefazione Paoli mette le mani avanti. Innanzitutto nota che la dottrina della generazione spontanea è «al presente seguita da' sapienti più insigni dell'età nostra» ¹⁹. A parte l'esagerazione sul largo consenso, la dottrina poteva contare su alcuni autorevoli sostenitori come il barone d'Holbach (1723-1789) che nel *Système de la nature*, pubblicato nel 1770, attribuisce alla materia la capacità di generare la vita, e come Erasmus Darwin (1731-1802), autore più volte citato dal Paoli e nonno del famoso Charles, che nell'opera *Zoonomia*, pubblicata in traduzione a Milano nel 1803-1805, difende la generazione spontanea della vita. Paoli assicura che a sostegno della dottrina porterà fatti validi, osserva che i fatti «possono smentirsi se male osservati o alterati, non mai condannarsi, ché ciò varrebbe lo stesso che condannare la verità». Resta comunque in attesa di eventuali controprove: «Se errai nelle conseguenze, farò mia gloria il piegarmi alle prove che chiunque me ne faccia conoscere l'errore, rinunciare al vero giammai».

Confessa anche qui la limpidezza dei suoi intenti: «Se alcuna delle opinioni da me discorse riuscissero in opposizione a quei principi della più sana e pura sapienza, [...] dichiaro qui non essere questa la intenzione che mi guidava nel compilare la presente opera mia». Conclude con l'invito: «E se ciò piaccia, accolgasi tutto quanto da me si dice in questo mio libro siccome puramente ipotetico».

In sintesi Paoli è convinto che la generazione spontanea della vita sia un fatto scientificamente assodato, quelli che ritengono il contrario per motivi che esulano dalla scienza, possono, bontà loro, prenderla come ipotesi. Per completare il quadro occorre notare che la questione della generazione spontanea s'intrecciava con la controversia sull'esistenza di una forza vitale, e dati i presupposti la posizione del Paoli non poteva che essere di netta contrapposizione verso i "vitalisti". Scrive nel febbraio 1826 a Domenico Meli, primario presso l'ospedale di Ravenna:

Potrebbero essi [vitalisti] dire che se i corpi animali sono regolati da leggi diverse da quelle che sono comuni agli altri esseri della natura, ciò debbe avere una causa, od un quid ignoto, ch'essi forse non tarderebbero a chiamare col vocabolo versatissimo di vita. E ad una parola così indeterminata (quando non s'intenda per l'equivalente della somma di tutte le forze, di tutte le leggi che regolano i corpi viventi) è facile dare ora un aspetto, ora un altro e farla servire di base, quantunque labilissima, a quante ipotesi mai si possano immaginare ²⁰.

Nella stessa lettera Paoli si dice convinto che la difficoltà di comprendere i "fenomeni animali" dipende dalla complessità dei

medesimi, non «dall'essere essi prodotti da cause e da leggi diverse da quelle che regolano la materia comune, ma bensì dal non saperne noi valutare né tutte le cause in azione, né la loro forza. [...] Nulla ci obbliga a riconoscere nella macchina animale delle leggi chimiche e meccaniche diverse dalle universali». Posizione legittima, tuttavia non deducibile dai fatti, il contrario di quanto reclama Paoli in tante occasioni. Le conseguenze sono immediate, infatti quelle stesse «leggi chimiche e meccaniche» permetteranno la generazione spontanea della vita senza alcun intervento divino, l'esistenza della vita diventa un naturale risultato delle leggi che governano l'universo.

Nella orazione funebre Serpieri affronta entrambe le questioni, mettendo in chiaro i punti di dissenso e facendo importanti precisazioni. Esordisce dicendo: «Non vorrò peraltro in niun modo consentire col mio illustre amico nelle dottrine della generazione spontanea, le quali anzi, non temerò di dirlo, parmi che debbano offendere e contristare ogni intelligenza» ²¹. Comunque apprezza che Paoli nella prefazione del testo dichiara la natura ipotetica della teoria «per sfuggire la responsabilità delle orribili conseguenze che altri soglion trarre da simili teorie». Serpieri vede in questo la retta intenzione del Paoli il quale «benché non conoscesse valide ragioni, o intrinseche od estrinseche, in favore della contraria sentenza», cioè contrarie alla generazione spontanea, volle cedere «al vigile magisterio di una superiore sapienza» ²². Se la teoria della generazione spontanea della vita andava a negare l'esistenza della vita come atto di amore divino, la negazione dell'esistenza di una forza vitale non riducibile agli antecedenti fisici e chimici, si scontrava con la dottrina della spiritualità dell'anima. Anche su

questo interviene Serpieri “assolvendo” per la seconda volta un Paoli «fiero certamente della libertà delle sperimentali ricerche e della rettitudine di sua coscienza»²³. Serpieri richiama innanzitutto il giusto atteggiamento con cui affrontare la questione: «Noi lasceremo ai fisiologi di combattere sul loro campo, ma non saremo così ingiusti col volgo dei paurosi o dei maligni, da vituperare con temerari sospetti la memoria dei più puri cultori della scienza», come appunto stima Paoli.

Di seguito Serpieri difende la legittimità dell'indagine scientifica anche sulla “materia organata”, cioè sul vivente: «Impercioché investigare i fenomeni e le leggi della materia organata per trovare la piena ragione nelle forze comuni a tutti i corpi, non è un rinnegare la vita intellettuale e l'esistenza di quella nobilissima e incorporea sostanza – la forza vitale – le cui facoltà sono ben diverse da quelle dei corpi»²⁴. Termina proclamando l'armonia tra scienza e religione: «Sì bene vorrò ripetere e altamente proclamare che la Religione, primissima scuola di sapienza, non fu mai né avversa, né timida amica ai forti e coscienziosi studi; e potrei anche consigliare un poco più di rispetto pei nobili ingegni che spaziano tranquilli ed innocenti nelle sublimi regioni della scienza»²⁵, tra questi c'è senza dubbio Paoli. Sicuramente l'abate Merloni e il canonico Mazzoli avrebbero sottoscritto queste parole: erano ecclesiastici pienamente convinti, in virtù della loro personale esperienza di ricercatori, che scienza e religione non solo possono coesistere, ma si rafforzano a vicenda.

Per concludere è il caso di notare come il rapporto scienza-religione abbia seguito tre passaggi. In primo luogo le controversie sui contenuti, cioè sulle discrepanze e contraddizioni tra il racconto biblico e i risul-

tati scientifici, come appunto nel caso della formazione dei fossili e nel caso del sistema copernicano; sono questioni destinate a perdere via via importanza. Rimaneva invece e si acuiva lo scontro tra due posizioni culturali di fondo: se la scienza possa o non possa fornire un'esauriente spiegazione del mondo, uomo compreso, cioè se la scienza sia o non sia il miglior discorso sensato sulla totalità del reale. Una risposta affermativa a queste domande era il rischio che correvano dottrine come quella della generazione spontanea della vita, seppure proposte in via ipotetica. In questo dibattito, che si svolgeva su un piano scientifico, filosofico e teologico, interviene un decisivo fatto politico con la fine dello Stato della Chiesa e la formazione del Regno d'Italia. Il nuovo Stato intraprende una politica decisamente anticlericale. Per quanto qui interessa, a essere colpito è il campo dell'educazione, nel 1884 al padre scolopio Alessandro Serpieri viene tolta la docenza di Fisica presso l'università di Urbino, nonostante la fama scientifica di cui godeva. Dopo la morte del Mazzoli nel 1877 e quella del Serpieri nel 1885, non troviamo in sede locale altre figure di ecclesiastici-scienziati, rimangono tuttavia ben vive le polemiche.

L'8 aprile 1927 Stefano Viani, rettore del seminario, tiene nel duomo di Pesaro la commemorazione per i cinquanta anni dalla morte del canonico Mazzoli; il discorso che pronuncia non poteva essere più chiaro. Mazzoli fa parte di «una eletta schiera di sacerdoti che teneva alta la fiaccola del vero, insegnando le scienze e insieme praticando la religione e la fede», grazie a questa assidua opera aveva eretto «un argine al dilagare dell'empietà rendendo un impareggiabile servizio alla Chiesa e alla patria». Tutto questo in una situazione difficilissima:

Mentre sotto il nome di scienza si bandivano dottrine deleterie che miravano a seminare errori e preparavano le generazioni al socialismo e all'anarchia; mentre il governo liberale, asservito alla massoneria, collocava nelle cattedre universitarie degli apostati, dei miscredenti, a insegnare il positivismo e il materialismo ²⁶.

Nel 1927 ricorrevano i cinquanta anni dalla morte del Mazzoli insieme ai cento anni dalla morte di Alessandro Volta e i duecento anni dalla morte di Isaac Newton; il rettore Viani coglie l'occasione per proclamare Antonio Mazzoli "discepolo" dei due grandi come scienziato, e compagno di cammino come credente.

E tanto più mi è grato richiamare alla nostra memoria il nome del Mazzoli in quest'anno in cui si celebra la commemorazione centenaria dei due grandi scienziati Newton e Volta, coi quali il nostro canonico ebbe comune l'amore immenso alla scienza e l'ansia continua della ricerca. Quest'amore mosse il discepolo a studiare le scoperte dei due sommi maestri, a seguire le loro orme nelle profonde elucubrazioni del calcolo e della natura, nelle quali sentiva più da vicino Iddio e la sua infinita sapienza ordinatrice. Inferiore a questi due astri maggiori per vastità di scoperte, ha comune con essi lo stesso amore alla religione, poiché Newton e Volta, come tutti i grandi scienziati, furono credenti, dimostrando così che la fede non tarpa le ali dell'ingegno, ma è del genio la più forte ispiratrice ²⁷.

1 *Opere di Galileo Galilei divise in quattro tomi, in questa nuova edizione accresciute di molte cose inedite*, Padova 1744; per l'edizione viene utilizzata la copia del *Dialogo*, Firenze 1632, conservata nella biblioteca del Seminario patavino recante a margine note autografe di Galileo, anch'esse pubblicate.

2 Sull'intera vicenda: *Copernico Galilei e la Chiesa, fine della controversia (1820), gli atti del Sant'Uffizio*, a cura di W. BRANDMÜLLER e E.J. GREIPL, Olschki, Firenze 1992.

3 Sul Paoli: E. GAMBA, *Le scienze a Pesaro nell'Ottocento: Domenico Paoli, l'Osservatorio «Valerio»*, in corso di pubblicazione.

4 *Del sollevamento e dell'avvallamento di alcuni terreni discorso di D. Paoli*, in "Esercitazioni dell'Accademia agraria", a. VII (1838), sem. I, p. 80.

5 *Ibid.*, p. 84.

6 Biblioteca Oliveriana Pesaro (Bop), *D. Paoli a F. Baldassini*, Firenze 12 aprile 1838, minuta di lettera, ms. 1642, fasc. 3, cc. n. n., .

7 *Ibid.*, *F. Baldassini a D. Paoli*, Pesaro, senza data.

8 Bop, *A. Coli a D. Paoli*, Pesaro 31 dicembre 1837, ms. 1642, fasc. 13, cc. n. n.

9 *Del sollevamento e dell'avvallamento* cit., p. 132.

10 *Ibid.*, luoghi vari, in particolare p. 137

11 G. MAMIANI, *Biografia di Serafino Merloni*, in «Opuscoli scientifici del conte Giuseppe Mamiani Della Rovere», Firenze 1840, pp. 121-129.

12 *Registro delle persone di Pesaro e suo Distretto pregiudicate in opinione politica*, in «Studia Oliveriana», n.s., vol. X (1990), p. 41.

13 A. MAZZOLI, *Orazione funebre letta nelle solenni esequie di trigesima dell'abate D. Serafino Merloni*, in "L'amico della gioventù", fasc. 6, ottobre 1837; p. 9 nell'estratto pubblicato a Modena.

14 *Dizionario ragionato universale di Storia naturale contenente la storia degli animali, vegetabili e minerali. [...] Opera del signor Valmont di Bomare membro delle principali Accademie, tradotta dal francese sulla quarta edizione e di nuovo accresciuta*, Roma 1794, tomo XIV, pp. 225-226.

15 A. MAZZOLI, *Orazione funebre* cit., p. 9.

- 16 *Ibid.*, p. 8.
- 17 *Elogio funebre del conte Domenico Paoli di Pesaro per Alessandro Serpieri delle Scuole Pie*, Pesaro 1855, p. 13.
- 18 *Ibid.*, p. n. n.
- 19 D. PAOLI, *Ricerche sul moto molecolare de' solidi*, Firenze 1840, p. 16.
- 20 Bop, *D. Paoli a D. Meli*, Pesaro 12 febbraio 1826, ms. 1642, fasc. 33.
- 21 *Elogio funebre del conte Domenico Paoli*, op. cit., p. 26.
- 22 *Ibid.*, p. 27.
- 23 *Ibid.*, p. 26.
- 24 *Ibid.*, p. 29
- 25 *Ibidem.*
- 26 S. VIANI, *Commemorazione del canonico professor Antonio Mazzoli nel cinquantésimo anniversario della sua morte*, Pesaro 1928, p. 13.
- 27 *Ibid.*, pp. 16-17.

La famiglia Della Ripa dalle carte di un archivio privato

di

Luisa Levi D'Ancona Modena

I Della Ripa erano una delle più cospicue famiglie della comunità ebraica di Pesaro nello Stato pontificio tra Sette e Ottocento. Come dimostrato da vari saggi, attraverso l'attività feneratizia prima, bancaria poi e accurati investimenti immobiliari dentro e fuori Pesaro, già alla fine del Settecento e soprattutto nella prima metà dell'Ottocento i Della Ripa erano riconosciuti tra i più abbienti della comunità ¹. Non intendiamo con questo saggio riproporre le notizie documentarie già note, ma supplementarle con alcune notizie tratte dalle carte dell'archivio privato Della Ripa per cercare di capire quali fossero le strategie di sopravvivenza di questa famiglia all'interno del ghetto di Pesaro prima e le modalità d'integrazione tra Pesaro e Toscana poi.

L'archivio è custodito in una collezione privata a Firenze, e consiste di circa 500 documenti relativi agli affari del banco dal 1761 al 1869, atti giudiziari, e altri documenti su Salvatore Della Ripa (morto nel 1819), i suoi figli Giuseppe (morto nel 1853), Laudadio (1790-1869) e Samuele (1795-1829), il figlio di Giuseppe, Cesare Della Ripa (1817-1889) e sua figlia Valentina Della Ripa (1864-1907) ². La maggior parte dei documenti sono di natura ufficiale, si tratta per lo più di copie o originali di documenti notarili e giudiziari. Esistono anche alcune, rare, lettere di corrispondenza

famigliare che verranno prese in analisi per meglio cogliere i ruoli di genere all'interno della famiglia. Altro perno centrale del saggio sarà quello di cercare di capire le modalità con cui vari membri della famiglia Della Ripa riescono a «inserire le proprie strategie capaci di modificare e condizionare le forme del potere negli interstizi dei sistemi normativi vessatori dell'Antico Regime soprattutto nello Stato pontificio» ³.

Il saggio è cronologicamente e tematicamente strutturato concentrandosi per ogni fase su alcuni documenti che paiono particolarmente interessanti per questo tipo di analisi. Per il Settecento ci concentreremo su documenti che attestano l'importanza della dote come fonte di conservazione e investimento del patrimonio familiare, per verificare se anche per i Della Ripa si possa ipotizzare la validità della tesi di Allegra sulla devoluzione familiare ebraica a Torino ⁴.

Per il periodo a cavallo tra Sette e Ottocento, ci concentreremo sulla vertenza giudiziaria tra i fratelli Della Ripa e Secondo Ripini, figlio di un lontano cugino convertitosi al cristianesimo nel 1769. La vertenza giudiziaria che si protrae tra il 1820 e il 1830 è interessante perché tra "attacco" e "difesa" emergono vari dati sulla famiglia, sul suo patrimonio, sui rapporti interfamigliari filtrando anche emozioni, insieme a considerazioni più generali sul ghetto di

Pesaro. Ripini cerca di ottenere il più possibile contro i lontani cugini, che intanto sono riusciti a costruirsi un patrimonio notevole a Pesaro, nella sua provincia e anche fuori dai confini dello Stato pontificio. Per la fase 1820-40 quando la famiglia si divide e per parte dell'anno risiede in Toscana, non tagliando però completamente i ponti con Pesaro, analizzeremo documenti che attestano come era possibile costruire un sostanzioso portafoglio di investimenti immobiliari sia rustici che urbani nel contesto delle vessatorie e stringenti politiche anti ebraiche dello Stato pontificio. Per gli anni '30 e '40 l'analisi si sposta sulla famiglia Della Ripa tra Pesaro e Firenze e per gli anni '40 analizzeremo le reazioni famigliari al primo matrimonio esogamico della famiglia per concludere sulla figura di Laudadio Della Ripa tra Pesaro e Firenze, banchiere ma anche tra i primi *entrepreneurs* protoindustriali, uomo di cultura e collezionista, scapolo ma perno della famiglia allargata.

Il primo documento nell'archivio è una copia della dote di Sara Della Ripa che sposa Angelo Gentilomo nel giugno 1739⁵. I Gentilomo erano un'altra famiglia in vista della comunità di Pesaro. I legami tra le due famiglie si perpetuano nelle generazioni successive sovrapponendo, come spesso accadeva, l'endogamia all'interno del gruppo religioso all'endogamia famigliare⁶. Sara era figlia di Salvatore Della Ripa, che almeno dal 1719 abitava con la famiglia in una casa di proprietà della Compagnia di Sant'Andrea di Pesaro. Alla sua morte nel 1736 Salvatore – che lasciava due figli maschi Zaccaria e Angelo e tre figlie femmine, Sara, Rachele e Ricca – era descritto come «di figli ricco ma non di fortuna, poiché rilevasi dal pubblico censo ebraico ch'egli fu tassato finché

visse per alcun capitale, ma come semplice industriale»⁷. Dopo la morte del padre, Sara sposa Angelo Gentilomo portando in dote 300 scudi ducali, soprattutto in oggetti muliebri, Zaccaria sposa Allegra Cagli nel 1740 e Rachele Della Ripa l'anno successivo sposa Salomone del Bene portando in dote 100 ducali in vesti e un *jus gazagà*, il diritto di affitto che gli ebrei potevano ipotecare, lasciare in eredità o appunto impegnare come dote⁸. Nel caso di Zaccaria l'enfasi è posta sull'impiego dei 500 scudi della dote portata dalla moglie che consente a Zaccaria di iniziare una «tenue negoziazione di indumenta e d'altri meschini oggetti all'uso ebraico aprendo una piccola bottega e ritenendovi in società il fratello Angelo con cui conviveva»⁹. Questa iniziativa però fu fallimentare; infatti nove anni dopo, la moglie Allegra Della Ripa Cagli chiede al vescovo di Pesaro «supplicandola degna di concederli l'inibizione nelle forme solite di ottenere l'assicurazione della sua dote, stante che il di lei marito vergeva ad inopia [...] di non essere molestata da debiti alcuni»¹⁰. Il vescovo concede la garanzia che «niuno ardisca molestarla, e turbarla con qualsivoglia mandato rilasciato, o da rilasciarsi contro detto Zaccaria suo marito sopra li beni, ed effetti del medesimo, per esser questi obbligati ed ipotecati per la di lei dote di scudi 500». Questo accenno alla dote di Allegra Cagli e il fatto che ancora dopo nove anni essa potesse chiedere alle autorità garanzie per essere esclusa da debiti pare confermare l'ipotesi di Luciano Allegra sull'uso della dote nel ghetto di Torino nel Settecento. Egli dimostra che la dote era centrale nel sistema di devoluzione del patrimonio di famiglia ebraica, non tanto nell'assolvere funzioni specifiche del mercato matrimoniale ma come «fedecom-

messo, di un istituto cioè che consentiva di preservare intatta una quota rilevante del patrimonio di famiglia, quasi che la dote funzionasse come una sorta di banca privata che lo stato riconosceva e tutelava»¹¹. Privati dalla possibilità di possedere immobili, la dote costituiva l'anello forte del sistema ebraico di trasmissione della proprietà, perché «solo essa era in grado di impedire che i privati in qualità di creditori, fornitori, soci in affari o lo stato con l'imposizione di donativi o l'aumento delle pretese fiscali, o la Chiesa locale, anch'essa ben disposta a roscchiare le basi della comunità ne minassero irrimediabilmente l'integrità materiale»¹². Il caso di Allegra Cagli Della Ripa pare dunque confermare questa ipotesi per i Della Ripa nel ghetto di Pesaro.

Intanto i due fratelli Zaccaria e Angelo Della Ripa decidono di dividere l'eredità paterna e i loro percorsi di mobilità sociale ed economica si polarizzano: Zaccaria dopo un difficile inizio riesce ad affermarsi come «capitalista» mentre il fratello Angelo degenera in «stato miserabilissimo»¹³. Nel 1752, Angelo, fratello di Zaccaria, decide di sposarsi. Ma prima di farlo, viene stipulata la completa divisione dei beni tra i fratelli; rimangono indivisi solo il *jus gazagà* di due case e l'impegno di mantenere la sorella Ricca ancora da sposare. Così quando Angelo si sposa con Ricca figlia di Isach Salom, la divisione è già avvenuta. Angelo si procaccia il pane «col fare il sarto per i villani e coll'insegnare a leggere l'ebraico ai ragazzi». Nel 1766 in stato di estrema povertà Angelo muore lasciando la vedova Ricca e il figlio quattordicenne Salvatore Abramo che «perciò fu ricevuto nella scuola pubblica della Compagnia della Misericordia», ricevendo dalla stessa compagnia il «solito» assegno di baiocchi 5 ogni settimana. Dopo

la morte del padre Angelo, Salvatore Abramo «sentì de' mirabili impulsi dello Spirito Santo, fuggì dalla Madre e dal Ghetto» e si rifugia nel convento dei Padri Riformati di San Francesco di Pesaro dove venne battezzato il 9 dicembre 1769 col nome di Giuseppe Ripini. Salvatore Della Ripa – *alias* Giuseppe Ripini – è dunque uno dei 39 battezzati di Pesaro del Settecento¹⁴.

Alcuni documenti dell'archivio Della Ripa attestano le reazioni emotive dei familiari che raramente emergono dai documenti ufficiali: la madre Ricca «pel rammarico e per l'onta della fuga del Figlio (ahi sconsigliata) abbandonò prestamente il ghetto di Pesaro e si condusse in Ancona a servire». Qui nel 1775 Ricca si risposò con un giovane ebreo anconetano, Elia Chaim Recanati, con una dote di 40 scudi fornitale dai suoi padroni. Il figlio Giuseppe Ripini continua a vivere in povertà ricevendo il sussidio della casa dei Catecumeni, si sposa ed ha un figlio di nome Secondo. Ed è proprio questo figlio che molti anni dopo – «immaginando di poter cambiar condizione e fortuna speculando sui sognati diritti contro i fratelli Della Ripa» – intenta due cause giudiziarie contro costoro. La prima iniziata nel 1821 e conclusasi l'anno successivo si chiude con il riconoscimento dell'innocenza dei Della Ripa. «Siccome però monsignor Delegato aveva molto raccomandato ai Fratelli Della Ripa il povero congiunto Giuseppe Ripini, così i medesimi, per mero titolo di caritatevole sussidio, rilasciarono in mano dello stesso monsignor Delegato la somma di doppie d'oro 50 da passarsi al suddetto Giuseppe» probabilmente con la speranza che la questione venisse chiusa per sempre. Ma già l'anno successivo, Ripini torna alla ribalta. Egli reclama metà del patrimonio Della Ripa, basando l'accusa sulla pretesa

esclusione del nonno Angelo dal patrimonio familiare e bandendo la causa di commenti anti ebraici come il seguente:

Iddio comandò ai Giudei, che, in qualunque modo, sia con l'inganno, sia con la forza, sia con la usura, sia col furto facciano loro proprie le sostanze dei Cristiani. (...) Dal Thalmud: se alcun Giudeo vegga un Cristiano sull'orlo di un precipizio, ivi subito è in obbligo di precipitarlo¹⁵.

Per rispondere a tali accuse vengono ingaggiati gli avvocati Domenico Morelli e Carlo Armellini, famoso civilista e futuro triumviro della Repubblica Romana che esordiscono nella loro difesa contro le accuse anti ebraiche con le seguenti parole¹⁶:

Se questa causa non presentasse il nome di un ricco Ebreo, accusato di dolo, e di furto da un povero Cristiano, non vi sarebbe certamente bisogno della nostra difesa, perché facilmente si conoscesse come il buon diritto che assiste il reso convenuto, così l'evidente Calunnia, di cui per ogni dove è cospersa la contraria azione. Ma voi non siete tali, Eminentissimi e Reverendissimi Padri, che in una causa meramente civile vi lasciate imporre dalla estrinseca prevenzione civile contro il nome Israelita. Voi sapete pesare nella bilancia del vero, e del giusto le rispettive ragioni, per dare a ciascuno ciò che gli si appartiene, senza accettazione di persone, e senza distinzione di religione e di culto¹⁷.

Fin dalla fine del XVI secolo la politica conversionistica della Casa dei Catecumeni di Pesaro prevedeva che i conversi non potessero essere privati della legittima parte dell'eredità che doveva essergli consegnata subito dopo il battesimo. I vari documenti relativi alle cause giudiziarie di Secondo Ripini contro i fratelli Della Ripa,

tutti dimostrano come la divisione dei beni originaria tra Zaccaria e Angelo Della Ripa fosse stata fatta prima del battesimo del figlio di quest'ultimo e come il successo finanziario della famiglia Della Ripa fosse posteriore a questi fatti.

Dai censì della comunità di Pesaro citati nei vari documenti e dalla bibliografia sulla comunità che ormai esiste si evince che Zaccaria e poi suo figlio Salvatore erano riusciti a creare un «doviziosissimo» patrimonio: nel 1755 Zaccaria è descritto con un capitale di scudi 600; tre anni dopo Zaccaria è tassato per un capitale di scudi 800. Nel 1791 il censo di Zaccaria della Ripa era accresciuto a 27.428 scudi romani¹⁸, aumentando durante il periodo napoleonico quando iniziano gli investimenti e la prima migrazione della famiglia verso la Toscana¹⁹. Il successo finanziario di questo ramo della famiglia continua durante gli anni della Restaurazione: Salvatore Della Ripa, figlio di Zaccaria appare sempre tra i primi capitalisti tassati della comunità di Pesaro²⁰.

Di fronte alle rinnovate e rinforzate prescrizioni anti ebraiche di Leone XII, anche i Della Ripa, come le altre maggiori famiglie del ghetto di Pesaro, decidono di partire intorno agli anni 1825-1827²¹. I Della Ripa mantengono però legami molto stretti con Pesaro. Per cercare di fare trattenere i beni nello Stato pontificio, le autorità statali e l'università ebraica impongono nello stesso 1826 una tassa sull'emigrazione agli «emigrati israeliti del 2 % del proprio capitale che volessero estrarre di qualunque genere e di qualunque tempo toltene però il caso che rilasciassero casa»²². Ed è su questo aspetto – il fatto che i Della Ripa mantengono una casa aperta e funzionante in Pesaro – che si basa la loro arringa contro il pagamento di tale tassa. È nota la memo-

ria Stefani per la comunità di Pesaro contro i fratelli Della Ripa, dalla quale si evince che nel 1830 Giuseppe e Laudadio avevano nello Stato pontificio ricchezze valutabili 449.030 scudi e 13 baiocchi; nel 1832 hanno ancora 140.000 scudi, valutando almeno 600.000 scudi il patrimonio dei Della Ripa uscito dallo Stato ²³. La diatriba legale tra l'università israelitica e la famiglia Della Ripa continua fino al 1837 quando i Della Ripa vengono dichiarati esenti dalla tassa di emigrazione per intervento diretto del papa Gregorio XVI. Nell'archivio vi sono molti documenti che attestano la versione dei Della Ripa, la cui difesa si struttura su vari punti tecnici e ideologici che pare interessante riportare.

Già dal 1817 Samuele Della Ripa, figlio minore di Salvatore Della Ripa, era partito per Parigi. Nel luglio 1825 Laudadio e i suoi nipoti Zaccaria, Ezechia Cesare e tre sorelle, figli di Giuseppe Della Ripa si trasferiscono a Firenze seguiti nel Novembre da Giuseppe stesso ²⁴.

I fratelli però non abbandonano mai completamente la città. Dopo la morte del padre Salvatore, i fratelli continuarono a mantenere in Pesaro una casa di abitazione dove fino al 1833 vissero la madre Laura Gentilomo e fino al 1834 sua sorella Rachele, e dalla quale venivano diretti tutti gli affari concernenti le vaste proprietà rurali e urbane nel pesarese e dintorni ²⁵. Inoltre – essi argomentano – i fratelli continuano a pagare le tasse regolari all'università israelitica di Pesaro e quindi non devono pagare la pesantissima tassa di emigrazione. Su una contribuzione complessiva di tutti i capitalisti di Pesaro della somma di 700 – continua il documento dell'avvocato Armellini – i Della Ripa pagano 280 scudi oltre «alle sovvenzioni volontarie a pro degli indigen-

ti che generosamente e continuamente si fanno da questa ditta virtuosa e religiosa» ²⁶. Il peso delle contribuzioni volontarie dei Della Ripa continua per decenni: ancora nel 1851-3 i Della Ripa pagano 272 scudi su un passivo comunitario globale di 735.

Pare interessante notare che la difesa dei Della Ripa per non pagare la tassa di emigrazione comprende anche un paragrafo di natura ideologica:

Crediamo colla più intima e decisa persuasione che la pretensione sia assolutamente insostenibile [...] la patria è certamente un sentimento ed un bisogno direi quasi dell'individuo., altrettanto però è certo che la facoltà di cangiar cielo e soggiorno è naturale ed inattendibile. L'uomo non è addetto alla gleba per l'effetto di una schiavitù politica. Mille emergenze, mille rapporti spesse volte le più imprevedute necessità possono determinare all'espatriazione. La legge che non può essere il giudice dei suoi calcoli deve prevenire indirettamente ma non proibire direttamente l'emigrazione/ che l'abitante trovi nel suo paese le attrattive di una bel regolata società ²⁷.

Questa argomentazione dimostra come dibattiti su nuovi concetti di patria, del profondo sentimento patriottico come scelta dell'individuo filtrassero anche nello Stato pontificio.

