



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 13, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola,
Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Saggi

I Bifolchi e l'eucarestia. La cappella maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini a Macerata

Giacomo Canullo*

Abstract

Il contributo analizza un ciclo figurativo di contenuto eucaristico eseguito a Macerata alla fine del Cinquecento: la cappella maggiore della chiesa di Santa Maria delle Vergini. In particolare, è stata riservata attenzione alla committenza, ai dati storico-documentari che ne attestano le vicende decorative e ai caratteri stilistici e iconografici delle opere pittoriche.

La cappella, di patronato della Compagnia dei Bifolchi, la confraternita degli agricoltori maceratesi, costituisce un caso quasi unico, per complessità e ottimo stato di conservazione, di cantiere decorativo della Controriforma nelle Marche. Affidata inizialmente al pittore

* Giacomo Canullo, Dottore magistrale in Filologia moderna, diplomato presso la Scuola di Studi Superiori "G. Leopardi", Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, via Padre Felice Rosetani 24, 62100 Macerata, e-mail: giacomo.canullo@gmail.com.

Ringrazio il Professor Graziano Alfredo Vergani, relatore della tesi triennale e di quella specialistica, e la Professoressa Francesca Coltrinari per i consigli ricevuti nella stesura del saggio. Ringrazio Carlo Torresi per le foto.

maceratese Gaspare Gasparri, alla sua morte la decorazione fu assegnata ai fratelli Cesare e Vincenzo Conti, pittori marchigiani precedentemente attivi nei prestigiosi cantieri romani promossi da Sisto V. La cappella ospita una tela con l'*Ultima Cena* e scene veterotestamentarie connesse all'eucarestia, opere che espongono e sottolineano, con particolari accorgimenti iconografici, le dottrine e i dogmi ribaditi al Concilio di Trento.

This paper consists of an analysis regarding an Eucharistic figurative and decorative cycle carried out in Macerata at the end of the 16th century: the main chapel of the church of Santa Maria delle Vergini. This research has been focusing on historical and archival information about the cycle, on its patrons and on the stylistic and iconographic patterns of the paintings.

The chapel, whose patrons were the “Bifolchi”, a civic confraternity of farmers, represents an almost unique case of artistic workshop in the Marche region during the age of Counter-Reformation, mainly due to its complexity and excellent state of preservation. The decoration of this chapel was initially commissioned to the painter Gaspare Gasparri from Macerata: after his death, it was entrusted to the brothers Cesare and Vincenzo Conti, Marchisan painters who had been working in the roman workshops during the papacy of Sixtus V. The chapel houses a painting depicting *The Last Supper* and frescos of episodes from the Old Testament; these scenes are connected with the theme of the Eucharist, intending to illustrate and underline through particular iconographic expedients the doctrines reaffirmed by the Council of Trento.

1. *La chiesa di Santa Maria delle Vergini: un exemplum dimenticato della pittura della Controriforma nelle Marche*

Perduta una parte consistente dei cicli figurativi eseguiti nella seconda metà del Cinquecento nella basilica della Santa Casa di Loreto¹, il santuario extraurbano di Santa Maria delle Vergini di Macerata (fig. 1) costituisce oggi, per ricchezza artistica e per l'ottimo stato di conservazione, il caso più rappresentativo nelle Marche di cantiere decorativo sacro realizzato tra XVI e XVII secolo. Le cappelle della chiesa, ornate tra il 1570 e il 1620, si ispirano infatti al modello decorativo lauretano e ai cantieri romani della Controriforma, e presentano quei caratteri che, pur avendo avuto una diffusione cronologicamente più ampia rispetto al pontificato del marchigiano Sisto V (1585-1590), sono stati accomunati sotto il termine di “arte sistina”: un affollamento, a volte quasi soffocante, di affreschi, pale d'altare, stucchi e inserti architettonici, programmi figurativi incentrati su tematiche controriformate e la messa in scena di immagini efficaci sotto il profilo didattico e iconograficamente rispettose delle direttive tridentine².

¹ Cfr. Grimaldi 1992.

² Arcangeli 1992a, p. 143; Coltrinari 2012, pp. 325-328. Per quanto riguarda i cantieri promossi da Sisto V a Roma, cfr. Zuccari 1992; Madonna 1993; Zuccari 2005, e soprattutto

Il santuario³, eretto a partire dal 1550 in seguito a dei miracoli attribuiti alla Vergine Maria in relazione a un'edicola contenente un affresco con la *Madonna della Misericordia*, deve il suo nome alla Compagnia dei Vergini, una confraternita religiosa composta da giovani non sposati di entrambi i sessi, cui la chiesa fu affidata già durante i lavori di edificazione⁴.

Il progetto del complesso monumentale, considerato «una delle più interessanti chiese a pianta centrale concepite nell'Italia centrale alla metà del XVI secolo»⁵, è opera di Galasso Alghisi da Carpi (1523-1573), architetto lungamente operoso alle dipendenze della famiglia Pio e responsabile per cinque anni dei cantieri lauretani⁶. Inizialmente gestito da alcuni cappellani nominati dalla Compagnia dei Vergini, nel 1562 il santuario in costruzione fu affidato ai padri della Compagnia di Gesù appena giunti a Macerata, che vi rimasero fino al 1565. Dal 1566 fu invece assegnato alla Congregazione dei Carmelitani di Mantova, una riforma quattrocentesca dell'Ordine del Monte Carmelo, che vi risiedette fino alle soppressioni degli ordini religiosi di epoca napoleonica e postunitaria⁷. Pur concedendone il possesso ai frati carmelitani, la Compagnia dei Vergini volle esercitare un forte controllo sulle loro scelte, tanto che, tra le norme stipulate nel contratto di cessione, si stabilì che chiunque avesse desiderato ottenere il patronato di una cappella, per la propria famiglia o per la propria confraternita, sarebbe stato obbligato a rivolgere una richiesta formale a entrambe le comunità⁸.

La decorazione delle cappelle del tempio ebbe luogo principalmente tra il 1575 circa, anno a cui risale l'allestimento della più antica fra esse, di patronato della famiglia Mozzi, e il 1618, anno di conclusione della Cappella della Compagnia dei Vergini⁹. Questo quarantennio, in cui si verificò tra l'altro un'inaspettata

Ostrow 2002, in cui è analizzato nel dettaglio il ciclo di affreschi della Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Sul rapporto tra papa Peretti e le Marche, cfr. *Le diocesi della Marche in età sistina* 1988.

³ Il contributo più completo sulla chiesa delle Vergini è Arcangeli 1992a. Per ricostruire le vicende costruttive e decorative del santuario vanno presi in considerazione Vigo 1790, opuscolo redatto da un carmelitano sulla base di documenti dell'archivio conventuale oggi perduti, e Saggi 1974, un volumetto scritto da un altro padre carmelitano che nel 1949 si occupò anche del restauro di alcune cappelle della chiesa. A questi vanno aggiunte le ricerche storico-documentarie contenute nei volumi di *Storia di Macerata* (1971-1977), in particolare in Paci 1973, pp. 24-67. Alcuni documenti, in parte inediti, rintracciati negli archivi maceratesi, sono stati trascritti in appendice.

⁴ *Origine della Compagnia* 1626, p. 4; Vigo 1790, pp. 11-12; Saggi 1974, pp. 10-17, 94-99; Paci 1977, p. 182. Il santuario fu inaugurato nel 1577, ma la facciata fu terminata nel 1585.

⁵ Ceccarelli 2004, pp. 164-167.

⁶ Paci 1973, pp. 31-32; Ceccarelli 2004, pp. 162-167.

⁷ Vigo 1790, pp. 28-37; Saggi 1974, pp. 20-31; Paci 1977, p. 188.

⁸ *Origine della Compagnia* 1626, p. 23.

⁹ I cantieri decorativi della chiesa sono stati oggetto della mia tesi di laurea magistrale, dal titolo *Arte e Controriforma a Macerata. I cantieri decorativi della fine del Cinquecento nella chiesa di Santa Maria delle Vergini: committenti, artisti, programmi e contenuti dottrinali*, Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, a.a. 2013-2014, relatore: prof. Graziano Alfredo Vergani.

fioritura artistica in tutto il territorio maceratese, coincide, non casualmente, con il lungo episcopato del milanese Galeazzo Morone, vescovo dal 1573 fino alla morte avvenuta nel 1613. Esponente della nobiltà lombarda, nipote del cardinale Giovanni Morone e membro dell'*entourage* di Carlo Borromeo, egli fu senza dubbio il personaggio cardine della Controriforma a Macerata. Proprio gli stretti rapporti con l'arcivescovo di Milano, con cui intrattenne una corrispondenza serrata e da cui ricevette consigli nonché aspre critiche, danno conto di un forte legame, ancora tutto da indagare, tra la politica pastorale maceratese e quella ambrosiana dei Borromeo¹⁰. Il mutamento del clima spirituale in città e nel contado, che ebbe luogo in particolare dopo che nel 1583 il Borromeo vi inviò il vescovo di Bergamo Ragazzoni per una visita ispettiva della diocesi, ebbe degli evidenti effetti anche sulle arti costruttive e figurative. Se infatti fino al 1583 Morone aveva dimostrato una certa indifferenza nei confronti degli edifici sacri, dopo la visita compiuta da Ragazzoni, il quale gli suggerì di consultare le *Instructiones fabricae et supplectilis ecclesiasticae* (1577) del Borromeo, sembra che il prelado si sia adoperato con maggiore solerzia nella cura urbanistica, architettonica e decorativa della città e delle sue chiese¹¹.

Il processo di mutamento della vita religiosa, sociale e culturale a Macerata alla fine del Cinquecento e il conseguente influsso sulle arti figurative risultano evidenti proprio nei cantieri della chiesa di Santa Maria delle Vergini, in particolare nella cappella maggiore, di patronato della Compagnia dei Bifolchi, allestita tra il 1589 e il 1595 in seguito a due differenti campagne decorative (fig. 2). Affidata originariamente al pittore maceratese Gaspare Gasparrini, la decorazione della cappella si interruppe alla sua morte, avvenuta il 30 settembre 1590, e fu ripresa nel 1592 dai pittori Cesare e Vincenzo Conti, due fratelli originari di Arcevia, che la portarono a compimento entro il 1595.

2. La Cappella dei Bifolchi: committenza e vicende decorative

Nonostante l'odierna connotazione negativa, in età moderna il termine bifolco, derivato dal vocabolo latino *bubulcus*, designava colui che lavorava la terra con l'aiuto dei buoi¹². La Compagnia dei Bifolchi riuniva dunque gli

¹⁰ Raponi 1989-1990, pp. 75-76. Sulla politica maceratese di Galeazzo Morone, cfr. Gentili 1967, pp. 72-73; Moltedo 1970, pp. 837-838; Paci 1977, pp. 208-246.

¹¹ Raponi 1989-1990, pp. 94-106. Recenti studi (Pasquaré 2012) hanno sottolineato come, nonostante l'assenza di un progetto urbanistico unitario, dalla fine del Cinquecento il centro cittadino di Macerata sia stato riorganizzato per lo svolgimento di rituali e liturgie urbane con modalità che possono essere connesse con le teorie del Borromeo.

¹² Battaglia 1962, p. 223. L'etimologia e il significato del vocabolo in età medievale e moderna sono confermati anche da Mariani 1970: «Forma volgare del latino *bubulcus* [...]. Dal confronto

agricoltori maceratesi e costituiva nel XVI secolo la più numerosa delle Arti di mestiere in città, un dato che testimonia la vocazione prettamente agricola di Macerata, la cui ricchezza era in effetti «la ricchezza di un popolo di agricoltori, e forse più che questo di allevatori di bestiame, come si rileva nei catasti e negli estimi, e anche negli Statuti e nei protocolli notarili»¹³.

