



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

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

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, 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 Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, 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 / Publisher
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
Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Documenti

Alcune pale d'altare cinque e seicentesche nella chiesa di San Francesco a Fermo

Massimiliano Biondi*

Abstract

L'articolo prende in esame quattro pale d'altare della chiesa di San Francesco a Fermo, accomunate dal fatto di essere state quasi del tutto trascurate dalla storiografia. Un confronto con opere di Lorenzo Lotto e Antonio Liberi da Faenza evidenzia i punti di tangenza con la coeva cultura figurativa veneto-romagnola. Si presentano poi alcuni dipinti, conservati ad Ascoli e a Monteprandone, che per il loro stile sembrano da legare allo stesso ignoto autore delle tele ferme. Nel secondo paragrafo si approfondiscono le circostanze relative alla committenza di due pale d'altare del Seicento, la *Madonna col Bambino e i santi Antonio*

* Massimiliano Biondi, dottore triennale in Conservazione e gestione dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale L. Bertelli 1, 62100, Macerata, e-mail: massi.b91@gmail.com.

Il presente lavoro deriva dalla tesi di laurea triennale in Storia dell'arte moderna, dal titolo I dipinti della chiesa di San Francesco a Fermo: storia, committenza e iconografia, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, a.a. 2017/2018, relatrice prof.ssa Francesca Coltrinari. Ringrazio sentitamente la professoressa Francesca Coltrinari per aver seguito e supportato il seguente studio in ogni sua fase; la dott.ssa Cecilia Giacinti, della Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo, e la dott.ssa Pierangela Romanelli, archivista dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, per avermi indirizzato nella ricerca documentaria; Giovanni Ciuccarelli per i preziosi consigli.

Abate e Maria Maddalena, firmata da Gaspare Celio, e una *Immacolata Concezione tra santi*, attribuita al pittore romano Benigno Vangelini. Si sottolinea inoltre il forte messaggio, sia religioso che civico, espresso da tali opere.

This essay examines four altarpieces from the church of San Francesco in Fermo with the common feature that they've been almost neglected by the local historiography. A comparison with some paintings of Lorenzo Lotto and Antonio Liberi da Faenza highlights on the agreement with a Venetian figurative language inflected by the culture of Romagna. Some paintings from Ascoli and Montepandone are then presented because of their style that links them to the same unknown author of the paintings from Fermo. The second paragraph sets out the context of two 17th-century altarpieces' patronage: a *Madonna and child with saints Antonio Abate e Maria Maddalena*, signed by Gaspare Celio, and an *Immaculate Conception with saints*, attributed to the Roman painter Benigno Vangelini. For both the paintings, the strong message, religious and civic together, is underlined.

1. *Due Sacre conversazioni romagnole di metà '500 e un'ipotesi per il pittore Girolamo da Faenza*

Il presente studio si è concentrato su quattro grandi pale d'altare pressoché inedite e di autore ignoto, due del Cinquecento e due del Seicento, conservate nella chiesa di San Francesco a Fermo. In quei secoli l'aspetto interno del tempio venne aggiornato ai canoni estetici dell'arte della Controriforma prima e poi del barocco con l'aggiunta, nelle navate laterali, di maestose mense sacre assegnate in patronato alle più nobili famiglie fermane.

Nel corso del Novecento la chiesa ha subito diverse campagne di lavori condotti su presupposti di mero ordine estetico e orientati al ripristino della *facies* gotica: opinione comune era, infatti, che si dovesse procedere all'eliminazione di tutti gli elementi aggiunti in epoche diverse da quella di costruzione poiché in «disaccordo con l'armonico goticismo del tempio»¹. In tale occasione i dipinti vennero privati delle rispettive cornici architettoniche, essenziale punto di raccordo con uno spazio sacro che era stato organizzato nel dettaglio secondo una progettazione unitaria, e separati dalle epigrafi che ne chiarivano le circostanze di realizzazione, non comunicando più con la forza di prima i messaggi che la committenza e gli artisti avevano affidato loro².

Si è quindi cercato di far fronte alla scarsa conoscenza del contesto ricostruendo la complessa catena di eventi che ha portato la chiesa di San Francesco ad assumere l'aspetto attuale.

¹ Maranesi 1944, p. 192. Sui restauri della chiesa cfr. De Cadhilac 2015.

² Per i testi delle epigrafi cfr. De Minicis 1857, pp. 105-122; Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, Marino Lombardi, Parrocchia di S. Maria delle Vergini in San Francesco, Fermo (Marche), Risposte al Questionario per la Sacra Visita, dattiloscritto datato 22 maggio 1938 (d'ora in poi Lombardi 1938), pp. 15-18.

Lo studio dei testi delle iscrizioni abbinata agli altari per cui le opere erano state realizzate ha permesso infine di far luce sulle dinamiche di committenza.

Le due pale d'altare del Cinquecento, una *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giacomo maggiore, Giacomo della Marca, Andrea e Pietro* (fig. 1) e una *Madonna col Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Francesco e Rocco* (fig. 2), sembrano essere attribuibili alla stessa mano.