Come accennato, il primo a lasciare Pesaro era stato il fratello minore Samuele, partito per Parigi già nel 1817. Egli era il primo dei fratelli a trasferire parte dei capitali fuori da Pesaro ²⁸, ma già il padre Salvatore aveva iniziato ad investire in Toscana fin dal 1799. Dopo l'occupazione francese di Pesaro del 1797 e le forti reazioni del giugno 1799 quando il ghetto venne saccheggiato e incendiate le due sinagoghe ²⁹, Salvatore si era trasferito con la famiglia in Toscana nel-

la villa-castello di Montalbano con i relativi poderi nella parrocchia di Sant'Andrea di Rovezzano vicino a Firenze, dove nel 1799 nacque la figlia Ester Della Ripa³⁰. Ma anche in Toscana, via via che le truppe francesi si allontanavano, si assisté al propagarsi delle insorgenze antigiacobine e antiebraiche, che presero nome di "Viva Maria"³¹: all'inizio di maggio scoppiarono i primi tumulti nel Valdarno superiore e furono coinvolti ben presto città e villaggi. Questi moti che portarono morti e addirittura la distruzione di un'intera comunità, quella di Monte San Savino in provincia di Arezzo, dovettero convincere Salvatore Della Ripa a ritornare con la famiglia a Pesaro dove intanto erano ritornati i francesi. Da un documento del 17 luglio 1799 si evince che Salvatore Della Ripa, è nominato deputato provvisorio del ghetto e in quanto tale è obbligato a pagare «per sostenere i gravi pesi, per le urgenti spese di guerra»³². I Della Ripa mantengono comunque i loro possedimenti in Toscana; alla morte di Salvatore nel 1819, questi e quelli in Pesaro e provincia rimangono indivisi tra i fratelli Della Ripa fino al 16 maggio 1829. In questa data tutti i beni ereditati da Salvatore vennero divisi fra i tre fratelli, Giuseppe, Laudadio e Samuele: solo la casa di abitazione in via dei negozianti in Pesaro, «il palazzo e casetta contigua alla casa Razzi, provenienti dal credito Mazzolari, e il palazzo di Fano in strada Gasparoli restano indivisi»³³. Fissata la divisione dell'asse ereditario paterno tra i tre fratelli, e nominato lo *stralcista* Moise Graziadio Beer, «antico e onorato ministro della famiglia Della Ripa»³⁴, i due fratelli Giuseppe e Laudadio ricevono notizia dell'improvvisa morte del fratello Samuele avvenuta a Parigi il 4 ottobre 1829. Come appare da varie note e documenti contenute dall'archivio, al suo ritorno dal viag-

gio in Italia per sistemare l'eredità paterna, Samuele si era suicidato per motivi sentimentali essendo «stato rifiutato dalla giovane Rachel Brunswig per la quale aveva una forte inclinazione»³⁵. Dopo la sua morte, l'eredità di Salvatore e del fratello Samuele viene dunque spartita tra i fratelli Giuseppe e Laudadio anche per quanto sarebbe spettato alla madre Laura, che «espressamente» ripudia «la detta eredità che è stimata comprendere beni oltre che nello Stato pontificio anche in Toscana, Francia»³⁶. Tra gli eredi non è inclusa Ester, la figlia minore andata sposa appena quattordicenne a Giuseppe D'Ancona, figlio di Sansone Vitale D'Ancona anch'egli di Pesaro. Alle sue nozze nel 1813 Ester aveva ricevuto dal padre Salvatore 8.000 scudi romani con l'aumento di 960 «a norma dello Stile Israelitico»³⁷.

Oltre alla dote, il padre assicura alla figlia un capitale di 7.000 scudi romani pagabili alla sua morte. In quanto donna, Ester è però esclusa dalla divisione del patrimonio paterno, che solo nella parte di fondi rustici nello Stato pontificio, secondo la stima del 1839 era valutato scudi 119.167³⁸. Oltre a beni rustici i Della Ripa avevano ormai un cospicuo patrimonio di beni urbani in Pesaro e fuori³⁹. Nonostante nel corso degli anni '30 i fratelli paiano indirizzare i propri investimenti immobiliari fuori dallo Stato pontificio⁴⁰, ancora nel 1838 oltre ai beni in Pesaro il patrimonio Della Ripa comprendeva stabili in Montelabbate, Fano, Cartoceto, Saltara, San Giorgio, Cerasa, Orciano, Reforzate, Montalto, Fossombrone, Montefelcino, Fiorenzuola e Granarola per un totale di scudi 66.417,92⁴¹. Queste stime non includono il patrimonio Della Ripa fuori dallo Stato pontificio. Nel 1840, Giuseppe della Ripa decide di alienare tutti i beni nel territorio di Pesaro, vendendoli a

Zaccaria suo figlio primogenito. Dall'analisi delle risposte ad alcuni quesiti giuridici riguardo ai vari passaggi di proprietà emergono degli elementi interessanti per valutare lo spazio di manovra di possidenti ebrei nello Stato pontificio negli anni '30 e '40. Per esempio, sappiamo che veniva usato lo stratagemma di un prestanome

per evitare la difficoltà che avrebbe incontrato d'acquistare in nome dei sigg. Della Ripa di essere Israeliti un predio appartenente alla Sacra Congregazione. Si perché [...] avendo incontrato o dubitando d'incontrare difficoltà per fare quell'acquisto in nome e per conto d'una famiglia Israelita, lo fece in nome e per conto suo, e con l'intenzione di cederlo ai sigg. Della Ripa nel caso che avessero ottenuta la grazia, o al futuro compratore del predio, il quale non fosse stato israelita. Siffatta operazione, anziché contraria, fu coerente alle leggi e consuetudini pontificie, ne può in conseguenza alcun Notaro ragionevolmente ricusarsi a narrarla [...] perché il Governo Pontificio, quanto è fermo in negare agli Israeliti la grazia di fare acquisti nello Stato di beni stabili e molto più di stabili appartenenti a corporazioni ecclesiastiche, altrettanto è condiscendente in dissimulare e tollerare gli acquisti da essi fatte [...] Questi affari conviene trattarli in via di fatto, con disinvoltura e segretezza possibile. E mi ricordo che fu questo il consiglio che mi diede il cardinale Odescalchi allora monsignore Uditore SS.mo molti anni sono, che gli parlai appunto d'un altro simile permesso per cotesta ditta: dicendomi chiaramente che il nostro Governo dissimula sui contratti degli Ebrei e loro residenze, figurando di non sapere quello, che in fatto conosce; interpellato però sta saldo nella negativa⁴².

Questa nota stesa da un avvocato per i fratelli Della Ripa, pare un indice interessante per capire come fosse possibile costruire

un sostanzioso portafoglio di investimenti immobiliari sia rustici che urbani nel contesto delle vessatorie e stringenti politiche anti ebraiche dello Stato pontificio, permettendo dunque di cogliere il possibile spazio di manovra per gli ebrei tra gli interstizi della burocrazia pontificia.

Anche socialmente, sebbene gli ebrei a Pesaro fossero costretti nel ghetto, le relazioni sociali, soprattutto per le classi alte, oltrepassavano i confini del mondo ebraico. Per la famiglia Della Ripa varie fonti dimostrano come Laudadio (1790-1869) fosse inserito nella vita dei cenacoli intellettuali e politici di Pesaro negli anni '20, e poi a Firenze negli anni '30 e '40. L'attiva socialità di Laudadio negli anni pesaresi così venne descritta dal nipote Sansone D'Ancona in un opuscolo pubblicato nel 1877:

Ben sai com'egli [Laudadio Della Ripa], sebbene dedito ai commerci, molto si diletta della lettura de' nostri Classici, e cercasse assiduamente la compagnia e l'amicizia degli uomini d'ingegno e di dottrina; e ricorderai d'aver fin dalla tua fanciullezza udito parlare della familiarità sua col massimo dei grandi nostri compositori di musica Gioacchino Rossini, col quale ebbe comune la patria. In questa, ne giorni della gioventù dello zio nostro, fioriva un'eletta schiera di cultori delle scienze e delle lettere, coi quali tutti egli era stretto in amichevole legame. Allora in Pesaro Giulio Perticari dava opera a quei filologici studi, nei quali si rese insigne; traduceva Lucano Francesco Cassi. Di cose naturali, scrivevano Francesco Baldassini e Pietro Petrucci. Di fisica, Domenico Paoli e Giuseppe Mamiani, ed il costui fratello Terenzio, venerato maestro e amico mio, [...] già cominciava a poetare e filosofare⁴³. Giunta a Pesaro sposa e partecipe, come Ella era, dell'intelletto paterno e della materna vetustà, parve che Costan-

za ⁴⁴ venisse a raggentilire colla bella persona la gravità di quel convegno di studiosi; a lei fu amicissimo lo Zio nostro, che per mezzo di Lei conobbe e ne fu amato, anche il sommo Cantore della Bassviliana [...] Così la piccola città di Pesaro divenne nel periodo dal 1820 al '25 uno dei focolai di nazionale cultura, donde uscì la Scuola pesarese che le merita il nome di Atene delle Marche ⁴⁵.

Che questi rapporti fossero reciproci si coglie da un'altra lettera del gennaio 1826, in cui la contessa Perticari Monti, figlia del poeta Vincenzo Monti, esprimeva a Laudadio le sue preoccupazioni per le nuove disposizioni anti ebraiche che colpivano alcuni tra i suoi amici e soprattutto persone che lei considerava suoi concittadini: esprimeva il concetto per cui la reclusione e persecuzione degli ebrei era da intendersi inserita nella più generale, e deplorabile a suo avviso, concezione autoritaria dello Stato pontificio. Questi erano i pensieri indirizzati al suo amico Laudadio:

Duolmi, duolmi all'anima, e spesso qui ne ragiono con chiunque ha sentimento d'onore e di giustizia, quanto mi narri della disposizione già presa dal Governo Pontificio contro i tuoi correligionari. Nulla però mi giunge nuovo, nulla mi fa meraviglia, se non che tu abbi pazienza di restare costà. Favorito dal cielo e dalla fortuna, dotato di amicizia nobilissima, amato, onorato da chiunque ti conosce, [...] che fai costà con tante peregrine doti? Io parlo contro il mio interesse, perché perdendo te, in codesti paesi non mi rimane più un solo amico. Ma vorrei essere ancor più misera di quello che sono, piuttosto che tenerti un linguaggio contrario all'onore tuo e al tuo ben essere [...] Mio padre ti abbraccia, ti bacia e ti saluta le mille volte. Egli è sdegnato quanto il sono io stessa delle cose che gli ho raccontato, e per quelle che scrivi. Ma lo ripeto: niuna meraviglia.

Vieni, ti prego, vieni tosto a Milano [...] Addio, mio caro amico. Dammi tue notizie. Rammentami nel cuor tuo, e credimi per la vita la tua Costanza ⁴⁶.

A quella data, gennaio 1826, Laudadio e la sua famiglia avevano già lasciato Pesaro per Firenze.

La famiglia Della Ripa tra Pesaro e Toscana.

Dopo la morte del fratello Samuele nel 1829, la famiglia Della Ripa consisteva della madre Laura Gentilomo, che muore a Pesaro nel 1833, e dei fratelli Giuseppe, Laudadio ed Ester. Giuseppe si era trasferito a Firenze con il fratello Laudadio e con i figli Zaccaria e la moglie Fanny Fermi, Ezechia Cesare, e le tre figlie Costanza, Vittoria e Rosina. Ester col marito Giuseppe D'Ancona, sposato a Pesaro appena quattordicenne nel 1813 e i loro figli, che con quelli nati in Toscana saranno nove, si erano trasferiti inizialmente a Pisa ⁴⁷. Già dalla metà degli anni '20 i Della Ripa avevano ottenuto cittadinanza toscana e al loro arrivo a Firenze si erano inseriti rapidamente nell'economia e società locale, come attestano i rapporti con i banchieri Fenzi ⁴⁸ e la loro presenza nei circoli più in vista della città: il Circolo Borghese e il Jockey Club o Circolo dell'Unione ⁴⁹. Fin dalla sua fondazione Laudadio e Giuseppe Della Ripa appaiono tra i membri del Circolo Borghese, accanto a nomi di aristocratici locali, banchieri come Carlo Schmitz, Emanuele Fenzi, e ancora forestieri fiorentinizzati come Orazio Hall e Pietro Wagnière ⁵⁰. Nella generazione successiva, i figli di Giuseppe Della Ripa, Cesare e Zaccaria e Sansone D'Ancona, figlio primogenito di Ester Della Ripa, sono membri del

Circolo dell'Unione o Jockey Club a riprova del loro inserimento nell'*élite* aristocratico borghese della città⁵¹.

A Firenze esisteva ancora il ghetto tra la piazza del Duomo e il Mercato vecchio, ma già negli anni '20, le famiglie più ricche risiedevano fuori da quella zona⁵². Al suo arrivo a Firenze Laudadio teneva il banco in un palazzo in via Sant'Egidio n.13, spartendo il suo tempo tra questa casa e la sua villa del Loretino, vicino a Rovezzano, sulle colline fiorentine e – dal 1836 – la villa di Volignano con i suoi terreni lavorativi «a pastura olivati e vitati»⁵³. Per ebrei non ancora formalmente emancipati – siamo prima del 1848 – il possesso fondiario era un importante simbolo di radicamento sul territorio e allo stesso tempo d'integrazione sociale nella borghesia locale che, a sua volta, emulava questo tipo d'investimento tradizionalmente aristocratico⁵⁴. Inoltre nelle terre nuovamente acquistate, Laudadio in collaborazione con il nipote Sansone sviluppano un approccio imprenditoriale, stimolando la produzione serica che poi veniva rivenduta attraverso la rete distributiva del banco in città⁵⁵. Sappiamo che al Loretino esisteva una filanda, parte del patrimonio della fattoria, e che almeno dal 1843 Laudadio era personalmente coinvolto nell'acquisto di strumenti per perfezionare e innovare il procedimento della filatura⁵⁶. Infatti il banco Della Ripa oltre all'attività di prestito e del pagamento attraverso le cambiali – documentato nell'archivio Della Ripa da una grande mole di copie di atti notarili e di istanze agli uffici ipotecari – si specializza nella esportazione di vari prodotti, distinguendosi in particolare per la seta⁵⁷. D'altra parte l'approccio imprenditoriale di Laudadio e la sua disponibilità verso cambiamenti nell'economia locale e internazionale emerge anche dall'analisi di

altri suoi investimenti, principalmente le ferrovie, e il suo supporto alla Cassa di Sconto di Firenze⁵⁸. Nel 1846 Laudadio ricopriva la carica di cassiere della Strada ferrata dell'Appennino⁵⁹: nel corso degli anni '50 si interessa alla “Maria Antonia” insieme ai banchi Hall Fenzi e Borgheri⁶⁰. Questi interessi legano Laudadio e poi il nipote Sansone, che continua la sua opera, a personaggi chiave dell'economia toscana degli anni '30 e '40 quali i Fenzi soprattutto, ma anche Bastogi, e altri⁶¹.

Oltre alla sua rilevanza come investimento fondiario, e per il commercio del banco, la villa del Loretino assumeva un importante ruolo sociale. Secondo i ricordi di Alessandro D'Ancona, altro nipote di Laudadio,

nell'estate, Loretino era una specie di corte bandita. Gli ospiti, invitati o no, permanenti o avventizi, ad una certa ora pomeridiana si trovavano nella casa di città. V'era chi profittava della carrozza padronale, chi come il Rossini, veniva colla propria, e la gente prendeva posto indifferentemente nell'un legno o nell'altro [...] e gustavano il pranzo succulento, l'ottimo vino toscano⁶².

La vivacità di queste riunioni al Loretino, emerge anche nella seguente lettera di Rossini a Laudadio del 15 ottobre 1850. Gioacchino Rossini si era trasferito a Firenze nel maggio del 1848 e vi rimase fino all'aprile del 1855; durante questo periodo Rossini frequentò spesso la casa di Laudadio al Loretino, e quando si allontanava temporaneamente da Firenze e dai suoi amici così scriveva:

Eccelso mio benefattore: cosa dirai mai con la tua mente vulcanica del mio lungo silenzio! Oggi solo mi è dato di prendere la penna in mano per consacra-

re a te, che benedico e amo, le mie primizie epistolari. Ritrovai Bologna più classica del solito; gli abitanti hanno il muso lungo, le autorità sono disinvolute e vigilantemente protettrici di questa buona popolazione. Io me la passo modestamente bene coi pochi miei amici; tu però che sopra agli altri regni nel mio cuore, mi sei lontano. Il vuoto è grande, lo riempi la certezza di presto riabbracciarti. Oh miei venerdì! Oh mie gite a Loretino! Oh mie discussioni politiche ove n'andaste!... Saluta il mellifluo prof. Regnoli, digli che si prepari a sostenere una guerra salsamentaria; a suo tempo spedirò salicce felsinee e altre bafatelle acciò possa la corona di amici comuni, che onorano la tua mensa giudicare in merito [...] Sai che mi reputo altiero confermarmi pieno di altissima ammirazione.

Tuo aff.mo e riconoscente amico.
Giacchino Rossini ⁶³.

Tornando al Loretino notiamo come intorno a Laudadio si raccoglievano molti esuli marchigiani e dalle Romagne di orientamento moderato liberale come Farini, accanto ad alcuni esponenti della vita intellettuale fiorentina di quegli anni, come il Salvagnoli e il Vieusseux, e aristocratici come Cosimo Ridolfi ⁶⁴. La socialità di Laudadio Della Ripa ebbe un'influenza duratura sulla formazione e sulla futura carriera politica dei suoi nipoti, in particolare su Cesare Della Ripa, volontario nella prima guerra d'indipendenza, proprietario terriero e collezionista, e sul finanziere e uomo politico Sansone D'Ancona ⁶⁵.

Da quanto detto è possibile affermare che al loro arrivo a Firenze, i Della Ripa si integrano rapidamente nelle alte sfere dell'economia cittadina e dei suoi circoli politico-culturali. Allo stesso tempo, i Della Ripa continuano ad essere affiliati e attivi nella comunità ebraica locale, sono dei cospicui

donatori almeno fino ai primi anni '50 e continuano a formare le proprie famiglie all'interno del gruppo ebraico ⁶⁶. Solo una figlia Vittoria si sposa fuori dal gruppo ebraico nel 1842, suscitando scompiglio nella famiglia, come vedremo. I suoi fratelli e sorelle continuano a sposarsi con ebrei: Zaccaria sposa Fanny Fermi, Costanza sposa Abramo Franco, Rosina sposa il medico patriota Giacomo Almansi e muore prematuramente prima del 1853, lasciando un figlio Emanuele Almansi. Nel 1858 Cesare sposa Emma Halphen, figlia dell'importante gioielliere e commerciante parigino Gustave Halphen ⁶⁷. Emma muore di parto dando alla luce il figlio Edoardo Emanuele; l'anno successivo Cesare sposa la sorella Lucie Halphen, il 1° settembre 1860, futura madre di Marta e Valentina Della Ripa, ultima proprietaria dell'archivio Della Ripa che stiamo analizzando.

L'unica eccezione alla regola del matrimonio endogamico nella famiglia Della Ripa è Vittoria, la terza figlia di Giuseppe Della Ripa, che ha una storia movimentata con il patriota, storico e combattente garibaldino Candido Augusto Vecchi (1814-1869) ⁶⁸. Secondo il Tamburini Augusto Vecchi conobbe Vittoria Della Ripa a Napoli nel 1837: «Pallida e gracile della persona, di tenere fattezze, ricambiò le cure affettuose con lode lontana, con lunghi sguardi, con brevi parole, con moti di stima confidente e di combattute speranze. Era israelita e di famiglia beata per grande ricchezza [...] rifatta in salute per le dotte, assidue cure del filosofo omeopatico Francesco Romanis, medico da lui procuratole, partiva per Firenze, e piangendo gli chiese scrivesse per lei e per l'Italia su Girolamo Savonarola» ⁶⁹, opera per la quale Vecchi fu ricercato dalla polizia napoletana e dal Santo Ufficio di Roma.

Il Tamburini riporta che entrambe le

famiglie erano contrarie a questo “amore impossibile”⁷⁰. Nella famiglia Della Ripa si trattava del primo prospettato matrimonio esogamico. Mentre il Tamburini romanza la storia dell'amore tra Vittoria e Candido Augusto, dandoci notizia di un tentato suicidio di Vittoria, dopo il quale la famiglia avrebbe acconsentito all'unione, dai documenti di archivio sappiamo che i due innamorati fuggono insieme lasciando la famiglia sgomenta. Da un'altra fonte sappiamo che dopo il forzato ritorno di Vittoria a Firenze, nel febbraio 1840 essa si trovava di nuovo a Napoli «in uno stato di salute poco soddisfacente. Per volere tentare una guarigione, bisognerebbe lasciarla fino ad agosto. Ma vi è un piccolo fratello, che fa da regolatore con molta sufficienza e persuasione di fare bene»⁷¹.

I tentativi della famiglia di evitare l'unione persistono: ancora nel maggio 1841 il padre Giuseppe attraverso il principe Corsini chiede il supporto del cavaliere Peruzzi, ambasciatore della Toscana a Parigi, «colla veduta di distogliere dalla idea di un improvvido matrimonio di una sua Figlia, essendosi determinate a farle intraprendere un viaggio per la Francia con fratelli»⁷². Da un'altra lettera di poco successiva, il 2 giugno, capiamo che Vittoria non va a Parigi con i fratelli, come aveva voluto il padre, ma scappa a Marsiglia con il suo pretendente causando scompiglio in famiglia. Ester Della Ripa D'Ancona da Pisa così commenta l'accaduto al figlio primogenito Sansone che lavorava presso il banco dello zio Laudadio a Firenze:

Questa mattina ho avuto lettera da mio fratello Giuseppe la quale mi ha fatto versare delle lacrime. Ha bene ragione di chiamarsi disgraziato. Il Cielo voglia sollevarlo, e dargli qualche consolazione.

Vi scrissi domenica altra mia dicendovi se la mia venuta costà con la Sandrina avrebbe potuto piacere all'Amatissimo mio fratello Laudadio, e se la mia compagnia avesse potuto essere capace di sollevarlo dalla mestizia dalla quale voi mi dite con infinito mio dispiacere essere afflitto. Questa sciagura ha alterato d'assai la mia salute, ancora soffrendo un continuo dolore di testa, e conoscendo la sensibilità del detto mio, dubito sempre della sua salute; e voi che mi amate non dovrete farmi mancare le di lui nuove fino a tanto che siete costì. Non so tacervi che in questo momento non mi dispiaccia la mia lontananza dal detto mio. Intanto lo abbiate con voi⁷³.

Alla fine Giuseppe Della Ripa dette il suo consenso all'unione celebrata a Marsiglia tra Augusto Vecchi e la figlia Vittoria, alla quale fu elargita una dote di lire fiorentine 126.666⁷⁴. Nonostante il Tamburini riporti che i rispettivi padri insistevano che l'una si battezzasse e l'altro fosse circonciso, sappiamo che il 2 marzo 1842 si sposano a Marsiglia e che nel dicembre successivo nasceva il loro primo figlio, Augusto Vittorio, battezzato dal duca di Lucca per procura. Il matrimonio esogamico e il battesimo del figlio non scindono completamente i rapporti tra Vittoria e la sua famiglia d'origine, come testimoniato dal fatto che il padre Giuseppe le elargisce la dote e dalla corrispondenza tra Vittoria e suo fratello Cesare durante il suo soggiorno a Parigi e a Torino. In queste lettere Vittoria accenna ai contatti con gli altri suoi fratelli, invita Cesare a trovarla e a introdurlo ad amici espatriati italiani a Parigi e Londra⁷⁵.

Nel 1854 Vittoria e famiglia si recano a Genova per accompagnare il figlio Vittorio – poi conosciuto come lo scrittore Jack la Bolina – a sostenere gli esami di ammissione alla regia scuola di Marina. Durante que-

sto viaggio, Vittoria contrae il colera e muore, mentre il marito Candido «rinchiuse gli affetti straziati nella villa Spinola a Quarto da dove sei anni dopo Garibaldi decise la ruina dei borbonidi e l'unità della patria»⁷⁶. Ancora dopo la morte di Vittoria, i rapporti tra Vecchi e la famiglia Della Ripa continuano. Proprio durante la spedizione dei Mille, pianificata proprio a villa Spinola, il 13 maggio 1860 Vecchi confida al cognato Cesare Della Ripa che «Garibaldi è stato presso di me con la sua casa militare per tre settimane. Lì ho commesso un eroismo di amore per i miei figlioli, eroismo taciturno che nessuno computerà. Sono rimasto e non dormo, perché lontano dai forti fatti cui avrei avuto a Gloria prestare la mano»⁷⁷.

Oltre ad essere un prezioso indizio del ruolo prioritario dato alla famiglia anche per un patriota come Augusto Vecchi, che rinuncia almeno in questa prima fase a partire nella spedizione per amore dei figli, questi documenti testimoniano che Cesare e il cognato Vecchi continuano a frequentarsi.

Per concludere, l'analisi delle lettere e documenti dell'archivio in questione ci hanno permesso di capire come alcuni ebrei riuscivano a dimenarsi tra gli intricati divieti delle politiche anti-ebraiche dello Stato pontificio. Altri documenti permettono di capire come le relazioni famigliari fossero più complesse e sfumate di quanto si è abituati a pensare e l'importanza della famiglia anche per gli uomini, rinforzando argomenti che la recente storiografia su famiglia e Risorgimento in Italia sta portando avanti⁷⁸. In questo senso pare interessante concludere, tornando alla figura di Laudadio Della Ripa e al suo ruolo all'interno della famiglia allargata, in quanto Laudadio non si sposò ma fu molto vicino ai figli della sorella Ester

Della Ripa D'Ancona. Laudadio così viene descritto da un pronipote molti anni dopo la sua morte nel 1869:

Zio che sembra abbia accoppiato a qualità di mente e di cuore un carattere dei più originali che si possa immaginare [...] piccolo, segalino, abbronzato, volitivo nell'espressione chiusa e dura. Ma questa non era che la faccia esteriore dello zio Laudadio. L'interna dovette essere molto diversa se si pensa alle salde amicizie ch'egli seppe mantenere inalterata con molte personalità cospicue del suo tempo e alle amorevoli cure ch'egli ebbe sempre per la numerosa famiglia della sorella⁷⁹.

Il forte attaccamento affettivo tra zio e nipoti è confermato anche dall'analisi del suo testamento che pare suggerire l'ipotesi della non conformità alla prassi della "logica del cognome"⁸⁰. Innanzitutto l'intero patrimonio di Laudadio viene diviso tra i suoi eredi universali in tre parti uguali: i fratelli Cesare e Zaccaria Della Ripa, figli di suo fratello Giuseppe Della Ripa, e Sansone D'Ancona, figlio primogenito di sua sorella⁸¹. È da notare che alla morte di Giuseppe Della Ripa, avvenuta nel 1853, tutti i beni che Giuseppe e Laudadio avevano ereditato dal padre Salvatore erano passati a Laudadio⁸²; ciò avrebbe costituito un motivo in più per la scelta di devolvere tutto ai nipoti Della Ripa. Oltre alla divisione del suo patrimonio in tre parti uguali, Laudadio aveva provveduto in più agli altri fratelli D'Ancona, lasciando loro la tenuta di Montalbano e legati specifici per nipoti donne e pronipoti⁸³.

Pur considerando l'idiosincrasia della particolare situazione della famiglia Della Ripa D'Ancona – il successo del banco di Laudadio a Firenze rispetto al fallimento

del banco di Giuseppe D'Ancona a Pisa e il fatto che Laudadio stesso non avesse creato una propria famiglia nucleare – l'appoggio finanziario ed emotivo di Laudadio verso la

famiglia della sorella sfida una lettura rigida dei rapporti di genere all'interno di questa famiglia ebraica italiana.

1 G. PATRIGNANI, *I Della Ripa, banchieri ebrei di Pesaro*, in *Studi sulla comunità di Pesaro*, cur. R.P. UGUCCIONI, Quad. Fondazione Scavolini n. 12, Montelabbate 2003, pp. 64-81; R.P. UGUCCIONI, *La comunità ebraica di Pesaro dopo la restaurazione*, "Pesaro città e contà", 3 (1993), pp. 21-38; ID., *Note sulla comunità ebraica di Pesaro nel XIX secolo*, "Pesaro città e contà", 7, (1996), pp. 77-98.

2 Da una nota nell'archivio Della Ripa (da ora A.D.R.) sappiamo che nel gennaio 1902 le carte vennero ordinate e divise per l'individuo di cui trattano: I) Della Ripa Salvatore, documenti tra 1812-1873, registri 1820-1821, 1824 1829, copia conti anno 1829, copia lettere 1818-1819; 1791-1808 strumenti e quietanze, Università israelitica di Pesaro, strumenti ed acquisti di fondi rustici. II) Della Ripa Laudadio 1822-1870, copia lettere 1828-1851, registri conti correnti 1842-1869, scritte di cambio, copia lettere, 1789-1833; III) Della Ripa Giuseppe 1829-1857 giornale, copia lettere, registri libro di cassa 1858; IV) Della Ripa Cesare 1850-1887 giornale, conti correnti, bilanci cambiali. L'archivio è stato riordinato e diviso in filze per ordine cronologico e tematico dall'autrice. Ho analizzato carte di questo archivio per la mia tesi di laurea sostenuta all'Università di Firenze nel 1998 dal titolo *Borghesia ebraica: Visioni della famiglia tra Firenze e Parigi nella seconda metà dell'Ottocento*. Il materiale è stato analizzato in una prospettiva comparata europea nella mia tesi di dottorato, sostenuta alla Cambridge University, UK, nel 2003 dal titolo: *Paths of Jewish Integration: Upper-Middle-Class families in Nineteenth Century France, Italy and England*.

3 M. CAFFIERO, *Gli ebrei italiani dall'età dei Lumi agli anni della Rivoluzione*, in C. VIVANTI (a cura), *Storia d'Italia, Annali 11, Gli Ebrei in Italia*, Einaudi, Torino 1997, vol. II, pp. 1118-1119.

4 L. ALLEGRA, *Identità in bilico: il ghetto ebraico di Torino nel Settecento*, Zamorani, Torino 1996.

5 A.D.R., filza (da ora f.) 1, copia dell'Istrumento nuziale di Sara Della Ripa con Angelo Gentilomo che riceve 300 scudi in dote, stipulato il 9 giugno 1739, rogito Bernardino Costantini, pesarese.