La corporazione, costituita da agricoltori al servizio di nobili proprietari terrieri e solitamente vincolati ai padroni da contratti associabili alla mezzadria¹⁴, è attestata a partire dal 1521¹⁵. Secondo documenti di archivio e gli Statuti del Comune del 1553, essa vantava il maggior numero di affiliati, tanto da essere suddivisa in tre comunità: i Bifolchi di San Giuliano e Santa Maria della Porta, che lavoravano appezzamenti di terra lungo il crinale est della collina, quelli del Borgo San Salvatore, cioè della zona ovest oggi occupata da Corso Cavour, e quelli di San Giovanni Battista, del quartiere a sud che oggi si identifica con Corso Cairoli¹⁶. La corporazione tradizionalmente non aveva una sede propria, finché non ottenne il patronato della cappella maggiore della chiesa delle Vergini, che fu scelta per la celebrazione della messa e per le altre pratiche liturgiche.

Perduta ormai gran parte della carica politica che le caratterizzava nell'età comunale, le corporazioni di mestiere alla fine del XVI secolo non erano altro che confraternite religiose, ancora organizzate per gruppi professionali, ma per lo più unite intorno al culto di un santo o di un sacramento, come forme di associazionismo religioso assai diffuse e fortemente auspicate dalla Chiesa post-tridentina. Nel Cinquecento le Arti maceratesi, ognuna con i propri statuti, uno stendardo e una statua del santo protettore conservati nella chiesa di San Giovanni, si riunivano quasi esclusivamente in occasione delle festività cittadine, per eleggere i propri rappresentanti, per pagare le collette in vista delle celebrazioni del patrono o per finanziare opere d'arte¹⁷.

Sembra che la Compagnia si sia interessata al patronato di una cappella del santuario nel 1562, dopo un anno in cui il raccolto del grano era risultato straordinariamente abbondante. In quell'anno i Bifolchi si recarono in

con l'uso di *bubulcus* apprendiamo che il vocabolo vale, fin dall'italiano medievale, tanto “colui che è guardiano dei buoi”, e quindi “mandriano”, quanto “colui che lavora i campi con i buoi”, e quindi “ara con l'aratro trainato dai buoi”».

¹³ Zdekauer 1900, p. 29.

¹⁴ Trosć 1972, pp. 829-832, 843-847 e 1977, pp. 49-52.

¹⁵ Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Archivio Priorale*, Riformanze, ms. 63, cc. 72-75.

¹⁶ Macerata, ASM, *Archivio Priorale*, Riformanze, ms. 96, cc. 26-27, 87-88. Gli Statuti del 1553 prescrivevano le norme che le Arti dovevano rispettare durante la processione per la festa del patrono di Macerata, san Giuliano ospitaliere: i Bifolchi, insolitamente inseriti nella categoria degli artigiani, dovevano collocarsi in ultima posizione e dovevano eleggere in loro rappresentanza tre podestà, uno per ognuno dei tre rioni cittadini (*Volumen statutorum* 1983, c. 2; Cecchi 1971, pp. 449-450). Per la suddivisione in quartieri di Macerata, cfr. Fusari, Torresi 2009, pp. 19-28.

¹⁷ Gentili 1967, pp. 313-320; Moltedo 1970, p. 823; Cioci 1977, pp. 337-338.

processione dalla città al cantiere della chiesa, per offrire un grande cero da porre davanti all'immagine della *Madonna della Misericordia*, collocata ancora nel sacello originario, e successivamente vollero ottenere una cappella per costruirvi un altare e scavarvi un sepolcro per i membri della corporazione e per le rispettive famiglie. Avendo raccolto con la questua una cospicua somma di denaro, nel 1566 indirizzarono una supplica alla Compagnia dei Vergini e ai padri carmelitani appena insediatisi e l'anno successivo ricevettero l'assegnazione del patronato dell'altare maggiore. Nei primi anni '70 si iniziò ad allestire la cappella, intonacando i muri, preparando le finestre e scavando il sepolcro, finché nel 1574, pur senza ornamenti, essa fu terminata¹⁸.

Come testimoniano le fonti documentarie, nell'aprile 1589 Gaspare Gasparrini ricevette 963 fiorini dalla Compagnia dei Vergini e dai Bifolchi come acconto per la realizzazione della veste pittorica della cappella¹⁹. Proveniente da una nobile famiglia locale, Gasparrini fu il protagonista indiscusso della pittura a Macerata negli anni '70 e '80 del Cinquecento²⁰. Residente tra il 1565 e il 1570 a Roma, dove si era formato presso la bottega di Girolamo Siciolante da Sermoneta e a fianco di Livio Agresti nella Sala Regia in Vaticano e nella Villa d'Este di Tivoli²¹, successivamente ritornò in patria, realizzando pale d'altare e affreschi per alcune chiese di Macerata e due cappelle di committenza prestigiosa nella basilica di Loreto, sfortunatamente andate distrutte²². Nella chiesa delle Vergini egli fu il responsabile della decorazione delle cappelle Mozzi (1574-1576), Albani (1579-1581), Ferri (1584) e, infine, di quella dei Bifolchi, che tuttavia non riuscì a completare a causa della morte sopraggiunta il 30 settembre 1590²³. Del suo intervento in quest'ultima restano soltanto i riquadri a fresco (e probabilmente anche la progettazione della decorazione a stucco) della calotta absidale.

Il cantiere, lasciato incompleto, fu poi affidato ai fratelli Cesare e Vincenzo Conti. Nativi di Arcevia²⁴, essi vanno annoverati tra i cosiddetti pittori di Sisto V, membri cioè di quelle numerose *équipes* di artisti che operarono nei prestigiosi cantieri promossi dal papa marchigiano²⁵. Al 1564 risale la prima

¹⁸ Vigo 1790, pp. 28, 38, 52-56; Saggi 1974, p. 64.

¹⁹ Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti (d'ora in poi BCMB), *Fondo manoscritti*, Memorie di famiglie maceratesi, ms. 540, fasc. XXIX, f. 535v (cfr. Appendice documentaria).

²⁰ Il contributo più recente e significativo su Gasparrini si deve a Francesca Coltrinari (Coltrinari 2015) che, dopo aver analizzato il contesto politico-sociale maceratese della fine del Cinquecento e le dinamiche della committenza artistica locale, ricostruisce, anche attraverso documenti inediti, l'intera carriera del pittore, mettendo soprattutto in luce i suoi debiti nei confronti degli artisti coevi e avanzando nuove proposte di attribuzione. Cfr. anche Giannatiempo López 1992; Fiumi 1999.

²¹ Masetti Zannini 1974, pp. 101-102; Tosini 2005, pp. 51-53; Coltrinari 2015, pp. 315-318.

²² Arcangeli 1988, p. 401; Carloni 2007, pp. 88-90; Coltrinari 2015, pp. 320-327.

²³ Macerata, BCMB, *Fondo manoscritti*, Memorie di famiglie maceratesi, ms. 540, fasc. XXIX, f. 532r (cfr. Appendice documentaria). Cfr. anche l'appendice in Coltrinari 2015, pp. 348-349.

²⁴ Santini 2005, pp. 134, 301-303.

²⁵ Cfr. Zuccari 1992.

attestazione della presenza di Cesare Conti a Roma²⁶, dove probabilmente si trasferì giovanissimo con tutta la famiglia e dove infatti nacque il fratello minore Vincenzo. Le sue prime opere romane, databili agli anni '70, si riscontrano nella decorazione della navata centrale di Santa Maria in Trastevere e nella chiesa di Santo Spirito in Sassia, in una cappella diretta da Livio Agresti che gli fu probabilmente maestro²⁷. Vincenzo è invece attivo per la prima volta nel 1584, come collaboratore del fratello nell'esecuzione di alcuni affreschi ad Orvieto, nel duomo e nel palazzo Monaldeschi della Cervara, sotto la direzione di Cesare Nebbia²⁸. Dopo il 1585, anno dell'elezione al soglio pontificio di Sisto V, i due fratelli riuscirono ad accedere ai più importanti cantieri pittorici dell'Urbe, lavorando solitamente a quattro mani. Le scene loro attribuibili nella Biblioteca Sistina, nella Scala Santa e nel Palazzo Lateranense presentano un linguaggio caratterizzato da una stesura veloce tipica dello stile sistino, da un disegno nitido di derivazione zuccaresca, dalla resa compendiarica dei personaggi sullo sfondo, da virtuosismi e gesti bizzarri ripresi da Raffaellino da Reggio, da figure vivaci e movimentate, ma estranee a ogni tipo di sentimento²⁹.

Convocati a Macerata, il 13 novembre 1592, i Conti percepirono dai deputati della Compagnia dei Vergini un versamento di 383 fiorini³⁰. Nel febbraio del 1593 la Corporazione dei Bifulchi, avendo stabilito precedentemente una spesa complessiva di 2000 fiorini per la decorazione della cappella e avendone già pagato a Gasparrini 977 – cifra quasi identica a quella attestata dal documento del 1589 –, era obbligata a saldare la cifra restante fino ai 2000 fiorini ai nuovi pittori³¹, che conclusero il loro lavoro nel 1595, anno segnalato in un'iscrizione posta nella cornice inferiore dei due affreschi laterali³². Eseguite altre opere a

²⁶ Masetti Zannini 1974, p. 24.

²⁷ Sulle prime esperienze romane dei Conti, cfr. Madonna 1993, pp. 268-275; Matteucci 1996, pp. 304-305; Papetti 2009, pp. 119-121.

²⁸ Papetti 2009, p. 121.

²⁹ Cfr. Zuccari 1992, pp. 77-79, 95-97; Zuccari 1993, pp. 70-76; Papetti 2009, pp. 122-128. Parallelamente all'impegno nelle imprese sistine, nel 1587 Vincenzo, accanto ad Andrea Lilli, fu attivo nella chiesa di Sant'Agostino, mentre Cesare realizzò per la chiesa di Santa Maria in Traspontina una tela con la Madonna e San Giovanni da collocare dietro a un crocifisso ligneo. Quest'ultima commissione gli fu forse affidata da un terzo fratello Conti, Giovanni Antonio, che era frate carmelitano nella chiesa (Madonna 1993, pp. 241-242) e che dunque potrebbe aver favorito il contatto successivo con i padri carmelitani della chiesa delle Vergini di Macerata.

³⁰ Macerata, BCMB, *Fondo manoscritti*, Particole di istromenti, ms. 521, fasc. X, f. 192v (cfr. Appendice documentaria). In una testimonianza del 1608 Cesare Conti ricorda di essere giunto a Macerata diciassette anni prima (Paci 1971, p. 77), quindi tra il 1591 e il 1592, una notizia che conferma la data della convocazione dei due fratelli a Macerata.

³¹ Macerata, BCMB, *Fondo manoscritti*, Particole di istromenti, ms. 522, fasc. II, f. 159r (cfr. Appendice documentaria).

³² L'iscrizione recita: SACELLUM HOC SACRATISSIMO CORPORI DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI DICATUM BUBULCI MACERATENSES, SUIS SUMPTIBUS, EXORNARE FECERUNT ANNO DOMINI MDXCV.

quattro mani nelle Marche³³, nel 1598 si separarono: Cesare si sposò e si stabilì a Macerata³⁴, mentre Vincenzo tornò a Roma per poi trasferirsi a Torino, dove fece carriera alla corte dei Savoia³⁵.

Nella Cappella dei Bifolchi realizzarono le principali opere pittoriche: la pala d'altare con l'*Ultima Cena*, i due affreschi laterali con storie veterotestamentarie di soggetto eucaristico e una lunga serie di riquadri minori con santi, angioletti e scene a monocromo.

