



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 Sciuillo

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
Sciuillo, 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

Un dipinto di Antonio da Faenza per Recanati e il frate “prospettico” Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del ‘500

Francesca Coltrinari*

Abstract

L'articolo presenta il contratto per la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Recanati, commissionata ad Antonio da Faenza il 12 gennaio 1530. Il documento permette di ampliare le conoscenze sul pittore e architetto, chiarendo il rapporto con il frate Giovanni Antonio da Camerino, esperto di prospettiva e architettura, committente anche delle opere del pittore a Montelupone e di mettere meglio a fuoco l'importanza di Recanati quale centro di contatti per gli artisti attivi nella Marca di Ancona nel primo Cinquecento. La riflessione viene allargata poi ai committenti di Antonio da Faenza, in particolare al rapporto con il ricco mercante Tommaso Melchiorri di Recanati, e alla presenza nelle Marche del '500 di innumerevoli pittori romagnoli, interpretabile come indicatore di un preciso orientamento di gusto.

* Francesca Coltrinari, Ricercatore di storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Ringrazio per la disponibilità durante le ricerche il personale dell'Archivio di Stato di Macerata e per i suggerimenti e la lettura del testo Raffaele Casciaro, Andrea Trubbiani, Graziano Alfredo Vergani.

The article presents the contract for the altarpiece of the main altar of the church of San Francesco in Recanati, commissioned to Antonio da Faenza on 12 January 1530. The document allows us to enlarge knowledge of the painter and architect, clarifying the relationship with friar Giovanni Antonio da Camerino, expert in perspective and architecture, who is also the patron of the painter's works in Montelupone; it also permits to better focus the importance of Recanati as a center of contacts for many artists active in the Marca of Ancona in the early XVI century. The reflection then expands to the patronage of Antonio da Faenza, in particular to the relationship with the rich merchant Tommaso Melchiorri from Recanati, and to the presence in the XVI century Marche of many painters come from Romagna, that we can explain as a precise indicator of a taste orientation.

Antonio Liberi da Faenza è stato un artista poliedrico attivo fra la Romagna, il Lazio e le Marche nei primi tre decenni del '500. La recente monografia di Bonita Cleri, corredata da un'accurata ricerca sulle fonti condotta da Andrea Trubbiani, ha consentito di fare il punto degli studi sul pittore e architetto¹. Dopo aver chiarito la cronologia della vita dell'artista, nato nel 1456-57 e morto nel 1535 a Faenza, Trubbiani ha precisato le modalità del suo primo intervento documentato a Velletri, dove fra 1507 e 1513 lavora alla decorazione della chiesa di San Salvatore e alla fronte scenica all'antica della piazza di San Giovanni; ha poi ritrovato documenti risolutivi sulla *Madonna del latte* di Montelupone², sull'attività a Treia, Cingoli e Macerata nel 1533 e ha verificato la documentazione del 1534-1535 relativa agli ultimi anni trascorsi in patria dall'artista; lo studioso trascrive infine integralmente l'inventario *post mortem* del 12 marzo 1535, che ha restituito la memoria delle dotazioni della bottega di Antonio e dei molti libri da lui posseduti, a conferma di una personalità colta e non ordinaria³. Contestualmente, Bonita Cleri ricostruisce il catalogo del pittore, comprendente undici dipinti, conservati nelle Marche, a Norcia e a Faenza⁴. Come architetto Antonio da Faenza è noto soprattutto per il progetto per la fronte scenica all'antica del teatro della Passione di Velletri e come autore di un trattato di architettura, pubblicato nel 1996 da Michael Bury⁵; i disegni di questo libro, insieme a quello per il campanile di Faenza del 1526 e alle architetture dipinte, hanno permesso di mettere a fuoco la sua aggiornata cultura architettonica e prospettica, derivata da Bramante, Raffaello, Melozzo da Forlì, Antonio e Giuliano da Sangallo⁶. Nelle Marche Antonio lavora come progettista a San Severino, per la fontana della piazza, e probabilmente a Fabriano come architetto militare⁷.

¹ Cleri 2014; Trubbiani 2014. Per le opere faentine cfr. Tambini 2015.

² I documenti su Montelupone sono stati anticipati in Trubbiani 2009.

³ Trubbiani 2014, pp. 119-121.

⁴ Cleri 2014, pp. 59-104.

⁵ Sul teatro di Velletri cfr. Nocca 1989; Cleri 2014, pp. 55-58; per il codice cfr. Bury 1996.

⁶ Per la cultura architettonica di Antonio da Faenza cfr. Bury 1996, pp. 23-26; Cleri 2014, pp. 26-38; Tambini 2015, pp. 201-205.

⁷ L'attività a San Severino è stata resa nota da Raoul Paciaroni (Paciaroni 1984); documentato

Alla conoscenza del pittore può essere ora aggiunto un importante tassello, utile anche per la ricostruzione dell'ambiente artistico marchigiano agli inizi del quarto decennio del '500. Si tratta di un contratto, datato 12 gennaio 1530, stipulato fra i frati del convento di San Francesco a Recanati e maestro Antonio «Liber de Faventia», per la realizzazione dell'ancona dell'altare maggiore della loro chiesa⁸. Da parte del convento agiscono il guardiano, maestro Giovanni Antonio da Camerino, il vicario, frate Battista da Offida, e i sindaci, i recanatesi Tommaso Melchiorri e Pierantonio di Battista. Va subito rilevata la presenza del maestro Giovanni Antonio da Camerino, personaggio di spicco e vero e proprio mentore di Antonio da Faenza. È lui, infatti, in qualità di guardiano del convento di Montelupone, il “regista” della commissione della *Madonna del Latte* per la locale chiesa dei conventuali, dipinta dal maestro romagnolo intorno al 1525⁹. Ricordato dalle fonti come «predicatore e dottore singolarissimo della sacra teologia e dotto in varie e diverse scienze», sarebbe stato proprio il francescano camerinese a spingere Antonio a trasferirsi a Montelupone fin dal 1516, dove il frate gli avrebbe insegnato la prospettiva e lo avrebbe edotto su Vitruvio e la filosofia aristotelica¹⁰. Evidentemente, dopo l'esperienza a Montelupone, frate Giovanni Antonio era passato a dirigere il convento di Recanati, più prestigioso e dotato di uno *studium*¹¹, chiamando l'amico pittore a rinnovare la pala dell'altare maggiore.

Gli accordi sono molto dettagliati e ricchi di informazioni. Antonio si impegnava prima di tutto a far fare «lo adornamento de legname» a proprie

in città per la prima volta il 12 aprile 1526, l'artista viene citato come «conductor fabricae fontis terre Sancti Severini» nel dicembre 1528; il lavoro non venne tuttavia portato avanti e la vicenda si chiuse con un accordo stipulato il 14 settembre 1530. L'intervento alla rocca di Fabriano negli anni '20 è stato ipotizzato sulla base dell'esistenza di «un libro della rocca di Fabriano» citato nell'inventario *post mortem* del pittore; Michael Bury ha ricondotto coincidentemente i due interventi di Fabriano e San Severino ai contatti di Antonio da Faenza con il Vicelegato della Marca Antonio Ercolani da Forlì (cfr. Bury 1996, p. 26) ipotizzando un intervento dell'architetto faentino anche alla cinta muraria di Macerata, promossa dal legato Armellini e da Ercolani nel 1523 (*ibidem* e *ivi*, p. 40, nota 42). Il cronachista faentino Bernardino Azzurrini ritiene del resto che Antonio avesse iniziato la propria carriera proprio nel cantiere della rocca di Forlì (vedi ora la trascrizione in Trubbiani 2014, pp. 150-151) e aggiunge che l'artista nelle Marche «aveva fatto fortezze e pitture di gran stima» (*ivi*, p. 153; cfr. Bury 1996, p. 26).

⁸ Appendice.

⁹ L'opera venne finanziata grazie alle donazioni di un cittadino di Montelupone, Angelo di Marino di ser Antonio, ma il responsabile della realizzazione del dipinto è proprio il guardiano (cfr. Trubbiani 2009, pp. 142-145). Per una prima pubblicazione di documenti relativi alla pala di Montelupone cfr. Bury 1996, pp. 25-27; cfr. Trubbiani 2009, pp. 153-159; Trubbiani 2014, pp. 119-121, doc. 20; 122-124, docc. 23-25. Su dipinto cfr. Cleri 2014, pp. 91-94, con bibliografia precedente.

¹⁰ Le citazioni sono tratte da Valgimigli 1871, p. 31 che pubblica parti di un *Ristretto delle antichità di Montelupone* compilato nel 1761 dal notaio Gaetano Roberti, trasmesso allo studioso faentino dall'avvocato Alessandro Terenzi di Montelupone, andato in seguito perduto (per la vicenda cfr. Cleri 2014, p. 11-12).