6 S. DELLA PERGOLA, *Anatomia dell'ebraismo italiano. Caratteristiche demografiche, economiche, sociali e politiche di una minoranza*, Carucci, Roma 1976, pp. 227-228. Sull'endogamia ebraica in Italia nell'Ottocento comparata ad altri contesti europei: L. LEVI D'ANCONA, *Famiglie ebee borghesi dell'ottocento: tre casi di studio*, in "Passato e Presente", 57 (2002), pp. 58-84; v. anche EAD., *Mediation and marriage strategies in the 19th century Jewish European Upper Middle Class. Case studies in England, France and Italy*, in *La mediazione matrimoniale. Il terzo (in)comodo in Europa fra Otto e Novecento*, cur. B. WANROOIJ, Georgetown University, Fiesole-Roma 2004, pp.105-126.

7 A.D.R., f. 3, *Sagra congregazione della Generale Inquisizione del Sant'Uffizio, per la Ditta Salvatore Della Ripa contro Secondo Ripini*, Roma, settembre 1828, p. 3.

8 Sul *jus gazagà* nel ghetto di Pesaro: C. COLLETTA, *La comunità tollerata. Aspetti di vita materiale del ghetto di Pesaro dal 1631 al 1860*, "Pesaro città e contà // Link", 4, 2006, pp. 71-74.

9 A.D.R., f. 3, *Sagra congregazione della Generale Inquisizione del Sant'Uffizio, per la Ditta Salvatore della Ripa contro Secondo Ripini* cit., p. 3.

10 A.D.R., f. 1, *Memoria relativa alla dote della fu Allegra Cagli, moglie del fu Zaccaria Della Ripa con dote di Scudi 500*, 28 aprile 1749.

11 ALLEGRA, *Identità in bilico* cit., p. 196.

12 *Ibid.*, p. 202.

13 A.D.R., f. 3, *Sagra congregazione della Generale Inquisizione del Sant'Uffizio, per la Ditta Salvatore Della Ripa contro Secondo Ripini*, p. 7.

14 C. COLLETTA, *La politica delle conversioni*

nello Stato della Chiesa in età moderna: fondazione, sviluppi politico-amministrativi e scopi della casa dei Catecumeni in Pesaro, in P. C. ZORATTINI (a cura), *Percorsi di storia ebraica*, Forum, Udine 2005, p. 115.

15 A.D.R., f. 3. Avanti la Sacra Congregazione della Generale Inquisizione del S. Ufficio, 1822.

16 Su Carlo Armellini, ingaggiato in difesa dei Della Ripa anche in cause successive riguardanti la tassa di emigrazione: W. ANGELINI, *Carlo Armellini a difesa degli ebrei pesaresi*, in "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, s. VIII, Ancona 1971-1973, pp. 249-266. Si vedano anche i riferimenti in PATRIGNANI, *I Della Ripa* cit.

17 A.D.R., f. 3, *Sagra congregazione della Generale Inquisizione del Sant'Uffizio*, per la Ditta Salvatore Della Ripa contro Secondo Ripini cit., p. 1.

18 *Ibid.*, p. 37.

19 F. AGHIB LEVI D'ANCONA, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona*, De Luca, Roma 1982, p. 16.

20 R.P. UGUCCIONI, *Il declino della comunità ebraica di Pesaro nel XIX secolo*, in ID. (a cura), *Studi sulla comunità ebraica di Pesaro* cit., p. 88.

21 UGUCCIONI, *La comunità ebraica di Pesaro dopo la restaurazione* cit., pp. 22-23. Sulla politica anti-ebraica dello Stato pontificio durante e dopo la Restaurazione: D. KERTZER, *I Papi contro gli ebrei. Il ruolo del Vaticano nell'ascesa dell'antisemitismo moderno*, Rizzoli, Milano 2002.

22 A.D.R., f. 4, C. ARMELLINI, *Voto per la verità sul preteso diritto di esigere dai membri della ditta Della Ripa la tassa di emigrazione*, Pesaro, s.d. Sulla tassa di emigrazione che Leone XII impone nel 1826 a favore delle comunità dello Stato: UGUCCIONI, *La comunità ebraica di Pesaro dopo la restaurazione* cit., pp. 21-38.

23 UGUCCIONI, *Note sulla comunità ebraica di Pesaro nel XIX secolo* cit., p. 84.

24 A.D.R., f. 4, *Notizia giurata della storia della famiglia Della Ripa dal 1817 al 1833*, Pesaro 27 agosto 1835, firmata da Lurio cav. Evangelisti, Girolamo Scacciani, Carlo Serra, Nicola Grazia, Aron D'Ancona, Francesco Carlo Gentilini, Amadio Bolaffi.

25 *Ibidem*.

26 A.D.R., f. 4, ARMELLINI, *Voto per la verità sul preteso diritto* cit.

27 *Ibidem*.

28 PATRIGNANI, *I Della Ripa* cit., p. 66.

29 Per qualche notizia sull'occupazione francese delle Marche e delle Romagne: A. QUERINI, *La prima occupazione delle Marche (1797)*, in "Atti e memorie" della R. Deputazione di st. p. per le Marche

serie IV, vol. VII, a. IX, (1930), pp. 191-198; F. DELLA PERUTA, *Gli ebrei nel Risorgimento fra interdizioni ed emancipazione*, in VIVANTI (a cura), *Storia d'Italia* cit., p. 1136.

30 AGHIB LEVI D'ANCONA, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona* cit., p. 16.

31 Sul movimento dei 'Viva Maria' in Toscana: G. TURI, *Viva Maria. La reazione alle riforme leopoldine (1790-1799)*, Olschki, Firenze 1969; per i riferimenti specifici agli attacchi agli ebrei in Toscana e altrove, cfr. DELLA PERUTA, *Gli ebrei nel Risorgimento fra interdizioni ed emancipazione* cit., pp. 1136-1138.

32 A.D.R., f. 2, Pesaro, 17 luglio 1799, lettera nella quale vengono nominati Sansone Vitale D'Ancona, Salvatore Della Ripa, Natanel Gentilomo e Samuele Raffaele Del Bene come deputati provvisori del ghetto.

33 A.D.R., f. 5, *Memoria per il Signor Zaccaria Della Ripa, scritta a Firenze il 20 novembre 1841*.

34 *Ibidem*.

35 A.D.R., f. 3, Estratto dalle minute della cancelleria del tribunale di prima istanza del dipartimento della Senna a Parigi. Governo pontificio, *Avanti il tribunale civile di prima istanza di Pesaro pe' signori Giuseppe e Laudadio germani Della Ripa*, Pesaro, 1836.

36 Si veda la ricostruzione e documenti citati in PATRIGNANI, *I Della Ripa* cit., p. 68.

37 A.D.R., f. 3., Nota datata 6 aprile 1844.

38 A.D.R., f. 5, *Memoria per il Signor Zaccaria Della Ripa*, cit. La memoria cita una stima di fondi rustici eseguita dal perito Perseguiti eseguita non prima del 10 maggio 1839 e che fu la base del contratto stipulato il 2 novembre 1840 della divisione dei beni rustici tra i fratelli Giuseppe e Laudadio Della Ripa.

39 A.D.R., f. 5, *Estratto del catasto nuovo e vecchio dei beni urbani appartenenti a Salvatore Della Ripa*, 1832.

40 UGUCCIONI, *Note sulla comunità ebraica di Pesaro nel XIX secolo* cit., pp. 77-98.

41 A.D.R., f. 5, *Patrimonio Della Ripa. Stato a Comune e Fondo del nuovo Estimo Catastale, e stima dei Stabili*, Pesaro, 1 Settembre 1838.

42 A.D.R., f. 5, *Memoria per il Signor Zaccaria Della Ripa* cit., terzo quesito, punto LXII.

43 Giulio Peticari (1779-1822), letterato; suo cugino il conte Francesco Cassi (1778-1846), poeta e gonfaloniere della città di Pesaro; Pietro Petrucci (1777-1863) fisico, matematico, botanico e naturalista; il marchese Francesco Baldassini (1785-1857), naturalista; Domenico Paoli (1783-1853), chimico,

insieme a Giuseppe Mamiani (1744-1847) fondarono nel 1828 l'Accademia Agraria: N. CECINI, *La cultura dell'Ottocento in una provincia italiana*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, cur. F. BATTISTELLI, Marsilio, Venezia, 1986, p. 526. Della stretta amicizia di Laudadio Della Ripa con Giuseppe Mamiani è testimonianza il carteggio conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (raccolta Tordi, cass. 546, ins. 52).

44 Costanza Perticari Monti (1792-1840), figlia del poeta Vincenzo Monti, nel 1812 si era sposata con Giulio Perticari.

45 S. D'ANCONA, *Introduzione a Per le nozze Zabban Romanelli. Otto lettere della Contessa Costanza Perticari Monti a Laudadio Della Ripa*, Successori Le Monnier, Firenze 1877. L'opuscolo fu pubblicato in occasione delle nozze di Laura Zabban, figlia di Alessandrina D'Ancona Zabban, figlia di Ester Della Ripa e Giuseppe D'Ancona.

46 Lettera dalla contessa Perticari Monti a Laudadio Della Ripa, datata 3 gennaio 1826, in D'Ancona, *Per le nozze Zabban Romanelli* cit., p. 19.

47 Sui fratelli D'Ancona: AGHIB LEVI D'ANCONA, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona* cit. Materiale di archivio è contenuto in vari archivi pubblici e privati, tra i quali: Pisa, archivio della Comunità ebraica; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fondo Peruzzi, Cambray Digny Biblioteca Archivio del Risorgimento (B.A.R.), carte Fenzi, carte D'Ancona. Si veda Levi D'Ancona, *Borghesia ebraica* cit.

48 Firenze, Biblioteca Archivio del Risorgimento, carte Carlo Fenzi. Sull'attività dei Fenzi: A. VOLPI, *Banchieri e mercato finanziario in Toscana (1801-1860)*, Olschki, Firenze 1997, pp. 149-199.

49 Su questi si veda R. ROMANELLI, *Il casino, l'accademia e il circolo. Forme e tendenze dell'associazionismo d'élite nella Firenze dell'ottocento*, in P. MACRY, A. MASSAFRA (a cura), *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 809-851. Sul Circolo dell'Unione: V. VANNUCCI, *Istituzioni fiorentine. Raccolta di monografie dei principali istituti di beneficenza, letterari, scientifici, educativi*, Lumachi, Firenze 1902, pp. 349-351.

50 ROMANELLI, *Il casino, l'accademia e il circolo* cit., pp. 817-819.

51 Firenze, Archivio Circolo Unione. *Elenco dei membri*, vol. I: Zaccaria Della Ripa venne ammesso come membro permanente il 29 ottobre 1854; Cesare Della Ripa il 28 novembre 1854; vol. II: il 28 gennaio 1872 Sansone D'Ancona venne ammesso come mem-

bro fondatore con decorrenza dal 1 febbraio 1872.

52 Sulla storia della comunità ebraica fiorentina si veda G. CAROCCI, *Il ghetto di Firenze e i suoi ricordi: illustrazione storica*, Galletti e Cocci, Firenze 1886; R. SALVADORI, *Gli ebrei di Firenze. Dalle origini ai nostri giorni*, La Giuntina, Firenze 2000.

53 Archivio di Stato di Firenze (da ora A.S.F.), Catasto Generale Toscano, Rignano, C. 2. Dal 1836, insieme ad un altro banchiere fiorentino Michele Giuntini, Laudadio comprò altri poderi nel comune di Rovezzano, il castello e la tenuta di Volognano. Sulla storia antica del castello di Volognano: E. REPETTI, *Dizionario storico-geografico della Toscana*, Firenze, 1843, vol. V; su Loretino, *ibid.*, vol. II, p. 812; v. anche G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Galletti e Cocci, Firenze 1906, I, p. 16; per Volognano *ibid.*, Firenze 1907, II, in cui a pp. 63-65 si parla di Volognano come «casa D'Ancona». Su Michele Giuntini cfr. F. BERTINI, *Michele Giuntini, la carriera di un banchiere privato nella Toscana dell'Ottocento (1777-1845)*, Olschki, Firenze 1994.

54 Per la situazione fiorentina, con riferimenti comparativi alle analisi di patrimonio ebraico – non-ebraico, si veda R. ROMANELLI, *Urban Patricians and 'Bourgeois' Society. A Study of Wealthy Elites in Florence, 1862-1904*, in "Journal of Modern Italian Studies", vol. 1, n. 1, autunno 1995, pp. 3-21 e in part. pp. 11-12.

55 Sulla caratteristica speculativa del mercato serico: G. FEDERICO, *Il filo d'oro. L'industria mondiale della seta dalla restaurazione alla grande crisi*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 292-317.

56 Si veda per esempio in A.D.R., f. 5, lettera datata 21 aprile 1843, da Laudadio Della Ripa a Iacopo Ciacchi, per costruzione di attrezzi per la filanda.

57 A.D.R. f. 5, *Rapporto della pubblica Esposizione di arti e manifatture toscane fatta in Firenze nel Settembre 1844*. Spronato dallo zio, negli anni '50 Sansone D'Ancona collabora con vari altri esponenti di quella importante seppur ristretta cerchia di "agricoltori illuminati", tra cui Cambray Digny la cui l'amicizia sembra proprio nascere "sul filo della seta" come testimoniato dalla loro corrispondenza conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (da ora BNCF), Cambray Digny, cass. II, Ins. 2, lettere dal 25 giugno 1856 al 15 luglio 1857; Ins. 48, lettere dal 27 luglio 1857 al 30 novembre 1858.

58 VOLPI, *Banchieri e mercato finanziario in Toscana* cit. p. 31-32. Laudadio è azionista dal 1846.

59 *Ibid.*, p. 284. Nell'A.D.R., f. 4, sono stati rinvenute due ricevute firmate da Laudadio Della Ripa,

cassiere della Società delle Strade Ferrate dell'Appennino, datate 19 dicembre 1846, e 26 febbraio 1847.

60 A. GIUNTINI, *I giganti della montagna. Storia della ferrovia direttissima Bologna-Firenze, 1845-1934*, Olschki, Firenze 1984, p. 40.

61 Su Sansone D'Ancona mi permetto di rinviare alla mia tesi di laurea sostenuta all'Università di Firenze nel 1998 dal titolo: *Borghesia ebraica: Visioni della famiglia tra Firenze e Parigi nella seconda metà dell'Ottocento*.

62 A. D'ANCONA, *Rossiniana*, in ID., *Ricordi e Affetti*, Treves, Milano 1908, p. 542.

63 Lettera di Gioacchino Rossini a Laudadio Della Ripa, Bologna 15 ottobre 1850, pubblicata in G. MAZZATINTI, F.G. MANIS, *Lettere di Gioacchino Rossini*, Forni, Firenze 1902, p. 185. Sui rapporti tra Rossini, Laudadio Della Ripa e i fratelli D'Ancona, si veda AGHIB LEVI D'ANCONA, *La giovinezza dei fratelli D'Ancona* cit., *passim*. Durbè in uno studio inedito sul pittore Vito D'Ancona, suggerisce che Rossini ebbe un'influenza sulla sua «pittura così musicale nel timbro e nel pathos come di rado è dato ritrovare»: D. DURBÈ, *Vito D'Ancona*, inedito, p. 11. Il primo dipinto di Vito di cui si abbia notizia era proprio il *Ritratto di Gioacchino Rossini* eseguito ed esposto a Firenze nel 1851 all'Esposizione annuale della Società promotrice di Belle Arti. L'opera è attualmente dispersa, ma esiste un altro ritratto del compositore realizzato da Vito nel 1874 che Sansone donò alla collezione degli Uffizi, da cui passò successivamente alla Galleria di Arte moderna di palazzo Pitti ove si trova tuttora. Un'altra versione del quadro si trova alla Fondazione Rossini di Pesaro. Il legame con Rossini non si perderà neanche con il suo trasferimento a Parigi, dove Giacomo D'Ancona era suo medico personale. In nome dell'amicizia che legò per tutta la vita Rossini a Laudadio e ai nipoti D'Ancona, e per lo stretto legame che Rossini conservò per Pesaro, Sansone D'Ancona, deputato al Parlamento per la città, pronunciò l'orazione funebre ai funerali del musicista nel 1868 a Parigi, e ne fu esecutore testamentario per i beni lasciati alla sua città natale.

64 Sull'amicizia tra Farini, Laudadio Della Ripa e Sansone D'Ancona, si vedano riferimenti in A. D'ANCONA, *Luigi Carlo Farini nel suo carteggio*, in "Nuova Antologia", a. XLVI, n. 946, 16 maggio 1911, pp. 193-220. Si veda anche la corrispondenza in B.A.R., arm. 5, cass. LXII, Ins. 18/, 1. Tra il febbraio e il giugno 1849, Farini venne ospitato da Laudadio Della Ripa al Loretino. Sull'amicizia che lega Laudadio e Cosimo Ridolfi si vedano lettere conservate in Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli,

n. 18 e n. 25, datate rispettivamente 5 aprile 1848 e 24 maggio 1857, citate in L.E. FUNARO, "A nuovo e a più giusto segno". *Inediti di Gino Capponi e Cosimo Ridolfi*, Olschki, Firenze 1996, p. 198.

65 LEVI D'ANCONA, *Borghesia ebraica: Visioni della famiglia tra Firenze e Parigi nella seconda metà dell'Ottocento* cit., *passim*.

66 Archivio Comunità Israelitica Firenze, sez. Amministrazione; class. Tasse e offerte, lettera datata 18 giugno 1850; lettera datata 3 novembre 1851.

67 Gustave Halphen (1810-1872), commerciante e gioielliere parigino di una prestigiosa famiglia ebraica proveniente da Metz. V. C. PIETTE-SAMSON, *Les Juifs de Paris (1808-1840). La marche vers l'assimilation*, Québec, les Presses de l'université Laval, 1983, p. 317.

68 B. FICCADENTI, *Figure del Risorgimento, Candido e C. Augusto Vecchi*, Argalia, Urbino 1981. V. anche N. G. TAMBURINI, *Augusto Vecchi*, in "Rivista contemporanea nazionale Italiana", vol. 49, 1867, pp. 254-273.

69 TAMBURINI, *Augusto Vecchi* cit., p. 257.

70 *Ibidem*.

71 Antonio Ranieri a Napoli a Fanny Targioni Tozzetti a Firenze, 7 febbraio 1840, citata in A. D'ANCONA, *Ricordi storici del Risorgimento*, Sansoni, Firenze 1914, p. 159.

72 A.D.R., f. 5, lettera di Corsini a Peruzzi, 27 maggio 1841.

73 B.A.R., arm. 5, cass. LXII, Ins. 18/ 1, lettera n. 3, datata 2 giugno 1841, da Ester D'Ancona, da Pisa.

74 A.D.R., f. 5, nota di C. Augusto Vecchi, Genova 4 giugno 1858.

75 A.D.R., f. 5, lettera da Vittoria Della Ripa a Torino, a Cesare a Firenze, 17 giugno 1854.

76 TAMBURINI, *Augusto Vecchi* cit., p. 266.

77 Citato in G. DI PIETRO, A. CETTOLI (a cura), *Candido Augusto Vecchi. Passi scelti dall'opera Storia di due anni*, Ascoli Piceno 1961, p. 18.

78 P. GINSBORG, A.M. BANTI (a cura), *Il Risorgimento*, Annali Einaudi, Torino 2007.

79 P. D'ANCONA, *Ricordi*, inedito, scritto a Firenze, 1933.

80 P. MACRY, *Ottocento. Famiglia, élites e patri-moni a Napoli*, Einaudi, Torino 1988.

81 A.S.F., *Tribunale di Firenze*, Amm. Demanio e Tasse, Denunce Successione, a. 1869, vol. 32, n. 17, testamento nuncupativo dell' 8 gennaio 1864. Alla morte di Laudadio, nel 1869, il suo patrimonio viene spartito tra Zaccaria, Cesare Della Ripa e Sansone

D'Ancona, per un valore ciascuno di più di 554.102,89 lire. Inoltre come registrato nello stato del suo patrimonio, vengono distribuiti elargizioni a poveri sia a Firenze che a Pesaro (lire 4.500) e pagate funzioni sacre (1.867 lire) oltre a 562 lire per Opere pie per suffragi. Si veda A.D.R., f. 6, Atto di buonafede tra gli Eredi di Laudadio Della Ripa, 30 giugno 1872.

82 A.D.R., f. 6, documento per la spartizione dell'eredità di Giuseppe Della Ripa, morto senza las-

ciare testamento a Firenze il 15 novembre 1853. I beni immobili (Loretino e Orciano) che Giuseppe e Laudadio Della Ripa avevano ereditato insieme dal padre Salvatore passarono, alla morte di Giuseppe, a Laudadio.

83 A.S.F., *Tribunale di Firenze*, Amm. Demanio e Tasse, Denunce Successione, a. 1869, vol. 32, n. 17, Successione di Laudadio Della Ripa, protocollo II, repertorio n. 3, aggiunta del 13 febbraio 1865.

Le antiche collezioni di palazzo Albani *

di

Marcella Pantalone

Restituire l'antico splendore ad un edificio di indubbia valenza culturale che versa in larga parte in condizioni di precarietà e fatiscenza può rivelarsi un esercizio estremamente complesso, anche per coloro che alle ricerche e agli studi specifici condotti sull'immobile e sulle sue vicende storico-edilizie possono aggiungere una fervida capacità immaginativa. Il fenomeno appare tanto più vistoso in casi di forzata e completa scissione tra l'antico contenitore e l'originario contenuto, problematica fin troppo frequente nel panorama del patrimonio artistico e architettonico italiano.

Celebre è il caso della città di Urbino e della ben nota vicenda delle spoliazioni di palazzo ducale, partendo da quella del 1502 ad opera del duca Valentino, *alias* Cesare Borgia, figlio di papa Alessandro VI, e arrivando a quelle ben più ampie del 1631, verificatesi in conseguenza dell'estinzione della casata dei Della Rovere. Forse meno noto, ma altrettanto emblematico, è il caso di un'altra illustre dimora urbinata, probabilmente sconosciuta ai più ma oggi frequentata da centinaia di studenti iscritti all'ateneo della città: palazzo Albani.

Dopo la devoluzione del ducato di Urbino allo Stato della Chiesa e la conseguente perdita della stragrande maggioranza dei tesori d'arte prodotti per i Montefeltro, sommata alla partenza del patrimonio artistico confluito nelle raccolte medicee in virtù dei

due successivi matrimoni di Ubaldo della Rovere con Claudia de' Medici e di Vittoria della Rovere, loro figlia, col granduca Ferdinando II, una nuova ventata di cultura e raffinatezza invase la città feltresca. Il merito di tale rinnovamento si attribuisce all'oculatazza degli interventi artistici promossi dai membri della famiglia Albani, discendenti di Giorgio e Filippo de' Lazo (Lazi), uomini d'arme approdati – per quanto è dato sapere – nelle Marche dall'Albania entro il 1464 e trasferitisi a Urbino già nel 1471, probabilmente attratti dalla prospettiva di militare tra gli uomini di Federico da Montefeltro.

A partire dal 1701 l'elezione al soglio pontificio di Clemente XI, al secolo Gianfrancesco Albani, e le numerose attenzioni che lo stesso pontefice, distante ma mai assente, dedicò con affetto e nostalgia alla sua patria, procurarono alla città di Urbino un fervore edilizio senza pari che coinvolse le chiese di San Francesco, San Domenico, la cattedrale, l'oratorio di San Giuseppe e molte altre. Interessata da una serie di rinnovamenti fu anche l'edilizia civile che vide il palazzo municipale dotarsi di una nuova facciata, le mura cittadine e il palazzo ducale (all'epoca sede della legazione pontificia) restaurati e il tessuto urbano arricchito da una folta serie di obelischi, colonne e fontane ¹. Gli interventi di miglioramento interessarono anche il palazzo di famiglia sito tra via Bramante e via Timoteo Viti, sul quale si concentrò par-

ticolarmente l'attenzione di Orazio Albani, fratello del pontefice, e dei suoi figli cardinali Alessandro e Annibale che si impegnarono a migliorarne le strutture e l'arredamento.

Architetti e pittori si alternarono nell'urbinate palazzo Albani sia per i lavori di manutenzione, entro e fuori le mura, sia per la sistemazione della galleria la quale, pur vantando già un alto numero di ottime opere, continuò ad arricchirsi durante il corso di tutto il XVIII secolo, come confermano anche due mirabili testimonianze coeve. La prima in ordine di tempo è quella redatta dallo stesso Clemente XI nel 1703, quando inviò da Roma a Urbino una piccola commissione composta dall'archiatra pontificio Giovanni Maria Lancisi e da monsignor Curzio Origo, con lo scopo di compilare un resoconto della situazione in cui versava la città. Per l'occasione il pontefice stilò di suo pugno una vera e propria guida di Urbino² descrivendo dettagliatamente tutti i monumenti e le opere da prendere in considerazione, comprese quelle del suo palazzo di famiglia, dove i due incaricati trovarono alloggio. Segue il più schematico – ma pur sempre fondamentale – inventario sulle pitture esistenti nel “palazzo del principe Albani” redatto da Michelangelo Dolci nel 1775 e pubblicato da Luigi Serra negli anni Trenta del XX secolo³.

Costruito a più riprese sull'area occupata da alcune case che nel 1494 erano di proprietà di Filippo Albanese, il palazzo di famiglia subì una sistemazione edilizia negli anni 1725-1735 senza rinunciare drasticamente al suo aspetto quattro-cinquecentesco che ancora oggi lo caratterizza⁴. Allo stesso torno di anni risalgono i lavori ad opera di Luigi Vanvitelli – rinnovamento del cortile, realizzazione della cappella privata al primo piano, decorazioni in stucco lungo la scala, nella galleria dei Cesari, nel cortile e nei locali adiacenti al primo piano – e i dipinti

di Alessio De Marchis e di Carlo Roncalli.

Nonostante il clima di entusiasmo e di benessere creatosi, anche questa nuova fervida stagione era destinata a lasciare scarse tracce nella città ducale. A partire dalla fine del XVIII secolo Urbino fu gradualmente costretta a rinunciare alle migliori espressioni frutto di quel periodo tanto lieto. In particolare, fu proprio la dimora di quella generosa famiglia a spogliarsi lentamente di tutti i suoi tesori. Alla morte di Filippo Albani (1852), ultimo discendente in linea maschile, iniziarono le irrimediabili dispersioni del grandioso patrimonio artistico e librario radunato durante il Settecento. Gli eredi della famiglia – i Castelbarco di Milano (per via femminile) e i Chigi di Roma (per via maschile) – non avevano particolari legami con Urbino e la loro comparsa sulla scena del palazzo non fece altro che proseguire l'opera di spoliazione già iniziata negli anni 1797-1798 dalle truppe cisalpine prima e da quelle napoleoniche poi⁵.

Con le divisioni ereditarie le collezioni del palazzo spettarono alla contessa Maria Antonietta Litta Albani Castelbarco e da Urbino furono trasportate in massima parte a Milano per poi disperdersi sul mercato antiquario, secondo un percorso ben lungi dall'essere limpidamente tracciato. Quando nel 1915 il palazzo divenne proprietà della famiglia Renzetti, fu completamente privato dei suoi quadri, della biblioteca e della ricca suppellettile. Nel 1998 palazzo Albani fu interamente acquistato dall'Università di Urbino, lo stesso ente che contribuì al riacquisto di alcuni significativi dipinti, tra i pochissimi provenienti dall'originaria raccolta e oggi visibili in città.

Coloro che si troveranno a frequentare gli ambienti dell'edificio, superato lo sconcerto suscitato dallo stato in cui versa il lungo vestibolo al pianterreno e raggiunti i piani

superiori, faticheranno ad individuare tracce ancora visibili dei fasti passati ma potranno almeno ammirare tre dipinti custoditi nelle stanze dell'Istituto di Storia dell'Arte. Si tratta di tre tele settecentesche identificate da Italo Faldi ⁶ con tre opere provenienti dalla collezione originaria successivamente confluite sul mercato antiquario. L'identificazione, resasi possibile grazie all'analisi dell'insolita ma significativa iconografia, si attesta ormai sui seguenti soggetti: il *Beato Francesco di Girolamo*, attribuito ad Aureliano Milani; il *Beato Odorico da Pordenone* e un *Miracolo di Sant' Andrea Avellino* entrambi da ascrivere all'artista Odoardo Vicinelli. Le uniche altre testimonianze pittoriche risalenti a quel florido periodo e ancora visibili negli stessi ambienti sono le pitture murali di Alessio de Marchis ⁷, controverso pittore condotto a Urbino dal cardinale Annibale, e quelle di Carlo Roncalli ⁸, pittore di Colbordolo spesso confuso con l'omonimo Cristoforo ma identificabile con l'artista che fu chiamato da Benedetto XIII nel 1726 in sostituzione di Agostino Masucci come soprintendente ai lavori vaticani.

Del primo artista sono ben visibili alcuni sottofinestra riscoperti qualche decennio fa sotto uno strato di scialbo e restaurati dalla Soprintendenza grazie all'interessamento dell'Università; altri sono oggi difficilmente leggibili a causa delle cadute di colore o di vecchi rimaneggiamenti ai quali si è rivelato poco utile il tardivo ricorso ai vetri protettivi che ora li schermano. I dipinti in questione rappresentano finte cornici sui toni del giallo e del bruno aperte su ariose vedute, per lo più immaginarie o frutto dell'assemblaggio di costruzioni reali e sfondi di fantasia. Ad essi si aggiunge la più complessa decorazione di un soffitto al secondo piano, dominata da un enorme e inquieto albero ricurvo su se stesso la cui maestosità sovrasta i due minu-

scoli pastori dislocati in basso a sinistra. Del De Marchis palazzo Albani doveva ospitare anche una cospicua serie di tele ⁹, originariamente collocate sulle pareti o utilizzate come sovrapporte, purtroppo ad oggi tutte disperse. Quel poco che resta nel palazzo è comunque sufficiente a costituire una delle più ampie testimonianze di pittura paesaggistica del XVIII secolo ove, nonostante i probabili interventi di bottega ¹⁰, è facile rintracciare gli influssi derivanti dalle meditazioni su maestri come Poussin e Domenichino, motivi già sufficienti ad auspicarne una migliore futura valorizzazione.

Di Carlo Roncalli, pupillo di Clemente XI e di suo nipote Annibale, scelto dai due mecenati per farsi portavoce in patria delle moderne innovazioni della capitale, si può apprezzare ciò che rimane dell'originaria decorazione sul soffitto dell'attuale aula C4 – ancora all'interno dell'Istituto di Storia dell'Arte – ormai spoglia dell'*Aurora* centrale asportata e venduta alla fine dell'Ottocento. Della composizione iniziale sono oggi visibili solo le *Allegorie delle stagioni* situate ognuna su un lato dell'alto cornicione, all'interno di losanghe orizzontali o di ovali medaglioni sorretti da figure per metà donna e per metà animale.