3. *Il ciclo eucaristico di Cesare e Vincenzo Conti*

La monumentale cappella ospita al centro una fastosa struttura architettonica, composta ai lati da due colonne fasciate in basso da una decorazione in oro con girali e foglie d'edera e in alto da scanalature spiraliformi con capitelli compositi arricchiti di decorazioni dorate, che termina con un timpano spezzato, sormontato da statue e fornito di una trabeazione ornata da fasce a ovuli e a dentelli. All'interno vi è l'iscrizione «O SACRUM CONVIVIUM», incipit di un noto inno eucaristico, mentre al di sopra del timpano si erge un grande calice in stucco sorretto da puttini, elementi che introducono al tema portante dell'intera

³³ Nel 1593 i due fratelli ricevettero dal nobile Bernardino Pellicani la commissione della cappella maggiore del duomo di Macerata, purtroppo andata distrutta nell'Ottocento. Sappiamo però che il committente li fece incarcerare perché non avevano rispettato la scadenza entro cui terminare l'opera (Macerata, ASM, *Archivio notarile, Miscellanea notarile*, ms. 16/3 b, c. 4; Paci 1973, pp. 55-56). Di recente sono state assegnate ai Conti anche due tele di notevole qualità in una pieve di Acquaviva Picena, eseguite intorno al 1596, e l'anonima pala d'altare della Cappella Panici nella chiesa delle Vergini, un dipinto di ottima fattura databile a mio parere tra il 1595 e il 1598 (Papetti 2009, pp. 109-118).

³⁴ Per ulteriori notizie su Cesare Conti, cfr. Vodret 1983. Cesare proseguì la sua attività a Macerata, operando per il convento maceratese di San Francesco, purtroppo demolito a inizio Novecento, e in alcune chiese dell'entroterra, come il piccolo santuario dell'Acqua Santa a Morrovalle. Di recente è stata rintracciata la sua unica opera firmata, una *Sacra Famiglia con san Francesco e san Bonaventura*, datata 1600, per la chiesa di San Giovanni Battista ad Arcevia, il cui committente, l'arcevese Angelo Rocca, era stato uno degli iconografi della Biblioteca Vaticana (Papetti 2009, pp. 130-131, 140-142). Cesare sposò una certa Vittoria Barussi da cui ebbe un figlio, Ludovico, dottore in medicina (Macerata, BCMB, *Fondo manoscritti*, Dizionario biografico di maceratesi illustri, ms. 1103, f. 52), e morì a Macerata il 28 giugno 1622. Macerata, BCMB, *Fondo manoscritti*, Miscellanea, ms. 526, f. 122r (cfr. Appendice documentaria).

³⁵ Per notizie su Vincenzo Conti, cfr. anche Romano 1983. Di nuovo a Roma nel 1598, Vincenzo collaborò con Cesare Nebbia e lasciò affreschi nelle chiese della Madonna dei Monti e di Santa Cecilia in Trastevere. Entrato in contatto con i Savoia, il 18 luglio 1607 si trovava a Torino, al servizio del duca Carlo Emanuele I, per il quale realizzò una vasta serie di opere andate perdute: dipinti sacri per chiese, affreschi per palazzi nobiliari, scenografie teatrali, paesaggi e ritratti. Nel 1612 fu ammesso alla corte come artista stipendiato, stringendo forti legami persino con il poeta napoletano Giovan Battista Marino, che inserì nella sua *Galeria* (1619) l'*ekphrasis* di un suo dipinto o disegno di soggetto mitologico. Ottenuta nel 1621 la cittadinanza, morì a Torino nel 1626 (Papetti 2009, pp. 126-130).

veste decorativa della cappella, il sacramento dell'eucarestia. All'interno dell'imponente struttura è collocato il dipinto ad olio su tela, opera dei fratelli Conti, con l'*Ultima Cena* (fig. 3).

La scena raffigurata è strutturata in due campi sovrapposti separati da un cumulo di nubi. Nella sezione superiore del dipinto, la rigidità dello schema piramidale praticamente simmetrico e la severità di Dio Padre, raffigurato con la tradizionale aureola triangolare e il globo, sono smorzate dalla vivacità dei puttini alati e dalla piacevolezza delle vesti, animate da sfumature iridescenti, dei due angeli oranti. In basso ha luogo l'Ultima Cena, sviluppata intorno alla lunga tavola posta in diagonale che misura lo spazio della stanza e guida l'occhio dell'osservatore in profondità. La luce che proviene da due fonti immaginate a sinistra colpisce le figure in primo piano e degrada man mano che procede verso il fondo, lasciando nella semioscurità alcuni dei convitati più lontani. I poli di attrazione sono due: Cristo, seduto al centro della tavola in secondo piano, e l'apostolo con il calice di vino ben evidente al centro della scena (fig. 4).

Cristo, lo sguardo in estasi rivolto verso l'alto, regge con la mano sinistra il pane, mentre la destra è alzata, nel gesto solenne della benedizione: la scena è bloccata nell'attimo in cui il Messia prese il pane, lo benedisse, lo spezzò e lo offrì ai discepoli. Gli apostoli situati in fondo alla tavola (tra i quali si riconosce san Giovanni, l'unico imberbe) sono definiti in maniera sommaria, mentre i quattro alla destra di Cristo sono caratterizzati più realisticamente, ognuno con espressioni e pose differenziate, pur condividendo una stessa tipologia fisiognomica pungente, riconducibile a quelle dei personaggi dipinti dai Conti nei cantieri sistini³⁶. All'estrema sinistra si riconosce Giuda Iscariota, raffigurato di spalle e avvolto nell'ombra, colto nell'atto di tenere nascosta la borsa con i trenta denari. L'ombra, che può essere intesa come suo attributo, costituirebbe la proiezione della sua natura oscura e al tempo stesso alluderebbe alla sua cecità di fronte alla rivelazione del Messia e all'impossibilità della salvezza, mentre la mano che regge la borsa dei denari, storta e innaturalmente tesa, potrebbe essere simbolo della stortura morale di chi ha orchestrato il tradimento di Cristo³⁷.

Il fulcro visivo della tela è però occupato, secondo una modalità inusuale, da un ultimo apostolo, l'unico posizionato sul lato destro della tavola, raffigurato con il busto in torsione mentre porge un calice a un giovane coppiere che versa

³⁶ Cfr. Zuccari 1992, pp. 95-96.

³⁷ Sulla demonizzazione dell'ombra, cfr. Stoichita 2000, pp. 119-140. La pala maceratese va confrontata con la coeva *Ultima Cena* (1598) di Simone De Magistris nella collegiata di San Ginesio, in cui Giuda è caratterizzato come ebreo malvagio e avaro attraverso tratti iconografici, tra cui un'ombra particolarmente espressiva, che rientrano nella tradizione della propaganda antiebraica. L'ombra appare spesso correlata a Giuda e in generale al popolo d'Israele, secondo un'immagine che ricalca alcuni giudizi tratti da vari sermoni, che spesso facevano riferimento agli ebrei come perennemente avvolti dalle tenebre in quanto ciechi di fronte alla venuta di Cristo (Capriotti 2012, pp. 349-356).

del vino. Queste due figure sono introdotte visivamente dai personaggi posti sul proscenio: la sagoma scura di Giuda a sinistra, l'inserviente seminudo in basso, contraddistinto da un'anatomia leggermente caricata, e l'imponente figura a destra (da identificare forse con l'anziano padrone della casa che ospitò l'Ultima Cena) che con il suo gesto accompagna lo sguardo verso il centro dell'immagine. Il vigoroso plasticismo delle figure in primo piano è ottenuto grazie al gioco chiaroscurale sui corpi e sulle vesti dalle cromie brillanti, evidente negli effetti luminosi sull'abito di foggia moderna dell'uomo sulla destra, sulla spalla del coppiere, sui panneggi dell'apostolo attraversati da riflessi luminescenti che ricordano quelli di Barocci.

Il linguaggio dei Conti rivela una ben salda base manierista, in particolare l'influenza di Andrea del Sarto e di Pontormo, per la scelta cromatica e per gli effetti di brusco passaggio tra ombra e luce, ma il tutto reso con un chiaroscuro meno inquieto. Da Girolamo Muziano proviene la ricerca di marcato plasticismo delle figure in primo piano, nonché l'accentuata solennità di pose e volti, mentre le cromie cangianti di stampo baroccesco sembrano mediate dalle opere dell'eugubino Felice Damiani, in particolare dall'*Ultima Cena* di Loreto³⁸. La resa veloce e compendiaria delle figure sul fondo, la fluidità di pittura nella descrizione degli angeli e la ripetitività del modulo fisiognomico derivano invece dalle esperienze dei Conti nei cantieri di Sisto V, in cui si richiedevano rapidità di esecuzione ed efficacia comunicativa³⁹.

La pala è stata in passato attribuita da Alessandro Zuccari al solo Vincenzo Conti sulla base dei giudizi del pittore Giovanni Baglione, che conosceva senza dubbio l'operato dei due fratelli, essendo stato attivo sia nei cantieri sistini, sia a Macerata agli inizi del Seicento, e che fu loro primo biografo nelle sue *Vite de' pittori scultori et architetti* stampate a Roma nel 1649⁴⁰. Secondo Baglione, infatti, Cesare ottenne lodevoli risultati per quanto riguarda le pitture ornamentali, mentre Vincenzo, più capace nella composizione di scene narrative e nella realizzazione dei personaggi, «di gran lunga nelle figure avanzò il fratello»⁴¹. Sulla scorta di ciò, nell'attribuzione degli affreschi sistini così come delle pitture maceratesi, Alessandro Zuccari ha riconosciuto la mano di Cesare quasi esclusivamente negli inserti ornamentali e nelle architetture più complesse, mentre quella di Vincenzo si ravviserebbe nelle scene narrative più riuscite⁴². A mio parere, una suddivisione così rigida degli interventi potrebbe essere fuorviante. Infatti, allo stato attuale delle ricerche, non è possibile riferire con certezza a uno soltanto dei due fratelli determinati motivi iconografici o precise caratteristiche stilistiche, poiché sono andati perduti (o non sono stati ancora

³⁸ Cfr. Teodori 1992.

³⁹ Arcangeli 1992a, p. 146; Zuccari 1992, p. 96, nota 69; Papetti 2009, p. 116.

⁴⁰ Zuccari 1992, pp. 96-99. Cfr. anche Papetti 2009, p. 125. Sull'attività del Baglione a Macerata, cfr. Arcangeli 1992a, p. 148; Blasio 2010, pp. 56-58.

⁴¹ Baglione 1642, pp. 167-168.

⁴² Zuccari 1992, pp. 73-79, 95-96; Zuccari 1993, p. 71.

rintracciati) i dipinti eseguiti da entrambi dopo il 1600, cioè opere realizzate autonomamente dopo la loro separazione⁴³. È evidente come nell'*Ultima Cena*, in particolare nel confronto tra la sezione superiore e la scena principale, siano compresenti due mani, affini ma diverse. Nonostante ciò, sappiamo quanto i due pittori fossero avvezzi ad operare a quattro mani, tentando di smorzare il più possibile le loro divergenze stilistiche. È anzi probabile che i migliori risultati da loro conseguiti, come ad esempio la pala centrale, siano il frutto della totale collaborazione tra i due. Per questo ritengo più prudente attribuire la pala, così come gli affreschi, a entrambi, riservando per eventuali ricerche future l'analisi delle peculiarità stilistiche rispettivamente dell'uno o dell'altro fratello.