Nella prima tela, collocata attualmente nella navata sinistra della chiesa, la Vergine in gloria appare in una cornice di nuvole; sulle sue ginocchia un dinamico Gesù Bambino, il cui capo è contornato da un'aureola di luce, gioca col velo bianco della madre, simbolo di purezza. Al livello inferiore i quattro santi contemplan Maria, a eccezione di San Giacomo Maggiore che con la mano sinistra tiene il libro, simbolo della predicazione, mentre con la mano destra impugna un lungo bordone con punta in metallo, il tipico bastone dei pellegrini che serviva sia a sostenersi che a difendersi da eventuali malintenzionati, al quale è legato un fazzoletto bianco, a indicare la purezza d'animo che il pellegrinare gli conferisce. Accanto, inginocchiato, Giacomo della Marca indossa l'abito francescano e con il braccio destro tende verso la Vergine un ostensorio sul quale si innesta una piccola croce. Sul lato destro del dipinto Sant'Andrea si appoggia con dinamismo alla *crux decussata*, simbolo del suo martirio, mentre dietro di lui si può riconoscere San Pietro che con la mano destra tiene la grande chiave del Paradiso di cui, per volere di Cristo, è custode.

La disposizione simmetrica dei santi lascia libero il centro del dipinto dove un paese dai connotati nordici, con case dai tetti fortemente a spiovente, si dispiega in una valle difesa da un grande torrione fortificato (fig. 3). Nella veduta un corteo di persone, guidato da Gesù, si ferma davanti a una donna che ha con sé un vaso. Nella scena potremmo leggere l'iconografia del *noli me tangere* la cui origine va individuata nel *Vangelo* di Giovanni (20, 14-18). La presenza della folla tuttavia è un'anomalia, così come è atipica l'assenza di una zappa o una vanga che frequentemente, in raffigurazioni di questo tipo, caratterizzano la figura di Gesù. Si potrebbe ipotizzare allora che la scena rappresenti «l'anonima peccatrice pentita che, in casa di Simone il Fariseo, asciuga coi capelli i piedi del Signore prima cosparsi di lacrime»³, figura in realtà assente nei Vangeli, ma che popola l'arte occidentale per via di un fraintendimento che fonde sincreticamente la figura della suddetta prostituta pentita, di Maria di Magdala e di Maria sorella di Marta e Lazzaro⁴. Tuttavia in contesti simili è solitamente riconoscibile un banchetto invece che una folla di persone organizzata in processione. Più probabilmente, l'episodio potrebbe essere il frutto dell'estro inventivo dell'artista che si esprime in un curioso capriccio iconografico.

³ Capriotti 2002, p. 238.

⁴ Per approfondimenti sul tema rimando a Capriotti 2002.

Lo schema compositivo del secondo dipinto, che attualmente si trova in sacrestia, ovvero la *Madonna col Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Francesco e Rocco* (fig. 2), è analogo a quello della tela precedentemente descritta.

In alto, la Vergine che tiene in braccio un energico Gesù Bambino ha tratti somatici del tutto simili a quelli del dipinto in navata; siede su un trono di nuvole, nella mano destra impugna un libro, simbolo delle Sacre Scritture, e con la sinistra stringe un velo bianco, simbolo di purezza. In alto a sinistra, un putto si avvicina a Gesù sostenendo una corona: il fatto che la centina della tela tagli la gamba destra dell'angelo potrebbe suggerire la possibilità che il dipinto, in seguito a un rintelaggio operato per adeguarlo alle nuove dimensioni della cornice barocca, abbia perso l'originaria forma rettangolare.

In basso a sinistra, san Giovanni Battista ha in braccio un agnellino, che, oltre a simboleggiare la purezza d'animo del santo, è un riferimento al messaggio del cartiglio che avvolge la croce appoggiata alla spalla sinistra: «Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi». Accanto, riconoscibile dal giglio, un giovane Sant'Antonio da Padova mostra alla Vergine un piccolo crocifisso. A destra, San Francesco, con indosso il saio cinto dalla corda con i tre nodi, simbolo di povertà, castità e obbedienza, si è inginocchiato estasiato dinanzi alla sacra visione. Anch'egli, nella mano sinistra, ha un piccolo crocifisso che rivolge in direzione della Vergine; nel dorso della mano destra, per aiutarci a identificare il santo, l'artista inserisce il dettaglio delle stigmate.

San Rocco, che sostiene San Francesco poggiandogli la mano sulla spalla destra, è riconoscibile dal bastone e dal sanrocchino, un corto mantello in tela che i pellegrini usavano per ripararsi dalle intemperie, simbolo della protezione divina.

Anche in questo caso, al centro della tela, una dettagliata rappresentazione paesaggistica scorciasse fino all'orizzonte: mancano le figure umane ma in lontananza sono riconoscibili la stessa tipologia di case, dal tetto fortemente a spiovente, che popolavano lo sfondo della tela disposta nella navata sinistra.

La presenza di san Giacomo Maggiore nel dipinto attualmente in chiesa sembrerebbe legittimare l'ipotesi che questo fosse originariamente collocato sull'altare degli Apostoli S. Giovanni e Giacomo Maggiore, fondato dalla famiglia Calvucci nel 1428 e ricostruito in stile barocco nel 1615⁵. La tela in sacrestia, con sant'Antonio da Padova, potrebbe invece essere stata commissionata dalla nobile famiglia Volpucci per l'altare di proprio patronato dedicato al medesimo santo. Probabilmente a seguito del forte sisma del 1703 la tela fu spostata in sacrestia e sostituita, più tardi, dal *Sant'Antonio da Padova con il Bambin Gesù*, opera del pittore fermano Natale Ricci, datata 1738⁶. Si tratta comunque di ipotesi che al momento non poggiano su una base documentale sicura.