I visitatori più fortunati potranno – sebbene a fatica – ammirare anche la decorazione della cappella situata sullo stesso piano ¹¹. Il piccolo ambiente, anch'esso adiacente all'Istituto di Storia dell'Arte, non rientra negli acquisti dell'Università ma è ancora oggi proprietà privata. Chi riesce ad accedervi può notare che, al momento, la decorazione sul soffitto è difficilmente osservabile a causa di una serie di legni utilizzati per puntellare la copertura a volta. Questi ostacolano la visione complessiva della teoria di morbidi putti raffigurati dei quali, nonostante tutto, si riesce a scorgere qualche testina.

Più facilmente visibile è invece la decorazione sulle due pareti laterali rappresentante su entrambi i lati due putti a monocromo seduti su un finto fregio ondulato e internamente arricchito da fogliame che si imposta su una vera cornice di marmo grigio. I putti sorreggono lo stemma della famiglia Albani a monocromo giallo e un lungo festone di rose che si distende lungo parte dei bordi della suddetta cornice. Di fianco, su entrambe le pareti, si staglia verticalmente una composizione 'a trofei' realizzata a monocromo grigio su uno sfondo a finto marmo.

La pregevole decorazione che, nonostante le difficoltà di osservazione, si distingue per la vivida componente coloristica e per l'evidente libertà compositiva, è una di quelle manifestazioni artistiche la cui descrizione viene inspiegabilmente tralasciata dal pur meticoloso catalogo redatto dallo studioso urbinato Luigi Nardini¹², pubblicato nel 1931 ma probabilmente stilato qualche tempo prima. A tale catalogo hanno fatto ricorso i numerosi studiosi avvicendatisi nel tentativo di ricostruzione delle collezioni di palazzo Albani, in particolare coloro che, operando fra gli anni Trenta e la fine degli anni Settanta del secolo scorso, hanno avviato le loro indagini precedentemente alla pubblicazione curata da Elisa Debenedetti¹³, la quale rese noti alcuni inventari ottocenteschi redatti alla morte di alcuni membri della famiglia in occasione delle divisioni ereditarie.

Lo studio compiuto da chi scrive ha lo scopo di favorire una più precisa ricostruzione dell'antico allestimento del palazzo urbinato, integrando i già ben noti contributi sull'argomento tramite l'aggiunta alle ricerche di qualche timido ma significativo elemento. L'aspetto fondamentale di questo studio è costituito dallo spoglio di una fonte manoscritta già nota alla comunità degli studiosi ma mai interamente pubblicata o inte-

gralmente analizzata all'interno di un testo scientifico. Non essendo possibile riportare in questa sede la totalità della ricerca, ovvero l'intera trascrizione (in forma tabellare, suddivisa per campi di interesse) degli allegati del manoscritto ove sono rintracciabili notizie relative a quadri, pitture, sculture, maioliche e suppellettile varia, ci si limiterà a segnalare gli esiti principali.

Il manoscritto analizzato è un volume notarile conservato presso la Sezione Archivio di Stato di Urbino. Più precisamente, si tratta di un volume post-napoleonico del 1818 identificato dal nome del notaio Domenico Parenti¹⁴ e contenente l'eredità del principe Carlo Albani morto a Modena nel 1817. Esso raccoglie una folta serie di stime e perizie relative ai possedimenti Albani dislocati sul territorio di Urbino e su quelli circoscrivibili (da Fossombrone a Urbina, da Colbordolo a Pesaro fino a Senigallia), ma contiene soprattutto un'apposita ed ampissima sezione dedicata all'«Inventario generale di tutte le mobilie, attrezzi domestici, stigli de' magazzini, tappezzerie e biancherie esistenti nel Palazzo ed in altre case di pertinenza dell'Eccellentissima famiglia Albani in Urbino a tutto il giorno 19 Gennaio 1817»¹⁵. Quella in questione è una perizia sottoscritta dal ministro di Casa Albani Giuseppe Valenti, firmata anche dai «periti in ciascuna arte», poi esibita al notaio Domenico Parenti che opportunamente la registrò¹⁶.

Una volta resi noti i documenti redatti a Roma – in forme e per ragioni differenti – nello stesso anno di questo volume¹⁷ mi pare che nessuno si sia più preoccupato di ricercare informazioni utili per la ricostituzione delle raccolte tra il materiale archivistico urbinato, né di stabilire un confronto tra il volume in questione e i vari documenti e cataloghi già noti. Visti anche i «Quadri esistenti nel palazzo di Urbino»¹⁸ contenuti nella menzionata

pubblicazione della Debenedetti e operato un ampio confronto diretto con il catalogo del Nardini, mi sembra di poter affermare che il volume notarile dell'Archivio di Stato di Urbino offra numerosi spunti di riflessione in più rispetto al materiale già noto.

Innanzitutto il volume del Parenti presenta una più meticolosa descrizione degli oggetti, non solo per quel che riguarda i soggetti rappresentati nelle varie opere ma anche relativamente alla tecnica di esecuzione, alle cornici, alle dimensioni – espresse in palmi e onces¹⁹ – e al valore – stimato in scudi e baiocchi²⁰ –. Tutti elementi che, sebbene possano apparire irrilevanti o secondari, potrebbero a mio avviso rivelarsi fondamentali per rintracciare sul mercato antiquario nuove opere provenienti da palazzo Albani. Ad esempio, nell'accurata annotazione delle tipologie di cornici è possibile distinguere tra espressioni relative al colore delle stesse («gialla filettata d'oro»; «scura filettata d'oro»; «nera filettata d'oro», ecc.), al materiale («di legno naturale»; «di noce»; «di cristallo», ecc.) o al colore e al materiale insieme («di legno intagliata, verde e dorata»; «di legno tinto rosso»; «ornata attorno di metallo dorato»). Per quanto riguarda l'esecuzione delle pitture, oltre a distinguere quelle anonime «d'ordinario pennello» da quelle anonime di «eccellente pennello», o le copie di «buona mano» da quelle di «cattiva mano», il compilatore annota con molta più frequenza le tecniche esecutive che, di volta in volta, saranno «a guazzo», «a tempera» o «a olio». Di gran lunga più accurate rispetto alle altre fonti sono anche le notizie relative al *corpus* di disegni che popolava ancora il palazzo a quelle date e che comprendeva realizzazioni «a lapis rosso lumeggiato a biacca», «a acquerello», «a acquerello color fuligine» e «a carbone».

Inoltre, la suddivisione per stanze già

operata dal Nardini risulta necessariamente più minuziosa nell'inventario del Parenti, essendo questo un insieme di documenti scrupolosamente compilati per i già menzionati scopi ereditari. Pertanto, nel manoscritto ottocentesco si rintracciano anche annotazioni relative ad ambienti più dimessi o nascosti, altrimenti non riproposti nel catalogo del 1931 in quanto al di fuori delle finalità del catalogo stesso, redatto dal Nardini col preciso intento di rammentare ai propri concittadini solo i maggiori tesori d'arte di cui un tempo era adorno l'edificio.

Tra questi ambienti il volume cita i cosiddetti «Mezzanini» e in particolare la «Prima camera detta la Galeotta»²¹ ove si registrano in massima parte «carte stampate» – valutate ciascuna per qualche decina di baiocchi – tra le quali otto esemplari rappresentanti «una macchina matematica, con bastoncelli»²², vari *ritratti di sovrani* e «la battaglia dell'imperatore Costantino con Massenzio» del più alto valore di 1 scudo. Si prosegue con una modesta *Madonna* in cattivo stato localizzata nel «Guardarobbe»²³ e si arriva ad una «cameretta oscura in cima al sesto ramo di scale a mano sinistra che immette nei soffitti»²⁴ dove si rintracciano quattro quadri di modesto valore (un *Ritratto di Francesco Barberini*, un *San Giovanni evangelista*, un *ritratto* di ignoto soggetto e la raffigurazione di un *crocifisso* con cornice lignea a finto marmo del valore di 1 baiocco) e altre due carte stampate, tra cui una curiosa rappresentazione della «Tavola cronologica della storia cinese»²⁵. Numerose altre stampe, di vario soggetto, si rinvengono nella «Camera di facciata, in cima al sesto ramo di scale»²⁶. Tra queste, nonostante l'esiguo valore di 4 baiocchi, ne spicca una collocata sopra la porta «in cui è stampata la dedica delle incisioni delle pitture del Palazzo Vaticano di Raffaello»²⁷. Identica tipologia di oggetti si

incontra nella seconda e nella terza camera contigue, dove a destare maggiore interesse sono soggetti come «diversi fatti di storia sacra dipinti originalmente da Raffaello nel Palazzo Vaticano»²⁸ e il «disegno dell'ornato della Sala della Cancelleria Apostolica»²⁹. Prima di passare all'inventariazione degli altri possedimenti della famiglia Albani, la nota sul palazzo di via Bramante registra gli oggetti contenuti nel «Credenzione degli arredi Sacri»³⁰ tra cui, oltre ad una miniatura di *Clemente XI*, ad una *Madonna di Loreto* dipinta su rame e un bassorilievo in argento con la *Madonna di S. Luca*, varrà ricordare manufatti anche piuttosto insoliti come «Una SS. Annunziata con l'angelo, con cornice d'ebano fatta in forma di scatola, da serrarsi con catenella e uncinello d'argento»³¹ del valore di 5 scudi, una «scatoletta d'ebano, rappresentante San Filippo Neri da una parte e con alcune reliquie del medesimo Santo dall'altra, con catenella e uncinello d'argento»³² ed una curiosissima «tazza di maiolica impastata con la polvere della Santa Casa di Loreto rappres[entant]e la traslazione della Santa Casa ed altri paesetti e vedute con sua custodia coperta di pelle cremis, con lo stemma di Clemente XI sopra»³³.

Gli oggetti appena segnalati potrebbero certamente essere giudicati di insignificante valore economico o di scarso pregio artistico, considerate anche le stime fatte dallo stesso compilatore della nota. Tuttavia sembra tutt'altro che ininfluente tenerli da conto dal momento che potrebbero giocare un ruolo fondamentale non solo, come già detto, per una più accurata ricostruzione degli originari complementi d'arredo ma anche per la restituzione di particolari aspetti della vita quotidiana svolta all'epoca nel palazzo, nonché dei gusti e delle preferenze devozionali – soprattutto nel caso di operette di soggetto sacro – degli Albani di Urbino.

Volendo, infine, valicare i confini della dimora di via Bramante si arriva agli altri elementi aggiuntivi emersi dall'analisi del volume del 1818 il quale prosegue raccogliendo una ricca serie di note ed elenchi relativi ad altri possedimenti della famiglia dislocati tanto sul territorio di Urbino quanto su quelli circostanti, come la «casa dove abita il ministro Giuseppe Valenti»³⁴ e il «palazzo del casino di Colbordolo»³⁵. Grazie a questo tipo di documenti è possibile rintracciare anche quegli oggetti che, sebbene dirottati verso proprietà minori o periferiche, potrebbero rivelarsi interessanti dal punto di vista storico-artistico. A complicare le cose, però, subentra la minore attenzione dedicata a queste opere dal compilatore della nota. Il ministro Valenti, infatti, prima di indicare per ognuna di esse il valore in scudi romani e baiocchi ne fornisce solo una sommaria descrizione senza segnalare le loro dimensioni o, eventualmente, l'autore cui ricondurle. Fanno eccezione un paio di casi isolati, come le tele da parati dipinte da Alessio de Marchis nel casino di Colbordolo e, nella stessa dimora, un'incisione realizzata su invenzione di Francesco Fontana³⁶ rappresentante l'*Erezione della colonna Antonina*. Le restanti opere, segnalate anonimamente, vanno ad aggiungersi al già consistente gruppo di quadri di autore ignoto registrati entro le mura del palazzo urbinato, rendendo ancora più difficoltosi i tentativi di virtuale ricostituzione delle collezioni Albani cui pure, in passato, sono state ricollegate diverse opere.

Alle tre opere visibili *in loco* citate in precedenza si possono sommare un paio di quadri attualmente conservati presso la Galleria nazionale delle Marche, ovvero l'incompiuta *Assunzione della Vergine* di Federico Barocci e il cosiddetto *Transito di San Giuseppe*³⁷ dipinto da Francesco Trevisani. A queste si sommano altre opere

ormai totalmente avulse dal contesto originario ma sapientemente ricollegate alla collezione, come il *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi*³⁸, realizzato da Simone Cantarini, la *Veduta di Urbino dai Cappuccini* e la *Veduta di Urbino dal colle di San Donato*³⁹, entrambe eseguite da Gaspar Van Wittel, insieme a diversi cartoni e bozzetti realizzati per mosaici o affreschi romani, commissionati da Clemente XI o dalla sua famiglia e poi riutilizzati per l'abbellimento di chiese e oratori urbinati. Tra questi si ricordano quattro piccoli bozzetti di Francesco Trevisani realizzati per i cartoni dei mosaici con *Le quattro parti del mondo*⁴⁰ all'interno della cappella del Battesimo in San Pietro, successivamente trasferiti nei pennacchi della cupola del duomo di Urbino e poi spostati all'interno di palazzo Albani. Caso simile è quello del *Martirio di Sant'Ignazio di Antiochia*⁴¹ realizzato da Pier Leone Ghezzi come bozzetto preparatorio per l'omonimo affresco nella navata della chiesa romana di San Clemente.

Come è consuetudine in casi di questo genere, la dispersione delle collezioni fu troppo devastante per raggiungere la totalità degli studi e auspicare una completa ricostituzione delle raccolte, ma non si possono escludere future aggiunte al *corpus* di opere già virtualmente ricomposto. L'inventario urbinato del 1818 riconferma i filoni predominanti della quadreria, ovvero il Seicento bolognese, Barocchi e i barocceschi, la pittura romana del Settecento e quella prodotta dai conterranei degli Albani (come Carlo Maratta e i Ghezzi) ma la ricchezza delle informazioni in esso contenute potrebbe rivelarsi utile anche per giungere a futuri rinvenimenti. In caso contrario l'accuratezza del manoscritto, che tra le sue pagine polverose ripropone una così attenta scansione delle stanze insieme alla lenticolare descrizione di tutti i loro apparati, servirà, se non ad altro, a restituire un po' di quell'antico splendore al palazzo urbinato e a rivivere, attraverso la memoria e i dovuti sforzi immaginativi, i fasti di quella splendida stagione ormai estinta.

* Questo contributo ripropone alcuni aspetti della mia tesi di laurea, intitolata *Le antiche collezioni di Palazzo Albani. Nuovi elementi da un inventario del 1818*, discussa presso l'Università degli studi di Urbino "Carlo Bo" nell'a. a. 2009-2010, relatore prof. ssa Bonita Cleri.

1 Per una sintetica ma precisa ricostruzione degli edifici urbinati sottoposti ai rinnovamenti promossi dagli Albani e per quelli di nuova costruzione ad opera dei membri della medesima famiglia: A. FUCILI BARTOLUCCI, *Urbino e gli Albani*, in F. BATTISTELLI (a cura), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 441-448.

2 F. SANGIORGI (a cura), *Una guida d'Urbino e dei luoghi limitrofi stilata da Clemente XI*, Accademia Raf-

faello, Urbino 1992. Si veda anche l'analisi di A. GIOVANNINI FABI, *Una "guida" di Urbino di Papa Albani*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1-3, 1972, I, pp. 49-53.

3 M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei Palazzi d'Urbino* (1775), in L. Serra (a cura), "Rassegna Marchigiana", 8-9, 1933, XI, pp. 281-367.

4 Per una ricostruzione storica delle vicende edilizie del palazzo: F. MAZZINI, *I mattoni e le pietre di Urbino*, Cassa di risparmio di Pesaro, Pesaro 1982, pp. 459-475; F. NEGRONI, *Palazzo Albani*, in G. CUCCO (a cura), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 313-318.

5 Per le requisizioni napoleoniche a palazzo Albani: F. MADIAI, *Libri, quadri, opere d'arte tolte*

dal Palazzo Albani di Urbino negli anni 1797-1798, in "Nuova rivista misena", 7-8, luglio-agosto, 1895, VIII, pp. 122-124.

6 I. FALDI, *Tre dipinti romani del Settecento provenienti da Palazzo Albani*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1, 1975, IV, pp. 34-37.

7 Per un inquadramento di questo artista e della sua opera: E. CALZINI, *Intorno al pittore Alessio De Marchis*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 9-11, 1914, XVII, p. 142; P. ZAMPETTI, *Cinque tesi di laurea. Clelia Renzetti, Alessio De Marchis*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1, 1975, IV; A. BUSIRI VICI, *Trittico paesistico romano. Paolo Anesi, Paolo Monaldi, Alessio De Marchis.*, Ugo Bozzi, Roma 1975; A. EMILIANI, *Alessio De Marchis e la sua bottega*, Nuova Alfa, Bologna 1992; L. MUTI, *Alessio de Marchis*, in *Antonio Francesco Peruzzini*, cat. mostra (Ancona 28 luglio-9 novembre 1997), Electa, Milano 1997.

8 Per brevi notizie biografiche sull'artista e per il suo rapporto di lavoro con la famiglia Albani: A. VASTANO, *Carlo Roncalli «pittore di casa Albani»*, in *Papa Albani e le arti cit.*, pp. 240-243.

9 A questo proposito: DOLCI, *op. cit.*, p. 311; MADIAI, *op. cit.*, p. 124.

10 A. CERBONI BAIARDI NACCIARETI, *Alessio De Marchis*, in EMILIANI, *Alessio De Marchis cit.*, p. 10.

11 La cappella con la relativa decorazione dovrebbe corrispondere al sacello menzionato da Vastano, cit., p. 241. In questo contributo si parla di tale decorazione come di un lavoro «non menzionato dalla storiografia [...] da aggiungere al catalogo del nostro, [...] del quale si conservano i disegni presso il castello di Windsor».

12 L. NARDINI, *Palazzo dei Principi Albani. Catalogo della Galleria e della Biblioteca*, in "Urbinum", 1, 1931, V, pp. 1-11; 2, 1931, V, pp. 15-19; 5, 1931, V, pp. 1-9. Per qualche notizia sullo studioso e sul suo particolare interessamento alle antiche collezioni degli Albani si veda A. FATTORI, *Necrologio: il Conte Luigi Nardini*, in "Urbinum", 5, 1932, VI, pp. 22-25.

13 *Inventari di Casa Albani (1790-1852)*, in E. DEBENEDETTI (a cura), *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 23-70.

14 Sezione Archivio di Stato Urbino (d'ora in poi Sasu), *Notarile*, Notaio Domenico Parenti, *Protocollo unico contenente gli inventari dell'eredità dell'eccellentissimo principe D. Carlo Albani*, v. 3977.

15 *Ivi*, c. 156r.

16 *Ivi*, cc. 120v-c. 121r.

17 *Inventari di Casa Albani cit.*, pp. 97 ss.

18 *Ibid.*, pp. 104 ss.

19 Per le equivalenze coi moderni sistemi di misura può essere utile la consultazione di L. EUSEBIO, *Compendio di metrologia universale (monete, pesi, misure moderne) e vocabolario metrologico (monete, pesi, misure antiche e moderne)*, Forni, Bologna 1967, p. 47.

20 *Ibid.*, p. 23.

21 Sasu, *Notarile*, D. Parenti, *Protocollo unico cit.*, v. 3977, c. 222r.

22 *Ivi*.

23 *Ivi*, c. 223v.

24 *Ivi*, c. 225r.

25 *Ivi*, c. 225v.

26 *Ivi*.

27 *Ivi*, c. 226v.

28 *Ivi*.

29 *Ivi*, c. 227r.

30 *Ivi*, c. 229r.

31 *Ivi*, c. 229v.

32 *Ivi*.

33 *Ivi*, c. 230r.

34 *Ivi*, c. 235rv.

35 *Ivi*, cc. 237v-248r.

36 Figlio del più noto architetto Carlo.

37 L. ARCANGELI, *Francesco Trevisani*, in P. DAL POGGETTO (a cura), *Capolavori per Urbino*, cat. mostra, Cantini, Firenze 1988, p. 94.

38 A. M. AMBROSINI MASSARI, *Ritratto di Eleonora Albani Tomasi*, in A. EMILIANI, A. M. AMBROSINI MASSARI, M. CELLINI, R. MORSELLI (a cura), *Simone Cantarini nelle Marche*, cat. mostra (Pesaro, 1997), Marsilio, Venezia 1997, pp. 87-90.

39 Le due vedute in questione sono state rinvenute fortuitamente in una collezione privata negli anni Ottanta del secolo scorso. Le prime pubblicazioni incentrate su di esse sono S. MADDALO, «*Exemplar verae virtutis*»: *gli Albani, Van Wittel e Urbino*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia*, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 147-153; C. MAGGINI, *Due vedute di Urbino di Gaspar Van Wittel*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1, 1985, XIV, pp. 93-97.

40 L. MOCHI ONORI, *Francesco Trevisani. Le quattro parti del mondo: Europa, Asia, Africa, America*, in *Papa Albani e le arti cit.*, pp. 268-269, con bibliografia precedente.

41 A. LO BIANCO (a cura), *Pier Leone Ghezzi, Settecento alla moda*, cat. mostra (Ascoli Piceno, 1999), Marsilio, Venezia 1999, pp. 116 ss.; Cfr. M. B. GUERRIERI BORSOLI, *Pier Leone Ghezzi, Martirio di Sant'Ignazio di Antiochia*, in *Papa Albani e le arti cit.*, p. 294.

Nuove vedute di Pesaro di Romolo Liverani

di

Gabriele Falciasecca

Romolo Liverani (fig. 1), pittore esperto soprattutto nelle decorazioni delle scene teatrali e dei sipari, fu lo scenografo romagnolo più importante e fecondo dell'età romantica.

Nato il 12 settembre 1809 a Faenza da Gaspare, «macchinista del teatro comunale», si può definire un “figlio d'arte”, in quanto visse fin da piccolo nell'ambiente di teatro, iniziò a soli quindici anni a produrre scene, subito acclamatissime, condividendo con il fratello Antonio una passione che poi avrebbe trasmesso anche al figlio Tancredi.

Fu dunque il teatro faentino la sua prima scuola, ma in seguito il Liverani divenne discepolo di un grande maestro di architettura e prospettiva, il concittadino Pietro Tomba, famoso scenografo, decoratore e vedutista del primo Ottocento, che ci ha lasciato l'importante restauro della chiesa di San Pietro e del collegio “Emiliani” a Fognano di Brisighella, tra Faenza e Firenze. Perfezionatosi probabilmente a Milano, Liverani operò in tutta l'Italia settentrionale e centrale presso i più importanti teatri, ma particolarmente a Faenza, Ravenna, Senigallia e Lugo.

Nel 1840 si trasferì a Pesaro, dove iniziò la sua attività di scenografo al Teatro Nuovo (Teatro Rossini) e di pittore di interni, come ci attestano le vedute e gli affreschi di alcune sale del palazzo ducale, del palazzo Gradari e del palazzo Mazzolari.

Nonostante fosse molto apprezzato, non seppe quasi mai far valere i suoi diritti e, a causa della sua bontà e del suo disinteresse, pare sia stato oggetto di un sistematico sfruttamento da parte degli impresari. Come scrisse il biografo Ennio Golfieri, «Romolo, da artista di vocazione qual era, non fece mercimonio della sua opera e fu più pago della lode che del denaro [...] Negli ultimi due o tre anni dovette affidarsi alla carità dei conventi francescani ed in particolare dei Padri osservanti presso i quali andava a ritirare la sboba quotidiana [...] Fu talmente disinteressato che morì di stenti in grande miseria»¹.

In una pregevole opera redatta a più mani nel 1986 M. Omiccioli descriveva il Liverani «un pellegrino del teatro, accompagnato sempre [...] da colle e pietre per macinar colori, tele, debiti e fame. E nelle città a cercar locale, gesso macinato, caldaro e mastelli e una osteria per bere»².

La morte lo colse a Faenza, il 9 ottobre 1872.

Di Liverani, oltre alle scenografie, ai sipari, ai *comodini* (secondi sipari per gli intervalli), ai disegni di costumi – realizzati anche per i teatri della nostra provincia, come quelli di Pesaro, Fano, Sant'Angelo in Lizzola, Cartoceto, Urbino, Urbania, Sant'Agata Feltria e Mondolfo³ – restano album con schizzi riproducenti i luoghi della

Romagna e delle Marche da lui frequentati. Tali disegni sono sorprendenti, da una parte, per il loro realismo e la loro verosimiglianza, tanto da costituire una documentazione preziosa dell'aspetto di ambienti, monumenti, paesaggi prima che fenomeni di varia natura li modificassero. Dall'altra stupiscono per la loro capacità di trasfigurare la realtà, di rappresentarla in modo suggestivo, di realizzare effetti particolari sia attraverso forti contrasti di luce sia mediante inquadrature del tutto originali; così da creare atmosfere davvero uniche, che rappresentano non il vero, ma l'illusione del vero. Questi disegni, in sostanza, sono realizzati in piena adesione al Romanticismo italiano imperante nel primo Ottocento, in cui si mescolavano e si fondevano gusto della concretezza ed esotismo neogotico, realismo e passionalità.

Le opere qui presentate sono riproduzioni fotografiche di undici vedute pesaresi, ritrovate presso l'Archivio storico diocesano di Pesaro e appartenenti a una collezione dal titolo *Raccolta di 48 vedute della Città e Contorni di Pesaro disegnati dal vero da Romolo Liverani di Faenza Pittore Scenografo dal 1841 al 1851*⁴. Di tale collezione, che contiene anche un interessante ritratto dello stesso pittore, le undici "vedute" contenute nel presente lavoro – in cui compaiono sempre anche dei personaggi – sono inedite; le restanti – solo di paesaggi – sono state pubblicate nel volume già citato *L'Isauro e la Foglia*. Vengono inoltre descritte altre tre vedute: due sono lunette in cui il Liverani ha raffigurato scorci della nostra città e si trovano nella quarta sala del palazzo ducale⁵ sul lato del corso XI Settembre; la terza è collocata in un ambiente di palazzo Gradari⁶.

Battistero della cattedrale

Il disegno del Liverani (fig. 2) rappresenta il fonte battesimale della cattedrale situato, nella metà dell'Ottocento, nei pressi della porta principale d'ingresso alla basilica, proprio all'inizio della navata sinistra, riprodotta parzialmente nella pianta della cattedrale del 1857 disegnata in occasione della visita di Pio IX a Pesaro (fig. 3).

Come si vede nel disegno, si trattava di un fonte in marmo, fiancheggiato da due angeli recanti ciascuno un tipico elemento battesimale in mano (la tazza per l'acqua e un panno), ritrovati recentemente in un deposito e collocati, dopo il restauro, nella cappella del SS.mo Sacramento. Si nota anche l'imponente balaustra, sempre in marmo, e un dipinto a firma del bolognese Giovan Battista Grati (1681-1758) raffigurante San Giovanni nell'atto di battezzare Gesù, oggi custodito nella casa parrocchiale. È rimasta sul posto invece la vecchia acquasantiera. La storia del fonte battesimale disegnato dal Liverani è complessa e parzialmente ricostruibile sulla base della documentazione relativa alla visita pastorale di mons. Carlo Bonaiuti del 1897/1898.

Inizialmente esisteva un battistero separato dalla cattedrale, come accadeva in quasi tutte le basiliche paleocristiane, dato che era vietato ai non battezzati l'ingresso in chiesa. L'edificio fu iniziato con molta probabilità nel V secolo, data coincidente all'incirca con il primo tappeto musivo⁷; era a pianta ottagonale (come è documentato anche dal Lazzarini e dall'Olivieri⁸) e situato nell'area sottostante l'attuale sacrestia. Dopo qualche secolo il Battistero fu «atterrato». Il fatto sembra che «possa stabilirsi dopo il cadere del secolo XIII, epoca in cui pare che fosse riedificata la Cattedrale, perché per la sua

soverchia vecchiezza era ridotta rovinosa, ed avea bisogno di essere ricostruita»⁹. Dopo i lavori di ristrutturazione, il fonte battesimale fu portato all'interno della chiesa, dove cambiò nel tempo ubicazione, finché il vescovo mons. Filippo Carlo Spada, il 27 aprile 1727, lo fece collocare nella posizione in cui lo raffigurò il Liverani, ornandolo «di buone pitture e sculture»¹⁰. Di questo fonte, demolito e ricostruito probabilmente alla fine del secolo XIX quando la cattedrale rimase chiusa per molti anni a causa di una radicale ristrutturazione, si conservano solo i due angeli, posti, come si è detto, nell'attuale cappella del SS.mo Sacramento.

Da notare, nel disegno del Liverani, il contrasto di luce e ombra e lo scorcio prospettico assolutamente originale.

Ponte vecchio

Il Liverani realizzò due disegni del Ponte vecchio sul fiume Foglia, ponte di origine romana, distrutto nel sec. VI da Vitige durante la guerra goto-bizantina, ricostruito successivamente da Belisario e fortificato dagli Sforza nel sec. XV con due torri che vennero abbattute in occasione della costruzione delle mura pentagonali roveresche del '500.

Nel primo disegno (fig. 4) il ponte è raffigurato da un punto di osservazione centrale. Si notano chiaramente la sua struttura "a schiena d'asino", i due archi (il più piccolo dei quali oggi è visibile solo durante le secche del Foglia) e, sulla sommità, una "meta" roveresca (simbolo dei Della Rovere ricorrente in altri edifici della città, come l'arco di villa Miralfiore e il palazzo ducale) di cui successivamente rimase solo il basamento.

La veduta permette di cogliere, sullo sfondo, la foce del fiume Foglia, che al tem-

po del nostro autore coincideva, secondo il progetto settecentesco del cardinale Giovanni Francesco Stoppani, con il porto, di cui si intravede, sulla destra, la lanterna. Un'immagine "storica", dunque, quella del Liverani, dato che negli ultimi decenni dell'Ottocento il porto venne separato dalla foce del fiume, deviata a sinistra in base al precedente progetto dell'ing. Alessandro Cialdi.

Nel secondo disegno (fig. 5) cambia decisamente la prospettiva e il punto di osservazione diventa laterale. Acquista pertanto maggior risalto la struttura del ponte, posto in primo piano, mentre sullo sfondo, scomparsi la foce del Foglia e il porto, si intravede la vegetazione della sponda sinistra del fiume. Da notare soprattutto il fatto che della meta roveresca è rimasto solo il basamento, elemento che colloca questa veduta in una data posteriore alla precedente.

Le due immagini del Ponte vecchio sono state riprodotte in un calendario di un istituto di credito¹¹.