Il dipinto raffigura il momento dell'*Istituzione dell'eucarestia*, narrata nei Vangeli (a esclusione di quello di Giovanni), secondo l'iconografia che, pur diffusissima fino alla fine del Quattrocento, era tornata in auge negli ultimi decenni del XVI secolo in relazione al suo significato dogmatico, come riaffermazione in chiave anti-protestante del sacramento e delle sue specificità dottrinali. Nel XVII e XVIII secolo divennero infatti preponderanti le due iconografie connesse all'eucarestia, di cui fu grande diffusore Federico Barocci: la *Consacrazione del pane e del vino* e la *Comunione degli apostoli*⁴⁴. Tuttavia, mentre nella tradizione iconografica di fine Cinquecento prevalgono la scena orizzontale e l'impostazione centrale di Cristo⁴⁵, i Conti posizionarono la lunga tavola in diagonale, secondo una prospettiva a fuoco laterale, un motivo ideato da Tiziano per l'*Ultima Cena* di Urbino (1544), oggi alla Galleria Nazionale delle Marche, e in seguito ripreso e più volte sviluppato da Tintoretto fino alla tela nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia (1592-1594)⁴⁶.

La pala maceratese rivela una serie di modelli che vanno rintracciati nelle opere dei maestri del Rinascimento, così come in quelle degli artisti coevi ai Conti. La posa dell'anziano in primo piano sembra una rielaborazione del personaggio accanto alla balaustra di destra della *Disputa del Sacramento* di Raffaello, rivisitato attraverso le imponenti figure di Muziano, come il Cristo nella *Resurrezione di Lazzaro* a Orvieto o il *San Zaccaria* di Loreto⁴⁷. Il dorso e le braccia muscolose del servitore sulla sinistra provengono dal repertorio anatomico manierista, rielaborato poi da gran parte degli artisti del Cinquecento. La struttura della stanza, fortemente scorcata e con la colonna su plinto a sinistra, sembra ispirata a quella del *Sogno di Giuseppe* di Felice Damiani nel santuario dei Lumi a San Severino, dove i Conti avevano lavorato

⁴³ In particolare, sono andate perdute tutte le pitture, evidentemente di grande rilievo, realizzate da Vincenzo per la corte sabauda, opere che avrebbero potuto fornire la chiave per riconoscere la sua mano nelle pitture maceratesi (Papetti 2009, p. 128).

⁴⁴ Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. II, 1957, pp. 417-420; Mâle 1984, pp. 87-91.

⁴⁵ Capriotti 2012, p. 349.

⁴⁶ Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. II, 1957, pp. 411-412.

⁴⁷ Sull'operato marchigiano di Muziano, cfr. Arcangeli 1992b, pp. 263-268.

accanto al pittore eugubino⁴⁸. Ma ancora più evidente è l'affinità con l'*Ultima Cena* (fig. 5) nella chiesa di San Lorenzo a Tavullia (1568-1582) di Nicolò Trometta, pittore pesarese allievo degli Zuccari: benché in quest'opera la tavola della cena sia posta in orizzontale, sono analoghi la suddivisione su due livelli, l'impostazione della sezione superiore e il motivo particolarmente evidente del coppiere che versa vino a un apostolo⁴⁹. L'originalità dei Conti sta proprio nel riutilizzare questo dettaglio, in realtà già presente in opere di Livio Agresti, facendone il fulcro visivo e concettuale della scena⁵⁰.

Come ribadito dall'iscrizione che sovrasta la pala, «NOCTIS RECOLITUR CENA NOVISSIMA», un verso del *Sacris Solemniis*, l'inno liturgico composto da san Tommaso d'Aquino su commissione di papa Urbano IV in occasione dell'istituzione nel 1264 della festività del Corpus Domini, il dipinto ripropone in immagini le dottrine del sacramento riaffermate al Concilio di Trento: la presenza reale di Cristo, la transustanziazione, l'eucarestia come sacrificio eterno e il ruolo dei sacerdoti nella distribuzione della comunione⁵¹. Attraverso la riaffermazione di questi dogmi si osteggiavano le posizioni dei riformatori protestanti: alcuni, come Zwingli, avevano sostenuto infatti la presenza simbolica e non reale di Cristo nell'eucarestia, mentre altri, tra cui Lutero, avevano contrapposto la dottrina della consustanziazione a quella cattolica della transustanziazione. Altro oggetto di dibattito era stata la doppia specie dell'eucarestia: i luterani, seguendo alla lettera le Sacre Scritture, davano l'eucarestia ai fedeli sotto entrambe le specie, sia come pane che come vino. Il Concilio di Trento, nel decreto del luglio 1562 (Sessione XXI), affermò invece che non era necessario riceverla sotto entrambe le specie, perché ricevendo anche solo il pane si riceveva il Cristo intero⁵². Un'ulteriore questione scottante era la teoria protestante del sacerdozio universale, contro cui si oppose la Chiesa di Roma, secondo cui il compito di distribuire la comunione doveva essere affidato esclusivamente ai sacerdoti, designati come intermediari tra Dio e i fedeli e come rappresentanti di Cristo in terra⁵³.

La scelta degli artisti di dislocare l'apostolo e Cristo su due piani di profondità deriva dunque dalla volontà di porre l'attenzione su entrambe le specie dell'eucarestia, il pane, che Cristo sta benedicendo, e il vino, che verrà consacrato poco dopo.

⁴⁸ Cfr. Teodori 1992, pp. 164-165.

⁴⁹ Cfr. Dal Poggetto, Zampetti 1981, pp. 67-69; Arcangeli 1988, p. 404.

⁵⁰ La figura particolarmente evidente del coppiere che versa il vino trova riscontro nell'*Ultima Cena* nella terza cappella a destra in Santo Spirito in Sassia, dubitativamente attribuita a un certo Litardo Piccioli, allievo di Livio Agresti, ma da restituire a mio giudizio a Cesare Conti, la cui presenza è attestata nella cappella in quegli stessi anni sotto la direzione dello stesso Agresti. Cfr. Matteucci 1996, pp. 303-305.

⁵¹ Alberigo *et al.* 2002, pp. 693-695.

⁵² Ivi, pp. 726-727.

⁵³ Questa tematica era stata già chiaramente esposta in alcuni versi del *Sacris solemniis*, da cui è tratta l'iscrizione che sovrasta il dipinto: «Sic sacrificium istud instituit, cujus officium committi voluit solis presbyteris, quibus sic congruit, ut sumant, et dent ceteris».

Dal momento che la Chiesa tridentina aveva affermato la non necessarietà della distribuzione della comunione sotto entrambe le specie, il fatto che il vino venga versato a un apostolo ha un significato: gli apostoli rappresentano i sacerdoti che, in qualità di intermediari, sono gli unici che possono gustare entrambe le specie dell'eucarestia e ai quali spetta la distribuzione della comunione ai fedeli. Il legame tra apostoli e sacerdoti in relazione al sacramento era stato rimarcato anche nei decreti tridentini, nella Sessione XXII del 17 settembre 1562 dedicata alle dottrine e ai canoni sulla messa:

egli [Cristo] dunque, proclamandosi sacerdote in eterno secondo l'ordine di Melchisedek, offrì a Dio padre il suo corpo e il suo sangue sotto le specie del pane e del vino e sotto gli stessi simboli lo diede, perché lo prendessero, agli apostoli (che in quel momento costituivano i sacerdoti della nuova alleanza) e comandò ad essi e ai loro successori nel sacerdozio che l'offerissero, con queste parole: *Fate questo in memoria di me*, ecc., come la chiesa cattolica ha sempre creduto e insegnato⁵⁴.

Attraverso l'*Ultima Cena* si ripercorre dunque anche il rito della messa, in cui i sacerdoti, successori degli apostoli, propongono ai fedeli la reiterazione del sacrificio di Cristo assumendo l'eucarestia sotto entrambe le specie, ripetendo i gesti e le parole di consacrazione da lui pronunciate nel momento dell'istituzione del sacramento.

Oltre all'interpretazione del pane come *corpus Christi*, emerge però un ulteriore livello di significato in relazione alla committenza della cappella. Non possiamo infatti dimenticare che i Bifolchi erano agricoltori, per lo più coltivatori di frumento, e per questo il pane, elemento ricorrente e particolarmente evidente nel dipinto, alluderebbe anche all'attività stessa dei committenti. Vedremo attraverso tutti gli elementi della cappella come venga qui imbastita una fitta trama di richiami all'immagine del pane, sia come eucarestia sia come simbolo del lavoro agricolo dei Bifolchi⁵⁵.

Ai lati del monumentale complesso architettonico centrale vi sono, sotto le finestre, due grandi affreschi eseguiti dai Conti, incorniciati da mensole e da un timpano triangolare fortemente aggettante. Essi rappresentano, in conformità con il tema concettuale della cappella, la *Raccolta della manna* e l'*Incontro di Abramo e Melchisedek*, due episodi veterotestamentari che, secondo il sistema di rappresentazione tipologica della *Biblia Pauperum* a cui fece frequente ricorso anche la Chiesa della Controriforma, erano interpretati come prefigurazioni dell'Istituzione dell'eucarestia⁵⁶.

Sulla parete sinistra è raffigurata la *Raccolta della manna* (fig. 6), il momento in cui, secondo la narrazione del libro dell'Esodo, gli Israeliti giunti nel deserto

⁵⁴ Alberigo *et al.* 2002, p. 733.

⁵⁵ Arcangeli 1992a, p. 145.

⁵⁶ Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. I, 1956, p. 197; Mâle 1984, pp. 295-297; Baviera, Bentini 1997, pp. 50-52. Cfr. anche *Biblia Pauperum* 1979, p. 35. Sul riutilizzo di associazioni tipologiche medievali nell'età della Controriforma, cfr. anche Ostrow 2002, pp. 88-89.

del Sinai al seguito di Mosè raccolsero la miracolosa sostanza caduta dal cielo per volontà divina⁵⁷. La scena presenta il profeta Mosè, raffigurato a sinistra con la tradizionale verga, e una moltitudine di personaggi che, reggendo in mano o sul capo degli otri, si accingono a raccogliere la manna. Nella scena, priva di un vero centro visivo, l'occhio dell'osservatore non è attirato da un unico punto focale, ma è obbligato a spostarsi in tutte le direzioni, soffermandosi su ogni singolo elemento. Le imponenti figure in primo piano, collocate in maniera scomposta e irregolare nel proscenio, accompagnano l'occhio dell'osservatore attraverso la successione di diversi piani. Lo spazio, privo di riferimenti prospettici e sviluppato su di un piano quasi ribaltato, è occupato in fondo da una miriade di piccolissime figure, dalla scenografia delle tende dell'accampamento e dall'ampia apertura di cielo, descritto con riverberi di vivaci cromie. La stesura rapida del colore, i giochi luminosi e la resa compendiaria degli elementi sul fondo danno vita a un dinamismo che vivacizza le figure non molto plastiche⁵⁸. Lo stile pittorico dei Conti, fortemente ancorato ai modelli del primo manierismo tosco-romano, è chiaramente aggiornato sul linguaggio diffuso nell'Urbe negli anni '80: proprio le gamme cromatiche vivaci e luminose costituiscono un chiaro riferimento alla pittura degli Zuccari, mentre la rapidità di esecuzione, il marcato dinamismo e una certa indifferenza per la resa realistica delle figure denotano il legame con lo stile sistino⁵⁹.