⁵ Lombardi 1938, p. 12.

⁶ Per approfondimenti sui restauri e le vicende architettoniche della chiesa cfr. Sbriccoli 2009.

Nei dipinti sono riscontrabili forti punti di tangenza stilistica innanzitutto con alcune opere di Lorenzo Lotto, da cui l'autore delle tele fermeane riprende il marcato dinamismo psicologico e qualche espediente compositivo. In entrambi i dipinti l'estasi devozionale anima energicamente i personaggi caratterizzandoli con una gestualità spiccata e spontanea.

Il sant'Andrea della pala nella navata, inoltre, tanto inebriato dalla visione celeste da doversi sostenere con la croce, sembra citare quello dipinto nella *pala di Fermo* (fig. 4), firmata e datata da Lotto nel 1535⁷. I legami di Lorenzo Lotto con le Marche, che furono «lunghi e ripetuti»⁸, lasciarono evidenti tracce nell'opera di molti artisti tra cui anche il nostro anonimo pittore.

I due dipinti, rimasti praticamente ignorati dagli studi, sono stati presi in considerazione da Francesca Coltrinari che, in un recente studio su Antonio da Faenza, li attribuisce a un pittore di cultura romagnola attivo nelle Marche intorno agli anni Quaranta del '500⁹. Tra Quattrocento e Cinquecento, in effetti, sono numerosissimi gli artisti di provenienza romagnola che lavorano nella regione, come Melozzo da Forlì, Marco Palmezzano, Francesco da Imola, la bottega riminese dei Coda, quella dei Menzocchi, gli «erranti» Ragazzini di Ravenna¹⁰.

Il linguaggio stilistico che caratterizza le pale fermeane ha forti affinità con quello diffuso nella prima metà del Cinquecento da Antonio Liberi da Faenza, «artista di non facile inquadramento critico per la sua duplice attività di architetto e pittore e per la complessa cultura commista di accenti romagnoli e degli apporti marchigiani assorbiti nella ventennale attività nelle Marche»¹¹. Mi preme utilizzare a confronto la *Madonna del latte e santi* (fig. 5) di Antonio da Faenza, nella chiesa di San Francesco a Montelupone, che secondo Pietro Zampetti è il prototipo di altre due pale d'altare eseguite dallo stesso artista: una *Madonna col Bambino in trono e i santi Michele arcangelo, Sperandia, Giovanni Battista, Barbara e Orsola* nella chiesa di Santa Sperandia di Cingoli e una *Madonna col Bambino e santi francescani*, conservata al Museo della Castellina di Norcia¹².

Nella tela, alle spalle della Vergine, rilievi rocciosi e manti d'erba si contendono uno spazio naturale tutto modellato sui toni cromatici del verde e del marrone: è un panorama pervaso dall'aria e dalla luce, in cui la materia pittorica sembra stesa da pennellate rapide e sicure, garanti di un effetto

Per l'opera di Natale Ricci cfr. Papetti 2009, p. 65, cat.12.

⁷ La tela di Fermo fu ritrovata da Pietro Zampetti nel 1980 nella collezione privata della famiglia Bernetti. Per l'opera, attualmente in collezione privata romana, cfr. G.C.F. Villa, in Villa 2011, pp. 132-133.

⁸ Zampetti 1990, p. 225. Sui soggiorni di Lotto nelle Marche si veda il recente catalogo Dal Pozzolo 2018.

⁹ Coltrinari 2016, p. 24 e ivi, nota 60.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Tambini 2015, p. 199. Sul pittore si veda inoltre Cleri 2014.

¹² Zampetti 1990, p. 358. Per i tre dipinti cfr. Cleri 2014, pp. 70-73, 90-98.

attendibile di avvolgimento atmosferico, che sembra riflettersi nelle vedute che si aprono tra i santi nelle tele ferme. Altro elemento che accomuna l'anonimo artista a quello faentino è la presenza di una componente architettonica. Antonio da Faenza dipinge impianti prospettici di grande qualità e sicurezza dimostrando di possedere una cultura architettonica all'avanguardia «derivata da Bramante, Raffaello, Melozzo da Forlì, Antonio e Giuliano da Sangallo»¹³. Tutti i personaggi che popolano la complessa scenografia spaziale sono dipinti con esattezza di proporzioni e caratterizzati da una gestualità spontanea. Dal canto suo, l'anonimo pittore fermano dimostra di padroneggiare appieno la tecnica prospettica scorciando magistralmente il piccolo crocefisso nella mano sinistra di San Francesco o, sempre nel dipinto in sacrestia, delineando, con una esatta resa chiaroscurale, il capitello su cui san Giovanni Battista poggia il piede.

Bisogna comunque specificare che se nelle opere di Antonio da Faenza l'architettura ha la funzione di sfondare in profondità il piano della tela e creare strutture scenografiche adatte ad ospitare la popolazione celeste, nelle tele di Fermo l'elemento architettonico assume sia una valenza iconografica che il ruolo scenico di inquadrare la rappresentazione a mo' di quinte prospettiche.

Resti di colonne, capitelli a terra e una natura di una ricchezza botanica notevole che riconquista gli spazi sottratti in passato dalle costruzioni ora in rovina in questo caso simboleggiano il mondo terreno e pagano che crolla di fronte alla nuova era inaugurata dalla nascita di Cristo, secondo un'iconografia che ha origine in un passo della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (1228 ca. – 1298), dove si dice che i pagani erano convinti che il Tempio della Pace a Roma sarebbe crollato solamente nel caso in cui una vergine avesse partorito¹⁴.