Torrente Genica

Il nome *Genikà* al tempo dell'esarcato ravennate indicava, in lingua greca, un terreno di proprietà del fisco bizantino¹², che a Pesaro probabilmente era ubicato nei pressi della porta Fanestra¹³ (attuale piazzale Matteotti). Il torrente Genica era sormontato da un ponte (oggi non più esistente) che congiungeva la strada romana Flaminia, proveniente da Roma attraverso Fano, alla nostra città.

Lo attestano vari documenti, il più importante dei quali è un'iscrizione ritrovata nei pressi della porta nel 1738 e risalente agli anni 378- 379, in cui si ricorda che gli imperatori Graziano e Valentiniano, per

migliorare il servizio postale, restaurarono proprio questo ponte. Esso esisteva ancora nel 1629, come risulta da altri documenti in cui si parla di pagamenti effettuati per lavori ad esso attinenti: «scudi 4.30 per tavoloni per il ponte del Genica [...] sc. 4.48 vengono dati ad operai che hanno lavorato a Ponte della Genica [...] sc. 6.42.2 a Matteo Gennari per aver segato una quercia e fatto tavoloni sopra il ponte della Genica»¹⁴.

La veduta del Liverani (fig. 6) offre una rappresentazione del torrente in parte certamente immaginifica, tesa a sottolineare, secondo il gusto tipicamente romantico dell'autore, gli aspetti più suggestivi del paesaggio, ricco di vegetazione e dirupi, in cui la presenza dell'uomo (costante nelle vedute rintracciate nell'Archivio diocesano) si inserisce armonicamente nella natura. tuttavia ci ricorda, abbastanza realisticamente, come doveva essere un tempo il paesaggio dei torrenti prima che intervenisse quella cementificazione che ha reso irricognoscibile anche il nostro Genica.

Osteria della Posta

L'osteria della Posta si trovava nell'attuale via San Francesco, dove oggi si trova il palazzo Baldassini. Essa apparteneva ai marchesi Del Monte non prima della fine del 1400, dato che nei documenti risalenti alla seconda metà del secolo essa non è menzionata tra gli alberghi e gli ospizi della città¹⁵. È attestato che nel 1571 Guidubaldo II Della Rovere (duca dal 1538 al 1574) l'acquistò per 5.000 ducati, a cui si aggiunsero i 645 per i mobili con pagamento differito al 5% di interesse¹⁶.

Successivamente, in seguito alle notevoli modifiche urbanistiche apportate alla città dal

duca Guidubaldo, l'osteria della Posta venne trasferita nella Piazzetta presso la chiesa di Sant'Agostino, per permettere al marchese Ranieri del Monte di costruire un nuovo palazzo (ora Baldassini) nella stessa area, tra la chiesa di San Francesco e la porta Fanestra¹⁷. Nel 1631 tutto il ducato e gran parte dei suoi beni, tra cui risultava l'osteria della Posta, furono devoluti allo Stato pontificio¹⁸.

I documenti successivi contengono dati diversi circa l'ubicazione dell'osteria della Posta. Un manoscritto oliveriano riporta che «il 12 marzo 1769 la maestà di Giuseppe II imperatore re dei Romani sulle ore 11 passò per Pesaro del tutto incognito... e si fermò all'osteria della Posta che è collocata avanti la chiesa di san Francesco»¹⁹. In un documento del 1857 si legge invece che un certo Gaetano Baldanza aveva in progetto di attivare «una locanda in Pesaro nel locale detto la Posta sito in via del Corso»²⁰ nei pressi di Sant'Agostino all'angolo del palazzo Sponza (dove oggi si trova la Banca dell'Adriatico) e che voleva acquistarla dagli eredi Zangolini per trasformarla in albergo e trattoria di prima classe.

La diversità dei dati si spiega presumibilmente col fatto che nello Stato pontificio le sedi postali venivano appaltate ogni nove anni: si può ipotizzare pertanto che i mastri di posta, variando ogni volta, fossero costretti a cambiare anche l'ubicazione dell'Osteria²¹.

Nel disegno del Liverani (fig.7) viene raffigurato l'ingresso del locale, illuminato da un fascio di sole che crea un contrasto tipicamente romantico di luci e ombre.

Grotta del monte Pantalone

La grotta era situata ai piedi del monte Ardizio (nell'attuale via Kolbe), chiamato

monte Pantalone. Tale soprannome trova riscontro in vari documenti: in un altro disegno del Liverani del 1849 («Veduta della fortezza di Pesaro con vista di monte Pantalone»²²); in una guida per viaggiatori del 1823²³, in cui è detto che «da Cattolica a Pesaro si costeggia il mare quando è in calma: altrimenti si va per la strada di sopra detta Pantalone»; in una lettera indirizzata nel 1842 al legato apostolico, in cui si scrive che «la strada Nazionale presenta, nel sito detto Pantalone, una difficile e pericolosa salita dall'altezza verticale di circa 90 metri»: proprio per evitare questa salita del resto era stata aperta, già nel 1771, una nuova strada sul mare²⁴, non sempre praticabile, però, a causa delle mareggiate, come si evince dalla guida suddetta.

La grotta disegnata dal Liverani era un piccolo antro tufaceo adibito nel tempo a vari usi: ricovero di viandanti, deposito di attrezzi (si nota la presenza di una porticina), rifugio durante la guerra.

La veduta (fig. 8) è molto scenografica, anch'essa di gusto tipicamente romantico, tanto da ricordare vagamente alcuni quadri del contemporaneo Friedrich: il personaggio di spalle, le pareti della grotta contorte e mosse, lo scorcio di mare in lontananza solcato da due barche. Come afferma S. Bassi, il Liverani «non di rado trasfigurava, spostava, aggiungeva, alterava proporzioni o dilatava dettagli»²⁵.

Salone Metaurense

Su questo imponente salone (600 mq) del palazzo ducale di Pesaro²⁶, chiamato *Metaurense*, abbondano le immagini, ma la veduta del Liverani (fig. 9) ci evidenzia almeno due particolari interessanti. Sul fon-

do della sala, nel lato opposto a quello dove era situato il trono del duca (oggi scomparso), si nota un nicchione simile a quelli destinati a contenere delle statue, come si vede nel volume del Locchi²⁷, anch'esso scomparso, probabilmente perché «tamponato» da restauri non conservativi²⁸.

Su tutte le pareti del Salone, inoltre, sono presenti motivi ornamentali e decorazioni, di cui si hanno tracce anche in immagini più recenti di questa del Liverani²⁹, ma che oggi non esistono più.

Lo splendido soffitto a cassettoni con le imprese dei Della Rovere, opera di Giovanni Cortese, si è fortunatamente conservato intatto, così come tutta la serie degli stemmi, da quelli dei cardinali legati fino a quelli dei prefetti della provincia di Pesaro e Urbino anteriori al Fascismo.

Cortile di villa Imperiale

La veduta del Liverani (fig. 10) raffigura il cortile interno della villa Imperiale, situato nella parte più recente dell'edificio, quella roversca, progettata dall'architetto Girolamo Genga.

Benché tale spazio (che oggi viene periodicamente messo a disposizione di turisti o di manifestazioni culturali dalla famiglia Albani, attuale proprietaria) sia stato rappresentato in modo abbastanza fedele alla realtà, tuttavia è stato introdotto nel disegno un'importante elemento di novità, peraltro non suffragato da altre testimonianze.

Al posto di una sola nicchia esistente nello sfondo del giardino, il Liverani ha raffigurato due grandi nicchie, una illuminata, l'altra in ombra. È probabilmente un'ulteriore conferma della specificità del nostro autore, il quale, come si è ripetuta-

mente affermato, pur partendo dalla realtà, amava abbellirla e trasfigurarla con l'aggiunta di particolari e decorazioni immaginari, prodotti dal suo gusto di pittore e di scenografo.

Contramine di casa Belluzzi

La veduta rappresenta via Contramine, che ancora oggi esiste e collega via XI Febbraio a via Curiel (fig.11), anche se forse con un diverso orientamento.

Al tempo del Liverani vi sorgeva il palazzo (a sinistra nel disegno) della famiglia Belluzzi, originaria di San Marino, che annoverava tra i suoi membri personaggi illustri, come Giovan Battista Belluzzi (genero di Girolamo Genga, con il quale aveva lavorato alle fortificazioni di Pesaro ai tempi dei Della Rovere) e il conte Gaetano Belluzzi (marito di Vittoria, figlia di Carolina di Brunswick e del suo amante Bartolomeo Pergami).

Nel disegno, insieme al palazzo suddetto e alla strada che conduceva alla porta Cappuccina, si intravede, in lontananza, un bel profilo della chiesa di San Giovanni con il suo campanile e la sua cupola.

Fortino napoleonico

Il Liverani disegnò sia l'esterno (fig. 12) che l'interno (fig. 13) del fortino.

L'edificio fu costruito nel 1813/1814, durante il napoleonico Regno di Italia, su progetto di un architetto di cui non si conosce il nome, nell'area in cui oggi sorge la Rotonda Bruscoli.

Contenente all'interno polvere da sparo, era finalizzato alla difesa del porto dagli

attacchi navali e presidiato da un distaccamento di cannonieri guardiacoste, ma probabilmente non era ancora ultimato dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia nel 1813 e la conquista nel 1814 da parte di Gioacchino Murat degli Stati romani.

Da diverse immagini e vari documenti si evince che il fortino andò nel tempo gravemente lesionandosi. In una lettera del 12 agosto 1815 del capitano Lanzi al delegato apostolico³⁰ si dice «che la polvere esistente nel Fortino del Porto alla Marina è mal custodita piovendovi dentro, onde io prego V.ra Ecc.za R.ma volersi degnare d'ordinarvi l'occorrente riparazione onde conservare un oggetto di tanta importanza» (il delegato risponderà di aver informato il gonfaloniere Cesare Mamiani che, a sua volta, avrebbe chiesto ai deputati del Porto di interessarsi della questione).

Diversi anni dopo tuttavia il fortino non si trovava ancora in buone condizioni, tanto che l'ingegnere capo, rivolgendosi al delegato, ebbe a dire³¹: «Non a torto si duole il Sig. Gonfaloniere di questa città nel vedere il totale abbandono del così detto Fortino alla foce di questo Porto eretto con moltissimo dispendio a difesa e decoro di questo Capo Luogo [...] Il Genio militare non molto addietro lo giudicò insuscettibile di riparazioni per ritornarlo allo stato suo primiero [...] e si vociferò essere stata proposta la demolizione[...] Sarei però dell'avviso che [...] si potesse ottenere che il Fortino fosse sistemato anche con urgente spesa, e non si perdesse una opera di tanto costo».

Dopo l'Unità d'Italia il fortino perse ogni ruolo strategico, venne acquistato dal Comune e messo all'asta. Nel 1901 la "Società Villini" lo acquistò per ricavarne il materiale utile per la costruzione delle ville al mare e pertanto nel 1905 lo fece demolire.

Nella prima veduta sono realisticamente raffigurati la mole massiccia della struttura, la scala che conduceva alla parte superiore dell'edificio, una grande croce e, sullo sfondo il faro del molo di levante. In lontananza, un po' sfumate, le colline pesaresi.

Anche l'interno del fortino (fig. 13) è disegnato con un certo realismo. Si notano la struttura di sostegno a fungo, la scala di collegamento con l'esterno, la finestrella con le grate, i tavolati per dormire, pochi mobili e alcune rastrelliere per le armi.

Altre vedute del Liverani

Oltre alle "vedute" conservate presso l'Archivio storico diocesano di Pesaro esistono, in altri importanti edifici della nostra città, altre opere del Liverani che ne raffigurano alcuni scorci.

Due si trovano nel palazzo ducale di Pesaro, precisamente nella quarta delle cinque sale di rappresentanza del piano nobile che si affacciano sul corso XI Settembre – quella che precede la camera con il balcone ad angolo.

La prima veduta (fig. 14), posta in una lunetta del soffitto, riproduce villa Imperiale in una immagine ricca di dettagli e inserita in un paesaggio molto scenografico.

La seconda veduta (fig. 15) mette in luce invece il ponte vecchio sul Foglia con una vista quasi idilliaca con barche, pescatori e "turisti".

Un ultimo dipinto, realizzato probabilmente dal Liverani con il contributo del fratello Antonio (fig. 16) lo troviamo nel secondo piano del palazzo Gradari «nella sala che corre parallela all'ultimo tratto della scala»³². La veduta, di non grande qualità, è posta in uno dei quattro medaglioni ottagonali che nel soffitto contornano la grande tela posta al centro e raffigurante la Carità. In essa viene riprodotta un'immagine prospettica di via Cavour con la Pescheria (a sinistra), una bottega con il "poggiolo" (a destra) e, appena visibile in fondo, l'obelisco collocato davanti alla chiesa di Santa Maria del Porto.

I Liverani operarono anche nel palazzo Mazzolari, dove però non si rintracciano vedute.

Le vedute dell'estroso e romantico pittore-scenografo Romolo Liverani, anche se trasfigurano la realtà con l'immaginazione e non possono quindi essere considerate meri "documenti" delle trasformazioni architettoniche avvenute nella nostra città, risultano comunque importanti per la loro rilevanza storico-artistica.*

- 1 E. GOLFIERI, *L'uomo e l'artista*, in *Un occhio sulla città vedute ottocentesche di Faenza dei Liverani confrontate con fotografie attuali*, cat. mostra, Faenza 1979, pp. 9-10.
- 2 M. OMICCIOLI *et al.*, *L'Isauro e la Foglia. Pesaro e i suoi castelli nei disegni di Romolo Liverani*, Fano 1986, p. 103.
- 3 F. MARIANO (a cura di), *Il teatro nelle Marche*, Fiesole 1997, p. 128.
- 4 Archivio storico diocesano di Pesaro (d'ora in poi Adp), Raccolta di fotografie n. 33.
- 5 M. LUCHETTI, *Il Palazzo Ducale di Pesaro*, Fano 1986, p. 83; v. anche A. UGUCCIONI, *Il Palazzo Ducale di Pesaro guida illustrata*, Pesaro 2007, p. 58. Si ringrazia Maurizio Bassi per la realizzazione delle foto 14 e 15.
- 6 D. TREBBI, S. BRUSCIA, A. NORI, G. CALEGARI, *Palazzo Gradari già Palazzo Mamiani Della Rovere indagini e scoperte dopo il restauro*, Senigallia 2004, p. 52.
- 7 S. BENVENUTI, *San Terenzio patrono di Pesaro*, Pesaro 2003, p. 76.
- 8 A. ABBATI OLIVIERI, *Dell'antico battistero della Santa Chiesa Pesarese*, Pesaro 1777.
- 9 Adp, *Visita pastorale di mons. Carlo Bonaiuti*, 1897-1898, c. 68.
- 10 *Ivi*, c. 69.
- 11 Cassa di Risparmio di Pesaro, *Calendario 1966*.
- 12 A. CARILE, *Continuità e mutamento nei ceti dirigenti dell'Esarcato*, in *Istituzioni e società nell'alto medio evo marchigiano*, "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, 86 (1981), Ancona 1983, I, pp.142-143.
- 13 U. AGNATI, *Per la storia romana della Provincia di Pesaro e Urbino*, Roma 1999, p. 119.
- 14 Asp, *Legazione*, Lettere alla Comunità di Pesaro, b. 10, 1629.
- 15 M. FRENQUELUCCI, *La storia urbana di Pesaro nel Medio Evo: mille anni di trasformazioni*, in AA.VV., *Pesaro tra Medio Evo e Rinascimento*, "Historica Pisarense", vol. II, Venezia 1989, p. 170.
- 16 G. ALLEGRETTI, *Aspetti di vita economica e sociale*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, "Historica Pisarense", vol. III/1, Venezia 1988, p. 189.
- 17 G. VACCAJ, *Pesaro pagine di storia e topografia*, Pesaro 1984, p. 104.
- 18 Biblioteca Oliveriana di Pesaro, ms. 379, vol. II, c. 35.
- 19 *Ivi*, ms. 1288.
- 20 Archivio storico comunale di Pesaro (Ascp), b. 460, Caseggiato, 1857.
- 21 C. FEDELE, *Strade postali nelle Marche (sec. XVI-XIX)*, in *Le strade nelle Marche il problema nel tempo*, "Atti e memorie" della Deputazione di st. p. per le Marche, parte 2^a, Ancona 1987, p. 1059.
- 22 *L'Isauro e la Foglia* cit., p. 140.
- 23 *Itinerario italiano*, Roma, 1823, p. 205.
- 24 Ascp, b. 349, Strade, 1842.
- 25 S. BASSI, *Grotte nell'arte, due visioni romantiche del "Buco I° di Monte Mauro"*, in "Speleologia Emiliana", n. 12/13, IV serie, 2001/2002.
- 26 S. EICHE, *La Corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, Modena 1986; LUCHETTI, *Il Palazzo Ducale di Pesaro* cit.; T. BRIGUGLIO, *Imprese, sigle e stemmi nel Palazzo Ducale di Pesaro dagli Sforza ai Montefeltro della Rovere*, Pesaro 1987; UGUCCIONI, *Il Palazzo Ducale di Pesaro* cit.
- 27 O.T. LOCCHI, *La Provincia di Pesaro ed Urbino*, Roma 1934, p. 157.
- 28 M. CASCIATO, *I restauri del '900*, in S. Eiche, *La corte di Pesaro storia di una residenza signorile*, Modena 1986.
- 29 LOCCHI, *op. cit.*, p.157.
- 30 Ascp, b.114, 1815, Miscellanea.
- 31 *Ivi*, b.384, 1847, Porto.
- 32 TREBBI *et al.*, *Palazzo Gradari* cit., p. 103.



Fig. 1 – Romolo Liverani.

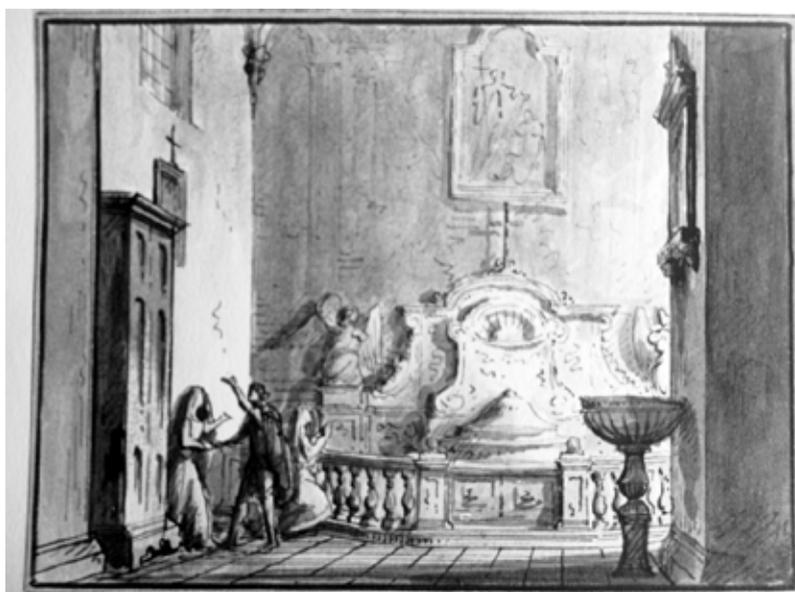


Fig. 2 – Fonte battesimale.

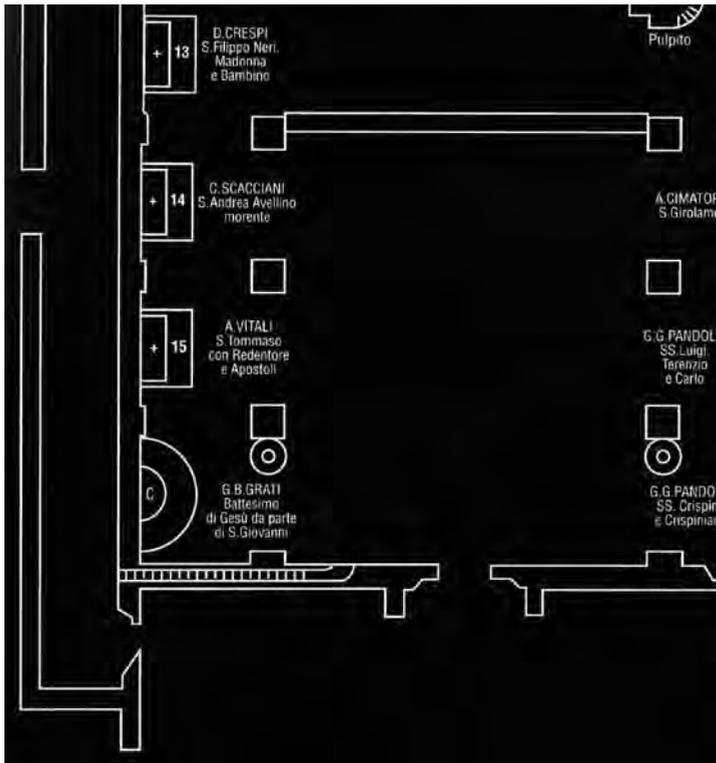


Fig. 3 – Pianta parziale della cattedrale di Pesaro (1857 circa).



Fig. 4 – Ponte sul Foglia.

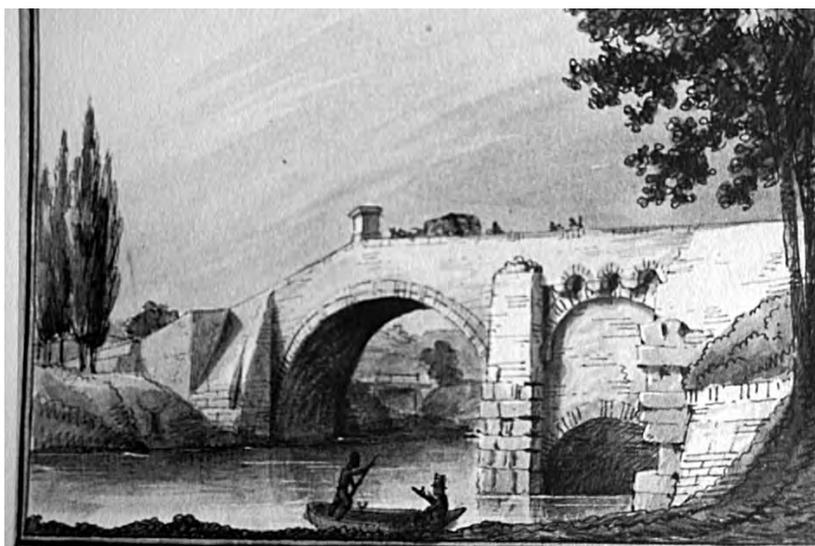


Fig. 5 – Ponte sul Foglia.



Fig. 6 – Il torrente Genica.



Fig. 7 – Osteria della Posta.



Fig. 8 – Grotta del monte Pantalone.

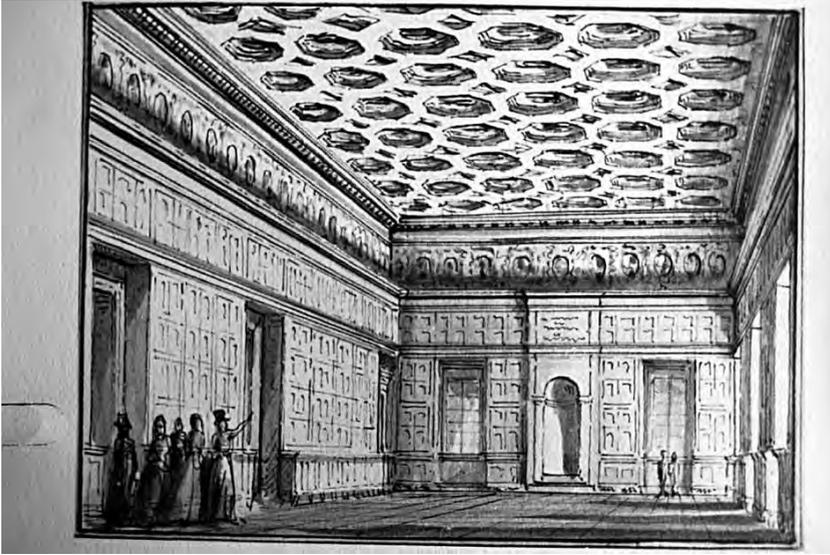


Fig. 9 – Salone Metaurense.



Fig. 10 – Cortile di Villa Imperiale.



Fig. 11 – Contramine di casa Belluzzi.

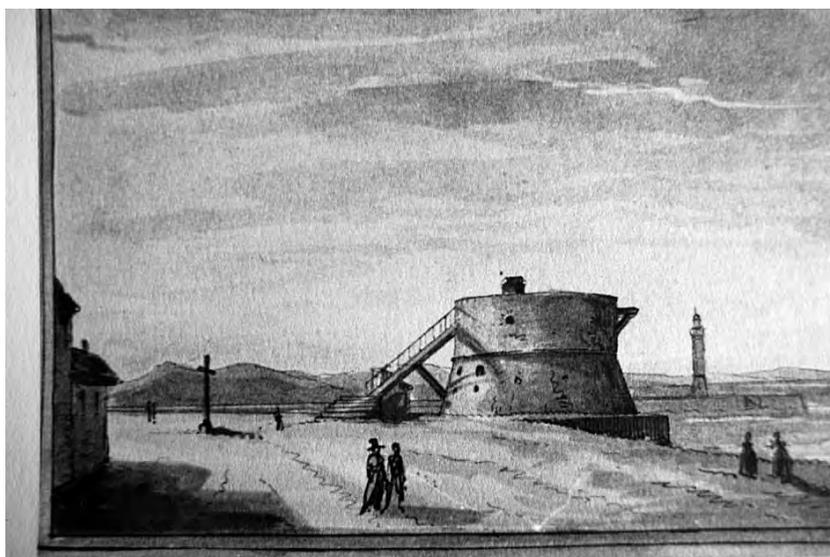


Fig. 12 – Fortino napoleonico (esterno).

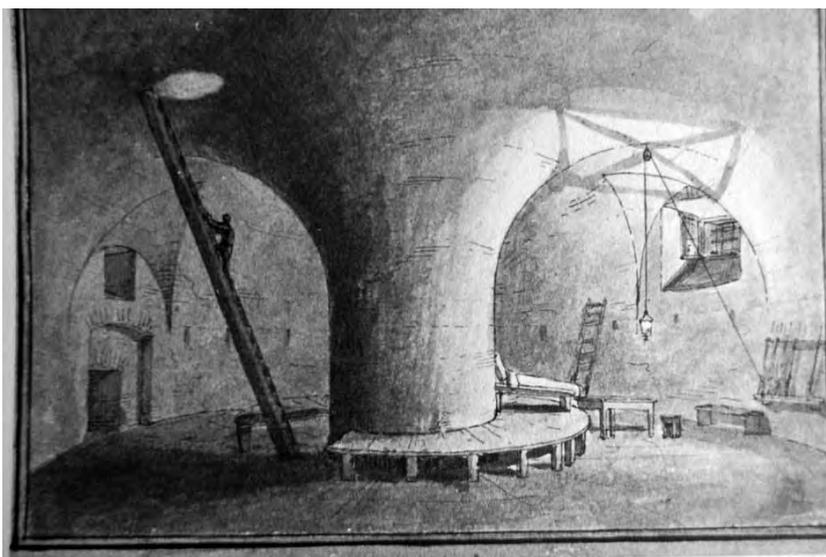


Fig. 13 – Fortino napoleonico (interno).



Fig. 14 – Palazzo ducale, Pesaro: villa Imperiale.



Fig. 15 – Palazzo ducale, Pesaro: ponte sul Foglia.



Fig. 16 – Palazzo Gradari, Pesaro: la Pescheria.

Dieci anni di restauri d'arte a Montelabbate*

di

Roberto Rossi

L'Associazione Culturale "Mons Abbatis", costituitasi a Montelabbate nel maggio 2003 con l'intento di promuovere e valorizzare il patrimonio storico-artistico del proprio territorio, si appresta a varcare il primo decennio di attività. Il traguardo rappresenta una valida occasione per operare una ricognizione delle numerose attività svolte in questi anni, tra le quali merita certamente un'attenzione particolare l'impegno profuso dal gruppo nell'ambito del recupero e della valorizzazione del patrimonio artistico minacciato dalle insidie del tempo e dall'incuria umana. Un lavoro costante, delicato e oneroso che, affiancato da una continua attività di ricerca e documentazione archivistica, ha permesso non solo di restituire alle opere interessate una piena leggibilità e una soddisfacente visuale estetica, ma di recuperarne il valore storico e culturale.

L'impulso iniziale per un deciso impegno in questo senso venne dalla necessità di mettere mano al recupero di quattro antichi dipinti della chiesa parrocchiale che, rinvenuti fortuitamente alcuni anni prima nell'umido sottotetto della canonica, versavano in uno stato di estremo degrado e rischiavano di andare perduti¹. Le opere infatti, prive dei telai di sostegno e rimaste avvolte per anni, presentavano una superficie pittorica fortemente compromes-

sa da polvere, umidità, lacerazioni e soggetta a numerosissime cadute di colore.

Da una prima indagine si accertò che tre di esse provenivano dalla nuova chiesa di San Quirico al Mercato – l'odierna chiesa parrocchiale, edificata sul finire del XVIII secolo² – mentre una costituiva lo stendardo processionale di un'antica confraternita locale.

Il primo intervento ha riguardato la pala raffigurante *San Vincenzo Ferreri che salva un muratore* (olio su tela, 245 x 151cm)³. Il dipinto adornava un altare della chiesa di San Quirico spettante inizialmente al benefattore pesarese Girolamo Mancini, ma poiché questi morì quando ancora non ne aveva provveduto la dotazione, l'onere di mantenimento, respinto dagli eredi, fu assunto dal comune⁴. Non è chiaro se l'opera fosse stata commissionata dal Mancini stesso o dalla municipalità, anche se la scelta del soggetto e del tema iconografico farebbe propendere per la seconda ipotesi. Grazie alla presenza del fiume che garantiva un'abbondante fornitura di materiale arenario, infatti, nel territorio di Montelabbate si era andata sviluppando in quegli anni una fiorente attività edile; in questo contesto fu evidentemente naturale pensare di dedicare un altare della nuova chiesa al santo protettore dei muratori.