Dal punto di vista iconografico, vanno ricordate le interpretazioni che hanno fatto di questo episodio una prefigurazione dell'eucarestia. Se infatti nell'Esodo la manna era semplicemente il simbolo del nutrimento spirituale, dell'amore di Dio che accompagna il suo Popolo fino alla Terra Promessa, già nel libro della Sapienza si diede inizio a una sua rilettura spirituale⁶⁰, che fu portata a compimento da Cristo stesso, secondo quanto ci trasmette il Vangelo di Giovanni:

Allora essi dissero: «[...] I nostri padri hanno mangiato la manna nel deserto, come sta scritto: *Diede loro da mangiare un pane dal cielo*». Rispose loro Gesù: «In verità, in verità vi dico: non Mosè vi ha dato il pane dal cielo, ma il Padre mio vi dà il pane dal cielo; il pane di Dio è colui che discende dal cielo e dà vita al mondo». Allora gli dissero: «Signore, dacci questo pane». Gesù rispose: «Io sono il pane della vita; chi viene a me non avrà più fame e chi crede in me non avrà più sete. [...] I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti; questo è il pane che discende dal cielo, perché chi ne mangia non muoia. Io sono il pane vivo, disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo»⁶¹.

⁵⁷ Cfr. Esodo 16, 16-36.

⁵⁸ Arcangeli 1992a, p. 146; Papetti 2009, p. 117.

⁵⁹ Zampetti 1991, pp. 23-37, 79-96; Zuccari 1992, pp. 18-19, 36.

⁶⁰ Baviera, Bentini 1997, p. 106. Cfr. Sapienza 16, 20-21.

⁶¹ Giovanni 6, 30-35.

Fu dunque Cristo stesso a riprendere il brano dell'Esodo per preannunciare l'istituzione dell'eucarestia e la salvezza dell'umanità attraverso il proprio sacrificio. La manna dell'Antico Testamento è prefigurazione del pane che Cristo consacrò durante l'Ultima Cena e quindi del proprio corpo, dato in sacrificio per l'umanità.

Questi concetti, abbondantemente discussi dai Padri della Chiesa⁶², erano stati rielaborati e fortemente riaffermati al Concilio di Trento: nel decreto sull'eucarestia del 1551 si legge che «tutti e singoli i cristiani [...] possano giungere alla patria celeste, dove potranno mangiare, senza alcun velo, quello stesso pane degli angeli, che ora mangiano sotto le sacre specie»⁶³. Nell'identificare l'eucarestia nel *panis angelicus*, si ribadisce pertanto il collegamento tipologico tra la raccolta della manna e l'istituzione del sacramento. Anche l'iscrizione che sovrasta l'affresco, «PLUIT ILLIS MANA AD MANDUCANDUM ET PANEM COELI DEDIT EIS», riproduzione di un verso tratto dal Salmo 77⁶⁴, ribadisce come il pane, quello celeste e per analogia quello terrestre, sia il fulcro concettuale dell'intera cappella.

Per l'ideazione della scena i Conti potrebbero aver tratto spunto dagli affreschi di Raffaello e dei suoi allievi nelle Logge Vaticane, ma più probabilmente ripresero alcune *Storie di Mosè* di Federico Zuccari e collaboratori nella seconda volta della Sala dell'Alcova in Palazzo Corsini alla Lungara a Roma. L'affresco maceratese mostra infatti forti affinità compositive con il riquadro della *Raccolta della manna* di quel ciclo, ma soprattutto con la *Caduta delle quaglie* (fig. 7), analogo nell'impostazione verticale, nell'imponente figura di Mosè e nella descrizione cromatica dello sfondo⁶⁵.

In quest'affresco si manifesta anche la spiccata tendenza citazionista dei Conti, che riutilizzarono il repertorio figurativo acquisito durante la formazione romana a contatto con le grandi opere del Rinascimento. Mosè sembra infatti essere una ripresa del modello raffaellesco del giovane sulla sinistra nella *Disputa del Sacramento*, mentre l'uomo di spalle che regge sul capo un otre e con la sinistra tiene per mano un bambino è una chiara citazione di una figura, assai frequente nella pittura manierista, tratta dall'*Incendio di Borgo* di Raffaello (fig. 8). A destra l'elemento colto dell'uomo seminudo, presente in altre opere dei Conti⁶⁶, è desunto da uno degli *Ignudi* di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina, nella cornice dell'*Ebbrezza di Noè* (fig. 9), mentre la pettinatura scomposta dal vento sembra essere ispirata al personaggio di

⁶² Cfr. Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. I, 1956, pp. 196-198; Baviera, Bentini 1997, pp. 50-52.

⁶³ Alberigo et al. 2002, p. 697.

⁶⁴ Salmi 77, 23-25. Altri riferimenti alla manna sono nella Prima Lettera ai Corinzi 10, 3 e in Apocalisse 2, 17.

⁶⁵ Cfr. Acidini Luchinat 1998, pp. 143-145.

⁶⁶ Il motivo ricorre nell'affresco con la *Trasmissione dei poteri regali da Davide a Solomone* nel Palazzo Lateranense. Cfr. Zuccari 1992, pp. 128-130.

spalle a sinistra della *Deposizione* di Barocci nel duomo di Perugia (1567-1569), opera essenziale della cultura tardo-manierista dell'Italia centrale.

Il ciclo eucaristico è completato dall'affresco sulla destra con l'*Incontro di Abramo e Melchisedek* (fig. 10). La scena si basa sull'episodio della Genesi in cui Abramo, di ritorno da una vittoriosa campagna militare, giunto a Salem (Gerusalemme) fu accolto da Melchisedek, re e sommo sacerdote, che gli offrì pane e vino come segni della sua ospitalità, in cambio dei quali Abramo gli donò la decima del suo bottino⁶⁷.

L'affresco raffigura a sinistra Melchisedek, accompagnato dai sacerdoti riconoscibili dal tradizionale copricapo a mezzaluna, che offre dei pani ad Abramo, collocato al centro della scena e seguito da alcuni soldati. Le figure, dai volti inespressivi e dai lineamenti semplificati, ma vivaci e argute nelle pose e nei gesti, sono chiare riprese di stilemi assai diffusi negli affreschi della Biblioteca Sistina e della Scala Santa⁶⁸. Alle loro spalle si intravede una sorta di terrazza con balaustra, da cui ha inizio un porticato, introdotto visivamente dai due pilastri di marmo rosso dalle venature bianche, con archi a tutto sesto e volte a crociera, una struttura simmetrica e in forte scorcio che conferisce all'affresco una marcata compostezza e stabilità. Il porticato si apre su di un paesaggio collinare, descritto con interessanti gamme cromatiche, occupato da un albero ricurvo e da una capanna diroccata, mentre sullo sfondo, realizzato quasi a monocromo, si stendono valli e colline, con ruderi e piccoli edifici rurali.

La scena spicca, rispetto alla *Raccolta della manna*, per la complessa scenografia architettonica e per una più sapiente organizzazione registica, in particolare nella distribuzione dei personaggi nello spazio e nella scelta di gesti e pose meno enfatici. La compostezza dell'immagine è conferita da un calibrato gioco di linee verticali e diagonali, a formare una griglia geometrica che permette di misurare gli spazi e che indica come asse visivo la figura di Abramo, sul cui capo si colloca il punto di fuga. L'impostazione scenica chiara nella solida struttura architettonica, il piacevole quadro paesaggistico, la solennità dell'incontro tra Abramo e Melchisedek danno vita a un senso di pacatezza assimilabile agli affreschi di Federico Zuccari nella Cappella dei Duchi di Urbino a Loreto, molto lontano dall'incessante e disordinato dinamismo della *Raccolta della manna*. La preponderanza degli influssi zuccareschi nel linguaggio pittorico dei Conti è dimostrata anche dall'uso del colore, armonioso e sobrio, e dalla «stesura veloce, che arricchisce le gamme già chiare con colpi di luce bianca».

L'impianto architettonico della scena è probabilmente ripreso in via diretta dalla *Flagellazione* di Girolamo Muziano per il duomo di Orvieto (1560 circa), da cui forse è ispirata anche la veduta paesaggistica⁶⁹. Le figure dei soldati e

⁶⁷ Cfr. Genesi 14, 17-20.

⁶⁸ Cfr. Zuccari 1992, pp. 127-130. Cfr. anche gli affreschi con *Scene di Salomone* nella galleria del Palazzo Giustiniani di Roma, a mio parere forse attribuibili ai Conti (Madonna 1993, p. 320).

⁶⁹ Altro modello iconografico potrebbe essere stata l'*Ultima Cena* (1581) di Ercole Ramazzani, il pittore di Arcevia attivo in Santo Spirito in Sassia negli stessi anni in cui vi operarono i Conti

dello stesso Abramo sono recuperate dal vasto repertorio di uomini in armi proveniente dalle opere rinascimentali e manieriste – in particolare, dalla *Visione della croce* della Stanza di Costantino in Vaticano, oppure da alcuni affreschi dei fratelli Zuccari, come la *Decollazione di Santa Caterina* di Federico in Santa Caterina dei Funari (1572) o la scena con *Carlo Magno conferma la donazione di Ravenna alla Chiesa* di Taddeo, nella Sala Regia in Vaticano⁷⁰ – e già utilizzato dai Conti nelle opere romane degli anni '80⁷¹. La veduta sul fondo costituisce una citazione assai raffinata della pittura di paesaggio che stava prendendo piede a Roma negli stessi anni, grazie soprattutto all'operato di Antonio Tempesta e dei fiamminghi Brill, giunti nell'Urbe tra gli anni '70 e '80⁷², ma richiama alla mente anche le pitture murali delle ville venete, in particolare della Villa Barbaro a Maser o della Villa Godi Malinverni a Lonedo di Lugo Vicentino.

I due affreschi presentano una più forte omogeneità stilistica rispetto all'*Ultima Cena*, ma anche in questo caso non è possibile assegnarli con certezza a uno soltanto dei pittori, né attribuire singoli dettagli a Cesare o a Vincenzo.

L'iconografia dell'*Incontro*, rara nell'arte precedente il XVI secolo, godette di particolare fortuna soprattutto nel Seicento, a causa del già citato legame tipologico con il tema eucaristico, un legame che non si limita però all'associazione tra il pane e il vino offerti da Melchisedek e quelli consacrati da Cristo nell'Ultima Cena. Già san Paolo, citando un versetto del Salmo 110 che recita «Tu sei sacerdote per sempre al modo di Melchisedek»⁷³, aveva riconosciuto nel sommo sacerdote biblico il precursore di Cristo, superiore a tutti gli altri sacerdoti⁷⁴. Ciò si spiega con il fatto che Cristo non ha bisogno di fare sacrifici quotidiani come fanno i comuni sacerdoti, perché con l'istituzione dell'eucarestia ha offerto il proprio corpo e il proprio sangue compiendo un sacrificio eterno, stringendo così la nuova alleanza e annullando il peccato degli uomini⁷⁵.

Dalla scena emerge però anche il tema del sacerdote come necessario intermediario tra Dio e i fedeli e l'idea della liturgia come reiterazione del sacrificio compiuto dal Cristo durante l'Ultima Cena⁷⁶. Attraverso la figura

(Matteucci 2002, pp. 84-85).

⁷⁰ Cfr. Acidini Luchinat 1998, pp. 43-50, 146-150.

⁷¹ Cfr. nota 66.

⁷² Paul Brill aveva operato proprio al fianco dei Conti nella Scala Santa per alcune *Storie di Giona* e per alcuni interventi nei paesaggi di sfondo (Zuccari 1992, pp. 126-127). Non va inoltre dimenticato il ruolo di Girolamo Muziano nella diffusione, anche attraverso affreschi e stampe, di inserti paesistici in pitture di soggetto sacro. Per un quadro sulla pittura di paesaggio a Roma alla fine del Cinquecento, cfr. Blasio 2002, pp. 226-235.

⁷³ Salmi 110, 4.

⁷⁴ Cfr. Lettera agli Ebrei 7, 1-28.