¹¹ Sul convento recanatese cfr. Calcagni 1711, pp. 308-312; Civalli 1795, pp. 97-100; Parisiani 1990, p. 59.

spese, con la possibilità di valutare se servirsi di pezzi della cornice della precedente ancona¹²; l'incorniciatura lignea viene descritta come composta da una predella, due semicolonne laterali «lavorate con fogliami» con capitelli e basi e altre due «mezze colonne piane» accanto a queste, reggenti un architrave ovvero l'arco «che recigna il detto quadro», lavorato in maniera simile al quadro di Montelupone, «et tucte queste cose habbino proportione et misura de architettura». Si precisa poi minuziosamente come essa dovesse venir dipinta, con oro a foglia su fondo azzurro per architravi e fogliame, oro granito nelle quattro mezze colonne e brunito nella predella¹³. Queste precisazioni testimoniano di una particolare sensibilità visiva per gli ori, capace di apprezzare raffinate variazioni tecniche nel loro trattamento; evidentemente tale gusto perdurava nel tempo in un'area, come quella delle Marche, dove aveva avuto una speciale fioritura il polittico gotico riccamente dorato, convivendo con interessi più propriamente rinascimentali per la prospettiva e la proporzione. Il riferimento alla pala di Montelupone, cioè la *Madonna del latte e santi* in San Francesco (fig. 1), non è purtroppo di aiuto, in quanto la cornice di tale dipinto è andata perduta, mentre possono servire da paragone le carpenterie della pala d'altare del pittore in Santa Sperandia di Cingoli (1526) e soprattutto della pala nel museo della Castellina di Norcia, proveniente dalla chiesa francescana dell'Annunziata, in origine firmata e datata 1530, dunque coeva e probabilmente di poco precedente alla commissione recanatese¹⁴. Se la corrispondenza con l'ancona di Montelupone e il confronto con i due dipinti appena citati forniscono lo schema generale della pala di San Francesco a Recanati – dunque una struttura centinata¹⁵ – la descrizione della cornice non si adatta esattamente alle due carpenterie di Norcia e Cingoli, dove l'arco che riquadra la centina poggia su due semipilastri (figg. 2-3), perchè si specifica che le colonne dovevano essere quattro, ovvero due mezze colonne tonde e due altre quadre

¹² Appendice. Il riferimento al riuso di materiali lignei della pala d'altare precedente fa avanzare l'ipotesi che questa non fosse molto vecchia e senz'altro abbastanza conservata. Non abbiamo però notizie su un dipinto preesistente a questo nella chiesa. In questo contesto mi pare appropriato richiamare la vicenda attestata da un documento del 1429, quando proprio il convento recanatese ospitò la firma di un contratto fra i pittori Bartolomeo di Tommaso da Foligno e Domenico di Paolo da Recanati e i frati di San Francesco ad Ascoli per il completamento di un'ancona lasciata interrotta da Pietro di Domenico da Montepulciano, destinata alla chiesa ascolana (Coltrinari 2010). Malgrado infatti manchino elementi per provare un'attività dei pittori citati anche per San Francesco a Recanati, le circostanze del documento meritano tuttavia di essere tenute in considerazione, magari nel caso che emergano ulteriori indizi.

¹³ Per le tecniche orafe menzionate e impiegate nella lavorazione delle cornici cfr. Pignolo 2000, pp. 101-103; Gigli 2008. Nel 1533 Antonio da Faenza riceve in pagamento di alcuni lavori dal mercante sanseverinate Alessandro Floriani stoffe e cento fogli d'oro (Trubbiani 2014, p. 138, doc. 48); fra i beni inventariati dopo la sua morte ci sono molti ori e strumenti per la doratura: un «sacheto d'oro» da pittori, «bolle da dorare», «due peze d'oro» e due d'argento, «un cusino da dorare», «undexe denti da brunire» (ivi, pp. 145-147). L'artista è poi in frequente rapporto con orafi, specie a Faenza (ivi, p. 129, doc. 34, pp. 139-141, doc. 49; pp. 144-148).

¹⁴ Per i due dipinti si rimanda alle schede con bibliografia precedente nella monografia di Bonita Cleri (Cleri 2014, pp. 71-73, pala di Norcia; pp. 95-98, pala di Cingoli).

¹⁵ Non è chiaro se il dipinto dovesse essere realizzato su tavola o su tela.

poste «accanto» a queste. Va rilevata poi anche la richiesta che le colonne fossero «lavorate» con fogliami da decorare a foglia d'oro su fondo azzurro, dunque una soluzione diversa rispetto alle candelabre che vediamo a Cingoli e Norcia, in quest'ultimo caso peraltro, semplicemente dipinte e non scolpite. L'impressione è dunque di un complesso architettonico più imponente ed elaborato di quelli precedenti, adeguato alla collocazione nella chiesa di uno dei principali insediamenti dei conventuali della Marca d'Ancona e che doveva verosimilmente poter stare a paragone con un'altra grande e imitatissima ancona, quella dipinta per i domenicani oltre venti anni prima da Lorenzo Lotto¹⁶. La soluzione in cui si combinava un pilastro a una mezza colonna e la precisa indicazione della decorazione a fogliame delle colonne stesse possono far pensare alla cornice della pala di Monte San Giusto dello stesso Lotto (fig. 4), la cui datazione al 1529 viene oggi ritenuta la più probabile¹⁷, risultando dunque prossima a quella della pala di Antonio da Faenza. Che il pittore-architetto romagnolo fosse al corrente di soluzioni lottesche si vede proprio dai due dipinti fin qui citati di Cingoli e Norcia, che riprendono vari spunti dalla pala Martinengo di Bergamo¹⁸, interpretando il modello in chiave personale nella costruzione architettonica, dove sono messe a frutto le esperienze romana e lauretana¹⁹.

Dopo i paragrafi dedicati alla cornice, il contratto passa a trattare del compenso e della definizione della parte pittorica, dove troviamo un altro passaggio interessante. Si specifica che maestro Giovanni Antonio avrebbe fornito l'«inventione» prima che il pittore iniziasse il cartone, il quale sarebbe stato poi mostrato allo stesso guardiano e ai sindaci: se questi vi avessero ravvisato «alcuna cosa che non fosse con ragione», il pittore si obbligava a modificarla («conciarlo»), ma solo per aspetti relativi all'invenzione, «non parlando de disegno perché è adpertinente all'arte»; Liberi si obbligava infine a fare l'opera

¹⁶ Sul dipinto cfr. da ultimi V. Garibaldi in Garibaldi, Villa 2011, pp. 20-35 e Garibaldi *et al.* 2013.

¹⁷ Per la pala di Monte San Giusto, compresa la questione cronologica, si rimanda a M. Massa in Garibaldi, Villa 2011, pp. 108-115. Nella pala di Monte San Giusto il colore scuro che fa da sfondo alle dorature nella cornici è frutto di un intervento posteriore e copre l'azzurro originale, ancora presente, come hanno rivelato vari saggi di pulitura. Ringrazio l'amico Simone Settembri per le indicazioni in merito.

¹⁸ Cfr. Bury 1966, pp. 25-26, che individua anche prestiti da Raffaello nel dipinto. La conoscenza della *Pala Martinengo*, eseguita da Lotto a Bergamo, fra 1513 e 1516, si può spiegare con la visione di disegni del pittore veneziano, forse osservati durante uno dei brevi soggiorni di Lotto nelle Marche negli anni '20, ad esempio nel 1525 quando è documentato a Jesi (cfr. Cortesi Bosco 1996, p. 16).

¹⁹ Bury 1996, pp. 25-26 osserva come le architetture nella *Madonna del latte* a Montelupone e a Norcia, partendo dall'idea della pala Martinengo di Lotto, utilizzino forme derivate dall'antico – lacunari modellati su quelli della Basilica di Massenzio – e dalla coeva architettura romana, soprattutto di Antonio da Sangallo il giovane. Per il riferimento a Bramante cfr. Cleri 2009, p. 33; Bonita Cleri si sofferma anche sul legame di Antonio da Faenza con Girolamo Genga, forse mediato dalla comune conoscenza di Signorelli (ivi, pp. 30-31) e probabilmente favorito anche dall'incontro con la cerchia del cardinale Bibbiena e di Pietro Bembo, la stessa che produce l'allestimento urbinato della *Calandria* nel 1513 (cfr. Coltrinari 2009, pp. 115-116).

«de bon disegno et ben colorita» con colori di qualità e a giudizio di ogni altro maestro esperto «che sappia altrettanto»²⁰. Il teologo francescano, dunque, avrebbe curato la “inventio”, ovvero il programma iconografico del dipinto; il pittore lo avrebbe tradotto in immagini secondo le proprie capacità e competenze, che, in quanto appartenenti alla sua specifica professionalità, non avrebbero potuto essere messe in discussione dai committenti, ma semmai essere oggetto solo di eventuale giudizio da parte di colleghi altrettanto esperti²¹. Si tratta senza dubbio di una rivendicazione dell'autonomia dell'operare artistico da parte del maestro faentino e insieme un'attestazione del rispetto che il committente gli portava e una prova dell'esistenza di un reale sodalizio intellettuale fra il dotto francescano camerte e il pittore. L'uso del termine “inventio” e la procedura descritta nel documento recanatese corrispondono, inoltre, a quanto attestato nell'epistolario fra Lotto e il Consorzio della Misericordia di Bergamo a proposito delle “invenzioni” per le tarsie maggiori del coro di Santa Maria Maggiore, affidate al teologo francescano fra Girolamo Terzi²².

Il contratto si chiude con gli accordi economici: il compenso è ragguardevole, a conferma delle dimensioni del dipinto: 500 fiorini, ovvero 400 in terreni²³ e 100 in contanti, di cui una prima *tranche* sarebbe stata erogata entro la fiera di Recanati, considerandovi anche le forniture di grano, olio, vino e legna da ardere di cui l'artista avesse avuto bisogno e il resto in rate semestrali. Il riferimento ai beni di sussistenza e, viceversa, l'assenza di qualsiasi accenno alle modalità di trasporto del dipinto, fanno pensare che Antonio potesse aver realizzato l'opera a Recanati e del resto la stessa acquisizione di terreni posti nella medesima città in compenso del dipinto fa immaginare l'intenzione di stabilirvisi.

Il 1530 è un anno nel quale Antonio da Faenza risulta documentato per il contenzioso con il comune di San Severino sulla mancata realizzazione della fontana di piazza, mentre il primo dipinto noto dopo questo di Recanati è la perduta pala con la *Madonna di Loreto e i santi Antonio da Padova e Amico* per la chiesa dell'Annunziata di Norcia, commissionata il 7 luglio 1531²⁴: è probabile che egli abbia dedicato al dipinto recanatese la maggior parte del

²⁰ Per tutte le citazioni vedi il documento in Appendice.

²¹ Il ricorso a periti nella stima di dipinti è una clausola molto diffusa nei contratti; nel caso di Antonio da Faenza la ritroviamo praticamente in tutti gli atti di allogazione noti; nel 1531 il pittore e i committenti ricorsero effettivamente al giudizio di Cola dell'Amatrice per stimare una tavola, eseguita sempre per la chiesa dell'Annunziata a Norcia, oggi perduta (cfr. Cordella 1996, p. 152 e Trubbiani 2014, pp. 136-137). Antonio si era scelto un giudice competente, poiché il pittore-architetto Cola avrebbe potuto ben valutare le componenti peculiari del linguaggio dell'artista faentino. Ancora prima, nel 1515, viene chiamato Luca Signorelli a stimare le ante d'organo della basilica di Loreto (cfr. Coltrinari 2009, p. 115 e 126, nota 62: la lettura del documento lauretano che chiama in causa Signorelli sembra ricondurre a un accordo con Antonio da Faenza la chiamata del maestro cortonese come perito delle ante).

²² Cfr. Cortesi Bosco 1987, pp. 122-125.

²³ Tale modalità appare anche nel caso della pala francescana di Montelupone (cfr. Trubbiani 2014, pp. 122-124; 127)

²⁴ Cfr. Cordella 1996, p. 152; Trubbiani 2014, pp. 135-136.

1530. Una conferma proviene dal fatto che, il 7 giugno 1530, «magistro Antonio pictore de Faventia» è, anche stavolta insieme a frate Giovanni Antonio da Camerino, fra i testimoni al testamento di Piero di Giovanni Chiodi da Monte Lupone, dettato nel chiostro del convento di San Francesco a Recanati²⁵. Quando, all'inizio del '700, Diego Calcagni descriverà la chiesa di San Francesco a Recanati, «di disegno antico, con una sola nave ma capace di Popolo», ricorderà sull'altare maggiore solo un tabernacolo dorato, né il dipinto pare identificabile con gli altri menzionati dallo storico²⁶. Malgrado l'assenza dell'opera, il documento appena illustrato non perde il proprio interesse: in rapporto alla figura di Antonio da Faenza, introduce nella geografia di questo maestro itinerante anche Recanati, un luogo che egli doveva aver frequentato già durante i soggiorni a Loreto e Montelupone, due centri prossimi e molto legati alla città, nota per la grande fiera di settembre-ottobre.

La fiera di Recanati rappresentava una straordinaria opportunità di contatti e di aperture culturali, grazie alla presenza di mercanti da tutta Italia e dall'estero, alla vendita di materiali pittorici, di panni e arazzi fiamminghi²⁷, di

²⁵ ASMc, ANR, vol. 658 (1509-1541), notaio Antonio di Andrea. I testimoni all'atto sono: ser Ascanio di ser Bonifacio da Monte Lupone, Cicco Alamanni da Racanati, maestro Antonio da Faenza, Piero di Giacomo da Fano abitante a Recanati, Lorenzo di Egidio Cingulano da Recanati e frate Nicolò di Francisco da Monte Lupone, francescano. Piero di Giovanni Chiodi disponga di essere sepolto in San Francesco a Montelupone, dove risiede; è probabile che il testatore fosse andato a Recanati, in compagnia del frate francescano di Montelupone, Niccolò di Francesco e del conterraneo ser Ascano di ser Bonifacio, proprio per fare una visita a frate Giovanni Antonio e dettare con la sua supervisione il proprio testamento. Il documento restituisce, infine, la completa denominazione del frate camerinese, come «reverendo patre fratre Joanne Antonio domini Joannis Innocentii de Camerino sacre theologie professore ordinis Sancti Francisci».

²⁶ Calcagni 1711, p. 309. La descrizione della chiesa è alle pp. 308-312.

²⁷ Sulla fiera di Recanati cfr. Moroni 1985, 1990 e 2010, pp. 21-54; per la circolazione di materie coloranti e opere d'arte cfr. Coltrinari F. 2009; la vendita di arazzi e libri è ben attestata dai documenti, ma ancora poco studiata, per cui occorre riferirsi alle fonti. Prendendo ad esempio i protocolli del notaio recanatese Antonio Angelelli, attivo nei primi anni del '500, ricorrono a Recanati alcuni mercanti fiamminghi che vendono stoffe (panni di Londra, di Perpignano, di Fiandra, tele di rensa), spalliere, tappeti, arazzi «a verdura» e figurati. In particolare Justus Roches, procuratore di Guglielmo, Giovanni e Alessandro Mascaroni «de Flandria», è documentato nel 1507 (Archivio di Stato di Macerata, d'ora in poi ASMc, Archivio notarile di Recanati, d'ora in poi ANR, vol. 641, cc. 30v, 1 giugno; 35rv, 22 settembre, cc. 36v-37r, 23 settembre: fa una quietanza e vende panno di Londra nella bottega di Tommaso Melchiorri con lui presente; c. 47r, 29 settembre: Justus Roches vende un arazzo; c. 66r, 5 ottobre: Justus Roches e Joannes Zalandra fiamminghi vendono ai maceratesi Giovan Battista Silvani e Pio Roberti due panni e due portali «de verdura»; nel 1510 Egidio de Amedia «flamingo» vende al canonico di Ancona Francesco Andrea Bonfiglioli panno di Perpignano, tele di rensa e un tappeto (ASMc, ANR, vol. 644, c. 37v, 22 settembre); e Justus Roches è attivissimo (ivi, cc. 38v, 25 settembre; cc. 39rv, 27 settembre, 48v, 2 ottobre); inoltre compare anche un altro mercante fiammingo, Johannes de Thongues, che vende a Girolamo Todini di Ancona tela e panno (ivi, c. 54r, 7 ottobre); e ancora, Gelichino de Amedia fiammingo, socio di Johannes de Thongues vende un panno di lana fine «ad verdura» grande da letto e portiere di lana (ivi, cc. 66v-67r, 14 ottobre); i due vendono al cancelliere del comune di Ancona un set di panni da arredo comprendenti «duorum pannorum de razza dictos ad verduras, duorum banchalium et unius spalliere» (ivi, c. 67v, 27 settembre); il 3 ottobre Masio Cima di Cingoli compra dal mercante Giovanni Scotto fiammingo, molte stoffe di vario tipo e due

libri e perfino di schiavi²⁸. I benefici dell'evento riguardavano anche le comunità religiose, compresi i frati di San Francesco, che avevano botteghe affittate ai mercanti²⁹ e ovviamente vedevano un gran concorso di gente prendere parte alle funzioni e assistere alle loro prediche. Il contratto per l'ancona di San Francesco viene stipulato a casa di uno dei sindaci del convento e committente dell'opera, Tommaso Melchiorri.

Melchiorri è uno dei maggiori notabili recanatesi, insignito di varie cariche pubbliche, presenza costante nei protocolli notarili dei primi trent'anni del '500 per le vendite, gli affitti di botteghe o la semplice testimonianza alle transazioni fieristiche³⁰. Nel 1514 aveva ristrutturato il palazzo posto nella piazza maggiore di Recanati, con porte e finestre scolpite con il suo stemma e iscrizioni ordinate ad Ancona al lapicida Francesco di Piero dal lago di Como³¹. Nel 1549 anziano, ma ancora in ottima salute, Tommaso avrebbe ratificato l'acquisto di alcuni prestigiosi uffici presso la curia romana per i due figli maggiori, Benedetto a cui andava l'ufficio del piombo e Girolamo, per cui acquistava un posto da segretario apostolico, uno da «sollicitatur litterarum apostolicarum», mentre

arazzi figurati («ad figuras»), ivi, cc. 73v-74r; Giovanni Scotto, come «negotiorum gestor» di Johannes Thongues e soci vende un altro panno figurato il 6 ottobre 1512 (ASMc, ANR, vol. 646, cc. 77v-78r).

²⁸ La fiera di Recanati era una piazza importante per la vendita di libri, con la presenza stabile di agenti degli editori Giunta di Venezia, di Antonio Salamanca e di altri librai (cfr. Trubbiani 2004, pp. 512-513; Borraccini 2006, pp. 409-422); segnalo in questa sede dal notaio Antonio Angelelli due vendite, particolarmente interessanti per l'elenco dei testi; il 28 settembre 1507 ser Polidoro Rossi da Montefilottrano compra da maestro Andrea de Zonghi fattore di Bernardino Scotti, milanese, residente a Venezia, numerosi libri fra cui «Avicenne, Aliabas, Mesue, Pratiche magne, Summa Thome de Garbo» (ASMc, ANR, vol. 641, c. 42v); il 2 ottobre 1510 Leopardo Ditaiuti e maestro Francesco Fiorenzi di Osimo comprano da Andrea de Longis, altro rappresentante di Bernardino Scotti da Milano 11 libri fra cui «Jacobi supra signis; Jacobi super aforismis; Ugo de febribus; Spera in quarto», vol. 644, c. 52v. Per la vendita di schiavi cfr. ASMc, ANR, vol. 636, c. 330v-331v, 24 settembre 1502: Giovan Francesco del fu Antonio Malabotta da Venezia vende a Alberto di Alfonso dalla Sicilia «quendam ethiope sive morum nomine Nicolaum».

²⁹ Cfr. Moroni 1990, p. 167. Fra i molti riferimenti documentari cfr. ASMc, ANR, vol. 636, c. 262rv: Giovanni Morelli di Fiandra vende del panno fiammingo nella bottega della casa del convento di S. Francesco (notaio Antonio Angelelli, 1 ottobre 1502).

³⁰ La presenza di Tommaso Melchiorri e la stipula di atti davanti alla sua casa o nella sua bottega è registrata con grande frequenza nei protocolli dei notai recanatesi; oltre alla citazione a nota 26 in questo contributo, dagli atti di Antonio Angelelli, con ogni verosimiglianza notaio di fiducia di Melchiorri, si ricavano vendite di varie merci (stoffe, preziosi, ma anche un cavallo) fatte da Melchiorri (ASMc, ANR, vol. 641, c. 91v, 25 novembre 1507 a Loreto, vende a Giovanni Padella di Loreto dell'ambra; evidentemente Melchiorri prendeva parte al lucroso commercio delle corone in vendita nel santuario); ivi, vol. 644, c. 11r, 22 gennaio 1510 vende una camorra di seta e braccato d'argento; il 22 ottobre 1511 vende agli ebrei Vitale e Oziele da Recanati un panno bergamasco e vari panni colorati (ivi, vol. 645, c. 95v).

³¹ ASMc, ANR, vol. 648, c. 10r, marzo 1514, contratto con Francesco di Piero e cc. 13v-14r, 5 aprile, quietanza finale dopo la consegna dei materiali; serviva forse al palazzo anche il legname di costruzione acquistato il 1° giugno dello stesso anno dal veneto Giovanni Zaccaria de Galis, abitante a Segna, che si impegnava a consegnare il materiale nella spiaggia di Recanati (ivi, c. 17r).

per entrambi comprava un cavalierato di S. Paolo³². Come risulta infine dal testamento del 1551, egli aveva accumulato una enorme fortuna in case e terre, non solo nelle Marche, fra Recanati, Loreto e i centri limitrofi, ma anche a Venezia, dove possedeva un palazzo e a Roma, dove poi si sarebbero stabiliti in prevalenza proprio Benedetto e Girolamo³³. Quest'ultimo percorse una brillante carriera ecclesiastica, culminata con la nomina a vescovo di Recanati, nel 1553: la fortuna "romana" della famiglia è eloquentemente attestata dal monumento funebre eretto nel 1583 nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, per iniziativa di Marcello, figlio di Benedetto, in onore del padre e dello zio, che vi appare in un ritratto di Jacopino del Conte³⁴. Tommaso Melchiorri, come hanno ipotizzato Vito Punzi e Fabio Marcelli, potrebbe avere avuto un ruolo diretto nella commissione del polittico di Lotto per i predicatori, ordine al quale la sua famiglia era molto legata, anche tramite Nicola, fratello di Tommaso, domenicano e famoso maestro di teologia³⁵. I Melchiorri inoltre, come anche il contratto qui discusso comprova, erano protettori dei francescani e possedevano un altare con sepolcro in San Francesco, dove Tommaso dispose

³² ASMc, ANR, vol. 747, cc. 347v-348r, 6 settembre 1549: Girolamo e Benedetto risultano essere entrambi dottori in legge.

³³ Di Tommaso abbiamo reperito due testamenti, dettati il 21 e 25 settembre 1551 (ASMc, ANR, vol. 747, cc. 359r-365r): come si ricava dai due documenti, in questo brevissimo lasso di tempo, Melchiorri dovette ammalarsi ed è probabile che fosse morto poco dopo. I lasciti fanno emergere la consistenza del patrimonio immobiliare lasciato da Tommaso ai quattro figli: il testatore divide i suoi beni in tre parti, di cui una a testa a Perozzo e Francesco e la terza congiuntamente a Benedetto e Girolamo. Se Perozzo ereditava in prevalenza le case recanatesi, Francesco riceveva case e terreni a Loreto, oltre al titolo di cavaliere lauretano e la casa di Venezia «presso quella di Ca' Tron» (ivi, c. 363r). La casa veneziana di Tommaso era stata ereditata dalla madre, donna Francesca di Pier Girolamo: il 18 ottobre 1512 Melchiorri nominava il mercante veneto don Francesco di maestro Luca «de Brazio» procuratore a riscuotere l'affitto (ivi, vol. 646, c. 101v). Purtroppo manca un inventario dei beni mobili, che senz'altro avrebbe rivelato molto sugli oggetti posseduti da Tommaso, fra cui possiamo immaginare essere presenti dipinti e beni di lusso. Per Benedetto e Girolamo vedi la nota successiva.

³⁴ Su Girolamo Melchiorri cfr. Calcagni 1711, p. 141; Leopardi 1828, pp. 188-189; Vogel 1859, vol. I, p. 288. Sui fratelli Melchiorri e il radicamento di questo ramo della famiglia a Roma si vedano i contributi di Marco Gallo, a cui va il merito di aver studiato il monumento in Santa Maria sopra Minerva e di aver ricondotto a Jacopino del Conte il ritratto di Girolamo Melchiorri che vi si trova (cfr. Gallo 1997 e 2007, pp. 233-243).

³⁵ Cfr. Punzi 2003, pp. 118-121 riporta la testimonianza a un processo del 1723 che contrappone la famiglia Centofiorini al convento di San Domenico nel quale si ricorda come Benedetto Melchiorri, morto nel 1660, avesse donato alla chiesa «una cornice tutta messa a oro con sette pezzi di quadri tutti di mano del Lotto» (ivi, p. 119), riconducendola giustamente alla probabile memoria di una partecipazione della famiglia, e con ogni verosimiglianza di Tommaso, suo maggiore esponente ai primi del '500, al finanziamento dell'ancona. L'ipotesi è ripresa e sostenuta da Fabio Marcelli 2011. Se per ora non abbiamo prove dirette di un contatto fra Lotto e Tommaso Melchiorri, va rilevato che il pittore fa da testimone a un atto notarile davanti alla casa del mercante recanatese il 14 ottobre 1510; tale documento è stato reso noto da Castellana 2009 e, con la data corretta, in Castellana 2014, p. 51. Si trova in ASMc, ANR, vol. 644, c. 69r. Lotto vi fa da testimone alla vendita di panno pavonazzo veneziano fatta dal mercante lagunare Agostino de Sinistri, un *habitué* della fiera recanatese (cfr. i rogiti di Antonio Angelelli in ASMc, ANR).

di essere sepolto e dal quale proviene la *Resurrezione* di Palma il Giovane tutt'oggi in chiesa³⁶.

Antonio da Faenza potrebbe aver beneficiato dei contatti con altri mercanti attivi sulla piazza recanatese: è il caso, ad esempio, di Alessandro Floriani di San Severino, un facoltoso commerciante di stoffe attestato regolarmente in fiera; dopo essersi trasferito a Macerata, Floriani intorno al 1530 iniziava la costruzione di un palazzo, per il quale Antonio lavora all'inizio del 1533³⁷. La congiuntura è molto interessante, perché collegata anche all'impegno degli anni 1528-1530 di Antonio da Faenza a San Severino. La cerchia in cui il maestro romagnolo opera, e in particolare il contatto con Floriani, consentono infatti di ipotizzare che egli abbia potuto conoscere artisti settempedani come Antongiacomo Acciaccaferri e Sebastiano di Giovanni d'Appennino, l'intagliatore erede della bottega di Domenico Indivini, entrambi ingaggiati da Floriani per lavorare nel suo palazzo maceratese e nella cappella gentilizia nella chiesa di Santa Croce negli stessi anni del faentino³⁸. Il contatto con Sebastiano d'Appennino è da tener presente quando si torna a riflettere sulla cornice dell'ancona di San Francesco a Recanati; nei vari documenti su Antonio da Faenza non emergono mai dettagli risolutivi sull'esecuzione delle cornici delle sue ancone, tali da farci capire se le affidasse a maestri di legname o se vi provvedesse in proprio, ipotesi non peregrina vista la sua formazione di architetto, che poteva comprendere anche la pratica dell'arte del legno³⁹. L'unico collaboratore di Liberi emerso dalle carte d'archivio è un pittore, Giovanni Battista di Angelo Andreucci da Ortona, che

³⁶ Calcagni 1711, pp. 308-309. Tommaso Melchiorri risulta già fra i sindaci di San Francesco il 7 marzo 1510 (ASM_c, ANR, vol. 644 cc. 17v-18r). La disposizione testamentaria per la sepoltura in San Francesco si trova in ASM_c, ANR, vol. 747, c. 361r, testamento del 25 settembre 1551).

³⁷ Cfr. Nesi 2004, p. 107 e Trubbiani 2014, p. 138; vedi anche supra nota 13. L'intervento documentato si riferisce con ogni probabilità a dipinti, visto che Antonio viene definito «pictor»; non è escluso che potesse trattarsi di fregi, una tipologia decorativa che ha vasta diffusione anche nelle Marche, come attestano, a Macerata quelli superstiti di palazzo Ciccolini, eseguiti intorno alla metà del '500 dai pittori Leonardo Cungi da Borgo Sansepolcro e Giuliano di Camillo da Cingoli (per cui cfr. Nesi 2004, p. 107 e Coltrinari 2012a, pp. 31-39); stando alla *Cronica di Faenza* di Bernardino Azzurrini, Antonio eseguì in patria «un fregio in Sant'Hippolito» (Trubbiani 2014, p. 153).

³⁸ Cfr. Coltrinari 2006a, p. 64 e 2006b, pp. 285-286, doc. 479, 482; oltre a Sebastiano d'Appennino, lavora per Floriani anche il figlio di questi, Domenico, che il 16 aprile 1535 compare a rilasciare una quietanza generale di tutti i lavori fatti per il mercante, sia nella chiesa di Santa Croce che in casa, da lui e da Sebastiano, suo padre defunto; anche in questo caso, come per Antonio da Faenza, l'intagliatore aveva ricevuto in pagamento fra l'altro un tessuto di seta dorato.

³⁹ Da notare tuttavia come, fra i beni inventariati alla morte del pittore, non figurino strumenti di intaglio, ma solo materiali per la pittura. La prassi dell'epoca sembra in effetti orientare verso l'esecuzione da parte di intagliatori delle cornici delle pale d'altare; per fare qualche esempio, Vincenzo Pagani commissiona all'intagliatore Paolo di Domenico Rubei da Sarnano la cornice del polittico dell'altare maggiore dei francescani (Coltrinari 2006b, p. 284, doc. 472), e lo stesso accade per la cornice della pala di san Francesco a Cingoli di Francesco da Faenza (cfr. Trubbiani 2015). Lotto, come documentato soprattutto nel periodo del *Libro di spese*, si affida sempre a intagliatori per la costruzione delle carpenterie delle sue pale. Sul tema si veda l'interessante studio di Francesco De Carolis (De Carolis 2011).

lo affiancò verosimilmente nella perduta pala di Norcia del 1531⁴⁰. Molto più che probabile è infine l'incontro a Recanati con il pittore Gregorio di Simone Corvi, un artista finora senza opere, come del resto il padre Simone, ma con una discreta attività emergente dai documenti⁴¹.

In conclusione, vorrei tornare sul committente principale del dipinto e autore del programma iconografico, ovvero maestro Giovanni Antonio da Camerino. Il contratto di Recanati accredita le fonti relative al sodalizio fra l'artista e il frate francescano; altri riscontri confermano il profilo elevato del frate. Fra 1522 e 1525 è commissario provinciale della Provincia francescana della Marca⁴²; nel 1535 era di nuovo guardiano a Montelupone e nel 1538 a Macerata, nel cui convento faceva realizzare una sala⁴³. Le perdute memorie di Montelupone restano la testimonianza più diretta delle competenze prospettiche, matematiche e filosofiche del frate, che spiegano l'affezione verso un pittore come Antonio da Faenza. Vi si specificava infatti che il francescano avrebbe scritto un vero e proprio trattato per il pittore, commentando le «152 conclusioni del vescovo canturiense», l'opera di Vitruvio e inserito «altre regole sottilissime di geometria et aritmetica et altre conclusioni d'Aristotile necessarie alla pittura»⁴⁴. Il riconoscimento nel *Trattato di architettura* di Liberi da parte di Michael Bury di parti della *Perspectiva Communis* del francescano John Peckam conferma alla lettera il riferimento del manoscritto monteluponese⁴⁵.

⁴⁰ I due pittori sono in lite il 23 aprile 1532 a Norcia per il salario di Giovanni Battista; si affidano all'arbitrato di Cola dell'Amatrice, già interpellato alcuni mesi prima a stimare una terza pala per la chiesa nursina dell'Annunziata (Trubbiani 2014, p. 137).

⁴¹ Su Simone Corvi cfr. Coltrinari 2009, p. 55 e Castellana 2014, p. 49; il 30 ottobre 1527 affittava una bottega dai frati di San Domenico a Recanati (ASMc, ANR, vol. 789, c. 152rv); il figlio Gregorio di maestro Simone, anch'egli pittore, è documentato come testimone a un atto notarile per la prima volta il 12 dicembre 1523 (ivi, vol. 821, c. 11r); il 12 aprile 1530 comprava un paio di scarpe (ivi, vol. 792, c. 46r); ancora come testimone si ritrova il 18 gennaio, 22 marzo e 12 maggio 1534 (ivi, vol. 729, c. 24r, 52v, 75r) e molte altre volte negli anni successivi. Come pittore lo trovo citato in un interessante e inedito atto lauretano del 9 maggio 1544 con cui viene chiamato a stimare alcuni dipinti eseguiti dai pittori Sante, Biagio e Oliviero Peranzono (a Loreto?) insieme a un maestro Lorenzo veneto (Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, d'ora in poi ASSC, Istrumenti, vol. 8, c. 8v); il 31 luglio 1544 veniva pagato per la pittura di vergoli del soffitto e fregi nella casa che il santuario lauretano aveva a Recanati (ivi, Libri mastri, vol. 15, cc. 212v, 217r). Il 30 ottobre 1547 è teste a un atto a Recanati (ivi, Istrumenti, vol. 8, c. 59v). Il 2 agosto 1549 fa testamento nella sua casa nel quartiere di San Vito a Recanati; dispone di far costruire una sepoltura murata nella chiesa di Sant'Agostino e nomina eredi la moglie Laura e i figli Simone e Maddalena; nessun accenno viene fatto alla professione pittorica (ASMc, ANR, vol. 747, c. 345r). Il suo profilo era probabilmente più quello del decoratore e di un frescante, che non del pittore "da ancone".

⁴² Bury 1996, p. 40, nota 53 e Trubbiani 2009, p. 146.

⁴³ Cfr. Parisiani 1990, p. 108; il riferimento di Parisiani non consente di capire di quale sala si trattasse. Cfr. Trubbiani 2009, p. 146.

⁴⁴ Valgimigli 1871, p. 31.

⁴⁵ Cfr. Bury 1996, p. 27; lo studioso sottolinea anche il divario nello stile del codice fra la sezione sulla prospettiva «written in a sophisticated, learned and philosophical style» e lo stile più piano e sintetico del resto del codice, ravvisandovi una copia del «Libro della scienza prospettiva» di frate Giovanni Antonio, menzionato dalle fonti. Nel «vescovo cantauriense» ricordato nel

Piacerebbe saperne di più su questo religioso appassionato di prospettiva, dai connotati che richiamano vagamente quelli di un altro grande francescano matematico contemporaneo come Luca Pacioli. Un indizio viene dall'indicazione del nome del padre, Giovanni Innocenzo di Camerino, senatore di Roma, che orienta le ricerche verso una famiglia di alto rango, con ogni probabilità legata alla corte dei da Varano⁴⁶. È probabile che proprio Camerino fosse il luogo della prima formazione di frate Giovanni Antonio: la città può infatti senz'altro aver offerto un ambiente propizio a sviluppare certi interessi, vista la convinta adesione all'antico nell'architettura e lo sviluppo, a partire già dagli anni '40 del '400, di una cultura figurativa originale, dove la prospettiva matematica ha un ruolo decisivo⁴⁷.

La conferma del rapporto fra frate Giovanni Antonio e Antonio da Faenza induce a qualche riflessione ulteriore sui committenti dei dipinti del maestro faentino. L'artista appare infatti in grado di muoversi agevolmente fra diversi ambienti, forieri per lui di incarichi. Da un lato egli mostra di avere rapporti con la corte papale all'epoca di Giulio II e Leone X, a cui vanno ricondotte sia l'esperienza a Velletri, collegata al cardinale Riario⁴⁸, sia la chiamata a Loreto, riferibile al cardinale Bibbiena, allora protettore del santuario⁴⁹, sia ancora il probabile contatto con il legato e vicelegato pontifici, Francesco Armellini e Antonio Ercolani, negli anni '20, suggerito da Bury⁵⁰, o infine quello con il savonese Antonio Sansoni, nipote di Sisto IV, committente dell'*Annunciazione* della Fondazione Giustiniani-Bandini, proveniente dall'abbazia di Fiastra⁵¹.

perduto manoscritto del notaio Roberti, infatti, va identificato proprio John Peckam, arcivescovo di Canterbury (cfr. Lindberg 1970).

⁴⁶ Valgimigli 1871, p. 32. Una prima ricerca nelle fonti camerinesi e nella più recente bibliografia sull'ambiente della corte varaesca non hanno dato frutti. Ringrazio Francesca Bartolacci ed Emanuela Di Stefano per l'aiuto.

⁴⁷ Cfr. De Marchi, Giannatempo 2002; De Marchi 2003.

⁴⁸ Sull'intervento di Velletri cfr. Nocca 1989; Cleri 2014, pp. 23-34.

⁴⁹ Lo aveva segnalato Ceriana 1999, p. 51; ricostruendo la committenza di Bibbiena a Loreto, sottolineavo già la congiuntura che vede convergere a Loreto figure come lo stesso cardinale, Pietro Bembo e artisti quali Gian Cristoforo Romano, Signorelli e Antonio da Faenza (cfr. Coltrinari 2009, pp. 114-115). A proposito dell'esperienza lauretana di Antonio da Faenza, sono in grado di fornire il riferimento archivistico dell'atto notarile in cui il pittore è testimone, il 13 luglio 1513 a Loreto, non indicato in Grimaldi 1981, p. 77, nota 2 (cfr. Trubbiani 2014, p. 112), che fornisce anche la prova definitiva del fatto che l'artista risiedesse ad Ancona. «Antonio Dominici pictore de Faventia habitatore civitatis Ancone» testimonia infatti insieme a «domino Georgio Antonii Friscioni de Ancona» al deposito degli introiti delle casse delle elemosine e della cera del santuario lauretano fatto dal frate francescano osservante Alfonso da Lanciano, commissario papale e dell'autorizzazione del medesimo commissario a don Tommaso di ser Antonio, depositario della Santa Casa, a usare 2000 ducati per pagare «rebus fabrice dicte ecclesie» (ASM, Archivio Notarile di Macerata, notaio Marino Cassiani da Montecassiano, vol. 127, cc. 89rv). Dallo stesso volume notarile si ricavano anche i nomi degli intagliatori autori dell'organo di Giulio II per cui Antonio da Faenza realizza le ante, cioè maestro Marco di Bernardo da Venezia e maestro Pierpaolo di Fabrizio da San Marino, «fabris lignariis organi dicte ecclesie» (ivi, cc. 87r-88v, 20 giugno 1513).

⁵⁰ Vedi sopra nota.

⁵¹ Cfr. Ceriana 1999, pp. 50-51; Cleri 2014, pp. 87-89.

Dall'altro è in chiaro rapporto con i francescani, grazie verosimilmente proprio alle entrate fornitegli da frate Giovanni Antonio da Camerino: per quest'ordine dipinge a Montelupone, Recanati e Norcia; la committenza francescana si lega spesso in maniera indissolubile con quella esercitata da mercanti e ricchi cittadini della Marca, come Alessandro Floriani o Tommaso Melchiorri, che potevano ingaggiare l'artista per lavorare nelle proprie cappelle gentilizie, per le confraternite di cui erano membri o anche per le loro dimore private. Proprio il contratto recanatese rivela una di queste dinamiche e i differenti ruoli svolti nella commissione dal teologo, suggeritore del programma e dai sindaci laici del convento, che fungono da supervisori e finanziatori. Antonio si ricava così un proprio spazio fra gli anni '20 e '30 nella Marca centrale, prima del suo definitivo rientro in patria, fra 1533 e 1534. A garantirgli tale successo, oltre all'abilità nel procacciarsi contatti e alla sua disponibilità a muoversi sul territorio⁵², deve aver concorso significativamente la sua pittura, con il fondamentale carattere prospettico e architettonico che la connota costantemente⁵³. Egli inoltre rientra nella schiera dei maestri romagnoli che fra '400 e '500 lavorano intensamente in tutta la Marca centro-meridionale, con una continuità e un rilievo delle presenze che dovrebbero sollecitare una considerazione più approfondita⁵⁴. Basterà qui fornire le coordinate e i dati essenziali.

Dopo il passaggio di Melozzo da Forlì a Loreto e Ancona e l'invio della pala di Marco Palmezzano a Matelica⁵⁵, si registra quello del semisconosciuto Francesco da Imola, di cui Andrea Trubbiani ha recentemente ritrovato la pala d'altare dipinta per San Francesco a Cingoli fra 1533 e 1537⁵⁶; fin dal primo

⁵² Il dato della disponibilità sul territorio dava un indubbio vantaggio all'artista, rispetto, ad esempio a Lotto, in quel momento lontano dalla piazza marchigiana, sebbene, come noto, capace di mantenere rapporti con i committenti della Marca anche negli anni 1525-1533 (cfr. Cortesi Bosco 1996).

⁵³ È stata giustamente notata in questo senso l'eccezionalità della soluzione adottata della *Madonna della cintola* di Treia, unico dipinto a non avere una costruzione architettonica (cfr. Blasio 2010, p. 284).

⁵⁴ L'attività dei romagnoli nel nord della regione è stata studiata da Cleri 1994, pp. 33-42. L'importanza del fenomeno anche nella Marca meridionale è rilevato da Alessandro Delpriori, che ha richiamato l'attenzione su questa «apertura verso le romagne» ravvisabile in Vincenzo Pagani e in altri pittori marchigiani coevi come Giuliano Presutti, i Nardini, fra Fabiano da Urbino o nel nursino Francesco Fantone (Delpriori 2006, pp. 62-63).

⁵⁵ Su Melozzo a Loreto cfr. Tumidei 1994, pp. 40, 62-64; Benati 2011. Sulla pala matelicese di Palmezzano cfr. Tumidei 2005, pp. 48-49.

⁵⁶ Cfr. Trubbiani 2015. Sono grata all'amico Andrea per avermi fatto leggere il suo articolo, in cui viene ricostruita in maniera esemplare la vicenda di questo dipinto, eseguito fra 1533 e 1537 per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Cingoli e approdato nell'800 nelle raccolte pontificie (ibidem). Potrebbe essere forse più di una coincidenza la comparsa a Cingoli di Francesco da Imola in quello stesso 1533 che vede Antonio da Faenza rientrare nella città natale. Liberi aveva già lavorato a Cingoli, come attesta la tavola del 1526 oggi in Santa Sperandia; inoltre il rapporto con i francescani poteva favorirlo nell'assegnazione di un incarico tanto prestigioso, che vedeva coinvolta la stessa comunità cingolana (su questo aspetto cfr. Coltrinari R. 2009). Di sicuro Francesco da Imola propose un dipinto più moderno, che superava lo schema della pala

‘500 fa la sua comparsa la bottega riminese dei Coda, presenti da Pesaro a San Severino e Loreto⁵⁷, e quella dei Menzocchi, significativamente ancora a Loreto: qui Francesco Menzocchi è protagonista della prima fase di decorazione della crociera della basilica, mentre il figlio Pietro Paolo è autore, in collaborazione con il maceratese Gaspare Gasparini, delle ante del secondo organo della chiesa, destinato ad affiancare quello ornato cinquant’anni prima proprio da Antonio da Faenza⁵⁸. Contemporaneamente appare un’altra mobilissima bottega, quella dei Ragazzini di Ravenna, che percorre da nord a sud la regione⁵⁹, mentre attende ancora di essere meglio identificato il pittore Girolamo da Faenza, documentato nel 1541 a Fermo, forse riconoscibile nell’autore di quattro interessanti pale d’altare, conservate fra Fermo, Recanati e Ascoli, espressione di una cultura veneto-romagnola di notevole qualità e originalità⁶⁰. Un panorama, insomma, estremamente ricco, nel quale Antonio da Faenza risulta aver avuto un ruolo chiave, ma non certamente isolato.

architettonica a favore di un’immagine immersa nel paesaggio, mantenendo al contempo caratteri simili, nella resa delle figure, alla pittura di Antonio da Faenza.

⁵⁷ Per l’attività di Benedetto Coda e dei figli nel pesarese cfr. Cleri 2004, pp. 39-40; Scaglietti Kelescian 1982; il figlio Bartolomeo lavora a San Severino Marche nel 1563 (ivi), dopo una parentesi a Loreto, sfuggita fino ad oggi agli studiosi, dove, ricordato come «doratore», troviamo Bartolomeo attivo con almeno due «compagni» (maestro Bortolo e maestro Dionigi) e un allievo (Vincenzo) a dipingere e dorare il coro della basilica. I documenti saranno presto pubblicati in uno studio di prossima uscita.

⁵⁸ Sull’attività di Menzocchi a Loreto cfr. Santarelli 2001, pp. 150-152; Colombi Ferretti 2003, pp. 52-53; per le ante d’organo, perdute, dipinte nel 1568 da Pier Paolo Menzocchi e Gaspare Gasparini cfr. Grimaldi, Sordi 1988, pp. 56-58, Coltrinari 2015, p. 317. A proposito delle ante d’organo di Antonio da Faenza, sembra non essere stato mai posto il problema della possibile esistenza di un retro dipinto o di altre due tele che appunto fungessero da retro, come di norma per le accadeva per le ante d’organo.

⁵⁹ Sui Ragazzini a Pesaro e Fano cfr. Valazzi 1992; Cleri 1994, pp. 40-42.

⁶⁰ Cfr. Coltrinari 2015, p. 917; Girolamo da Fenza viene incaricato di dipingere gli stemmi del cardinale Farnese sulle porte dei castelli del fermano nel 1541 (cfr. Archivio di Stato di Fermo, A.M. Marini, *Rubrica eorum omnium quae continentur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae Communitatis civitatis Firmane*, vol. III (1528-1599), c. 118r, ante 21 febbraio 1541: «Concilium tenetur in sala palatii Moliani. Pinguntur in omni terra status insignia domini A. Cardinalis de Farnesio per magistrum Hieronimum Faventinum»); questo Girolamo faentino è forse il pittore, di cultura veneto-romagnola e dalle caratteristiche ben riconoscibili, a cui si possono attribuire almeno quattro pale d’altare a Fermo e Ascoli Piceno: la *Madonna col Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Francesco e Rocco*, oggi nella sacrestia della chiesa di San Francesco a Fermo; un’altra *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giacomo maggiore, Giacomo della Marca, Andrea e Pietro*, sulla parete sinistra della medesima chiesa; una *Madonna col Bambino in trono con i santi Marco, Giovanni Battista e Domenico* nel Museo diocesano di Ascoli, proveniente dalla cattedrale; infine lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con i santi Marco, Giuseppe e Ludovico da Tolosa*, oggi nel Museo diocesano di Recanati, proveniente però da San Francesco a Fermo, da cui, negli anni ’50 del ’900 furono trasferiti, per canali ancora ignoti, al museo recanatase almeno tre dipinti (oltre alla pala citata anche la *Visitazione* di Girolamo Morale da Fermo e l’*Immacolata Concezione* del pittore romano Benigno Vangelini; cfr. Coltrinari 2012b, pp. 32, 37 e p. 51, nota 197); quest’ultima opera è pubblicata da Coltrinari 2015, p. 917 e fig. 13, p. 939.

Riferimenti bibliografici / References

- Benati D. (2011), *Melozzo da Loreto a Forlì*, in *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 29 gennaio – 12 giugno 2011), a cura di M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 77-93.
- Blasio S. (2010), *Dipinti e sculture nella chiesa della Santissima Annunziata*, in *Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Loreto: Tecnostampa, pp. 275-289.
- Borraccini R.M. (2006), *Un sequestro librario alla fiera di Recanati del 1600*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006), a cura di R.M. Borraccini, R. Rusconi, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 397-419.
- Bury M. (1996), *A Newly-Discovered Architectural treatise of the early Cinquecento: the Codex of Antonio da Faenza*, «Annali di Architettura», n. 8, pp. 21-42.
- Calcagni D. (1711), *Memorie Istoriche della Città di Recanati nella Marca d'Ancona*, Messina: Stamperia di D. Vittorino Maffei.
- Castellana S. (2009), *Un nuovo documento per Lorenzo Lotto a Recanati*, «Kronos», n. 12, pp. 131-140.
- Castellana S. (2014), *Recanati 1510: Lotto e i suoi satelliti*, «Rivista d'arte», 48, n. 4, pp. 47-83.
- Ceriana M. (1999), *Tre schede marchigiane*, in *Studi letterari ed artistici*, a cura di L. Banfi, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 49-57.
- Civalli F. (1795), *Visita triennale di F. Orazio Civalli maceratese [...] parte storica ossia memorie storiche riguardanti i diversi luoghi di essa provincia*, in G. Colucci, *Delle Antichità Picene*, vol. XXV, ristampa anastatica Ripatransone: Maroni, 1990, pp. 1-215.
- Cleri B. (1994), *Officina fanese. Aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Cleri B. (2014), *Antonio Liberi da Faenza*, Macerata Feltria: Editoriale Umbra.
- Colombi Ferretti A. (2003), *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca civica, 31 ottobre 2003 – 15 febbraio 2004), a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara: Edisai, pp. 25-70.
- Coltrinari F. (2006a), *Domenico Indivini e Sebastiano d'Appennino: una bottega di scultura e intarsio ligneo nelle Marche del Rinascimento*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio – 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 47-71.

- Coltrinari F., a cura di (2006b), *Appendice documentaria in Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio – 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 254-287.
- Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto a Recanati prima del polittico per i domenicani*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del Convegno Internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 48-65.
- Coltrinari F. (2010), *Un'ancona di Bartolomeo di Tommaso e Domenico di Paolo per San Francesco ad Ascoli (1429)*, «Paragone», 61, n. 725-727, pp. 58-85.
- Coltrinari F. (2012a), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione in Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo sferisterio ai musei civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici, 14 luglio – 30 settembre 2012), a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 13-44.
- Coltrinari F. (2012b), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 23-59.
- Coltrinari F. (2013), *Gli armadi della Sacrestia di San Luca, la bottega di Baccio d'Agnolo e la committenza del cardiale Bernardo Dovizi da Bibbiena a Loreto*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009), a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 107-128.
- Coltrinari F. (2014), *Ancona 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro*, in *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 10, pp. 913-944, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/949>>, 31.05.2016.
- 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 secolo XVIII. Nuove ricerche*, Atti del XLIX convegno di Studi storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 30 novembre – 1 dicembre 2013), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 305-360.
- Coltrinari R. (2009), *Lorenzo Lotto a Cingoli. Nuovi documenti per la Pala del Rosario*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del Convegno Internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 224-231.
- Cordella R. (1996), *Pittori a Norcia nel secolo XVI. Nuovi dati d'archivio*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Roma: Quasar, pp. 151-169.

- Cortesi Bosco F. (1987), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Cortesi Bosco F. (1996), *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532)*, «Bergomum», 91, n. 2, pp. 15-60.
- De Carolis F. (2011), *Metodo, funzione e stile nelle cornici del giovane Lorenzo Lotto*, «Valori tattili», n. 0, pp. 48-63.
- Delpriori A. (2006), *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, Milano: Motta, pp. 43-75.
- De Marchi A, Giannatiempo López M., a cura di (2002), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 19 luglio – 17 novembre 2002), Milano: Motta.
- De Marchi A., a cura di (2003), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Motta.
- Gallo M. (1997), *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in S. Maria sopra Minerva*, «Studi romani», n. 45, pp. 88-96.
- Gallo M. (2007), *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma: Gangemi.
- Garibaldi V., Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lotto nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Garibaldi V., Paraventi M., Villa G.C.F. (2013), *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, Crocetta del Montello: Antiga.
- Gigli M.C. (2008), *Sulla tecnica di doratura dei manufatti lignei: la cornice monumentale della pala di Agnolo Bronzino raffigurante la Discesa di Cristo al Limbo (1552)*, «OPD restauro», n. 19, pp. 21-336.
- Grimaldi F., a cura di (1981), *La cappella musicale di Loreto nel Cinquecento. Note d'archivio*, Loreto: Ente rassegne musicali.
- Grimaldi F., Sordi K. (1988), *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona: Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici delle Marche.
- Leopardi M. (1828), *Serie dei vescovi di Recanati con alcune brevi notizie della città e delle chiese di Recanati*, Recanati: presso Giuseppe Morici.
- Lindberg, D.C. (1970), *John Peckam and the science of optics*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Marcelli F. (2011), *Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto*, «Predella», 11, n. 30, pp. 229-273, <[http://www.predella.it/archivio/index54d4.html?option-com](http://www.predella.it/archivio/index54d4.html?option=com)>, 31.05.2016.
- Moroni M. (1985), *Recanati in tempo di fiera*, «Proposte e ricerche», n. 14, pp. 139-159.
- Moroni M. (1990), *Sviluppo e declino di una città marchigiana. Recanati tra XV e XVI secolo*, Senigallia: Proposte e ricerche.

- Moroni M. (2010), *Tra le due sponde dell'Adriatico: rapporti economici, culturali e devozionali in età moderna*, Napoli-Roma: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Nesi A. (2004), *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, Sant'Angelo in Vado: Edizioni Centro Studi "G. Mazzini".
- Nocca M. (1989), "*Theatrum novum tota urbs magnis votis expectat*". *Il teatro della Passione di Velletri, Antonio da Faenza architetto antiquario e Raffaele Riario*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano: Electa, pp. 291-302.
- Paciaroni R. (1984), *Antonio da Faenza e una fontana incompiuta nella piazza di Sanseverino Marche*, «Notizie da Palazzo Albani», 13, n. 2, pp. 30-34.
- Parisciani G. (1990), *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, Ancona: Editrice G. Moretti.
- Pignolo G. (2000), *Effetti d'oro: storia e tecnica della doratura nell'arte*, Bologna: Editrice Compositori.
- Punzi V. (2003), *La Traslazione della Santa Casa di Lorenzo Lotto a Recanati. Ipotesi di ricerca per un'opera perduta*, in *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi, (Mogliano, 1 dicembre 2001), a cura di M. Paraventi, Mogliano: Comune di Mogliano, pp. 114-124.
- Santarelli G. (2001), *L'arte a Loreto*, Ancona: Anibaldi.
- Tambini A. (2015), *Pittori faentini della prima metà del Cinquecento*, in A. Colombi Ferretti, C. Pedrini, A. Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza. Parte I. Il Cinquecento*, Faenza: Edit Faenza, pp. 153-248.
- Tumidei S. (1994), *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra (Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994 – 12 febbraio 1995), a cura di M. Foschi, L. Prati, Milano: Leonardo Arte, pp. 19-81.
- Tumidei S. (2005) *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e Prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 4 dicembre 2005 – 30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 27-70.
- Trubbiani A. (2004), *Circolazione libraria ed élite intellettuale nel maceratese tra XV e XVI secolo: il caso di Montecassiano*, in Atti del XXXVIII Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 23-24 novembre 2002), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 487-522.
- Trubbiani A. (2009), *La Madonna del latte di Antonio da Faenza in San Francesco di Montelupone. Nuove acquisizioni documentarie*, «Historia Nostra», n. 2, pp. 141-157.

- Trubbiani A. (2014), *Non pictor solum, sed etiam mirificus architectus. Documenti e testimonianze su Antonio Liberi da Faenza*, in Cleri 2014, pp. 107-153.
- Trubbiani A. (2015), *Storia di un'opera "ritrovata": la Deposizione di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei Vaticani*, «Arte Marchigiana», n. 3, pp. 39-80.
- Valazzi M.R. (1992), *Giovan Battista Ragazzini: un aspetto della cultura romagnola nelle Marche*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 282-289.
- Valgimigli G.M. (1871), *Dei pittori e degli artisti faentini de secoli XV e XVI*, Faenza: dalla tipografia di Pietro Conti.
- Vogel J.A. (1859), *De ecclesiis recanatensi et lauretana earumque episcopis commentarius historicus*, Recinetti: ex typographia Leonardi Badaloni.

Appendice

Fig. 1. Antonio da Faenza, *Madonna del latte e santi*, Montelupone, chiesa di San Francesco



Fig. 2. Antonio da Faenza, *Madonna col Bambino in trono e i santi Michele arcangelo, Sperandia, Giovanni Battista, Barbara e Orsola*, Cingoli, chiesa di Santa Sperandia



Fig. 3. Antonio da Faenza, *Madonna col Bambino e santi francescani*, Norcia, Museo della Castellina



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Crocifissione*, Monte San Giusto, chiesa di Santa Maria in Telusiano

Appendice documentaria

Archivio di Stato di Macerata, Archivio Notarile di Recanati, notaio Pier Francesco Tarantelli, vol. 793 (1530), cc. 6v-8r

Clementis VII. Die duodecimo ianuarii. [a lato] Pro conventu Sancti Francisci de Recaneto. Publicatum prout in R(egistro) a c. 319.

Magister Antonius Liber de Faventia pictor sponte et ex certa scientia ac sua libera voluntate promisit et convenit magistro Joanne Antonio de Cambereno guardiano conventus Sancti Francisci de Recaneto, fratri Baptiste de Offida vicario, Thome Melchiorris de Recaneto et Perantonio Joannis Baptiste scindicis dicti conventus Sancti Francisci ibidem presentibus, stipulantibus et recipientibus vice et nomine dicti conventus facere ornamentum lignaminis, pingere et aurare conam dicti conventus cum infrascriptis pactis, modis et capitulis que infra sequitur, videlicet:

In prima el dicto maestro Antonio se obliga de fare o far fare tucto lo adornamento de legname che se adpartene al quadro de la cona ad tucte sue spese. Et sì pure li fusse alcuna cosa de li adornamenti vecchi che fusse al preposito per la nova cie li habbia adcomodare et quando non, se obliga farli de novo, cioè una predella proportionata a la dicta cona con colonne poste de sopra da li lati meze tonde lavorate con fogliami et con li sui debiti capitelli et basi, et con doi mezze colonne piane over quadre poste ad contro de le dicte mezze tonde, et queste sia intagliate con li soi debbiti capitelli et basi, et de sopra glie sia posto uno sporto de architravo, frigio et cornisione intagliato che sustenta l'architravo overo l'arco che recigna el dicto quadro lavorato versimile ad quello de Monte Luponi et la dicta opera sia requadrata sopra al dicto mezo tondo con el suo architravo, frisio et cornicione et tucte queste cose habbino proportionem et misura de architectura.

Item li dicti lavori de legname da mectere ad oro ad tucte spese del prefato maestro Antonio, in prima el cornisione de sopra serrà tucto messo ad oro como se usa per li altri, el frisio serrà facto con foiamme d'oro in campo azurro et l'architravo tucto messo ad oro, et così el mezo tondo serra ad oro et azurro; li sporti che son posti sopra le colonne serranno messe ad oro et li colori como se convene; le colonne tonde serranno tucte intese a oro; el campo de li fogliami serrà ad oro granito et le mezze quatro colonne quadre serranno tucte ad oro et li fogliami serranno a campo azurro; la predella le sue cornisie et compartimenti ad oro brunite.

Item el dicto maestro Antonio se obliga ad fare una opera de pictura et de oro et ligname che vaglia cinquanta fiorini de monete de Marca et se più più ma manco non più.

Item la inventione serrà facta secondo maestro Iohanantonio dicto cioè avanti che sia comenzato el cartone et de poi el cartone serrà chiamato el dicto maestro Johanneantonio con li sindici ad vedere el cartone, et se cie fosse alcuna cosa che non fosse con ragione dicto maestro Antonio pictore se obliga conciarlo, cioè quanto se adpartene a l'inventione, non parlando de desegno perché è adpertinente all'arte, et così dicto maestro Antonio se offerisce ad fare una opera de bon desegno et ben colorita de colori recipienti e boni et ad iudicio de omni bon maestro che sappia altrettanto.

Et e converso prefati guardianus, vicarius et sindici prenominati unanimiter et concorditer pari voto et nemine eorum discrepante per se et suos in officiiis successores ac vice et nomine dicti conventus Sancti Francisci de Recaneto pro solutione dicti operis, sponte et ex certa scientia promisserunt et convenerunt prefato magistro presenti et recipienti pro se et suis heredibus dare, consignare, solvere et numerare florenos quingentos monete, videlicet ad ratione 40 bolonienorum pro floreno, florenos quadrigentos in infrascriptis et nominandis bonis stabilibus et florenos centum in contanti et pecunia numerata et hoc modo et

infrascriptis terminis, videlicet florenos quinquaginta monete hinc ad nundinas Recaneti proxime et immediate venturos, et casu quo in isto primo pagamento et solutione idem magister Antonius egerit et sibi opus fuerit de grano, vino, oleo, et lignis pro igne teneatur et obligatus sit capere pro illo pretio que valere ad illud tempus quo datur, residuum vero usque ad quantitatem integram centum florenorum iidem guardianus, vicarius et syndici nomine quo supra promiserunt et convenerunt eidem magistro Antonio personaliter recipienti ut supra dare de semestri in semestrem; que quidem bona stabilia ex nunc prout ex tunc et e converso dat et assignat eidem magistro Antonio presenti et recipienti pro se et suis heredibus cioè doi vigne vecchie quale se stima sei moiori et più et meno secondo serrà la misura ad ratione de venticinque floreni el moiore, qual vigne sonno poste nel territorio de Recaneti ne la contrata apresso li cavaticci de dicto convento. Et con uno pezzo de oliveto adtacato con le due vigne ne la contrada predicta e territorio adpresso sui lati, quale oliveto se iudica due moiori et più e meno secondo la misura, quod cinquanta fiorino lo moiore. Item una vigna secca et in tucto disfatta da cavare, posta nel supradetto territorio e contrata ad presso el supradicto oliveto e sui lati se iudica moiori quatro et più e meno secondo darrà la misura per fiorini quindici el moiore. Item uno pezzo de terra ortale cannetato et terreno lavorativo che è misurato moiori tre et mezzo poste nel supra dicto territorio contrata de la fonte canella apresso e stimato florini cento diece con questo pacto e condetione infra de loro expresso e solenne stipulatione infra loro intervenute che de tucti supra dicti terreni stimati como de sopra se ne habbia ad detraere vinti fiorini e che per dicti vinti fiorini meno, se habbia ad mectere ad conto ad dicto maestro Antonio, quas quidem petias terras ut supra datas in solutione lateratas et confinatas iidem guardianus, vicarius et syndicus se vice et nomine dicti magistri Antonii constituunt tenere et possidere donec etc Quam accipiendi ec [...] Actum in civitate Recaneti in apoteca domus Thome Melchiorris site in quarterio Sancti Angeli iuxta res Philippi et Nicolai de Capitostis et alia latera, presentibus Baptista Perpauli, Iacobo ser Cruciani, Joanne Baptiste Joannis Tome et Joanne Baptista Condulmario de Recaneto testibus etc.

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