Il secondo restauro riguardò la pala raffigurante la *Beata Vergine con il Bambino in gloria e i santi Lucia e Luigi Gonzaga* (olio su tela, 241x147cm)⁵, opera di Placido Lazzarini⁶. La tela, la cui originaria funzione devozionale è attestata dall'impianto iconografico e dalla disposizione delle figure, venne commissionata dal fornaciaio montelabbatese Luigi Cerni che vi volle rappresentati i santi dei quali lui e la sua consorte – Lucia Giunta, originaria di Ginestreto – portavano il nome⁷. Del dipinto colpisce la grande vivacità cromatica del panneggio della martire che col braccio destro elevato conduce l'attenzione dell'osservatore nel registro superiore ove, in un cielo gonfio di nubi dai chiarori gialloverdi, è posta la Vergine col Bambino benedicente in un leggero accenno di sottinsù prospettico. Lo sguardo della Madonna a sua volta riporta l'osservatore nella fascia inferiore, sul giovane gesuita dall'abbondante cotta candida, inginocchiato e in atteggiamento estatico. Ogni figura è affiancata da un putto recante altri simboli identificativi: una tavoletta con due paia di occhi per Santa Lucia, un giglio e un cilicio per San Luigi. Sul retro del dipinto un'iscrizione reca il nome dell'autore, del committente e – anche se non più completamente leggibile – la data di esecuzione, da collocarsi tuttavia negli ultimi anni del secolo XVIII.

La sorpresa maggiore tuttavia giunse quando si provvide al recupero della terza pala d'altare: una tela raffigurante *San Girolamo nel deserto che contempla la Natività* (olio su tela, 246x150cm)⁸ che, come il *San Vincenzo Ferreri*, i documenti ascrivevano ad un altro altare di proprietà di Girolamo Mancini che lo stesso evidentemente volle dedicato al proprio santo patronimico.

Nel dipinto San Girolamo è rappresen-

tato nelle vesti di un vecchio penitente in abito rosso, colore che richiama la dignità cardinalizia alla quale il santo, vissuto tra il 347 e il 420, era stato elevato da papa Damaso I. Attorniano il personaggio un teschio (simbolo della penitenza), i libri (riferimento sia ai testi classici di cui Girolamo era studioso, sia all'opera di traduzione latina della Bibbia che lo impegnò per gran parte della sua esistenza), un leone (animale che, secondo la leggenda, fu suo fido compagno nel deserto e al quale il santo aveva tolto una spina dalla zampa). E se la figura del grande eremita – austero, ma per nulla infiacchito dalla senescenza e dai digiuni – può essere ricondotta nel solco della iconografia classica, l'episodio raffigurato nel dipinto montelabbatese è più che raro da trovare nelle pur diffusissime rappresentazioni del santo. Secondo Grazia Calegari l'impianto generale del quadro e alcune concordanze stilistiche rimanderebbero l'opera ai modi di Giannandrea Lazzarini. L'organizzazione della scena richiama infatti lo schema compositivo del *San Giovanni a Patmos*, dipinto realizzato dallo stesso Lazzarini nel 1758 per la cattedrale di Urbino ed ora conservato nella Galleria nazionale delle Marche. Un altro elemento poi che, secondo la studiosa, ricondurrebbe chiaramente ai modi dell'artista pesarese, consiste nella particolare luminosità del dipinto. La scena è rischiarata unicamente dal bagliore che scaturisce dalla figura del Bambinello – centro della composizione – e che si diffonde con straordinaria perizia per tutto l'ambito spaziale, illuminando più o meno intensamente le altre figure e dando origine a suggestivi chiaroscuri (effetto evidente soprattutto nel volto di San Giuseppe e nella figura degli angioletti). Il presepio in particolare ha la luminosità e la dolcezza

za delle opere del Lazzarini nel decennio 1750-1760, come pure gli angioletti svolazzanti. Certo, la presenza di particolari eterogenei nella felicità della resa fa pensare a un dipinto eseguito a più mani. La resa decisamente più modesta di alcuni aspetti (quali ad esempio la mangiatoia, alcuni particolari scarsamente rifiniti, la goffaggine di certe estremità...) ed alcune tracce di ripensamenti nella disposizione delle figure (evidente nel caso della testa del bue di cui resta un leggerissimo abbozzo in posizione più elevata) lasciano intravedere la partecipazione di mani certamente più insicure. Ma al di là di questi probabili interventi da parte di allievi, l'impronta fondamentale del presepio con il Bambino appena nato, i volti della Madonna e di San Giuseppe, la grandissima luce diffusa sulla paglia, hanno una qualità pittorica tale da poter ascrivere quest'opera al catalogo del grande maestro pesarese ⁹.

Assieme alle tre pale d'altare fu rinvenuto, come già ricordato, anche uno stendardo processionale. L'opera, raffigurante la *Traslazione della Santa Casa* (tempera su tela, 207 x 139 cm) ¹⁰, è segnalata per la prima volta in un inventario del 1732 dove, tra i beni e gli effetti posseduti dalla Pia Congregazione del Cento di Montelabbate, si annota uno «stendardo nuovo dipinto in tela, ove è l'immagine dipinta della Beata Vergine sopra la Santa Casa, col Bambino a mano destra, sopra con molte teste di angeli dipinte e sotto tre angeli col suo busto che sostengono la Santa Casa detta dipinta; è il quadro – con rabeschi d'intorno, con legno tinto nero a piedi e cima colle palle di qua e di là – donato anni or sono alla compagnia o adunanza detta dall'illustrissimo signor conte Impollito Leonardi» ¹¹. Il dipinto ver-

rebbe dunque alla luce sui primi del XVIII secolo per volere del settimo conte di Montelabbate, Ippolito Leonardi della Rovere (1686-1745) ¹². Un discreto accenno a questa committenza è rappresentato dalle eleganti fronde di quercia che impreziosiscono i fregi della cornice e che richiamano quel «rovere sradicato e ghiandifero» che dal 1540 – per concessione del duca Guidubaldo II della Rovere – campeggiava anche nell'insegna araldica dei conti di Montelabbate. Pochi altri riferimenti archivistici permettono di ricostruire le successive collocazioni e le numerose traversie che questo dipinto dovette subire lungo i secoli, ma i fiori e le piegature dei bordi – causa delle consistenti cadute di colore che hanno in parte compromesso la lettura dei fregi della cornice – indurrebbero a pensare che in un secondo tempo l'opera, persa la funzione di stendardo processionale, sia stata adattata su un telaio di dimensioni più piccole, forse per essere collocata al posto di qualche altro dipinto. A queste vicissitudini, tuttavia, i documenti non fanno cenno e del dipinto per oltre un secolo si perdono le tracce ¹³, fino a quando un inventario del 1915 lo censisce nuovamente - ancora in buono stato - tra i beni mobili della parrocchia ¹⁴. Dopodiché l'opera, privata del telaio e ripiegata in molte parti, confluisce con le altre tele nel sottotetto della canonica e lì rimane fino al fortuito rinvenimento.

Il dipinto riprende un modulo iconografico consolidatosi nella seconda metà del XV secolo, quando inizia a diffondersi l'uso di raffigurare la prodigiosa traslazione angelica che nel XII secolo, per sottrarre l'abitazione della Madonna dalle mani degli infedeli, avrebbe condotto la Santa Casa da Nazareth alla Schiavonia e di là, sorvolando l'Adriatico, al colle marchigiano di Loreto. Lo sten-

dardo infatti mostra la Santa Casa, sollevata da tre angeli a figura intera, sormontata dall'immagine della Vergine che siede su un trono di nubi e che regge con ambo le braccia il Bambino benedicente, posto alla sua destra. Attorniano la figura della Vergine e del Bambino, in un cielo di nubi spumeggianti, tre coppie di testine angeliche. Nella parte inferiore è un mare notturno la cui scura profondità prospettica cede il passo a un cielo appena rischiarato da un albore soffuso – timido accenno dell'aurora – che fa emergere sul filo dell'orizzonte la *silhouette* di diverse imbarcazioni: elementi figurativi che alludono, molto probabilmente, all'intercessione accordata dalla Vergine lauretana ai marinai in pericolo di naufragio. Presso la collezione del Museo francescano dei Cappuccini di Roma è conservata un'incisione – risalente con tutta probabilità al XVII secolo – che riporta fedelmente lo schema compositivo della nostra *Traslazione* ¹⁵. Segno, questo, che l'ignoto autore dello stendardo di Montelabbate si è ispirato a un modulo figurativo già elaborato e – per quel che ci è dato da intendere – molto diffuso a quel tempo. Tale derivazione, che ha vincolato l'esecuzione del dipinto a un preciso modello stilistico, ovviamente rende difficoltosa l'attribuzione di questo stendardo. Tuttavia, se l'impianto generale del dipinto, le forme, le posture e le gestualità dei soggetti non costituiscono degli elementi utili all'individuazione dell'autore, non può tuttavia essere ignorata la complessiva buona qualità dell'opera che in più di un particolare rivela una mano di notevoli capacità tecniche, una padronanza della forma e della resa cromatica che fa del gonfalone montelabbatese una riproduzione niente affatto pedissequa e apatica del modello ispiratore. In particolare, il gusto delle decorazioni e delle cornici, l'ele-

ganza dei cartigli e dei fregi che circoscrivono il soggetto, la raffinata resa del paesaggio marino sono elementi che – assieme all'epoca di esecuzione – ci spingono ad azzardare l'ipotesi che si possa trattare di un'opera legata all'attività di un artista attivo nel campo della decorazione come Domenico Anderlini ¹⁶. L'attribuzione può trovare un valido sostegno anche nel fatto che – come ricordato da un inventario parrocchiale del 1732 – all'epoca dell'esecuzione del dipinto l'Anderlini aveva lavorato più di una volta a Montelabbate: nel 1719 era stato chiamato per decorare il nuovo pulpito ottagonale della chiesa di San Martino, dove poi nel 1724 – su commissione della confraternita del Sacramento – aveva decorato con «rabeschi e fiori» l'arco e il soffitto del presbiterio ¹⁷.

L'ultimo restauro ha riguardato un'opera giovanile del pittore pesarese Fernando Mariotti (1891-1969), proveniente da un piccolo oratorio rurale esistente nelle vicinanze di Montelabbate, in località Madonna dell'Arena. Il dipinto, concepito per sostituire la pala d'altare originale che era andata dispersa, è da collocarsi tra il 1919 e il 1921, anni in cui il Mariotti affianca a Urbino l'anziano maestro Luigi Scorrano nel portare a termine alcune opere religiose e al tempo stesso realizza per conto proprio alcuni soggetti sacri – cinque, per quel che ne sappiamo – dove l'influsso della pittura del maestro si mescola al gusto delle decorazioni lauretane di Lodovico Seitz e Biagio Biagetti e alla pittura di Augusto Mussini (fra' Paolo), ricca di richiami liberty e suggestioni simboliste ¹⁸.

La pala raffigura la *Beata Vergine Immacolata con i Santi Francesco e Giacomo* ai quali l'oratorio è dedicato ¹⁹. Dal punto di vista strutturale l'opera riprende sostan-

zialmente lo schema compositivo della *Madonna del Rosario coi Santi Domenico e Caterina* realizzata per la chiesa pesarese dell'Annunziata (ma di gusto simile è anche l'*Estasi di Santa Veronica Giuliani*, dei Padri Cappuccini di Pesaro), dove alle figure terrene dei santi si contrappone l'immagine eterea e a tratti evanescente della Vergine che si dilata su cieli diafani, solcati da candidi cirri striati. Qui il Mariotti assegna all'immagine del santo di Assisi una connotazione fortemente realistica: il ruvido saio, le stimmate sanguinanti e un viso emaciato dall'incarnato olivastro e i lineamenti talmente decisi da far pensare a un qualche ritratto. A questa figura – che pur non rinuncia a una posa vagamente estatica – corrisponde la resa tutta umana dell'irsuto San Giacomo (ma gli attributi iconografici del cane, della pagnotta e della piaga sulla gamba lo identificano erroneamente con un altro santo pellegrino: San Rocco) che siede a contemplare la celeste visione attenuandone il bagliore con un gesto della mano. Ai lineamenti decisi e marcati dei due santi corrisponde la fattura e il rigido panneggio delle vesti, resi con materiale cromatico sommariamente impastato e steso a pennellate decise ed evidenti. Degno di nota è pure l'ambiente di gusto impressionista che fa da sfondo alla scena, dove le pennellate brevi e regolari di una verdissima campagna disseminata di minuscoli e graziosi alberelli cedono il passo ai tratti foschi e sottili dei più remoti rilievi appenninici. Completano e impreziosiscono la scena alcuni raffinati particolari liberty: le aureole dorate dei santi, il ramo spoglio che il sole al tramonto tinge di riflessi rossicci, il giglio e gli altri motivi vegetali presenti nella porzione inferiore del quadro e le eleganti spire del serpente ai piedi della Vergine.

Quest'ultimo restauro vorrebbe costituire la premessa per il recupero del piccolo bene architettonico al quale l'opera è da sempre legata. Il piccolo oratorio dell'Arena, dedicato all'Immacolata Concezione e ai Santi Francesco e Giacomo, sorge al centro di un fertile ed ampio pianoro lungo il fiume Foglia, tra gli abitati di Montelabbate e Montecchio, in territorio comunale di Sant'Angelo in Lizzola. Anticamente la zona doveva essere abbastanza popolata anche per la presenza di un attraversamento del fiume che, almeno fin dagli albori del XV secolo, faceva del luogo un punto di passaggio obbligato e via di gran transito per il commercio della sabbia (l'arena, appunto) che si andava estraendo dall'alveo fluviale²⁰. Un'area verde di grande bellezza, ricca fino a pochi anni or sono di campi, orti, casolari e frutteti rigogliosi. Un ambiente suggestivo che doveva essere salvaguardato ma che purtroppo i moderni piani regolatori non hanno messo al riparo dalla speculazione edilizia e dalla espansione della vicina zona industriale di Montecchio.

La piccola cappella sorse nel 1711 per volontà di due fratelli sacerdoti – Giacomo e Francesco Cemmi – che la dedicarono all'Im-



Fig. 1 – Oratorio dell'Arena.

macolata Concezione e ai loro santi patronimici. La struttura in seguito fu munita di una cospicua rendita che permise l'istituzione di un legato di messe e la fondazione di un canonicato presso la collegiata di Sant'Angelo in Lizzola ²¹. Quello che più stupisce in questo piccolo oratorio rurale a pianta ottagonale è la ricca e rifinita decorazione dell'interno che presenta pareti completamente affrescate e una soffittatura con volte a vela che culminano in una graziosa cupoletta. Interessante è anche l'apparato d'altare, dalla bella cornice in legno intagliato e dorato. A causa della forte umidità di risalita ed anche a causa di maldestre e diffuse intonacature operate negli anni, si è perduta la porzione inferiore delle decorazioni murali. Anche la parte superiore degli affreschi è messa in serio pericolo a causa delle infiltrazioni di acqua piovana e per lo stato del soffitto che presenta numerose e preoccupanti lesioni.

Numerosi appelli per la salvaguardia di questa cappella sono stati rivolti in questi anni attraverso le pagine della stampa locale o di altre pubblicazioni artistico-culturali ²². Il merito principale di questa costante e puntuale "vigilanza informativa" va certamente a Silvana Mariotti che con tenacia e passione sostiene da sempre il recupero di questo piccolo gioiellino architettonico. Dopo diversi infruttuosi quanto lodevoli tentativi pubblici e privati di porre rimedio al degrado della cappella, ora anche l'Associazione Culturale "Mons Abbatis" vuole adoperarsi per tentare

di salvare questo bene dalla rovina, impresa non facile per le diverse difficoltà burocratiche e tanto più ardua in questo tempo di incertezza e recessione economica ²³.

Dal recupero di questa commovente testimonianza di vita e di religiosità popolare – come ebbe a definirla Grazia Calegari – potrebbero venire piacevoli scoperte, come quelle riguardanti la sua storia, ancora non completamente indagata. Pare infatti che uno dei suoi ultimi proprietari sia stato quel don Luigi Mosca che, assieme ad altri otto preti della diocesi di Pesaro fu sospeso *a divinis* per avere partecipato al plebiscito del 4 novembre 1860, votando per l'annessione al Regno d'Italia ²⁴. La cappella, dopo essere stata confiscata al capitolo di Sant'Angelo e posta sotto la Cassa ecclesiastica dello Stato, nel 1870 pervenne in qualche modo alla famiglia del sacerdote "ribelle" che beneficiava del bene ai tempi dell'esproprio e che ancora aveva in gestione la parte del fondo rimasta di proprietà ecclesiastica ²⁵. La vicenda è oltremodo intrigante e ricca di ambiguità se si pensa che in quegli anni il commissario Lorenzo Valerio andava reperendo informazioni sui sacerdoti colpiti dal duro provvedimento disciplinare e in più casi – qualora si trattasse di persone bisognose, oneste e davvero fedeli al nuovo governo – intervenisse ad aiutarli con sussidi, pensioni o largizioni ²⁶.

* Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a Grazia Calegari, da sempre amica e sostenitrice delle iniziative dell'Associazione Culturale "Mons Abbatis", e all'amico Luigi Bravi per la lettura e la revisione finale del testo. Le riproduzioni dei dipinti della parrocchiale provengono dall'archivio di Vincenzino Piermaria, mentre l'immagine relativa all'oratorio dell'Arena si deve alla cortesia di Mattia Baruffi ed Eleonora Brunetti, giovani e appassionati professionisti locali che stanno operando indagini catastali e rilievi architettonici per il recupero del piccolo edificio di culto.

1 Il ritrovamento avvenne nei primi anni '90 mentre l'allora parroco don Giuseppe Scarpetti stava verificando assieme ad alcuni tecnici la causa della comparsa di alcune macchie d'umidità nel soffitto del presbitero della chiesa.

2 La chiesa di San Quirico *apud forum Montis Abbatis*, che probabilmente costituì il primo luogo di culto e la prima sede parrocchiale, sorgeva sull'area antistante l'attuale palazzo del municipio. Di essa si hanno notizie sin dal 1137, quando risulta curata e soggetta al vicino monastero di San Tommaso in Foglia. In età medievale, per il progressivo spopolamento cui il luogo era andato incontro, la cura fu trasferita presso il soprastante castello dove la maggior parte degli abitanti aveva cercato riparo. E quando, dopo vari secoli, la popolazione scese a ripopolare l'antico borgo, poiché l'antica chiesa versava ormai in uno stato di completa rovina, la municipalità pensò di mettere mano alla edificazione di un nuovo edificio di culto. La fabbrica della nuova chiesa, già avviata nel 1777, si protrasse per lungo tempo e si concluse solo quando l'atterramento di quella antica, concesso dal governo nel 1813, fornì al cantiere il materiale da tempo mancante. La vigilia di Natale del 1814 fu benedetta e aperta al culto dal rettore Giambattista Bartoli. Di dimensioni notevolmente più vaste della precedente, la nuova struttura era dotata di cinque altari. Il parroco, poiché la chiesa antica aveva un solo altare, si era assunto solamente l'onere del mantenimento di quello maggiore, dedicato ai santi protettori; gli altri, secondo quanto stabilito nel contratto d'erezione, sarebbero stati accollati ad alcune famiglie benestanti del luogo. Cfr. R. Rossi, *Montelabbate - Memorie di una comunità*, Stibu, Urbana 2003, pp. 55-56; Archivio parrocchiale di Montelabbate (d'ora in poi Apm), *Corrispondenza*, Lettera del rettore Giambattista Bartoli, 26 dicembre 1814; Archivio storico diocesano di Pesaro (d'ora in poi Asdp), *Mastai*, Tomo XII, 1806-

1822; Apm, *Visite Pastorali, Relazioni e Inventari*, Inventario Bartoli 1832 – b. 7.

3 Restauro eseguito nel 2004 da Letizia Bruscoli, sotto la direzione di M. Rosaria Valazzi (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche). Il restauro è stato realizzato con il contributo della ditta "Edil GTG" e delle famiglie Piermaria, Angelini e Fioravanti di Montelabbate.

4 Apm, *Visite Pastorali, Relazioni e Inventari*, Inventario Bartoli cit.

5 Restauro eseguito nel 2005 da Letizia Bruscoli, sotto la direzione di M. Rosaria Valazzi. Il recupero è stato realizzato con il contributo di Assindustria di Pesaro e Urbino e della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro.

6 Nipote, allievo e collaboratore del più celebre Giannandrea, Placido Lazzarini (n.1746) operò molto a Roma tra il 1777 e il 1778. Fu impegnato con lo zio a Osimo, a villa Simonetti e a San Paterniano. Lavorò col Paolucci al palazzo Manciforte di Ancona e al palazzo Pianetti di Jesi (1781-1784). Nel 1793 attese alla decorazione della sagrestia della chiesa dei Santi Biagio e Romualdo a Fabriano: A. ANTALDI, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, a cura di A. CERBONI BAIARDI, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996, pp. 60, 127.

7 Apm, *Visite Pastorali, Relazioni e Inventari*, Inventario Bartoli cit.; *Stati d'anime*, anni 1780-1800.

8 Restauro finanziato dai coniugi Vincenzo e Gennara Piermaria e condotto nel 2008 da Lucia Palma di Fermignano, sotto la direzione di M. Rosaria Valazzi.

9 Cfr. R. ROSSI, *In quella pala la mano di Lazzarini*, in "Il Resto del Carlino", 7 febbraio 2008; R. Rossi, *Un Lazzarini a Montelabbate?*, in "Lo Specchio della città", marzo 2008. Sul Lazzarini: ANNA CERBONI BAIARDI, *La pittura colta di Giannandrea Lazzarini*, in AA. VV., *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, "Historica Pisarense", v. 2, Marsilio, Venezia 2009, pp. 395-465.

10 Restauro sponsorizzato da Banca Etruria ed eseguito nel 2006 da Lucia Palma, sotto la direzione di M. Rosaria Valazzi.

11 Asdp, *Miscellanea Parrocchia di Montelabbate*, Inventario, stato e descrizione dell'Adunanza o Pia Congregazione del Cento.

12 Nato nel 1686 dal matrimonio tra il conte Giangiacomo e la nobildonna Margherita Santinelli della Metola, cugina di papa Clemente XI, Ippolito Leonardi della Rovere rimase subito orfano di padre. Nel 1704, in seguito alla morte del nonno Francesco

Maria III, ereditò il feudo di Montelabbate al quale fu sempre legato da un vincolo di particolare affetto. Sposò la contessa riminese Caterina Bianchelli. Morì a Pesaro nel 1745 e per sua espressa volontà fu sepolto a Montelabbate, nella chiesa di San Martino: Rossi, *Montelabbate – Memorie* cit., p. 45.

13 La lacunosità delle fonti archivistiche pare dovuta a una dispersione dei registri della stessa congregazione. Già nel 1832, infatti, una relazione redatta in occasione di una visita pastorale denunciava il comportamento del membro Giovanni Cerni che da molti anni si era «usurato il diritto di tenere i libri dei ruoli ed amministrativi di questa unione e mai ha voluto soggiacere al rendimento dei conti».

14 Apm, *Visite Pastorali, Relazioni e Inventari*, Inventario della Parrocchia di Montelabbate 1915, b. 28.

15 L'incisione è riprodotta nel volume F. GRIMALDI, *La historia della Chiesa di Santa Maria de Loreto*, Cassa di Risparmio di Loreto, 1993, p. 47.

16 Nativo forse di Monteciccardo, Domenico Anderlini è un artista pressoché sconosciuto, ricordato dall'Antaldi come imitatore e collaboratore del paesaggista napoletano Alessio De Marchis (1684-1752) il quale, giunto a Urbino nel 1728 sotto la protezione del cardinale Albani, si dedicò alla decorazione di numerose dimore patrizie cittadine. Pitture e decorazioni dello stesso Anderlini sono tuttora conservate nell'oratorio urbinato delle Cinque piaghe. L'Antaldi lo giudica un buon pittore paesista e ricorda come, nella Pesaro di allora, molti suoi quadri fossero «tenuti in pregio». Condusse un'esistenza poco agiata e morì di certo dopo la metà del XVIII secolo: ANTALDI, *Notizie di alcuni architetti* cit., p. 14.

17 Apm, *Visite Pastorali, Relazioni e Inventari*, Inventario Sartini 1732, b. 3.

18 Per un profilo biografico-artistico di Fernando Mariotti: F. CARNEVALI, *Testimonianza per Fernando Mariotti, pittore pesarese*, STEU, Urbino 1971; F. SOLMI, M. PASQUALI (a cura), *Fernando Mariotti 1891-1969*, cat. mostra (Ancona 16 luglio-31 agosto 1981), Comune di Ancona 1981.

19 L'intervento su quest'opera è stato eseguito dalla restauratrice Lucia Palma di Fermignano, grazie anche al contributo di Maria Ceccarelli di Montelabbate. Il dipinto, ricollocato su un nuovo telaio, è stato sottoposto a un'operazione di pulitura volta a rimuov-

vere i residui di sporco, muffe e fumo di candele che negli anni si erano depositati sulla pellicola pittorica. Si è tuttavia preferito non intervenire sull'ossidazione di alcuni materiali cromatici presenti nella zona superiore del dipinto.

20 A. ABBATI OLIVIERI, *Memorie della Badia di San Tommaso in Foglia nel contado di Pesaro*, Gavelli, Pesaro 1778, pp. 71-72; ROSSI, *Montelabbate – Memorie* cit., pp. 125-128.

21 D. TREBBI, *Pesaro. Storia dei sobborghi e dei castelli*, II, Editrice Fortuna, Fano 1989, p. 104-105.

22 ID., *La Chiesa dell'Arena nel Comune di Montelabbate*, in "Il Nuovo Amico", 6 novembre 2005; S. MARIOTTI, *Santa Maria dell'Arena – Recuperiamo la storia*, in "Il Nuovo Amico", 15 gennaio 2006; G. CALEGARI, *Il Gruppo dei restauri riparte di slancio*, in "Le Cento Città", 35, 2008, p. 33.

23 S. VITALI ROSATI, *Oratorio dell'Arena: la burocrazia frena il restauro*, in "Il Resto del Carlino-Pesaro", 30 dicembre 2011.

24 Di don Luigi Mosca, rettore di San Pietro in Calibano, esiste presso l'Archivio diocesano di Pesaro una nutrita corrispondenza epistolare col vescovo Fares. Si racconta che partecipò al plebiscito del 4 novembre, nonostante fosse stato ammonito fino al giorno precedente, e che nell'atto di votare egli dichiarò ad alta voce di «abominare il governo temporale dei papi» (N. BIANCHI, *La liberazione di Pesaro*, in "Per il primo cinquantenario della liberazione delle marche", Pesaro 1910). Dopo la sospensione *a divinis*, per sfuggire alle restrizioni ecclesiastiche fece appello al nuovo Governo che peraltro «già per giustizia gli accordava protezione». In seguito chiese di essere riabilitato al proprio ministero senza dovere sottostare a una vera e propria ritrattazione, alla quale invece dovette subordinarsi – sebbene solo oralmente, innanzi al proprio vescovo e in presenza del penitenziere della cattedrale – nella Pasqua del 1866, dopo una settimana di esercizi spirituali presso la propria parrocchia. I. CORSINI, *La Chiesa di Pesaro e l'Unificazione d'Italia*, in *Marche e Umbria nell'età di Pio IX e di Leone XIII*, atti del XXI convegno del Centro di studi avellaniti, 28-30 agosto 1997, Fonte Avellana 1998, pp. 449-451.

25 TREBBI, *Pesaro. Storia dei sobborghi* cit.; ID., *La Chiesa dell'Arena* cit.

26 M. POLVERARI, *Lo Stato liberale nelle Marche. Il Commissario Valerio*, Bagaloni, Ancona 1978, p. 53.



Fig. 2 – Anonimo di ambito lazzariniano, *San Vincenzo Ferreri salva un muratore*, canonica parrocchiale, Montelabbate.



Fig. 3 – Gianandrea Lazzarini e Scuola (attr.), *San Girolamo nel deserto che contempla la Natività*, chiesa parrocchiale, Montelabbate.



Fig. 4 – Domenico Anderlini (attr.), *Traslazione della Santa Casa*, chiesa parrocchiale, Montelabbate.



Fig. 5 – Fernando Mariotti, *Beata Vergine Immacolata con i Santi Francesco e Giacomo*, casa parrocchiale – deposito temporaneo, Montelabbate.

Restauri alla collegiata di Barchi. Scoperte e nuove attribuzioni

di

Marco De Santi

Il recupero dei dipinti, delle statue lignee e di altre opere d'arte della collegiata di Sant'Ubaldo, oggi detta anche della SS. Resurrezione, di Barchi, ha permesso l'attribuzione a importanti artisti e portato a interessanti scoperte. Si tratta di un ciclo di restauri iniziato già negli anni '90 e continuato negli ultimi tempi grazie all'iniziativa di comune e parrocchia¹. I restauri alla chiesa per altro continuano, rivolti ora al consolidamento della struttura e al recupero del bellissimo pavimento originale, in lastre di pietra rosa e bianca del Furlo, con decorativo rosone centrale e raffinatissime finiture². Al termine dei lavori, soprattutto quando si riuscirà a liberare gli altari laterali, in pietra scolpita, dalla vernice che li ricopre, riportando alla luce i numerosi colori e le decorazioni in oro originali, la chiesa si ripresenterà in tutta la sua monumentalità tornando ad essere una delle più belle del territorio dell'ex ducato d'Urbino.

Proprio alla storia del ducato bisogna risalire per scoprire le origini del tempio, in particolare alla seconda metà del '500 quando il paese fu, per alcuni anni, al centro degli interessi della corte urbinata e soprattutto del conte Pietro Bonarelli, potentissimo feudatario del duca Guidubaldo II.

Il vicariato di Barchi eretto nel 1538, fu oggetto negli anni '60 e '70 del secolo di una lunga controversia fra il duca stes-

so e il fratello, il cardinal d'Urbino Giulio Della Rovere che ne era signore. La questione, che stava «turbando gravemente la pace della famiglia e della corte»³, si risolse alla fine con la concessione di Barchi e del suo vicariato al conte Bonarelli, il quale fu nominato marchese di Barchi nel gennaio del 1571. Il potente feudatario, con l'appoggio del duca d'Urbino, stava realizzando il progetto di creare una vera e propria piccola signoria all'interno del ducato, con giurisdizione su otto castelli, Orciano, Torre, Rupoli, Reforzate, Villa del Monte, Montebello, Cavallara e appunto Barchi, che sarebbe dovuta divenire la capitale del dominio, una piccola «città ideale» plasmata a immagine e somiglianza del nuovo signore⁴. Questi incaricò l'architetto ducale Filippo Terzi di ridisegnare completamente l'abitato, modificandone la struttura urbanistica, rinforzando l'apparato difensivo, ristrutturando i palazzi nobiliari e la residenza ducale e infine progettando la nuova porta, il nuovo palazzo comunale e la torre. Anche la chiesa del castello, di antica origine medioevale, fu interessata dal rinnovamento, con la creazione di un tempio a tre navate, divise da pilastri sormontati da finestre situate subito sotto la volta a botte della navata centrale.