⁷⁵ Baviera, Bentini 1997, pp. 104-106. Il concetto fu ribadito anche nella Sessione XXII del 17 settembre 1562 del Concilio di Trento, dedicata alle dottrine e ai canoni sulla messa (cfr. Alberigo *et al.* 2002, p. 733).

⁷⁶ Alberigo *et al.* 2002, pp. 732-736.

di Melchisedek si volle infatti riaffermare, in polemica con la teoria luterana del sacerdozio universale, la necessità delle gerarchie ecclesiastiche e il ruolo fondamentale del sacerdote, in quanto unico designato a interpretare le Scritture e a impartire i sacramenti. Il dibattito dottrinale sull'eucarestia e sulle modalità di distribuzione ai fedeli si riscontra proprio nel gesto di offerta di Melchisedek, che incarna il sacerdote nel momento della distribuzione della comunione. Inoltre, il fatto che nella scena non siano rappresentati gli otri di vino che, secondo il testo sacro, egli avrebbe donato ad Abramo sta a indicare, in opposizione alle teorie protestanti, proprio la teoria tridentina secondo cui i fedeli non hanno bisogno di assumere l'eucarestia sotto entrambe le specie, poiché prendendo solo il pane, cioè l'ostia, ricevono il Cristo intero⁷⁷.

L'attenzione visiva posta sull'offerta dei pani si lega anche al messaggio propagandistico dei committenti, che mettevano in atto la loro autocelebrazione, interpretando il pane come frutto del loro lavoro e come cibo reale che essi procuravano alla cittadinanza. La centralità dell'attività agricola dei Bifolchi è ribadita, a mio giudizio, nella veduta paesaggistica. Sul lato destro del porticato raffigurato si staglia infatti un soldato di profilo che con un gesto eloquente mostra il paesaggio che si apre alle sue spalle (fig. 11). Lo stesso identico gesto è reiterato da uno dei quattro soldati sulla destra, di cui è visibile solo la mano rivolta verso l'offerta di Melchisedek ad Abramo. In questo modo, il primo indica la campagna dove gli agricoltori lavoravano e da cui traevano il frumento, il secondo pone l'attenzione sul pane, simbolo dell'eucarestia e al tempo stesso immagine del lavoro dei membri della corporazione.

La *Raccolta della manna* e *l'Incontro di Abramo e Melchisedek*, caratterizzati, rispetto alla pala centrale, da una stesura più rapida, da un impianto più classico, dall'uso di tonalità chiare, da una minor cura dei dettagli, rivelano facilmente i legami diretti con le opere dei Conti nelle imprese sistine⁷⁸. I due affreschi spiccano per unitarietà, conferita nella *Raccolta della manna* dal movimento fluido dei personaggi, nell'*Incontro* dalla stabilità e compostezza della scenografia e delle monumentali figure.

4. *Le decorazioni minori: da Gasparrini ai Conti*

Secondo una delle tipicità dei cantieri sistini, ogni spazio vuoto è bandito dalle pareti della cappella, ornate da finte partiture in marmo e da tendaggi rossi a *trompe l'oeil* sorretti da angioletti vivaci, dal sorriso arguto e dagli arti allungati, ad evidenza di mano dei Conti.

⁷⁷ Ivi, pp. 726-727.

⁷⁸ Arcangeli 1992a, pp. 143-146.

Il ruolo fondamentale della committenza nell'elaborazione del programma figurativo si riconosce nei due stemmi della Compagnia dei Bifolchi, affrescati a monocromo nei riquadri superiori dei pilastri d'ingresso: nello scudo di sinistra è raffigurato un agricoltore che conduce due buoi, come immagine etimologica del vocabolo *bubulcus* (fig. 12), mentre quello sulla destra contiene due mani che reggono un'asta con in alto delle spighe di grano (fig. 13). Gli stemmi sono sostenuti da alcuni puttini dalle guance gonfie e dai capelli riccioluti, del tutto analoghi agli angioletti reggitenda sulle pareti⁷⁹.

I pilastri d'ingresso presentano quattro riquadri decorati ad affresco con santi, due evangelisti e due Padri della Chiesa, identificati dagli attributi tradizionali, ma raggruppati in maniera insolita a causa delle due diverse campagne decorative che interessarono la cappella⁸⁰. Nel pilastro sinistro compaiono *San Luca* con il bue (fig. 14) e *San Girolamo* con il leone (fig. 15), sulla destra *San Marco*, anch'egli con il leone (fig. 16), e *San Gregorio Magno* vestito del piviale e accompagnato dalla colomba ispiratrice (fig. 17).

Alla base dei pilastri d'ingresso sono affrescate a monocromo due scene veterotestamentarie, interpretabili anch'esse come prefigurazioni dell'eucarestia⁸¹. Sulla sinistra si trova *Elia nutrito dall'angelo* (fig. 18). Secondo il libro dei Re, Elia, terrorizzato dalle minacce di morte della regina Gezabele, fuggì nel deserto e, stremato, si riposò sotto un ginepro; nella notte fu svegliato da un angelo che gli offrì del pane e un otre d'acqua, grazie ai quali il profeta poté sopravvivere nel deserto per quaranta giorni e quaranta notti. Naturalmente, il pane e l'acqua inviati da Dio hanno il valore di simboli eucaristici⁸². Sul pilastro opposto vi è invece un soggetto di non facile identificazione. Al centro della scena si riconoscono due uomini, uno con un cesto di pani e l'altro colto in un gesto volitivo, circondati da una folla (fig. 19)⁸³. Stabilendo un collegamento con la figura di Elia, mi sembra di poter rintracciare la fonte letteraria della scena in un altro episodio del libro dei Re riferito al profeta Eliseo: un individuo offrì a quest'ultimo venti pani, ma questi gli disse di darli da mangiare ai cento figli dei profeti, compiendo una miracolosa moltiplicazione⁸⁴. Il soggetto della scena, rarissimo e privo di una tradizione iconografica, si giustificherebbe con il legame tra Elia, Eliseo e l'Ordine del Monte Carmelo, del quale i due profeti sono patroni, e farebbe supporre che i frati carmelitani della chiesa delle Vergini abbiano affiancato i Bifolchi nell'ideazione del programma iconografico della cappella. Pur non potendo assicurare che questo sia il soggetto della scena, va

⁷⁹ Ivi, pp. 143-145.

⁸⁰ Ivi, p. 145.

⁸¹ Così come nella Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, le scene minori a monocromo costituiscono ulteriori prototipi degli episodi raffigurati a colori, secondo una corrispondenza che è resa evidente anche da analogie compositive. Cfr. Ostrow 2002, pp. 67-69, 88-89.

⁸² Cfr. 1 RE 19, 1-8. Sull'interpretazione tipologica eucaristica di questo soggetto, cfr. Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. I, 1956, p. 353; Hall 1983, p. 152; Baviera, Bentini 1997, p. 96.

⁸³ Arcangeli 1992a, p. 145.

⁸⁴ Cfr. 2 RE 5, 42-44.

comunque sottolineato nuovamente l'accento posto sull'immagine del pane e in particolare sulla distribuzione di questo, che richiamerebbe la distribuzione della comunione ai fedeli, ma forse anche il sostegno caritatevole ai bisognosi.

Tutti questi affreschi, tra cui i due evangelisti e i due padri della Chiesa, precedentemente attribuiti al Gasparrini dall'Arcangeli,⁸⁵ vanno assegnati con certezza ai Conti, date le affinità compositive e formali con le altre pitture della cappella, in particolare con l'*Incontro di Abramo e Melchisedek* e con la *Raccolta della manna*.

Va invece riconosciuto nella calotta absidale (fig. 20) l'intervento del pittore maceratese Gasparrini, autore delle varie partiture a fresco, ma probabilmente anche ideatore della decorazione a stucco, comprendente figure di profeti, sibille, erme, puttini e festoni di frutta nelle cornici⁸⁶.

Lungo l'asse verticale della calotta si vedono in alto un tondo con la *Colomba dello Spirito Santo* e in basso un riquadro con l'*Adorazione dell'eucarestia*. In quest'ultimo, due puttini sostengono e innalzano un ostensorio, sopra cui fluttua entro un alone luminoso la figura quasi trasparente di Gesù, «a indicare visibilmente la presenza divina all'interno dell'eucarestia»⁸⁷. Rispetto agli angioletti incontrati finora nella cappella, questi quattro puttini alati, dal corpo tozzo e fortemente chiaroscurato per dare una qualche consistenza plastica, sono attribuibili al Gasparrini, anche per la vicinanza con quelli da lui realizzati nelle pitture delle cappelle Mozzi e Albani nella stessa chiesa delle Vergini. Ai lati della fascia inferiore della calotta si riconoscono i due evangelisti assenti nei pilastri: *San Giovanni* con l'aquila, suo attributo tradizionale, e *San Matteo* nell'atto di scrivere il suo Vangelo sotto dettatura dell'angelo, e sopra di loro, due angeli oranti. Questi riquadri, eseguiti tra il 1589 e il 1590, vanno messi a confronto con le ultime opere del Gasparrini, come la *Madonna col Bambino e sant'Antonio da Padova* oggi nei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata e l'*Annunciazione* del santuario dei Lumi a San Severino Marche, nei quali la sobrietà delle figure e l'efficacia dei gesti, l'espressività mistica dei volti, i corpi e le vesti superficialmente sfiorati da una luce leggerissima che conferisce volumetria, sono i sintomi degli alti risultati raggiunti dal pittore negli ultimi anni della sua vita⁸⁸.

A questi riquadri vanno aggiunti quattro piccoli affreschi a monocromo su sfondo rosso, probabilmente realizzati dal pittore maceratese o da un suo allievo: due longitudinali ai limiti della calotta con un profeta a sinistra e una sibilla a destra, due di forma ottagonale ai lati dell'*Adorazione dell'eucarestia*. L'ottagono sulla destra raffigura *San Giovanni Battista* nelle sembianze di un giovane nudo accompagnato da un agnello, con evidente riferimento a Cristo,

⁸⁵ Arcangeli 1992a, p. 152.

⁸⁶ Ivi, p. 152, nota 13.

⁸⁷ Ivi, p. 145.

⁸⁸ Cfr. Giannatiempo López 1992, pp. 317-320; Carloni 2007, p. 92.

e dunque come allusione al valore sacrificale dell'eucarestia⁸⁹. Il monocromo sulla sinistra rappresenta invece una figura femminile che regge un libro aperto rivolgendolo a un fanciullo che lo illumina con una fiaccola: potrebbe trattarsi della personificazione della *Dottrina*, che mostra il libro sacro (la Bibbia) al bambino, il quale sembra leggerlo attentamente grazie alla luce della fiaccola, che simboleggia la luce dell'intelletto⁹⁰. Quest'ultima personificazione sarebbe connessa con l'intento didattico della pittura controriformata e con la volontà di indottrinamento dei fedeli da parte della Chiesa, da realizzare anche con il supporto delle arti figurative.

L'intradosso dell'arco contiene nella chiave un affresco con *Dio Padre* benedicente e con il globo in mano, circondato da puttini, attribuibile a Gasparrini. Ai lati dell'intradosso sono invece incassate nel muro due piccole tele con *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino*, entrambi raffigurati in abiti episcopali con pastorale e mitra. Le due figure non appartengono né ai Conti né al Gasparrini, dal momento che il fondale nero e i colori freddi e lucidi fanno pensare a un pittore diverso, attivo non prima degli inizi del Seicento⁹¹.

Altre sezioni eventualmente iniziate da Gasparrini, che nel 1589 aveva ricevuto una parte consistente della cifra pattuita per la decorazione dell'intera cappella, devono essere state ridipinte dai Conti e «riassorbite nel “tono” stilistico generale della decorazione»⁹².