Questi diversi punti di contatto con un linguaggio stilistico di provenienza veneto-romagnola spingono Francesca Coltrinari a domandarsi se l'ignoto autore dei dipinti sia da identificare con il pittore Girolamo da Faenza che, nel 1541, dipinge gli stemmi del cardinale Farnese sulle porte dei castelli del fermano¹⁵. Alla mano di questo pittore la studiosa lega inoltre una *Madonna col Bambino in trono con i santi Marco, Giovanni Battista e Domenico* (fig. 6) nel museo diocesano di Ascoli, proveniente dalla cattedrale, e uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina con i santi Marco, Giuseppe e Ludovico da Tolosa*, confluito nel museo diocesano di Recanati sulla base di passaggi ancora sconosciuti ma proveniente, anche questo, dalla chiesa di San Francesco di Fermo¹⁶.

Inoltre, una *Madonna in trono con San Francesco e Sant'Andrea* (fig. 7), nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monteprandone, attribuita da Silvano

¹³ Coltrinari 2016, p. 12.

¹⁴ Pinelli 2009, pp. 11-12.

¹⁵ Coltrinari 2016, p. 24.

¹⁶ Ivi, p. 24, nota 60. Il dipinto ascolano è stato pubblicato da Scotucci, Pierangelini 1994, p. 24 con attribuzione a un ignoto pittore fanese.

Bracci a Durante Nobili¹⁷ è caratterizzata invece da un impianto compositivo analogo alle tele precedentemente citate e sviluppato con la medesima cifra stilistica.

Questo gruppo di dipinti, che mostrano grande creatività e qualità del dipingere secondo modi espressivi di influenza veneto-romagnola, sono opere di un artista il quale allo stato attuale delle ricerche rimane senza nome certo e che potrebbe essere, come detto, Girolamo da Faenza, ma che, data l'importanza e il numero degli incarichi fra le diocesi di Fermo e Ascoli, meriterebbe di essere oggetto di studi più approfonditi.

2. La pala di Gaspare Celio e l'Immacolata concezione e Santi sull'altare della famiglia Savini

La *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Maria Maddalena* (fig. 8), firmata da Gaspare Celio nel 1609¹⁸, era stata commissionata per essere collocata sull'altare di Sant'Antonio Abate, il primo a destra entrando nella chiesa di San Francesco, che fu demolito nel Novecento. Fondamentali notizie sulla committenza le fornisce un'iscrizione, riportata sia da Marino Lombardi nel suo dattiloscritto¹⁹, che da Raffaele De Minicis, nelle *Iscrizioni fermane antiche e moderne*²⁰, che risulta dedicata da Alvise Maria Leli al prozio Antonio, il quale vi viene citato come committente del dipinto.

Antonius Lellii Patritius firmanus publicis primum Patrias negotiis undecim annos agendis munere summa cum laude in Urbe praefuit. Mox ab Hieronymo Matteuccio avunculo viterbiensi episcopo vicarius generalis electus, a Summis etiam Pontificibus ad res perdificiles componendas fuit saepius adhibitus a Paulo V iterum ac tertio Neapolim postea in Hispaniam missus ad hanc Gregorii XV pronuntius denuo rediit. Ab Urbano denove VIII sacrae congregationis Indicis consultor electus cum multa Sedis Apostolicae commo gessisset plura etiam cum multa doctrinae laude scripsit sed dum Romae majora parabat praemia praepopera morte patriae et urbi est ereptus aetatis anno LXI IV Nonas Augusti MDCVL. Viro itaque de sua civitate Apostolica Sede ac Leliorum familia optime merito ob renovatam etiam aviti huius sacelli icona Aloysius Maria Lellii pronepos hoc grati animi monumentum posuit.

Dunque, ad Alvise Maria Leli, la cui nascita è datata 1668 da un albero genealogico conservato nella Biblioteca Civica di Fermo²¹, andrebbe ricondotto

¹⁷ Bracci 1998, pp. 46-48.

¹⁸ Per la bibliografia sull'opera e il rinvenimento di data e firma si veda avanti nel testo.

¹⁹ Lombardi 1938, pp. 16-17.

²⁰ De Minicis 1857, p. 113.

²¹ Biblioteca comunale di Fermo "Romolo Spezioli" (d'ora in poi BCF), *Fondo Araldica*, Faldone famiglia Leli, in *Elenco delle famiglie nobili di Fermo e loro provenienza*, Fermo.

il restauro dell'altare di famiglia, probabilmente danneggiato dal terremoto del 1703 che causò il crollo delle volte della chiesa francescana.

La biografia più completa su Antonio Leli è stata scritta in spagnolo da Pedro de Leturia che, in un suo lavoro di ricerca sulla censura del *De Indiarum iure* di Solòrzano Pereira, individua il patrizio fermano come il massimo responsabile della condanna dell'opera dello scrittore ispanico²².

Di Antonio Leli, figlio di Giovanni Vanni Leli e Isabella Matteucci, sappiamo che studiò a Fermo e si laureò sia in diritto civile che canonico il 17 marzo 1603²³. Fu rappresentante di Fermo a Roma per ben undici anni e vicario generale dallo zio Girolamo Matteucci, vescovo di Viterbo (1594-1609); Papa Paolo V lo inviò, inoltre, a Napoli per tre volte e in seguito a Madrid per ricoprire diverse cariche presso la Nunziatura di Spagna. Sotto Urbano VIII entrò nella Congregazione dell'Indice dei libri proibiti. Antonio morì a 61 anni, nel 1645²⁴.

Lombardi ci informa che il dipinto fu attribuito a «Nicolò Circignani delle Pomarance, ma invece è opera del suo scolaro Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio»²⁵. Si tratta di un'attribuzione ripresa dalle guide locali: effettivamente Curi²⁶ attribuisce il dipinto a Nicolò Circignani delle Pomarance, mentre sia Raffaelli²⁷ che Maranesi²⁸, ma anche la più recente monografia di Luigi Dania²⁹, la citano come opera di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio.

Nel 1995 si decise di restaurare la tela e l'incarico fu affidato a Francesca Pappagallo sotto la direzione di Benedetta Montevecchi della Soprintendenza di Urbino; l'intervento permise di individuare le tracce di una vera e propria «ridipintura finalizzata non a correggere antichi danni, ma a trasformare la fisionomia dei personaggi, a modificarne le vesti, a velare le nudità del Bambino e degli angioletti in volo»³⁰. Si procedette quindi alla rimozione dello strato pittorico non originale che nascondeva un dipinto dallo stile alquanto diverso. L'attribuzione sarebbe stata comunque complessa se alcune manomissioni lungo il bordo non avessero rivelato un antico rintelaggio la cui rimozione mostrò, in corsivo, la firma dell'autore e la data: «Gaspar Coellius Roma n(u)s F. / a 1609»³¹.

L'opera si colloca quindi nella fase di maturità di Gaspare Celio, importante artista romano che in quell'anno era principe dell'Accademia di San Luca. Il ruolo costruttivo della luce è l'elemento che più caratterizza questa fase pittorica

²² De Leturia 1948, pp. 351-385.

²³ Ciuccarelli 2016, p. 104.

²⁴ Le notizie biografiche su Antonio Leli e sugli incarichi a lui conferiti sono state tutte desunte da De Leturia 1948, pp. 351-385.

²⁵ Lombardi 1938, p. 12.

²⁶ Curi 1864, p. 57.

²⁷ Raffaelli 1889, p. 10.

²⁸ Maranesi 1944, p. 192.

²⁹ Dania 1967, pp. 58-59.

³⁰ Montevecchi 1995, p. 30.

³¹ *Ibidem*.

del Celio e che matura grazie alla collaborazione col pittore gesuita Giuseppe Valeriano nella decorazione della cappella della Passione nella chiesa del Gesù a Roma. Riccardo Gandolfi ha sottolineato come il periodo di collaborazione con il pittore gesuita abbia costituito uno stimolo rilevante per la vena creativa di Celio: «Gaspere Celio, personalità forte e con un'alta considerazione di sé e della propria arte, parte dall'osservazione dalla tela di Pulzone e, attraverso il filtro offerto dai disegni di Valeriano, si pone in contrasto con la classica serenità dell'opera, tentando di superarla»³².

La data di realizzazione colloca il dipinto fermano in una fase stilistica dell'attività di Celio dai contorni piuttosto evanescenti in cui si verifica, in modo graduale e non costante, «il passaggio dalla “maniera” michelangiolesca della sua formazione al raffaellismo della maturità, evidente nelle raffigurazioni storiche, come in quelle sacre»³³.

Il fine dell'opera è invece chiaramente identificabile nella volontà di favorire la contemplazione del fedele: il gruppo della Madonna in gloria con il Bambino è il fulcro della composizione verso il quale Sant'Antonio Abate e Maria Maddalena, che per la posizione subordinata e la gestualità rappresentano gli elementi di mediazione tra la realtà contingente e il mondo divino, veicolano lo sguardo e le preghiere dell'osservatore.

Nel panorama artistico locale l'opera rappresenta un *unicum* e molto probabilmente è stata eseguita a Roma e inviata a Fermo. Sicuramente la stipula del contratto di commissione, o comunque degli accordi per la sua realizzazione, va collocata nel dinamico contesto artistico dell'Urbe che il committente, per i suoi numerosi incarichi ecclesiastici, conosceva molto bene.

I canoni compositivi dell'opera, tutti volti alla costruzione di un'immagine priva di ogni abbellimento superfluo e di immediata comprensione, in armonia con la concezione dell'arte sacra tipica della Controriforma, sembrerebbero accordarsi con i gusti di un committente di cui Pedro de Leturia, sulla base di scambi epistolari e vicende biografiche, ricostruiva in questo modo il carattere:

demasiado brusco y rectilíneo para la acción diplomática y aun para la comprensión intelectual de ajenas mentalidades, se reveló agudo y erudito en el manejo de ambos derechos, cerradamente pontificio en la defensa de las prerrogativas de la Santa Sede, flagelador implacable de los abusos grandes y chicos de aquellos togados madrileños que desdeñosamente suele llamar «i regii»³⁴.

La grande tela raffigurante l'*Immacolata Concezione e santi* (fig. 9) era invece collocata sull'altare della famiglia Savini, il secondo dall'ingresso, sulla navata sinistra. L'opera è divisa in più livelli: in alto Dio Padre e Cristo, seduti ai lati su troni di nuvole, porgono alla Vergine Immacolata, asse centrale della

³² Gandolfi 2015, p. 188.

³³ Melasecchi 1990, p. 188.

³⁴ De Leturia 1948, p. 359.

composizione, una corona sulla quale una colomba bianca, simbolo dello Spirito Santo, dispiega le ali. Maria è rappresentata in piedi sulla falce lunare, con la pancia gonfia e i capelli sciolti. Più in basso, sotto a due angeli danzanti, quattro santi contemplano l'evento divino: a sinistra vi è San Francesco e un santo in abiti vescovili, che l'epigrafe sembra legittimarci ad identificare con San Savino, eponimo della famiglia che ha in patronato l'altare; nell'altro lato troviamo San Bernardino da Siena e San Carlo Borromeo che fissa lo spettatore mentre indica la Vergine con la mano destra. Nel piano inferiore, una veduta piuttosto dettagliata della città di Fermo, vista dal quartiere di Santa Caterina, sormonta due stemmi a testa di cavallo.

Anche in questo caso, sia Marino Lombardi³⁵ che Raffale De Minicis³⁶ ci hanno trasmesso il testo dell'epigrafe che vi era affissa il quale ci informa che i fratelli Eugenio e Stefano Savini decisero di erigere un altare nella chiesa di San Francesco ma la loro morte prematura sospese il progetto. Concetto, Giovanni Antonio e Ruggero, tutti figli di Giacomo Savini, si fecero allora carico dell'impresa e ornarono l'altare con pietre scolpite nel rispetto della volontà dell'altro fratello Cesare che, nel frattempo, era a capo di alcune milizie in Ungheria. Giovanni Antonio infine dotò l'altare nel 1613.

Il faldone araldico relativo alla famiglia Savini, conservato nella Biblioteca Civica di Fermo, non contiene molte notizie su questi personaggi³⁷.

La figura su cui si hanno maggiori informazioni è Eugenio Savini che fu nominato «Vicario Apostolico di Ugenta nel 1550 da Clemente VIII, fu successivamente Vicario Generale dell'Aquila nel 1582 e di Cremona nel 1584. Sisto V lo nominò Protonotario Apostolico nel 1586»³⁸. Il *Catalogo de Vescovi di Telese* ci informa inoltre che nel 1596 fu vescovo della cittadina campana, dove si applicò nell'inventariare i beni della chiesa cattedrale e di quelle parrocchiali in un registro intitolato *Libro Magno* e nel 1599 partecipò al Concilio Provinciale Beneventano³⁹. Eugenio Savini morì e fu sepolto ad Ischia dove era stato mandato come Vicario Apostolico, nel 1604.

La dotazione dell'altare da parte di Giovanni Antonio nel 1613 è il termine *post quem* dopo il quale collocare l'opera.

La prima menzione del dipinto risale all'*Elenco di dipinti e opere d'arte della città di Fermo*, redatto poco dopo il 1770 dal canonico Michele Catalani, dove

³⁵ Lombardi 1938, p. 16: «d. o. m. altare hoc familiae Savinor. firman. ill. et rmus d. Eugenius Savinus epus Thelesin. et abbas Stephanus fres instaurare decreverant sed mors immatura fecit nepficerent r. d. Conceptus et d. Jo. Ant\ et dux militu Ruggerius frtes et filii q. d. Jacobi Savini lapidib. sculptm exornarut ut ducis Cesaris fris voluntati satisfacerent q. in Hungariam pfciscens hoc mandaverat d. JO. ant. dotavit a. d. m.dc.xiii».

³⁶ De Minicis 1857, p. 106.

³⁷ BCF, *Fondo Araldica*, Faldone famiglia Savini, in *Elenco delle famiglie nobili di Fermo e loro provenienza*, Fermo.

³⁸ Ciuccarelli 2016, p. 148.

³⁹ Rossi 1827, pp. 146-148.

viene riferita a «Domenico Pomarancio»⁴⁰. Nelle guide locali di Vincenzo Curi⁴¹, Filippo Raffaelli⁴², e Francesco Maranesi⁴³ il dipinto viene invece attribuito al «Benigni Marchigiano», da riconoscere, come ha dimostrato Francesca Coltrinari, nella figura storica di Benigno Vangelini, pittore romano di cui Amico Ricci ipotizzava un periodo di formazione con Pomarancio, protagonista di un intenso periodo di attività a Fermo e nel suo circondario⁴⁴. Eleonora Butteri ha collocato al 3 dicembre 1618 la prima commissione fermana a Vangelini da parte del nobile fermano Giacomo Matteucci: il compimento della cappella gentilizia eretta dal padre, il colonnello Concetto, nella cattedrale di Fermo⁴⁵.

Tornando all'*Immacolata Concezione* di San Francesco e alla sua attribuzione tradizionale a Vangelini, occorre dire che, sebbene la datazione sia compatibile con l'attività del pittore romano a Fermo, essa non risulta del tutto convincente per ragioni stilistiche.

Analizzando bene l'opera sono ravvisabili, infatti, forti assonanze più con la cifra stilistica legata alla scuola di Cristoforo Roncalli, «significativo interprete delle recenti istanze morali e religiose, attraverso una pittura basata su un ideale classico incentrato sopra una maggiore chiarezza formale e sulla raffigurazione sintetica e abbreviata dell'evento»⁴⁶, che con quella di Benigno Vangelini la cui maniera, al tempo, sembra avvicinarsi alla poetica luministica e di realismo tipica dei Caravaggeschi; una maniera ben espressa da una *Immacolata Concezione* di Vangelini, datata al 1623 e proveniente anch'essa dalla chiesa francescana fermana, che è stata individuata da Francesca Coltrinari nel museo diocesano di Recanati⁴⁷.

Lo schema compositivo della tela di San Francesco a Fermo denota la ricerca di una «chiarezza espositiva, estrinsecata in immagini ravvicinate ed esemplari»⁴⁸ che la collega all'esperienza lauretana del Pomarancio, quando, dal 1605, impegnato a dipingere la volta della Sagrestia Nuova nel Santuario di Loreto, si differenziò dal gusto fortemente narrativo e pieno di personaggi e divagazioni che aveva caratterizzato la pittura degli Zuccari.

Dunque se, da un lato, la fama e l'importanza della famiglia dei Savini nel contesto cittadino fermano legittimano a domandarsi «se l'autorevole committente, con il suo assiduo interessamento nella fase preparatoria del quadro e con i suoi desiderata abbia esercitato un consistente condizionamento della volontà espressiva dell'artista»⁴⁹, dall'altro il fatto che l'attribuzione

⁴⁰ Coltrinari 2012, pp. 35, 51, nota 214, 56.

⁴¹ Curi 1864, p. 57.

⁴² Raffaelli 1889, p. 10.

⁴³ Maranesi 1944, p. 195.

⁴⁴ Ricci 1834, p. 288; Coltrinari 2012, p. 37.

⁴⁵ Butteri 2018, p. 49.

⁴⁶ Curzi 1992, p. 416

⁴⁷ Coltrinari 2012, pp. 37-38.

⁴⁸ Ivi, p. 94.

⁴⁹ Toscano 1979, p. 295.

risalga a un periodo in cui la conoscenza del contesto artistico seicentesco non era approfondita e l'assenza di fonti prossime al periodo di realizzazione della tela, ci portano a escluderla dal catalogo di Benigno Vangelini.

Come per il dipinto di Gaspare Celio il messaggio che lo schema compositivo sottende è che il fedele, che appartiene al mondo terreno, può contemplare il mondo celeste e indirizzarvi le proprie preghiere grazie alla benevolenza della Vergine e all'intercessione dei santi. Indicativa è infatti la presenza di San Carlo Borromeo, santificato nel 1610 – dunque soltanto tre anni prima della dotazione dell'altare Savini – da papa Paolo V, che testimonia la volontà della famiglia dei committenti di accettare appieno quella religiosità severa e inflessibile che la Controriforma promuoveva come baluardo contro il peccato e l'eresia.

Un messaggio dalla forte connotazione civile è suggerito inoltre dalla compresenza della veduta topografica di Fermo e della figura di San Savino, patrono della città insieme a Santa Maria Assunta.

L'altare dei Savini può essere considerato quindi come una sorta di documento pubblico che attestava come questa nobile e antica famiglia, attraverso la fede dei propri membri e le loro committenze, assicurasse la benevolenza del mondo celeste a favore della città intera.

La valenza civica della tela è sottolineata poi da due stemmi a testa di cavallo (fig. 10) la cui interpretazione solleva, tuttavia, diversi interrogativi⁵⁰. Entrambi presentano delle partizioni che avevano lo scopo di tradurre araldicamente unioni di varia natura (matrimoni, annessioni di feudi). Nello stemma di sinistra troviamo l'effigie dei Brancadoro, «Di rosso a due branche di leone d'oro, poste a croce di Sant'Andrea»⁵¹, e quella dei Savini, «Di rosso al braccio destro armato, movente dal lato sinistro dello scudo e impugnante con la mano di carnagione una mazza d'arme in palo, il tutto di nero»⁵². Lo stemma di destra invece è tripartito, un tipo di partizione piuttosto inusuale che fa di questo un unicum nella casistica araldica fermana. Da destra vi è la figura legata alla famiglia dei Porti, «D'azzurro all'albero al naturale nodrito da una campagna pure al naturale con un'ancora di tre ferri legata al fianco posta a destra in basso il tutto di nero»⁵³, segue il simbolo già citato dei Savini e quello degli Adami, «Partito: nel primo sopra d'argento all'aquila di nero coronata di oro; sotto triangolato di nero e di argento»⁵⁴.

Nello stesso dipinto sono quindi presenti le figure araldiche di quattro diverse famiglie patrizie fermane, a testimonianza dei forti contatti dei committenti con gli altri gruppi nobiliari cittadini. Dai dati ricavabili nei faldoni delle nobili

⁵⁰ Le notizie sul tema dell'araldica legata alle grandi famiglie fermane sono state tutte desunte da Ciuccarelli 2016.

⁵¹ Ivi, p. 56.

⁵² Ivi, p. 148.

⁵³ Ivi, p. 134.

⁵⁴ Ivi, p. 32.

famiglie fermane conservati alla Biblioteca Civica di Fermo, risulta tuttavia difficile chiarire i dettagli di tali rapporti.

L'*Immacolata Concezione* dell'altare dei Savini testimonia come, soprattutto nel periodo della Controriforma, messaggi di tipo diverso, sacri e profani, possono essere affidati alla stessa immagine, che diventa così «strumento visivo e immediato di insegnamento, di memoria e di stimolo alla devozione e alla santa emulazione»⁵⁵.

Riferimenti Bibliografici / References

- Bracci S. (1998), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, Ascoli Piceno: Grafiche D'Auria s.r.l.
- Butteri E. (2018), *Tra Fermo e Roma: opere perdute e contesti ritrovati per Benigno Vangelini*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 18, pp. 43-84, «<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1801>», 03.02.2019.
- Capriotti G. (2002), *Le città di Maddalena: iconografia di una leggenda*, in «Guardate con i vostri occhi...» *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno: Lamusa, pp. 231-262.
- Ciuccarelli G. (2016), *Nobiltà Fermiana. Armoriale delle casate nobili e notabili dell'antica città di Fermo*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Cleri B. (2014), *Antonio Liberi da Faenza*, Macerata Feltria: Editoriale Umbra.
- Coltrinari F. (2012), *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. (2016), *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*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 13, pp. 11-35, «<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1449>», 03.02.2019.
- Curi V. (1864), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo: Tip. Bacher.
- Curzi V. (1992), *Cristoforo Roncalli: gli esordi marchigiani*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, pp. 416-418.
- Dal Pozzolo E.M., a cura di (2018), *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Tempi, luoghi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di palazzo Buonaccorsi, 19 ottobre 2018-10 febbraio 2019), Milano: Skira.

⁵⁵ Forlani Tempesti 1996, p. 8.

- Dania L. (1967), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo: Cassa di Risparmio di Fermo.
- De Cadilhac R. (2015), *La chiesa di San Francesco a Fermo*, Roma: Gangemi Editore Spa.
- De Leturia P. (1948), *Antonio Lelio de Fermo y la condenación del «De Indiarum iure» de Solórzano Pereira, (Primera parte)*, «Hispania Sacra», luglio-dicembre, pp. 351-385.
- De Minicis R. (1857), *Le iscrizioni fermane antiche e moderne*, Fermo: Tipografia Gaetano Paccasassi.
- Forlani Tempesti A. (1996), *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, Firenze: Angelo Pontecorboli.
- Gandolfi R. (2015), *La Cappella della Passione: Scipione Pulzone e Gaspare Celio nella Chiesa del Gesù*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma: De Luca editori d'arte, pp. 181-189.
- Maranesi F. (1944), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, (rist. anastatica 2002), Fermo: Andrea Livi Editore.
- Melasecchi O. (1990), *Gaspare Celio pittore (1571-1640): precisazioni ed aggiunte sulla vita e le opere*, «Studi romani: rivista bimestrale dell'Istituto di studi romani», nn. 3-4 (lug.dic.), pp. 281-302.
- Montevecchi B. (1995), *Gaspare Celio*, in *Nuovi restauri a Urbino e nelle Marche. n°7*, a cura di P. del Poggetto, Urbino: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche, pp. 28-32.
- Papetti M. (2009), *Catalogo delle opere di Ubaldo e Natale Ricci*, in M. Papetti, S. Papetti, a cura di, *Ubaldo e Natale Ricci. pittori nella Marca del Seicento*, Milano: 24Ore Cultura, pp. 58- 127.
- Pinelli A. (2009), *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari: Laterza.
- Raffaelli F. (1889), *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo: Stabilimento Tipografico Bacher.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Rossi G. (1827), *Catalogo de' vescovi di Telese: la cui sede or ritrovasi stabilita nella città di Cerreto, sotto la metropoli, o provincia beneventana: seguito da alcune notizie storiche di dette due città vescovile*, Napoli: Stamperia della Società tipografica.
- Sbriccoli C. (2009), *Il San Francesco di Fermo: restauri e de-restauri*, Tesi di laurea magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, a.a. 2009-2010, relatore prof.ssa Susanne A. Meyer.
- Scotucci W, Pierangelini P. (1994), *Vincenzo Pagani*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- 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.

- Toscano B. (1979), *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'Arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi*, vol. 3, *L'esperienza dell'Antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino: Einaudi, pp. 271-318.
- Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Zampetti P. (1990), *La pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze: Nardini Editore.

Appendice

Fig. 1. Girolamo da Faenza (?), *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giacomo maggiore, Giacomo della Marca, Andrea e Pietro*, Fermo, chiesa di San Francesco



Fig. 2. Girolamo da Faenza (?), *Madonna col Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Francesco e Rocco*, Fermo, chiesa di San Francesco



Fig. 3. Girolamo da Faenza (?), *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giacomo maggiore, Giacomo della Marca, Andrea e Pietro*, dettaglio della parte centrale del dipinto, Fermo, chiesa di San Francesco



Fig. 4. Lorenzo Lotto, Pala di Fermo, attualmente in collezione privata romana



Fig. 5. Antonio Liberi da Faenza, *Madonna del latte e santi*, Montelupone, chiesa di San Francesco



Fig. 6. Girolamo da Faenza (?), *Madonna col Bambino in trono con i santi Marco, Giovanni Battista e Domenico*, Ascoli Piceno, museo diocesano



Fig. 7. Girolamo da Faenza (?), *Madonna in trono con San Francesco e Sant'Andrea*, Montepandone, chiesa di Santa Maria delle Grazie



Fig. 8. Gaspare Celio, *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Maria Maddalena*, Fermo, chiesa di San Francesco



Fig. 9. Pittore del XVII secolo, *Immacolata Concezione tra santi*, Fermo, chiesa di San Francesco



Fig. 10. Pittore del XVII secolo, *Immacolata Concezione tra santi*, Fermo, chiesa di San Francesco, dettaglio della veduta nella parte bassa del dipinto

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

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 Scullo, Università di Bologna

Texts by

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

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