Tramontato l'astro del Bonarelli, costretto alla fuga perché accusato dal nuovo duca Francesco Maria II di aver tramato contro la

corte e contro la sua stessa vita, il vicariato barchiese tornò sotto il diretto dominio ducale ⁵. I lavori progettati dal Terzi, ormai emigrato in Spagna e Portogallo ⁶, furono portati avanti per volere delle famiglie nobili di Barchi che reggevano il vicariato e che avevano assunto una notevole influenza all'interno del ducato ⁷.

All'inizio del '600 per venire incontro all'aumento della popolazione si decise di allungare la chiesa, modificandone quindi la struttura, ma anche gran parte degli arredi interni, trasferendovi, probabilmente, gli altari in pietra policroma e dorata che erano stati preparati per la chiesa nuova di San Tommaso d'Aquino, progettata da Filippo Terzi, iniziata e però mai ultimata per mancanza di fondi ⁸. Il tempio fu inaugurato nel 1605, in occasione della nascita del principe Federico Ubaldo e dedicato a Sant'Ubaldo, antico patrono del paese e protettore dei Della Rovere.

I dipinti

Le cinque pale d'altare conservate all'interno della chiesa, ciascuna ancora nel luogo d'origine, sono una sorta di compendio della pittura del ducato d'Urbino negli anni del suo splendido tramonto e racchiudono le inquietudini dell'epoca, esprimendo le tendenze artistiche del tempo, dalla grande scuola baroccesca, che le comprende un po' tutte, al manierismo di discendenza romana, alle influenze di matrice nord europea, fino alle nuove tendenze naturalistiche di inizio Seicento. Dei restauri effettuati nei primi anni '90 fanno parte due tele ormai attribuite con certezza ad Antonio Cimatori detto il Visaccio (Urbino 1550 ca.-Rimini 1623) ⁹, uno dei più importanti allievi diretti del

Barocci. Furono realizzate nel 1605-1608, anni che si pongono quasi a cerniera fra il periodo giovanile alla scuola del maestro, quando il Visaccio eseguì una serie di copie o di composizioni che traggono le immagini direttamente dai disegni del Barocci, e gli ultimi anni della sua vita, quando, trasferitosi a Rimini, egli mutò notevolmente il suo stile pittorico in un manierismo sempre più accentuato e deformato, non esente dalle influenze naturalistiche ormai in voga.

Nelle due tele barchiesi egli esprime al meglio la sua personalità liberandosi dalla ripetizione stereotipata delle opere del maestro.

La Resurrezione con Sant'Ubaldo e San Tommaso d'Aquino (olio su tela di cm 300 x 170) ¹⁰, purtroppo gravemente danneggiata da un incendio all'inizio del '900, si ispira al Tiziano ¹¹ e rimane ancora oggi, nonostante le cadute di colore che ne compromettono in parte la lettura, di grande potenza, nella figura del Cristo trionfante, e raffinatezza, nella realizzazione dei panneggi e del volto del santo patrono. La pala fu commissionata dalla comunità barchiese in occasione dell'inaugurazione della chiesa nel 1605; a ricordo di questo l'antico stemma di Barchi campeggia in fondo al manto di Sant'Ubaldo.

L'Annunciazione con Sant'Antonio Abate (olio su tela di cm. 250 x 164) ¹², del 1608, è da considerarsi il capolavoro del Cimatori. Nella rappresentazione di uno dei momenti più sacri del credo cristiano, l'autore raggiunge una perfetta armonia, riuscendo a "immortalare" l'istante dell'annuncio celeste con estrema delicatezza e spiritualità. La scena è resa con una descrizione cromatica fatta di colori violacei e bluastri, ormai lontana dalla maniera del maestro, ma non per questo meno affascinante. Bozzetti preparatori dell'*Annunciazione* sono conservati al

Louvre di Parigi e al museo della Harvard University di Cambridge¹³.

Dei primi lavori di restauro fece parte anche *La Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Maria Maddalena* (olio su tela di cm. 240 x164)¹⁴, opera realizzata tra gli anni che vanno dal 1602 al 1610. Si tratta di un dipinto di evidente derivazione barocca, con la riproposizione di schemi e disegni del maestro urbinato; in particolare, la Madonna col Bambino è tratta dalla *Madonna di San Giovanni*, la Maddalena deriva da quella dipinta nella *Sepoltura di Cristo* di Senigallia, mentre il San Giuseppe che si affaccia da dietro il rudere, allungando la mano per afferrare un libro, ricorda, capovolto, quello della *Madonna del gatto*, conservata alla National Gallery di Londra. Infine, il San Francesco ritratto con un libro in mano è direttamente ripreso dall'*Annunciazione con San Francesco*, già a Mondavio e oggi purtroppo finita ad arricchire le collezioni della pinacoteca di Brera¹⁵. L'autore però è verosimilmente da ricercare, come già evidenziato da alcuni studiosi¹⁶, in uno degli abili artisti nord europei, fiamminghi e tedeschi soprattutto, che furono attivi nella valle del Metauro, contribuendo alla diffusione del gusto pittorico del cosiddetto manierismo metaurense; questo lo si desume osservando la tela nei dettagli minuti del paesaggio e dello sfondo, o nella descrizione attenta della luce, dei riflessi e delle ombre. Esiste però una seconda ipotesi attributiva, di grande suggestione, ed è quella che avvicina il dipinto a Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone. In effetti la tela di Barchi pare abbastanza lontana dal consueto modo di dipingere del pittore, tutto rivolto verso le conquiste della pittura caravaggesca e lo stile ad effetto del Gentileschi o dei Carracci, ma alcuni indizi rendono comunque

plausibile l'ipotesi. Innanzi tutto è documentato che il Guerrieri, nell'anno 1600, alla giovanissima età di undici anni, iniziò la sua carriera pittorica proprio a Barchi, dove il padre Ludovico svolgeva l'attività di podestà¹⁷, realizzando tre dipinti, fra i quali una *Madonna col Bambino che dorme* per il capitano Ascanio Lenci, lo stesso committente della pala in questione¹⁸. Inoltre un raffronto con il primo dipinto documentato del Guerrieri, tra quelli rimasti, vale a dire la *Madonna col Bambino* conservata nel palazzo comunale di Mombaroccio¹⁹, seppure questa sia un'opera assai acerba, di un artista appena tredicenne, mette in risalto molti punti in comune con il dipinto di Barchi, dal segno grafico, al volto della Madonna, fino alla stessa composizione, con la sacra immagine di classica derivazione barocca, sormontata da una tenda rossa che delimita lo spazio, lasciando aperto uno squarcio sul paesaggio dal moderno sapore naturalistico. Si ricordi che seppure nelle opere della maturità, come detto, il Guerrieri seguirà la pittura del Caravaggio, divenendone il più importante interprete marchigiano, nei suoi primi dipinti egli seguiva la maniera barocca o, per dirla con le parole del Vernarecci, «copiava dal Barocci»²⁰. Questa di Barchi quindi, considerati i precedenti legami tra il pittore e il paese, nonché il gusto per i particolari, per gli elementi vegetali, per gli effetti della luce sugli oggetti, che è evidente nel dipinto e che è riscontrabile in gran parte della pittura del Guerrieri, potrebbe essere una sua opera giovanile, dipinta intorno al 1610, quando l'artista aveva una ventina d'anni, nella quale gli influssi naturalistici e i riverberi luminosi, tipici dell'arte del pittore fossombronese, sono ancora racchiusi nei consueti schemi baroccheschi.

La Crocifissione del Trometta

La *Crocifissione con i Santi Ubaldo e Francesco* (olio su tela di cm. 256 x 164) si ispira chiaramente ad un celebre dipinto di Palma il Giovane conservato a Potenza Picena ²¹, con la riproposizione identica del Cristo, i due angeli posti ai lati della croce, ma con alla base la presenza di soli due santi anziché quattro. La figura del San Francesco, alla destra della croce, è tratta fedelmente dalle *Stimate di San Francesco* del Barocci, mentre di gusto baroccesco appare anche il Sant'Ubaldo, ai piedi del quale sono dipinte le insegne vescovili della mitria e del pastorale.

Il recentissimo restauro ha riportato alla luce dei colori molto vivaci, in particolare nelle vesti e nelle ali variopinte degli angeli e nel luminoso sfondo. Le tonalità, le tinte cangianti e vive, la spigolosità delle figure, indirizzano verso una probabile attribuzione del dipinto a Nicolò Martinelli detto il Trometta ²².

Nato a Pesaro intorno al 1535, si formò come stuccatore nella bottega di Federico Brandani, successivamente divenne allievo e collaboratore di Federico Zuccari, al seguito del quale si trasferì a Roma, non ancora trentenne. Qui divenne una figura importante della pittura della fine del Cinquecento e fu tra i soci fondatori della Compagnia dei Pittori, poi trasformata nella celebre Accademia di San Luca, di cui egli sarà console e rettore. Nel 1565 ottenne la commessa per le decorazioni absidali della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, che diverranno il lavoro più importante di tutta la sua carriera. I grandiosi affreschi furono solo l'inizio di una serie di prestigiose committenze che portarono il Trometta ad abbellire alcune delle più importanti chiese di Roma, otte-

nendo un successo che continuò immutato fino ai primi anni ottanta del secolo. Successivamente il suo manierismo trovò sempre meno apprezzamento in un gusto pittorico ormai orientato verso le novità del caravagismo e del naturalismo romano. Nel 1603 il Trometta dopo un soggiorno a Torino ed in altre città del nord Italia, fece ritorno a Pesaro dove rimase fino al 1609. Tornato in patria il gusto del pittore mutò indirizzandosi verso la maniera del Barocci, adottandone la dolcezza dei volti, le sfumature dei colori, gli schemi delle raffigurazioni, senza mai rinunciare, però, al suo particolare stile reso con colori vivaci e contrastanti. A questo periodo appartengono la *Trinità venerata dalle sante Elisabetta d'Ungheria, Margherita da Cortona e Francesca romana* realizzata per la chiesa pesarese di San Francesco, e l'*Ultima Cena* dipinta per la confraternita del Sacramento di Pesaro ed oggi conservata a Tavullia. In entrambi i dipinti possiamo riscontrare dei dettagli che li avvicinano alla tela barchiese. In particolare nell'*Ultima Cena* si possono notare le affinità fra i volti degli apostoli e quelli dei due santi della *Crocifissione* di Barchi, evidenti nella spigolosità dei lineamenti e nelle fattezze dei nasi e delle bocche. In tutti e due i quadri pesaresi, inoltre sono presenti due angeli simili a quelli di Barchi, riscontrabili anche nel *Paradiso* dell'Aracoeli e nella *Vergine di Loreto e Angeli* di Urbani ²³, tutti accomunati dai particolari delle vesti multicolori e dalle dinamiche posture. Inoltre sempre nella *Trinità* di Pesaro è raffigurato un Cristo Crocifisso che seppure ancora lontano dalla plasticità derivata dall'opera del Palma, ha dei particolari che tornano identici nella *Crocifissione* barchiese: le dita delle mani sono disegnate in maniera praticamente uguale, pur discostandosi da



Fig. 1 – Antonio Cimatori, detto il Visaccio,
Resurrezione con Sant'Ubaldo e San Tommaso d'Aquino, collegiata di Sant'Ubaldo, Barchi.



Fig. 2 – Antonio Cimatori, detto il Visaccio, *Annunciazione con Sant'Antonio Abate*, collegiata di Sant'Ubaldo, Barchi.



Fig. 3 – Francesco Guerrieri (?), *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Maria Maddalena*, collegiata di Sant'Ubaldo, Barchi.



Fig. 4 – Nicolò Martinetti detto il Trometta, *Crocifissione con i Santi Ubaldo e Francesco*, collegiata di Sant'Ubaldo, Barchi.



Fig. 5 – Francesco Allegrini, *San Michele Arcangelo*,
collegiata di Sant'Ubaldo, Barchi.



Fig. 6 – Giuseppe Ghirlanda, *Crocifisso*, collegiata di Sant’Ubaldo, Barchi.



Fig. 7 – Giovan Battista Dori, *Cristo Morto*, collegiata di Sant’Ubaldo, Barchi.



Fig. 8 – *Crocifisso* cinquecentesco, collegiata di Sant’Ubaldo, Barchi.



Fig. 9 – *Mitria* di Sant’Ubaldo, collegiata di Sant’Ubaldo, Barchi.

come le aveva raffigurate il grande artista veneto, ed infine il piede sinistro del Cristo è rappresentato con un dito esageratamente allungato e divaricato.

In un lato dell'altare nel quale è conservata la pala di Barchi è iscritta la data 1607, che colloca l'opera esattamente nel periodo del ritorno in patria del Trometta, che va dal 1603 al 1607 appunto, quando l'anziano artista pesarese fu probabilmente chiamato a Barchi da un nobile ecclesiastico, stando allo stemma scolpito alla base dell'altare, per realizzare una delle sue ultime opere, prima del ritorno a Roma dove, nel 1611, terminò i suoi giorni.

Il *San Michele Arcangelo* di Francesco Allegrini

Altra tela appena tornata dal restauro è la *Madonna col Bambino in gloria che sovrasta San Michele Arcangelo che abbatte Lucifero* (olio su tela di cm. 206 x 147), risalente al 1645, come indicato dalla data posta nel cartiglio sopra l'altare. Si tratta di un'opera in bilico tra il gusto di fine Cinquecento e le nuove tendenze naturalistiche di inizio secolo.

Punto di riferimento dell'opera appare un *San Michele Arcangelo*, di un celebre maestro della pittura romana del tardo Rinascimento, Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, che lo realizzò per il suo paese natale. In questo dipinto l'angelo, mentre afferra la lancia con le mani, nell'atto di colpire il demone ai suoi piedi, esegue una semi torsione del busto, esattamente come accade nella tela barchiese, ma in modo del tutto inconsueto rispetto all'iconografia abituale di questo soggetto. Rispetto a quello di Arpino, però, il dipinto di Barchi, mostra

un dinamismo molto più controllato e una dolcezza nei volti e nei gesti dei protagonisti che lo allontanano dallo stile forte e deciso del Cesari. Per individuare l'autore dell'opera, occorre piuttosto guardare ad uno dei tanti allievi del maestro romano, la cui celebre bottega fu scuola per moltissimi pittori, fra i quali come è noto ci fu anche Caravaggio. La soavità del dipinto, lo stile pacato, il dinamismo controllato, non più manieristico, ma non ancora barocco, la stessa dolcezza dei volti, in parte memore della grande tradizione baroccesca, ci indirizzano verso Francesco Allegrini ²⁴, discendente di un'antica e nobile famiglia originaria di Castel Durante e figlio di Flaminio (Cantiano 1587 – Roma? 1663 ca.), anche lui pittore, attivo sin dai primi anni del Seicento a Roma, dove fu amico e forse anche allievo del Cavalier d'Arpino. Francesco nacque intorno al 1620 (tra il 1615 e il 1624) e il padre lo inserì presto nella bottega del Cesari, dove perfezionò gli insegnamenti paterni. Alla morte del maestro, avvenuta nel 1640, Francesco si trasferì a Gubbio. Qui nacque un forte sodalizio fra il pittore e il vescovo eugubino Alessandro Sperelli, grande mecenate e protettore degli artisti. La collaborazione tra i due, che durò fino alla morte del vescovo avvenuta nel 1672, produsse i più bei cicli pittorici della città umbra, con gli affreschi delle chiese della Madonna del Prato, della Misericordia e di Santa Maria dei Laici o Bianchi, oltre a quelli della cappella Sperelli del duomo. In questi anni l'Allegrini mantenne anche i suoi contatti con Roma, divenendo uno dei più celebri pittori attivi nelle decorazioni ad affresco dei palazzi nobiliari della città eterna ²⁵. Se però nei dipinti di carattere religioso realizzati per le chiese di Gubbio egli si dimostrò ancora legato a rigidi schemi com-

positivi, negli affreschi romani il suo stile si indirizzò verso il favoloso e il cavalleresco, mostrando un segno grafico vivace ed elegante, ormai vicino alle tendenze barocche. L'Allegrini fu infatti anche un abile disegnatore e proprio da una serie di suoi disegni conservati nella Collezione Ubaldini di Urbania²⁶, possiamo trovare ulteriori conferme per l'attribuzione del dipinto di Barchi. In particolare nello *Studio per Santo orante e angeli* (Inv. II 326.638 v), è abbozzato un angelo che stringe una lancia, col busto in torsione, esattamente come l'Arcangelo barchiese. Così nei *Due studi per Madonna col Bambino* (Inv. I 268.215) le figure della Madonna e del Bambino sono disegnati nella stessa identica maniera del dipinto, con il braccino sinistro del Cristo stretto attorno al collo della Madre che a sua volta avvolge col braccio ricurvo il Figlio, nello stesso modo della tela barchiese. Altri riscontri possono trovarsi nella caratteristica dei volti allungati e delle dita delle mani affusolate che è tipica di gran parte della produzione dell'Allegrini e che si ritrova nei personaggi del dipinto in questione. La Madonna, ad esempio, ha lo stesso volto della *Santa Elisabetta Regina* della chiesa della Trinità di Gubbio, oppure della *Sant'Orsola* della basilica di Sant'Ubaldo, o della Madonna dell'*Annunciazione* di Cantiano. In quest'ultimo dipinto infine, gli angioletti raffigurati in cima alla tela, sono praticamente uguali a quelli che attorniano la Madonna in gloria nella tela barchiese. Quindi non vi è dubbio sulla paternità dell'opera, la quale potrebbe essere stata realizzata dal giovane pittore (doveva avere tra i venti e i trent'anni), nel 1645, come indicato dalla data dell'altare. La sua commissione da parte di una nobile famiglia barchiese, potrebbe essere legata ad un evento importante per la cittadina

che si svolse l'anno prima, quando i priori di Barchi ottennero da quelli di Gubbio la consegna della sacra reliquia della mitria di Sant'Ubaldo, patrono comune. È possibile che durante i contatti con la città eugubina qualcuno abbia ammirato i dipinti del giovane pittore e, magari incoraggiato dal vescovo Sperelli, abbia pensato di commissionargli un dipinto per la chiesa barchiese.

Nella fase di restauro sono state eliminate numerose ridipinture che appesantivano la composizione; in particolare sono stati cancellati due santi aggiunti successivamente, che non avevano nessuna valenza artistica o devozionale. Il volto della Madonna era stato purtroppo "slavato" in passato, perdendo un po' delle ombreggiature che dovrebbero conferire espressione e spessore. Il capo dell'angelo era stato ritoccato e sotto i riccioli affiorava un piccolo elmo, che non è stato possibile restituire, data la scarsità della materia pittorica. Ciononostante il dipinto è tornato all'originale splendore, riacquisendo i colori e le tonalità volute dall'Allegrini quattrocento anni fa.

Le opere lignee

Delle numerose opere lignee appartenenti alla collegiata di Barchi, sono statue restaurate un Cristo Morto, due Crocifissi, un intero altare, la cornice dorata di un dipinto settecentesco e delle cornici ottocentesche sovrastanti i confessionali. Questi ultimi, preziosi manufatti del primo Seicento, sono ancora in fase di restauro, così come a restauro iniziato si trova la statua settecentesca raffigurante la Madonna di Loreto. Tra le altre statue importanti da restaurare vi sono quelle di San Filippo Neri e di San Giuseppe, entrambe del XVIII

secolo. Anche nel caso delle opere lignee, il recente restauro ha portato ad attribuzioni ed interessanti scoperte.

Il Crocifisso di Mastro Ghirlanda

Il restauro ha permesso l'attribuzione dell'opera, le cui dimensioni sono di cm 90 x 200, allo scultore fanese Giuseppe Ghirlanda²⁷, vissuto nella prima metà del Settecento. Appartenne ad una celebre dinastia di scultori, attiva per oltre un secolo, dal capostipite, Mastro Paolo (1621-1691), fin verso la fine del XVIII secolo.

Giuseppe Ghirlanda, noto anche come Mastro Ghirlanda, realizzò numerose opere per la sua città; in particolare si conservano ancora: l'*Altare* nella cappella del magistrato del Palazzo Malatestiano (1721), il *Tabernacolo* (1723), un *Angelo Reggicandelabro*, le statue di *San Pietro e Paolo* (1725-1726) e la *Bussola* della sacrestia (1753) tutti nella cattedrale e infine, di recente attribuzione²⁸, il *Sant'Emidio* della chiesa di Santa Maria Nuova. Tra le sue opere principali si ricordano anche: un *Baldacchino* intagliato nella chiesa di Roncosambaccio di Fano (1734), la statua della *Regina del Rosario* a Montegridolfo nel Santuario della Beata Vergine delle Grazie (1751) e un *Crocifisso* nella chiesa del SS. Sacramento a Novilara (1730). Proprio da un raffronto con quest'ultima opera si è giunti all'attribuzione del crocifisso a Giuseppe Ghirlanda. Quello di Barchi è quasi identico nelle fattezze e nella postura a quello di Novilara, seppure di dimensioni più grandi (cm 57 x 126 contro 90 x 200) e trasmette la caratteristica espressione di pacatezza e serenità delle opere dell'intagliatore fanese. Il crocifisso parrebbe appartenere alla maturità artistica

del Ghirlanda, durante la quale la ricercata naturalezza delle proporzioni anatomiche è sostenuta da un'elevata semplicità e capacità d'intaglio. Il restauro della croce originale, ritrovata casualmente nei depositi della parrocchia (era stata sostituita da una di nessun valore), ha riportato in evidenza le dorature e i colori originali che corrispondono a quelli utilizzati dall'artista nel crocifisso di Novilara.

Il Cristo Morto di Giovan Battista Dori

La statua raffigurante il *Cristo Morto* risale al 1784 ed è firmata e datata sul retro, con un'incisione nel legno, fatta dal suo autore, lo scultore fanese Giovan Battista Dori. È quasi a grandezza naturale (150 cm) e rappresenta il corpo di Gesù depresso dopo la morte, in posizione leggermente ruotata verso il lato destro, con il capo reclinato. Sono evidenti i segni della sofferenza, nella smorfia della bocca e nelle ferite al costato, alle mani e ai piedi. La rimozione di due strati di vernici che si sovrapponevano all'originale, ha riportato la statua ad un colorito freddo, più vicino a quello della morte, ma i dettagli anatomici del volto, della bocca socchiusa, con in evidenza i denti e la lingua, delle braccia distese e delle mani appoggiate, ci trasmettono una sensazione di serenità, che sembra racchiudere la certezza della Resurrezione. La statua è realizzata in legno di fico, la cui leggerezza sicuramente facilitava il trasporto per le processioni. Ancora oggi viene esposta il Venerdì santo e venerata giorno e notte, fino a Pasqua. Durante il restauro, all'interno della statua è stata ritrovata la lettera originale con la quale lo scultore scrive ai priori di Barchi per annunciare l'ultimazione del Cristo Morto:

«Non manco darvi avviso che la nostra statua del Cristo Morto è già in ogni professione compita, io non dico in che modo sia riuscita mentre non mi è convenevole parlarne, non parlerò, lo farà da sé...», poi si raccomanda con i committenti di fare la massima attenzione nel trasporto, viste le intemperie e la situazione delle strade di quel periodo e chiede che sia utilizzato un cavallo forte e non un somaro per portare la cassa da Fano a Barchi. La stessa lettera riporta anche le spese sostenute per le tavole, i chiodi e le maniglie per la cassa, oltre a quanto pagato all'*indoratore*, al *pittore* e ai dodici baiocchi dati ai due uomini che si occuparono di portare la cassa e la statua nel palazzo vescovile per la benedizione. La lettera è firmata *Sig.re Giambattista Dori, scultore in legno, Fano*, ed è datata 5 aprile 1784. La statua di Barchi sembra ispirarsi ad un *Cristo Morto* conservato a Sant'Angelo in Vado²⁹, realizzato a Genova nel 1766 per conto delle confraternite della cittadina metaurense, da utilizzarsi per le annuali processioni del Venerdì santo. Molte sono le analogie con il *Cristo* barchiese, dalla torsione verso destra del corpo, al capo leggermente reclinato, alla somiglianza del viso, fino ai particolari delle piaghe e delle mani. Probabilmente Giovan Battista Dori ebbe occasione di ammirare la statua genovese, realizzata qualche anno prima, traendovi ispirazione per la bellissima opera della collegiata barchiese.

Il Crocifisso cinquecentesco

Si tratta di una scultura del *Cristo in croce*, in legno policromo, di cm 155 x 115.

Il restauro ha permesso di riportare alla luce i raffinatissimi colori che ricoprono la statua: il bianco del cartiglio e del perizo-

ma, il delicato rosso del bordo che contorna quest'ultimo, il marrone dei capelli e della barba, e l'oro che fa risplendere l'opera. L'incarnato stesso ha assunto un aspetto molto vicino al vero, che esalta la trasparenza delle venature e del costato e i lineamenti del volto.

La posizione del corpo slanciato, con la testa reclinata verso destra e il torace raccolto, rimanda ai crocifissi tardogotici, così il volto sottile e il naso allungato, farebbero pensare ad un'opera della fine del Quattrocento o anche più antica; ma la pacatezza che trasmette l'immagine, in particolare il viso del Cristo, è ben lontana dalle immagini sofferenti dei crocifissi medioevali. Sul corpo non sono evidenziate piaghe, ferite o fiotti di sangue, com'era nel gusto un po' truculento dei crocifissi antichi. Il perizoma a differenza di quanto avveniva nel medioevo, non ricopre completamente le ginocchia, ma al contrario lascia libera una gamba del Cristo e svolazza con un lembo sulla Sua destra, con un'eleganza che è ormai sicuramente rinascimentale; come di gusto rinascimentale sono i riccioli e le volute dei capelli e della barba.

Come è stato notato³⁰, la datazione di questo tipo di opere è assai difficile e spesso la fattura del manufatto può facilmente trarre in inganno anche a causa del fatto che gli artisti erano spesso chiamati a sostituire delle opere andate deperite, malmesse o danneggiate, e inevitabilmente a quelle opere si rifacevano, legandosi magari a degli stilemi fuori dal loro tempo. Ciononostante le caratteristiche dell'opera, al di là dell'evidente arcaicità, ci indirizzano verso una collocazione nel Cinquecento, verosimilmente intorno alla metà del secolo, quando anche nella pittura le immagini del Cristo crocifisso assunsero una simile ariosità.

La *Mitria* di Sant'Ubaldo

L'opera di recupero degli ultimi anni ha interessato anche i reliquiari, gli ostensori e le altre numerose suppellettili religiose appartenenti alla collegiata, alcuni di notevole valore artistico. Nel 2010, in occasione degli 850 anni dalla morte di Sant'Ubaldo (Gubbio 1085-1160), è stato restaurato il reliquiario contenente la mitria del santo, patrono di Barchi e Gubbio. La mitria è il caratteristico copricapo a due punte dei vescovi, utilizzato nelle funzioni solenni. Questa conservata a Barchi è molto antica, tessuta in seta con filamenti d'oro e d'argento. È di colore bianco con la parte interna color porpora, così come le due *infule* o *vitte*, cioè i caratteristici nastri di tela che scendono verso il basso dalla parte posteriore. La mitria ha subito, nel corso dei secoli, diversi interventi di ricucitura e le stesse infule risultano rabberciate. Il tessuto appare comunque in buono stato di conservazione.

Grazie al prezioso lavoro e alla collaborazione dello studioso Fabrizio Cece di Gubbio, si è potuta avere la trascrizione dell'intero carteggio originale fra la Comunità di Barchi e quella di Gubbio, relativo alla donazione della *Mitria* e oggi conservato presso l'Archivio di Stato della città umbra.

Qui di seguito ne riportiamo uno stralcio inedito, con la descrizione della solenne cerimonia di donazione:

30 giugno 1644. Atto ufficiale di donazione della mitria

Cerimonia solenne nella chiesa di Sant'Ubaldo.

Si procede all'apertura dell'arca che conserva il sacro corpo.

Dal capo di Sant'Ubaldo viene tolta la mitria di colore bianco, tessuta con argento e foderata di seta rossa. Viene consegnata a D. Domenico de Grandis, rappresentante della Comunità di Barchi. La mitria è riposta in una cassetta che, chiusa, è sigillata con il sigillo piccolo della Comunità (di Gubbio) in cera rossa di Spagna.

Si richiude l'arca.

Il de Grandis promette di riportare una nuova mitria in migliori condizioni rispetto a quella tolta e consegnata a lui per poterla portare alla Comunità di Barchi³¹.

Oltre alla sacra reliquia si è provveduto anche a restaurare l'urna secentesca in argento sbalzato e cesellato, che oggi appare di nuovo in tutto il suo splendore. La mitria restaurata è pronta per essere di nuovo portata in processione il giorno del patrono e per essere esposta nel museo dell'insigne collegiata di Sant'Ubaldo, in fase di progettazione, nel quale si conserveranno tutte le preziose suppellettili e i reliquiari della collegiata di Barchi.

1 Per un approfondimento sui restauri alla collegiata di Barchi si rimanda a M. DE SANTI (con prefazione e descrizione simbolica di suor MARIA GLORIA RIVA), *Barchi. Chiesa della SS. Resurrezione. Le opere restaurate*, Comune di Barchi, Serra de' Conti 2012. Per quanto riguarda gli autori dei restauri, realizzati con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano: la *Resurrezione* è stata restaurata da Nino Pieri di Urbino; l'*Annunciazione* e la *Madonna col Bambino, San Francesco e Maria Maddalena*, sono state restaurate da Giuliano Rettori di Urbino; tutte le altre opere sono state restaurate dalla ditta G.I.A.R.A. di Monica Ugoccioni e Julie Horne di Urbino.

2 Il pavimento di pietra si trovava al di sotto delle mattonelle di cotto realizzate a macchina e posizionate sopra l'antico manufatto nei primi decenni del '900, quando, per ovviare all'inevitabile usura del tempo, si pensò bene di ricoprire l'intera pavimentazione.

3 G. SCOTONI, *La giovinezza di Francesco Maria II e i ministri di Guidubaldo Della Rovere*, Bologna 1899, p. 90.

4 La nuova Barchi fu edificata nel rispetto dei canoni rinascimentali di armonia e ordine, seguendo le regole della "divina proporzione" e le necessità dell'architettura del potere. Sull'intera vicenda vedasi M. DE SANTI, *Il Vicariato di Barchi e la piccola città ideale disegnata da Filippo Terzi*, in "Pesaro città e contà", 19, 2004, pp. 49-62, e Id., *L'architetto Filippo Terzi a Barchi*, in *Città e Terre murate delle valli del Misa, Nevola e Cesano*, a cura di F. MARIANO, atti convegno, Senigallia 18 aprile 2009, in "Castella Marchiae. Rivista dell'Istituto Italiano dei Castelli", 10/11, 2008-2009, pp. 130-155.

5 Sulla condanna a morte del Bonarelli, la perdita dei suoi domini e la sua fuga: DE SANTI, *L'architetto Filippo Terzi* cit.; Scotoni, *La giovinezza* cit.; M.G. BARILLI, *Pietro Bonarelli esule a Novellara (1574-1594)*, in "Pesaro città e contà", 28, 2010, pp. 37-55.

6 Il Terzi divenne *architectus maior* di Filippo II re di Spagna e Portogallo e realizzò numerose e importanti architetture civili e militari nella penisola iberica. Fu, tra l'altro, impiegato come ingegnere militare nelle Fiandre ribelli e nella preparazione dell'"Invencible Armada": DE SANTI, *L'architetto Filippo Terzi* cit., e relativa bibliografia.

7 Basti pensare che alla fine del '500 ben due dei vescovi delle diocesi del ducato erano barchiesi: Francesco Maria Henrici, vescovo di Senigallia

(1577-1590) e Ascanio Libertani che fu inquisitore e vescovo di Cagli (1591-1607); sui due personaggi v. A. TARDUCCI, *De' Vescovi di Cagli*, Cagli 1896, p. 96 e A. POLVERARI *Cronotassi dei vescovi di Senigallia*, Fano 1992, pp. 100-101.

8 Gli altari in pietra risultano evidentemente non dimensionati per la chiesa. In alcuni casi i timpani degli altari sono stati posizionati incastrandoli nella parete, andando a tagliare in parte i capitelli che sostengono le volte a crociera. Relativamente alle vicende della chiesa del castello, poi collegiata di Sant'Ubaldo e quindi della SS. Resurrezione, nell'Archivio storico comunale di Barchi, libro dei *Consigli* dal 1601 al 1607, molti sono i riferimenti alla volontà di allungare l'edificio (e non allargarlo per una questione di proporzioni) per venire incontro all'aumento della popolazione. Tra i fautori dell'ingrandimento ci fu il padre Benedetto Passionei di Urbino (il beato Benedetto del convento dei cappuccini di Fossombrone) che scrisse una lettera alla comunità barchiese. Questa, alla fine, ottenne autorizzazione dal duca Francesco Maria II ad allungare il tempio, spostando la parete del presbitero «vicino alla muraglia». Il vescovo di Fano, invece, dispensò la comunità dal voto fatto di costruire la chiesa di San Tommaso d'Aquino fuori le mura, l'edificazione della quale era già a buon punto, ma che fu danneggiata dalla costruzione della nuova porta del castello. Pur non essendoci negli atti consiliari riferimenti diretti, è ipotesi plausibile che gli altari preparati per la nuova chiesa siano poi finiti in quella del castello.

9 Sull'opera e la vita del Visaccio si veda, in particolare, R. VITALI, *Antonio Cimatori detto Visacci*, in *Nel segno di Barocci, Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. AMBROSINI e M. CELLINI, Motta, Milano 2005, pp. 94-105, con ampia bibliografia. Tra i testi antichi: L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, a cura di M. CAPUCCI, Firenze 1968-1974, 3 vol., p. 353; A. ANTALDI, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, Pesaro 1805, a cura di A. CERBONI BAIARDI, Ancona 1996, p. 39; C. GROSSI, *Degli uomini illustri di Urbino, commentario*, Urbino 1819, p. 182; E. SCATASSA, *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI e XVII*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", VII, 1904, n. 10-12, pp. 197-202; E. CALZINI, *La scuola baroccesca, Antonio Cimatori detto il Visacci*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", XII, 1909, n. 7-9, pp. 110-114.

10 La *Resurrezione* è pubblicata in VITALI, *Antonio Cimatori* cit. e in DE SANTI, *Barchi* cit.

11 In particolare si ispira alla *Resurrezione* dipinta da Tiziano nello stendardo processionale della confraternità del Corpus Domini di Urbino, conservata nella Galleria nazionale delle Marche.

12 Dell'Annunciazione si sono occupati: VITALI, *Antonio Cimatori* cit.; B. MONTEVECCHI, *Restauri 1993/95*, Quaderni della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, a cura di F. BATTISTELLI e A. DELI, Fano 1996, pp. 49-51; B. MONTEVECCHI, *Annunciazione con Sant'Antonio Abate*, in A. MARCHI (a cura), *Seicento eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, cat. mostra San Leo 26 giugno-24 ottobre 1999, Giunti, Firenze 1999, pp. 62-63; L. VANNI, *Barchi*, in B. CLERI (a cura), *Pittura barocca nella provincia di Pesaro e Urbino*, "Pesaro città e contà // Link" 5, 2008, p. 38; DE SANTI, *Barchi* cit.

13 Questi i riferimenti corretti: *Annunciazione*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 11239, penna, inchiostro ed acquerello bruno, rialzi di biacca, 280x217 mm, pubblicato in C. MONBEIG GOGUEL, *Les deux "Antonio da Urbino"*, Perugia 1992, p. 116; *Annunciazione e un Santo*, Cambridge, The Harvard University Art Museum, inv. 1965.355, pubblicato da C. MONBEIG GOGUEL, "Maniera zuccaresca", in M. WINNER-D. HEIKAMP (a cura), *Der Maler Federico Zuccari*, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana (Rom und Florenz, 1993), München 1999, pp. 112-113.

14 La tela è pubblicata in Marchi, *Seicento eccentrico* cit.; Vanni, *Barchi* cit.; DE SANTI, *Barchi* cit.

15 Sarebbe auspicabile un ritorno nel luogo di origine del dipinto, rubato dai commissari di Napoleone nel 1811 e attualmente conservato nei depositi del museo milanese. La tela è pubblicata in B. CLERI e C. GIARDINI (a cura), *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Artioli Editore, Modena 2003, pp. 202-203.

16 Ne accennano MARCHI, *Seicento eccentrico* cit. e VANNI, *Barchi* cit.

17 Archivio Storico di Barchi, *Consigli*, 1594-1601.

18 A fianco dell'altare in cui si conserva la tela è posta una lapide nella quale è scritto che il capitano Ascanio Lenci fece costruire e decorare l'altare, ed è riportata la data del 1610.

19 È pubblicato in A. EMILIANI, *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, Cassa di Risparmio di Fano 1991, p. 1.

20 A. VERNARECCI, *Di tre artisti fossombrone-*

si, *Giovan Francesco Guerrieri*, *Camilla Guerrieri*, *Giuseppe Diamantini*, Fossombrone 1892; nel testo è pubblicato in parte il *Libro dei conti*, il diario purtroppo perduto, scritto in tarda età dal Guerrieri, che contiene i riferimenti all'inizio dell'attività pittorica a Barchi.

21 Cfr. P. ZAMPETTI, *Palma il Giovane a Potenza Picena*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1, Urbino 1975, pp. 58-60 e Id., *Ancora Palma il Giovane nelle Marche*, in "Notizie da Palazzo Albani", 2, Urbino 1976, pp. 45-52.

22 Sull'opera del Trometta si veda in particolare B. MONTEVECCHI, *Nicolò Martinelli detto il Trometta*, in *Nel segno di Barocci* cit., pp. 142-157, con ampia bibliografia; EAD., *Nicolò Martinelli da Pesaro, detto il Trometta*, in AA.VV., *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, II, Marsilio, Venezia 2001, pp. 149-164; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, III, Nardini Editore, Firenze 1990, pp. 93-94, 100.

23 Il dipinto è conservato nel Museo civico di Urbania e attribuito al Trometta: MONTEVECCHI, *Nicolò Martinelli da Pesaro* cit., p. 160.

24 La vita e le opere dell'artista sono state studiate in particolare da C. SPAZIANI, *Francesco Allegrini pittore*, Città di Castello 1981 e da C. SPAZIANI, P. CIUPERRI, F. PANFILI, *Gli Allegrini di Cantiano, mostra d'arte e storia di artisti*, Cantiano 13-26 agosto 1984, Urbania 1984. V. inoltre G. DI DOMENICO CORTESE, *Francesco Allegrini pittore di battaglie*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", I, Messina 1975, pp. 31-37; F. ZERI, *Francesco Allegrini: gli affreschi del Sant'Uffizio*, in "Antologia di Belle Arti", I, 3, pp. 266-270, 1977; C. ZAPPÀ, *Il volto ufficiale di Francesco Allegrini*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", 2, Messina 1976, pp. 37-47; A. MARABOTTINI, *Incontro con Francesco Allegrini in formato ridotto in Arte e Musica in Umbria tra '500 e '600*, atti del XII convegno di studi umbri, Gubbio-Gualdo Tadino 1979, Perugia 1981, pp. 405-418; C. ZAPPÀ, *Ancora su Francesco Allegrini*, *ibid.*, pp. 419-425; infine DE SANTI, *Barchi* cit.

25 Palazzo Altieri 1650-55, palazzo Pamphilj 1658-59, palazzo Altemps 1660, palazzo Pallavicini-Rospigliosi, palazzo Costaguti, palazzo Colonna, ex Sant'Uffizio, palazzo Vaticano, palazzo dei Conservatori.

26 I disegni sono pubblicati in M. CELLINI (a cura), *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbania*, *La collezione Ubaldini*, 2 vol., Regione Marche, Ancona 1999, pp. 188-468.

27 Su Giuseppe Ghirlanda: K. DEL BALDO, *La*

bottega degli scultori Ghirlanda di Fano, in AA.VV., *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, a cura di G.B. FIDANZA, atti convegno Pergola 24-25 ottobre 1997, Quattroemme, Perugia 1999, pp. 181-190; EAD., *I Ghirlanda (o Grillanda): nuovi documenti e nuove opere della bottega*, in AA.VV., *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, a cura di M. GIANNATIEMPO LOPEZ e A. IACOBINI, atti giornata di studio Matelica 20 novembre 1999, Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 145-164.

28 Cfr. S. BRACCI e G. VOLPE (a cura), *La chiesa di Santa Maria Nuova*, Fondazione Cassa di Rispar-

mio di Fano e Carifano Cassa di Risparmio di Fano spa, Fano 2009, pp. 206 e 261.

29 L'opera di Sant'Angelo in Vado è pubblicata in AA.VV., *Scultura e arredo* cit., pp. 146-148.

30 La citazione è da B. TOSCANO, *Conclusioni*, *ibid.*, p. 243.

31 I documenti sono conservati nella Sezione di Archivio di Stato di Gubbio, *Fondo Comunale*, Carteggio, b. 61 e *Riformanze*, 71, cc. 76v-77r. e 79v. Ringrazio Fabrizio Cece e gli amici di Gubbio che, a distanza di quasi quattro secoli, rinnovano i rapporti di amicizia fra le due comunità.

Gli autori

Francesco Ambrogiani (Urbino 1957), maturità scientifica al Liceo “Guglielmo Marconi” di Pesaro, laurea in Ingegneria elettrotecnica all’Università di Bologna, professione ingegnere, autore di ricerche sul ramo pesarese della famiglia Sforza (francesco.ambrogiani@alice.it).

Sara Bartolucci, laurea in Storia dell’Arte a Bologna; specializzata in Italia e in Francia nello studio dell’immagine. Ha conseguito nel 2004 il diploma di Studi approfonditi in Metodologia di Storia, Archeologia e Storia dell’Arte dell’EPHE di Parigi; nel 2008 l’abilitazione all’insegnamento; nel 2011 il diploma di specializzazione di Storia dell’Arte a Bologna; ha avuto collaborazioni presso il Dipartimento di Arti grafiche del Louvre. Oggi lavora presso il Museo diocesano Albani di Urbino ed è docente di Storia dell’Arte in istituti di istruzione secondaria (sara_bartolucci@libero.it).

Marco De Santi (Barchi 1968) si occupa da oltre vent’anni del recupero dei beni culturali e della memoria storica del suo Paese. È autore di alcune pubblicazioni di carattere storico e ha collaborato con riviste specializzate, fra le quali “Pesaro città e contà” e “Castella Marchiae” (marcodesanti1968@libero.it).

Marco Droghini si laurea (1999) presso “La Sapienza” a Roma (cattedra di Storia dell’Arte moderna del prof. Maurizio Calvesi) dove consegue anche la specializzazione in Storia dell’Arte medioevale e moderna (2003). Nel campo della ricerca i suoi principali interessi

riguardano la pittura prodotta in Italia centrale, in particolare nella provincia di Pesaro e Urbino, dal XV al XVIII secolo. Attualmente vive a Pergola (marcodroghini@libero.it).

Gabriele Falciasacca, già docente di Geografia generale ed economica nelle scuole secondarie e collaboratore didattico nell’Università degli studi di Urbino. Attualmente fa parte della commissione dell’Archivio storico diocesano di Pesaro e dirige la biblioteca dell’Istituto di Scienze religiose “Giovanni Paolo II”; ha approfondito temi di carattere economico, storico e artistico, prediligendo la storia locale del secolo XIX e lo studio delle confraternite (gabriopaula@gmail.com).

Anna Falcioni insegna Storia medievale alla facoltà di Lettere e Filosofia presso l’Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”. Fa parte del comitato scientifico del Centro Studi Malatestiani di Rimini e collabora con l’Enciclopedia Italiana-Treccani (anna_falcioni@libero.it; anna.falcioni@uniurb.it).

Enrico Gamba, laureato in Fisica, ha insegnato Matematica applicata negli Istituti tecnici e Storia della Matematica presso l’Università cattolica di Brescia. Il suo settore di studio è la Storia della Scienza dal sec. XV al sec. XIX. Ha curato numerose mostre su temi scientifici (enteb@alice.it).

Luisa Levi D’Ancona Modena, laurea in Storia contemporanea all’Università di Firenze

nel 1998 e dottorato di ricerca-Ph.D. all'Università di Cambridge nel 2003. Le sue ricerche vertono sulla storia sociale ebraica in Italia e nell'Europa occidentale, storia della borghesia, della famiglia, di genere e della filantropia ebraica, temi sui quali ha proseguito per il suo post-dottorato alla Hebrew University di Gerusalemme, dove ora insegna Storia della filantropia ebraica e Storia degli ebrei in Italia tra il XVIII e il XX secolo (luisal@mscc.huji.ac.il; luisalevi-dancona@gmail.com).

Francesco Vittorio Lombardi, classe 1936, laurea in Giurisprudenza, dottorato di ricerca in Istituzioni medievali. Autore di varie monografie e saggi in riviste storiche sul territorio fra Alte Marche, Toscana, Romagna e Repubblica di San Marino (fvlombardi@virgilio.it).

Edoardo Narducci (Ascoli Piceno 1985), ha conseguito la laurea triennale in Scienze dei Beni culturali all'Università degli studi di Urbino e ora frequenta l'ultimo anno del corso di laurea specialistica in Storia dell'Arte sempre ad Urbino. Ha pubblicato alcuni articoli di arte per la rivista ascolana "flash" (edoardo.narducci@alice.it).

Alessandro Paccapelo, laureato in Architettura presso l'Università degli studi di Firenze con una tesi di ricerca sulla Storia dell'architettura intitolata "Gli architetti pesaresi del periodo roveresco. 1508-1631"; attualmente esercita la libera professione nell'ambito della progettazione architettonica (arkpac@gmail.com).

Marcella Pantalone, abruzzese, ha studiato presso l'Università degli studi di Urbino conse-

guendo la laurea triennale in Scienze dei Beni culturali nel 2008 e, nel 2011, la laurea specialistica in Storia dell'Arte medievale e moderna. Socio fondatore e segretario dell'Associazione abruzzese di studi storici "Corporazione Sancti Martini", attualmente collabora con la biblioteca della "Fondazione Genti d'Abruzzo" di Pescara (marcella.pantalone@libero.it).

Roberto Rossi (Urbino 1977), ha pubblicato nel 2002 una monografia su Montelabbate, dove risiede e lavora. Nel 2003 ha fondato con amici l'Associazione Culturale "Mons Abbatis", di cui è presidente. Ha collaborato con la locale Direzione didattica nel realizzare percorsi formativi di storia e educazione al territorio per alunni delle scuole primarie. Si occupa delle vicende e di committenze artistiche legate alla famiglia dei conti Leonardi Della Rovere (robertorossi1977@libero.it).

Valeria Valchera, nata a Pesaro. Laureata in Conservazione dei Beni culturali con una tesi sulle associazioni professionali romane in area alto-adriatica (che ha vinto il premio di laurea "Raffaello Torricelli" a Firenze) e dottore di ricerca in Storia antica presso l'Università di Bologna con una tesi sul bilinguismo in epigrafia (valeria.valchera@libero.it).

Omar Riccardo Zehender, nato a Reggio Calabria, conduce i suoi studi formativi nelle Marche e consegue la laurea in Lettere presso l'Ateneo urbinato. Si occupa di medievistica, con particolare riferimento alla Storia e alla Storia dell'arte locale (omar.zehender@libero.it).

Norme redazionali

Non esiste un sistema univoco di norme redazionali, che variano al mutare della metodica editoriale e sono comunque soggette anch'esse alle mode. Tuttavia una uniformità è necessaria. Gli autori sono quindi pregati di prender buona nota delle seguenti norme *prima* di fare pervenire i loro contributi.

Avvertenze generali

→ I contributi non devono superare i **45.000 caratteri** (spazi e note incluse); nel computo si calcolino le eventuali immagini in ragione di 2.000 caratteri ciascuna.

→ Assieme al testo, ma separatamente, dovrà pervenire l'eventuale **materiale iconografico**, già munito – a cura dell'autore del saggio – delle autorizzazioni.

→ Le **note vanno a fine articolo**, non a piè di pagina.

→ I saggi vanno forniti su **supporto informatico**; un supporto cartaceo è però consigliabile per raffronto.

La responsabilità di quanto affermato nel singolo contributo è dell'autore che lo firma. Tuttavia la redazione si riserva di suggerire tagli, approfondimenti o modifiche ai saggi proposti.

Gli articoli non sono restituiti, gli autori sono quindi invitati a conservarne una propria copia.

Agli autori sono inviate per correzione le prime bozze.

Immagini

Presentando immagini per il proprio saggio, l'autore se ne dichiara *ipso facto* responsabile

verso gli aventi diritto. L'autorizzazione alla pubblicazione di immagini è dunque, sempre e preventivamente, acquisita dall'autore, che se ne accolla gli obblighi.

Le illustrazioni devono essere funzionali alla comprensione del testo.

Vanno accompagnate da didascalie a parte, numerate progressivamente.

Testo

Per le citazioni nel testo si usino le virgolette caporali (« »); i brani citati vanno giustificati con nota in fondo all'articolo.

Le virgolette alte (“ ”) vanno usate nel testo per sottolineare il significato particolare di una parola, o all'interno delle virgolette caporali.

Il capoverso dei singoli paragrafi va evidenziato con un rientro a capo (si usi il tasto TAB ⇨).

Nel testo, come nelle note, i titoli di opere sono citati in corsivo; i titoli di periodici e riviste vanno in tondo tra virgolette alte doppie (es.: “Studi Piceni”).

I brani citati brevi vanno tra virgolette caporali (« »). I brani citati di discreta lunghezza vanno in corpo minore rispetto al testo, senza le virgolette.

Si indichino eventuali omissioni nel corpo della citazione con tre punti in parentesi quadre [...].

Vanno in corsivo i termini provenienti da lingue diverse, quando non li si voglia sostituire con un equivalente italiano (*holding*, *Lebensraum*, *calembour*, *cursus honorum*, *hapax legomenon*, ecc.).

I **numeri delle note** vanno in esponente senza parentesi, prima della punteggiatura e lasciando uno spazio tipografico a sinistra.

Es.: Dopo la battaglia di Pavia ¹, Cesare Ercolani pretese di aver appiedato Francesco re di Francia ².

Maiuscole.

Si usino le maiuscole con parsimonia nei nomi comuni, evitando le cosiddette maiuscole di rispetto (re, papa, vescovo, municipio, provincia, ecc.) che in realtà non onorano nessuno.

Nel dubbio si scelga la minuscola, che non è mai sbagliata.

Es.:

anziché L'Ente Nazionale Idrocarburi (ENI)
si scriva L'Ente nazionale idrocarburi (Eni)

anziché Con la Bolla di Papa Leone XII...
si scriva Con la bolla di papa Leone XII...

anziché Il Ministro della Guerra
si scriva Il ministro della Guerra

anziché La Delegazione Apostolica di Perugia
si scriva La delegazione apostolica di Perugia

Lo stesso per i sostantivi personali. “Il Duca ricevette l'Ambasciatore del Sultano” e “il duca ricevette l'ambasciatore del sultano” delineano la stessa situazione: ma il secondo passo è più terso.

Note

Le note servono a giustificare il testo attraverso l'indicazione delle fonti e della bibliografia, non ad ampliare l'elaborato. Sono di chiusura, vanno quindi a **fine articolo**.

L'indicazione dell'editore è utile nel caso di edizioni reperibili; facoltativa, e perfino superflua, se indica editori scomparsi.

Nelle citazioni in nota, l'**editore** – non lo stampatore – precede luogo e anno di edizione.

La prima edizione si può indicare con un numero arabo in esponente dell'anno citato (es.: 1980¹).

Nelle citazioni in nota di opere a stampa e di manoscritti o documenti d'archivio si adottano i seguenti criteri:

Opere a stampa

Volumi monografici: nome dell'autore puntato (→ ma su questo v. *infra*) e cognome per esteso IN MAUSCOLETTO, eventuale indicazione tra parentesi per indicare la curatela (a cura), titolo completo *in corsivo*, eventuale casa editrice, luogo di edizione e anno, eventuale numero del volume, eventuale pagina o pagine di riferimento.

Se l'autore si ripete, il suo nome è sostituito da ID. (se autrice EAD.)

Es.: A. BRILLI, *Dove finiscono le mappe. Storie di esplorazione e di conquista*, il Mulino, Bologna 2012; A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Donzelli, Roma 2011, pp. 8-11; ID., *Classicismo e culture di Antico regime*, Bulzoni, Roma 2010.

Si osserva però che la **ricerca bibliografica in internet** (per es. www.sbn.it) è ostacolata dal nome proprio incompleto: è quindi sempre più opportuno che le citazioni bibliografiche lo rechino per esteso:

Es.: ATTILIO BRILLI, *Dove finiscono le mappe. Storie di esplorazione e di conquista*, il Mulino, Bologna 2012;

AMEDEO QUONDAM, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Donzelli, Roma 2010.

Volumi miscelanei: si indica, in luogo dell'autore, il curatore (che può anche seguire il titolo):

Es.: P. GALEAZZI (a cura), *Magistrature e archivi giudiziari nelle Marche*, atti convegno (Jesi 22-23 febbraio 2007), Affinità elettive, Senigallia 2009;

Nel caso di più autori o curatori, i nomi vanno dati in sequenza separati da virgole;

Es.: B. CLERI, C. GIARDINI, *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, il lavoro editoriale, Ancona 2011.

Se gli autori sono più di tre, si può indicare il solo primo nome seguito dall'abbreviazione *et al.*

L'espressione AA.VV., “autori vari”, è un po' obsoleta: cataloghi e bibliografie, infatti, sempre più spesso elencano le opere di più autori sotto il cognome del primo, oppure sotto il titolo: quindi

l'espressione AA.VV., pur corretta, è di modesto aiuto nelle ricerche bibliografiche.

Articoli in volumi di atti o miscellanei: nome dell'autore puntato (→ su questo v. *supra*) e cognome per esteso IN MAIUSCOLETTA, titolo dell'articolo completo *in corsivo*, titolo del volume *in corsivo* preceduto da "in", indicazione "atti convegno", tra parentesi – se noti – luogo e data del convegno, luogo di edizione e anno, pagina di riferimento.

Es.: C. COLLETTA, *Le Officine Benelli di Pesaro: un esempio di archeologia industriale*, in M. SEVERINI (a cura), *Memoria, memorie. 150 anni di Storia nelle Marche*, Il lavoro editoriale, Ancona 2012, pp. 210-226.

Articoli su periodici: nome dell'autore puntato (→ su questo v. *supra*) e cognome per esteso IN MAIUSCOLETTA, titolo completo dell'articolo *in corsivo*, indicazione del periodico fra virgolette alte (preceduta da "in"), numero, anno, altre indicazioni (serie, fascicolo, ecc.) atte a individuare la pubblicazione, pagine.

Es.: G. PATRIGNANI (a cura), *Inventari di quadre pesaresi nei rogiti notarili dell'Archivio di stato di Pesaro (secoli XVI-XIX). I. Ottocento*, in "Pesaro città e contà", 29, 2011.

F. ZERI, *Una natura morta di Federico Barocci*, in "Notizie da Palazzo Albani", XII, 1983, 1, pp. 161-163.

Manoscritti e documenti d'archivio

Nel caso di opere manoscritte ci si comporti come per i testi a stampa, sostituendo all'indicazione dell'edizione quella dell'istituto di conservazione.

Es.: D. BONAMINI, *Abecedario degli architetti e pittori pesaresi*, Biblioteca Oliveriana di Pesaro, ms. 1009, c. 9r.

Per i documenti d'archivio si indichino: nome dell'archivio, nome del fondo *in corsivo*, serie in tondo, segnatura archivistica (busta, registro, volume, ecc.), pagine o carte; se il pezzo non è cartolato "c.n.n." – carte non numerate – o eventuali elementi atti a individuarlo.

Es.: Archivio di Stato di Roma, *Buon Governo*, s. IV, vol. 91, cc. 18r-20v.

Archivio di Stato di Pesaro, *Legazione*, Lettere dalle comunità, Montefeltro, b. 34, Lettera del podestà, Montecerignone 5 dicembre 1667.

Gli istituti di conservazione si indicano per esteso la prima volta, poi si ricorre a sigle indicate nella prima occorrenza. Può essere predisposta apposita legenda, per es. prima delle note.

Es.: Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi Asr), ...
Biblioteca Oliveriana di Pesaro (d'ora in poi Bop), ...

Nel caso di ulteriori citazioni di una stessa opera, sia per le opere a stampa che per i manoscritti, è sufficiente indicare il solo cognome dell'autore, le prime parole del titolo dell'opera in corsivo seguite – senza virgola – dall'abbreviazione "cit." e il riferimento alla pagina. Se non è individuabile un autore, o nel caso di opere curate, saranno sufficienti le prime parole del titolo:

Es.: *Rapporto di stima dei beni di Bianca Mosca*, in Archivio di Stato di Pesaro, *Notarile di Pesaro* (d'ora in poi Np), Alessandro Perotti, vol. 1875, cc. 221-301 (nella prima occorrenza); *Rapporto di stima cit.*, c. 229v. (in occorrenze successive).

Nelle citazioni ricorrenti dello stesso testo o saggio si usi *ibidem* (che diventa *ibid.*, seguito da un numero di pagina. Es.: *ibid.*, p. 23)

Nelle citazioni ricorrenti dello stesso archivio o fondo archivistico si usi *ivi*.

Es.: BRILLI, *Dove finiscono le mappe* cit., p. 48.

Ibid., p. 104.

Archivio di Stato di Pesaro, *Delegazione apostolica*, titolo III Annona, 1847, b. 147, mercuriali.

Ivi, titolo X Militare, b. 65, 1846, truppa di linea.

Trascrizioni epigrafiche

Le trascrizioni epigrafiche seguono norme proprie (v. HANS KRUMMREY, SILVIO PANCIERA, *Criteri di edizione e segni diacritici*, in "Tituli" 2, 1980, pp. 205-215).

In generale, le parentesi tonde esprimono lo scioglimento di abbreviazioni; le parentesi quadre indicano restituzione di lettere o sillabe un tempo incise e scomparse accidentalmente.

In particolare: [...] indica una lacuna di tre lettere, ad ogni punto corrisponde una lette-

ra; [- - -] indica una lacuna di lunghezza non determinabile. Le parentesi uncinate <abc> segnalano lettere o sillabe omesse per errore dal lapicida e inserite dall'editore.

Trascrizione di testi latini e in volgare.

È opportuno intervenire – con prudenza – su grafia, punteggiatura e maiuscole: conservare tutte le peculiarità grafiche del documento originale può infatti ostacolarne la comprensione.

“Studi pesaresi” è una rivista di Storia, non di Filologia. Dunque, pur nella consapevolezza che diverse ragioni possono suggerire di volta in volta soluzioni diverse, in generale si interpretino secondo criteri moderni punteggiatura, maiuscole e segni diacritici (apostrofo, accento, tilde, ecc.), come pure la sillabazione

delle parole. Per es. si elimini la “i” dopo *c, g* palatale e dopo i nessi *gn, sc* quando la scrittura attuale la rifiuta (*rocce, ognuno*, invece di *roccie, ogniuno*); si elimini la “h” etimologica tanto in posizione iniziale che interna (*uomo, talora*, invece di *huomo, talhora*); si elimini la “h” superflua negli allografi (*poco, priegare*, invece di *pocho, prieghare*); si risolvano in “e” davanti a consonante, in “et” davanti a vocale, le conviventi *e, et, &, 7* (segno tironiano per *et*); ecc.

Inoltre si scioglano le abbreviazioni, ove possibile; le lacune si indichino con puntini di sospensione fra parentesi quadre [...]; gli spazi bianchi nell'originale siano resi con parentesi quadre vuote []; eventuali integrazioni al testo siano comprese tra parentesi uncinate <>.



2012 by Metauro Edizioni s.r.l. - Pesaro

*Finito di stampare nel mese di settembre 2012
presso la tipografia Litocolor (Pesaro)
Printed in Italy*

Società pesarese di studi storici

codice fiscale 92007540419

www.spess.it

Presidenza

Riccardo Paolo Uguccioni

rpu@abanet.it

Segreteria

Intercontact srl

lungofoglia Caboto, 8/5

61121 Pesaro PU

tel. 0721 26773 – fax 0721 393516

info@intercontact.it

I contributi presenti nella rivista sono preventivamente valutati da esperti interni alla Società pesarese di studi storici e, quando occorre, da esperti esterni in forma anonima.

Pubblicata da Metauro Edizioni S.r.l.

Pesaro - www.metauroedizioni.it

redazione.ps@metauroedizioni.it

ISSN 2280-4293

€ 25,00

ISBN 978-88-6156-088-8



Studi pesaresi

1 / 2012