5. Conclusioni

Nonostante la frammentarietà delle partiture minori, non è sicuramente messa in discussione l'unitarietà iconografica del ciclo figurativo della Cappella dei Bifolchi, che costituisce «il capitolo più rappresentativo a Macerata di quello che si può definire lo stile “sistino”»⁹³. Non solo si riflette qui la *koinè* sistina, sorta negli anni '80 all'interno dei cantieri promossi dal papa marchigiano, ma soprattutto vi si colgono i legami con le dottrine tridentine, con la riaffermazione dei dogmi cattolici e con l'idea dell'arte promossa dalla Chiesa controriformata. Lo sviluppo concettuale della cappella ruota intorno al sacramento dell'eucarestia, che riappare nella pala centrale, negli affreschi veterotestamentari e in tutte le decorazioni minori. L'eucarestia si manifesta

⁸⁹ Réau 1956-1959, Tomo II, Vol. I, 1956, p. 438.

⁹⁰ Cfr. Cecchini 1976, pp. 85-86.

⁹¹ Arcangeli 1992a, pp. 145-146. I due riquadri non possono essere assegnati, per divergenze stilistiche, neppure a Giuseppe Bastiani, allievo di Gasparrini e responsabile entro il 1600 della Cappella Ciccolini nella chiesa delle Vergini (cfr. Arcangeli 1992a, pp. 147-148 e bibliografia relativa).

⁹² Ivi, p. 146.

⁹³ Ivi, p. 145.

attraverso i suoi simboli: il pane e il vino nell'*Ultima Cena* e negli affreschi laterali, l'ostia e l'ostensorio nell'*Adorazione dell'eucarestia* nella calotta absidale, il calice posto al vertice del timpano centrale. L'istituzione del sacramento è sancita dalla Trinità, che si mostra lungo l'asse di simmetria della cappella con Dio Padre nell'intradosso, lo Spirito Santo nella calotta, Cristo nella pala d'altare, ed è confermata dagli evangelisti e dai Padri della Chiesa, raffigurati in vari punti della cappella, come coloro che posero le basi della dottrina cattolica. La Chiesa di Roma incentivò la produzione di programmi pittorici di questo genere che, riproponendo i dogmi con scopo didattico, davano modo di riconfermare davanti ai fedeli le sue posizioni e al tempo stesso di rivolgere un messaggio al "pubblico assente" dei protestanti, a cui veniva indirettamente data l'opportunità della salvezza attraverso il rifiuto dell'eterodossia⁹⁴.

Attraverso un ciclo pittorico così denso di contenuti dottrinali e costruito su una struttura concettuale complessa, si offriva ai fedeli la possibilità non solo di comprendere ciò che Cristo aveva compiuto durante l'Ultima Cena, ma anche di assimilare ciò che per i cattolici è il sacramento dell'eucarestia. Il clero, che secondo le teorie tridentine era tenuto a spiegare i soggetti e le dottrine raffigurate, permetteva in questo modo al popolo di acquisire e ricordare gli articoli di fede, diffondendo l'ortodossia. I fedeli, guidati dai predicatori a interpretare il ciclo figurativo come un sermone visivo, potevano capire in profondità il sacrificio messo in atto con l'istituzione dell'eucarestia ed erano pertanto spinti all'imitazione di Cristo⁹⁵.

Il valore dell'eucarestia, stabilito inequivocabilmente durante il Concilio di Trento, doveva essere trasmesso durante le celebrazioni, in particolare nell'omelia, allorché il sacerdote poteva avvalersi del supporto delle pitture per illustrare i contenuti dottrinali del sacramento. I fedeli, istruiti sulla correlazione tra immagini e liturgia, cogliendo il rimando tra il dipinto sopra l'altare e i gesti del sacerdote durante la benedizione del pane e del vino, riconoscevano in quel rito i gesti compiuti da Gesù nell'Ultima Cena ed erano quindi stimolati a non nutrire dubbi sulla transustanziazione e sulla presenza reale, oltre che sulla sacralità della figura del sacerdote, preparandosi correttamente ad accogliere l'eucarestia⁹⁶.

Va ricordato che il ciclo decorativo risale ai primi anni '90, un periodo in cui si stava stabilizzando il nuovo clima culturale controriformato a Macerata, come dimostra la committenza della cappella da parte di una confraternita religiosa che osservava il culto dell'eucarestia. L'indottrinamento dei laici fu infatti possibile grazie anche all'operato di confraternite come queste, comunità di fedeli spinti autonomamente alla devozione, oltre che grazie all'azione riformatrice degli

⁹⁴ Mâle 1984, pp. 87-91; Baviera, Bentini 1997, pp. 42-43; Ostrow 2002, pp. 107-109.

⁹⁵ Ostrow 2002, pp. 116-117; Capriotti 2012, p. 349. Cfr. anche Alberigo *et al.* 2002, pp. 775-776.

⁹⁶ Baviera, Bentini 1997, pp. 33-35; Ostrow 2002, pp. 110-111. Sul ruolo didattico e dottrinale dell'arte sacra nella pittura marchigiana di fine Cinquecento, cfr. Costanzi, Massa 2002; Costanzi 2007.

ordini religiosi e del vescovo Galeazzo Morone, che, più volte stimolato da richiami provenienti da Roma e Milano, alla fine degli anni '80 aveva dato inizio a un progetto di profondo rinnovamento del clero e della popolazione, che non poteva che partire da una politica sulla liturgia e sui sacramenti⁹⁷.

Allo scopo didattico si mescola la finalità propagandistica dei Bifolchi. I committenti della cappella vollero infatti che gli artisti focalizzassero l'attenzione sul pane e sul vino, intesi sia come le due specie dell'eucarestia, sia come simboli del lavoro agricolo della corporazione. L'esaltazione del pane svela chiaramente l'autocelebrazione dei Bifolchi, che in questo modo davano dimostrazione della propria devozione religiosa, del proprio benessere economico e del marcato prestigio sociale della Compagnia.

La Cappella dei Bifolchi rappresenta per il maceratese Gasparrini l'ultima imponente commissione, lasciata incompiuta, ma non meno il vertice di una carriera più che ventennale che può essere sintetizzata nelle quattro cappelle (Mozzi, Albani, Ferri e dei Bifolchi) a lui affidate nella chiesa delle Vergini a partire dagli anni '70 fino alla morte nel 1590. Per i fratelli Conti, questa fu invece la prima grande impresa marchigiana, un'opera di passaggio tra i cantieri romani della formazione e il successo dei primi anni del Seicento, nelle Marche per Cesare, presso la corte sabauda per Vincenzo. Lo spiccato citazionismo dei Conti – con influssi evidenti da Raffaello e Michelangelo, dal primo manierismo, dai fratelli Zuccari e persino dai fiamminghi – il legame con il linguaggio pittorico delle *équipes* sistine, il contatto con gli artisti coevi che svolsero un importante ruolo nella Marca, fanno della Cappella dei Bifolchi un interessantissimo momento di transizione tra la cultura pittorica marchigiana degli anni '80, strettamente connessa all'ultimo manierismo toscano-romano, e la svolta che ebbe luogo a cavallo tra i due secoli, grazie al passaggio nel Piceno di Andrea Boscoli e di Andrea Lilli, del Cavalier d'Arpino, di Giovanni Baglione e del Pomarancio.

Riferimenti bibliografici / References

- Acidini Luchinat C. (1998), *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma: Jandi Sapi.
- Alberigo G., Dossetti G.L., Joannou P-P., Leonardi C., Prodi P., a cura di (2002), *Conciliorum Oecumenicorum decreta*, 2ª edizione, Bologna: EDB.
- Arcangeli L. (1988), *La pittura del Cinquecento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, tomo I, pp. 387-410.

⁹⁷ Moltedo 1970, pp. 820-824; Raponi 1989-1990, pp. 101-107; Pasquaré 2012, pp. 240-242.

- Arcangeli L. (1992a), *Il Santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata: un esempio di arte sistina*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 143-152.
- Arcangeli L. (1992b), *La corrente muzianesca: Girolamo Muziano*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 263-268.
- Baglione G. (1642), *Le vite de' pittori, scultori, et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Urbano Ottavo nel 1642*, ristampa anastatica, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995.
- Battaglia S. (1962), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino: Utet.
- Baviera S., Bentini J., a cura di (1997), *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVII secolo. Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, chiesa abbaziale di San Salvatore, 20 settembre – 23 novembre 1997), Milano: Electa.
- Biblia Pauperum: *riproduzione del Codice Palatino latino 143* (1979), presentazione di L. Donati, L.M. Tocci, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Blasio S. (2002), *Verso la nascita del paesaggio come genere: italiani e forestieri tra Firenze e Roma nel Cinquecento e nel primo Seicento*, in *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P.L. De Vecchi, G.A. Vergani, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 225-235.
- Blasio S. (2010), *Cattedrale di San Giuliano a Macerata: la pinacoteca sacra*, in *Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata: Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, pp. 55-70.
- Capriotti G. (2012), *Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio*, in *Alberico Gentili (San Ginesio 1552 – Londra 1608)*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti dei convegni nel quarto centenario della morte (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), vol. III, Milano: Giuffrè, pp. 341-363.
- Carloni L. (2007), *Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali, 5 aprile – 30 settembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Venezia: Marsilio, pp. 85-97.
- Ceccarelli F. (2004), *Galasso Alghisi e Giovanni Bocalino da Carpi, due architetti carpigiani negli anni di Rodolfo Pio*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del Seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Tavagnacco: Arti Grafiche Friulane, pp. 162-176.
- Cecchi D. (1971), *Gli statuti del Comune*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, Macerata: Tipografia Compagnucci, Vol. I, pp. 443-480.

- Cecchini N. (1976), *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna: Pàtron.
- Cioci L. (1977), *Appunti sulle vicende economiche e sociali*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, Macerata: Tipografia Compagnucci, vol. V, pp. 304-389.
- Coltrinari F. (2012), *La pittura nella Marca al tempo di Alberico Gentili (1570-1610 circa). Esempi di arte controriformata fra Simone de Magistris, Filippo Bellini e Andrea Boscoli*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti dei convegni nel quarto centenario della morte (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), vol. III, Milano: Giuffrè, pp. 321-339.
- Coltrinari F. (2015), *Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/39-1590)*, in *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII. Nuove ricerche*, Atti del XLIX convegno del Centro di Studi Storici Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 30 novembre – 1 dicembre 2013), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 305-360.
- Costanzi C., Massa M. (2002), *La fede dei semplici e gli alti dogmi. Iconografia e committenza in Ercole Ramazzani*, in Matteucci 2002, pp. 59-68.
- Costanzi C. (2007), *La «regolata mescolanza»: verità e visione nella pittura marchigiana tra Cinquecento e Seicento*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali, 5 aprile – 30 settembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Venezia: Marsilio, pp. 73-83.
- Dal Poggetto P., Zampetti P., a cura di (1981), *Lorenzo Lotto nelle Marche: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona 1981), Firenze: Centro Di.
- Fiumi I. (1999), *Gasparini, Gaspare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LII, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <

- Mâle E. (1984), *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano: Jaka Book.
- Mariani A. (1970), *Bifolco*, in *Enciclopedia Dantesca*, I (A-Cil), Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <

- Réau L. (1956-1959), *Iconographie de l'art chrétien*, Tomi II-III (*Ancien Testament, Nouveau Testament, Iconographie de saints*), Paris: Presses universitaires de France.
- Romano G. (1983), *Conti, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, <[, 18.02.2016.](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-conti_(Dizionario-Biografico)/>, 18.02.2016.</p>
<p>Saggi L. (1974), <i>Il tempio di Santa Maria delle Vergini in Macerata: storia, fede, arte</i>, 2ª edizione, Macerata: Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata.</p>
<p>Santini P. (2005), <i>Nuovo itinerario nella storia e nell'arte</i>, Arcevia: Comune di Arcevia.</p>
<p>Stoichita V.I. (2000), <i>Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art</i>, Milano: Il Saggiatore.</p>
<p>Teodori B. (1992), <i>Il Santuario della Madonna dei Lumi a San Severino</i>, in <i>Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V</i>, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 161-165.</p>
<p>Tosini P. (2005), <i>Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone</i>, «Bollettino d'arte», n. 132, pp. 43-58.</p>
<p>Troscé M. (1972), <i>Governanti e possidenti nel XVI e nel XVII secolo a Macerata</i>, «Quaderni Storici», n. 21, pp. 827-849.</p>
<p>Troscé M. (1977), <i>Proprietà e produzione agricola nel territorio di Macerata tra il secolo XVI e il secolo XVII</i>, «Atti e Memorie. La società rurale marchigiana dal medioevo al novecento», Serie 8, n.10, pp. 41-74.</p>
<p>Vigo G.M. (1790), <i>Descrizione storica della origine ed erezione del magnifico tempio e suoi altari di Santa Maria delle Vergini de' RR. Padri carmelitani di Macerata</i>, Macerata: Antonio Cortesi e Bartolommeo Capitani.</p>
<p>Vodret R. (1983), <i>Conti, Cesare</i>, in <i>Dizionario biografico degli italiani</i>, XXVIII, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <<a href=)
- Volumen statutorum civitatis Maceratae: Macerata 1553*, (1983), Ristampa anastatica, Sala Bolognese: Forni.
- Zampetti P. (1991), *Pittura nelle Marche*, vol. III, *Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze: Nardini.
- Zdekauer L. (1900), *La fondazione del Monte Pio di Macerata ed i primordi della sua gestione (1469-1510) con il testo dei Capitoli del 1468*, Torino: F.lli Bocca.
- Zuccari A. (1992), *I pittori di Sisto V*, Roma: Palombi.
- Zuccari A. (1993), *La Biblioteca Vaticana e i pittori sistini*, in *Madonna 1993*, pp. 59-76.
- Zuccari A. (2005), *Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, «Bollettino d'arte», ser. 90, n. 6, pp. 1-22.

Appendice

Fig. 1. Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini



Fig. 2. Cappella dei Bifolchi, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini



Fig. 4. Cesare e Vincenzo Conti, *Ultima Cena*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, particolare



Fig. 3. Cesare e Vincenzo Conti, *Ultima Cena*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi

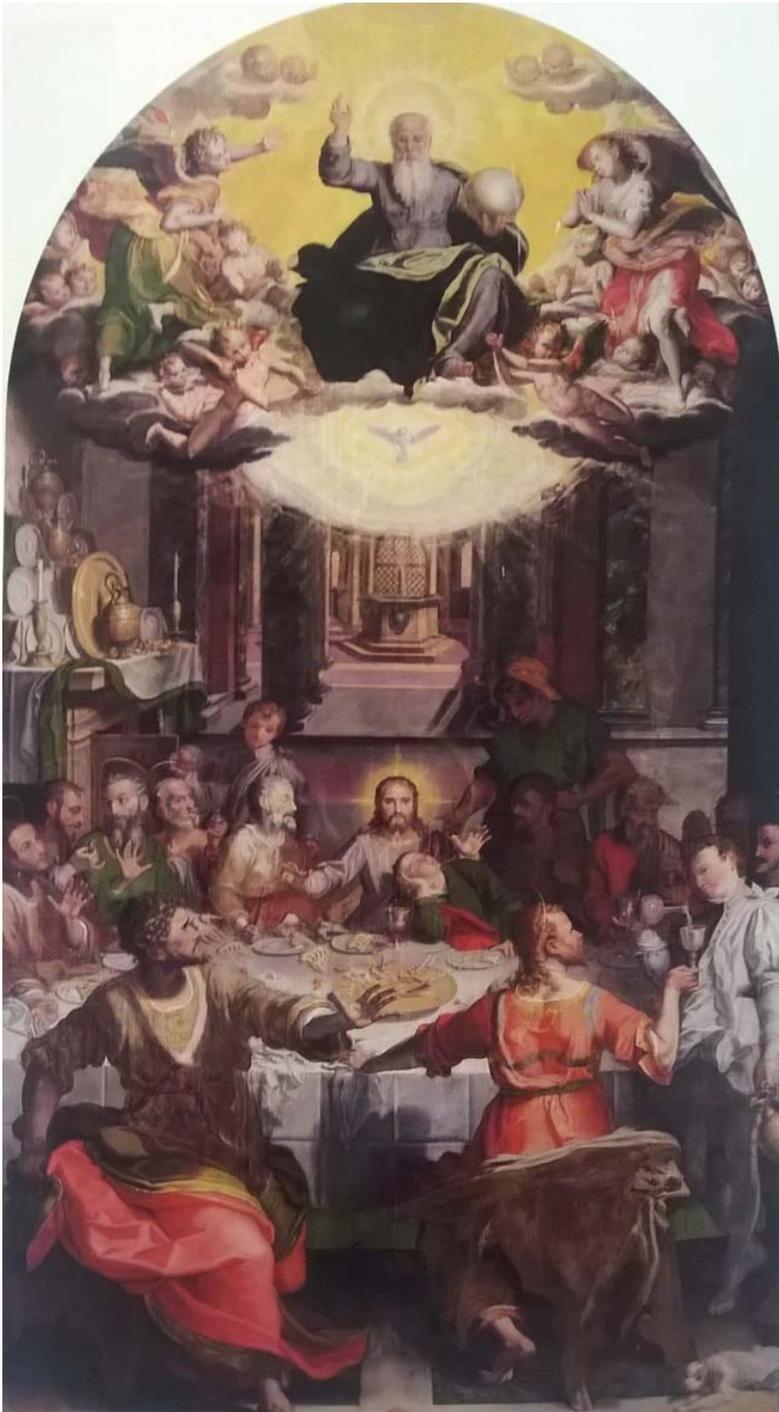


Fig. 5. Nicolò Trometta, *Ultima Cena*, Tavullia, chiesa di San Lorenzo



Fig. 6. Cesare e Vincenzo Conti, *Raccolta della manna*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi

Fig. 7. Bottega di Federico Zuccari, *Caduta delle quaglie*, Roma, Palazzo Corsini alla Lungara, Sala dell'Alcova



Fig. 8. Raffaello, *Incendio di Borgo*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio di Borgo, particolare

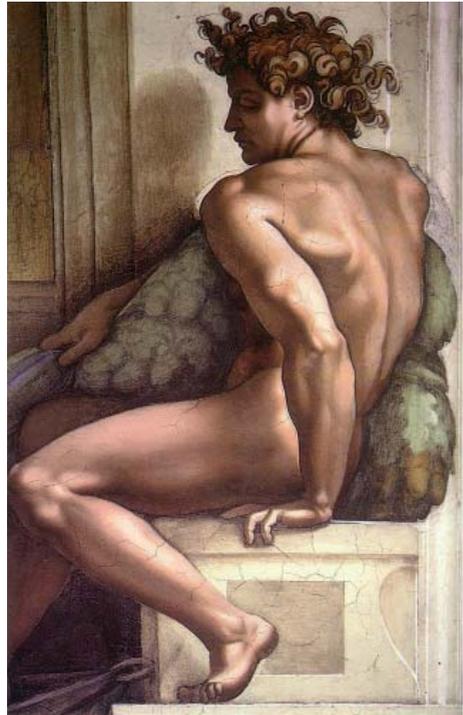


Fig. 9. Michelangelo, *Ignudo*, Città del Vaticano, Cappella Sistina



Fig. 10. Cesare e Vincenzo Conti, *Incontro di Abramo e Melchisedek*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi



Fig. 11. Cesare e Vincenzo Conti, *Incontro di Abramo e Melchisedek*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, particolare



Fig. 12. Cesare e Vincenzo Conti, *Stemma della Compagnia dei Bifolchi*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro sinistro



Fig. 13. Cesare e Vincenzo Conti, *Stemma della Compagnia dei Bifolchi*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro destro



Fig. 14. Cesare e Vincenzo Conti, *San Luca*, Cappella dei Bifulchi, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifulchi, pilastro sinistro



Fig. 15. Cesare e Vincenzo Conti, *San Girolamo*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro sinistro



Fig. 16. Cesare e Vincenzo Conti, *San Marco*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro destro



Fig. 17. Cesare e Vincenzo Conti, *San Gregorio Magno*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro destro



Fig. 18. Cesare e Vincenzo Conti, *Elia nutrito dall'angelo*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro sinistro



Fig. 19. Cesare e Vincenzo Conti, *Eliseo moltiplica i pani (?)*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi, pilastro destro



Fig. 20. Gaspare Gasparri e aiuti, *Calotta absidale*, Macerata, chiesa di Santa Maria delle Vergini, Cappella dei Bifolchi

Appendice documentaria

Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Fondo manoscritti, *Memorie di famiglie maceratesi*, ms. 540, fasc. XXIX, f. 535v

1589. Ex protocollo Juliani Cancellarii Liber 61 folio 55 [...] aprilis 1589 D. Gaspar Gasparrinus quietavit Deputatos Societatis Sancte Marie Virginum dicte Civitatis Macerate et Bubulcorum super Cappella eorundem Bubulcorum in ecclesia Sancte Marie Virginum de florenis 963 ad bonum computum mercedis dicte Cappelle fiende

Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Fondo manoscritti, *Memorie di famiglie maceratesi*, ms. 540, fasc. XXIX, f. 532r

Die 30 Septembris anno 1590 obiit Gaspar filius D. Cole Gasparrini, ut ex Libris mortuorum dicti anni folio 57

Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Manoscritti, *Miscellanea*, ms. 526, ff. 112v, 122r (Estratti di alcuni libri esistenti presso la Confraternita del S. Sacramento contenente l'elenco dei morti dal 1579 al 1627)

1590: 30 settembre Gasparro di M. Cola Gasparrino (sepolto) al (San) Francesco
1622: 28 dicto (giugno) M. Cesare Conti pittore (sepolto) al (San) Francesco

Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, *Fondo manoscritti*, Particole di istromenti, ms. 521, fasc. X, f. 192v

[1592] 13 Novembris D. Cesar Contis et D. Vincentius Contis de Ancona pictores habuerunt a D. Petro Civalla et D. Antonio Francesco Compagnono Deputatis Societatis Sancte Marie Virginum, florinis 383 ad bonum computum cappelle ut dicitur debis Bifulci in dicta ecclesia Sancte Marie Virginum

Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, *Fondo manoscritti*, Particole di istromenti, ms. 522, fasc. II, f. 159r

4 Februarii 1593. Sapendo che la Compagnia delli Bifulci de Macerata fosse obligata alla venerabile Compagnia de Santa Maria delle Vergini pagare fiorini 2000 per fare una cappella de Bifulci nella chiesa sudetta e di detta somma abbia pagato a Mastro Gasparro Gasparrino già pittore di detta Cappella fiorini 977 come per rogito di M. Giuliano Cancellario, e deliberando i deputati compire detta Cappella promettono e si obbligano dare e pagare a M Vincentio Conti d'Ancona pittore stipulante per se e per M Cesare suo fratello il resto che detta Compagnia di Bifulchi deve pagare fino alla detta somma di fiorini 2000.

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma “La Sapienza”
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino “Carlo Bo”
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale