



2023

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
28 / 2023

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 28, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

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 Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

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, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



INDEXED IN
DOAJ



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

«Che è stato delle tue Mariano?» Mariano di ser Austerio tra Ancona e Perugia: opere e documenti

Marco Tittarelli*

Abstract

Il contributo presenta la trascrizione dei documenti più significativi riguardanti Mariano di ser Austerio ad Ancona. Il pittore perugino, attivo nella città per un decennio, realizzò una tavola per la chiesa di Sant'Agostino, inizialmente richiesta da Medea Montiferis nel 1521 e successivamente modificata per volere di Girolamo Ferretti. Alla pala, citata da Giorgio Vasari nell'edizione delle Vite del 1568, si aggiunge l'inedita commissione all'artista della decorazione della cappella di Gabriele Bonarelli a San Francesco alle Scale, della quale rimane il dettagliato contratto del 1524. Entrambe le opere sono andate disperse con i rifacimenti settecenteschi delle due chiese, ma i documenti dimostrano che Mariano intrattene rapporti commerciali con la città fino agli anni Trenta del Cinquecento.

The contribution presents the most significant documents regarding Mariano di ser Austerio in Ancona. The Perugian painter, active in the city for a decade, painted a panel for the church of Sant'Agostino, initially commissioned by Medea Montiferis in 1521 and

* Dottorando presso l'Università di Macerata, dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, e-mail: m.tittarelli5@unimc.it.

Desidero ringraziare la prof.ssa Francesca Coltrinari per l'ausilio nella trascrizione dei documenti e per aver creduto in questa ricerca. Un ringraziamento va anche ad Alessandro Novelli per i proficui confronti.

subsequently modified at the behest of Girolamo Ferretti. To the altarpiece, mentioned by Giorgio Vasari in the 1568 edition of the *Vite*, is added the unpublished assignment to the artist for the decoration of the chapel of Gabriele Bonarelli in San Francesco alle Scale, for which the detailed contract of 1524 remains. Both works were dispersed with the eighteenth-century renovations of the two churches, but documents show that Mariano maintained commercial relations with the city until the 1530s.

Giorgio Vasari riporta notizie sporadiche sulla storia artistica di Ancona e in alcuni casi non menziona nelle *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* i capolavori e l'attività degli artisti che hanno avuto rapporti proficui con la città. Allo stesso tempo per primo l'aretino ci informa che nel capoluogo dorico erano presenti opere oggi perdute, come la tavola che Mariano di ser Austerio da Perugia realizzò per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino, ricordata nell'edizione Giuntina delle *Vite* in relazione alle vicende di Loreno Lotto:

Dopo queste opere, andando Lorenzo in Ancona quando appunto Mariano da Perugia avea fatto in Santo Agostino la tavola dell'altar maggiore con un ornamento grande, la quale non sodisfece molto, gli fu fatto fare per la medesima chiesa, in una tavola che è posta a mezzo, la Nostra Donna col Figliuolo in grembo e due Angeli in aria, che scortando le figure incoronano la Vergine¹.

La notizia è stata raccolta dagli storiografi e degli eruditi successivi che hanno fatto eco al Vasari, consegnandola alla memoria senza però confermare o confutare l'effettiva l'esistenza della tavola. Del resto, il biografo ne parla lasciando presupporre che sia stata sostituita poco dopo la messa in opera. La vicenda appare come un'indiscrezione riferita al Vasari forse da uno dei suoi informatori abituali e occasionali dislocati in diverse città, o forse raccolta direttamente durante i viaggi intrapresi per la stesura dell'edizione Giuntina del 1568². Infatti, a Mariano di ser Austerio non sono riservati altri passi nelle celebri biografie degli artisti se non questa precisa e inesorabile testimonianza, che è stata utilizzata come vaga attestazione per delineare il tenue profilo e l'esiguo catalogo del pittore umbro negli studi a lui dedicati sin dagli inizi del Novecento³. Il testo vasariano ha permesso però di fissare un punto fermo nella storia di Ancona e nella biografia dell'artista, che discontinuamente per quasi un decennio ebbe un ruolo non marginale nella città, come fino ad oggi si è pensato.

¹ Vasari, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, 1568, Bettarini, Barocchi 1966-1987, p. 242.

² Agosti 2021, pp. 113-118.

³ Importanti contributi per la conoscenza dell'attività di Mariano di ser Austerio sono stati pubblicati all'inizio del Novecento da Antonio Briganti e Umberto Gnoli, ai quali si deve la raccolta delle informazioni documentarie e una prima composizione del catalogo dell'artista. Briganti 1909, pp. 365-372; Gnoli 1921, pp. 124-132 e 1923a, pp. 190 e s.

1. *Notizie dal 1499 al 1520*

Facciano pur quanto fanno co' pennelli i pittori per perpetuare ne' muri, nelle tavole, e nelle tele il nome loro, che non vi giungeranno mai senza l'aiuto degli scrittori, che colle penne ne registrino l'opere nelle carte. [...] Che sarà forse tra non molto delle tante pitture, che al presente vagamente adornano le sale, l'anticamera, le gallerie, i gabinetti de' più vasti, e signorili palagi, e de' tempi più venerandi, e superbi? Che è stato delle tue Mariano? E che sarebbe di quella sola che ci è rimasta se 'l Morelli nelle notizie delle pitture, e sculture di Perugia, e la debole penna mia in questi fogli non la nominassero?⁴

Con queste parole Lione Pascoli esprime il suo rammarico per non aver a disposizione abbastanza notizie per comporre il paragrafo dedicato a Mariano di ser Austerio nelle sue vite degli artisti perugini edito nel 1732. L'unica testimonianza dell'operato dell'artista sopravvissuta fino a quel momento alla "voracità del tempo" era la tavola nella chiesa di San Domenico a Perugia, ricordata per la prima volta da Giovanni Francesco Morelli nel 1683⁵, e trasferita da Dominique-Vivant Denon a Parigi nei primi anni Dieci del Ottocento⁶. Si deve ad Annibale Mariotti nel 1788 il tentativo di tracciare una prima biografia dell'artista, riportando sulla base delle fonti d'archivio gli estremi cronologici della vita, indicati sommariamente da Pascoli⁷. Il pittore e architetto perugino fa cenno anche al passo vasariano «la dove parla di Lorenzo Lotto Pictor Bergamasco, il quale fioriva circa l'anno 1530. Imperciocché ci fa sapere che questi dipinse in Ancona una Tavola per la Chiesa di S. Agostino»⁸. Indicativamente da Mariotti in poi, il 1530 diventerà negli studi successivi l'anno di riferimento con il quale circoscrivere l'esperienza anconetana di Mariano e oltre il quale non si hanno altre notizie sul suo operato⁹. Nell'importante contributo dedicato all'artista pubblicato nel 1909 Antonio Briganti scrive che il Vasari «ci fa sapere che nel 1530 circa Mariano si trova ad Ancona» e che quella è «l'ultima notizia certa che abbiamo del nostro pittore, il quale nel 1547 era già morto»¹⁰. Infatti in quell'anno la figlia di Mariano, Alessandra, partecipa ad una controversia per l'eredità del padre¹¹ ragionevolmente defunto, lasciando agli studiosi un corredo di incertezze sul suo operato in vita.

Le notizie riguardanti la vita di Mariano di ser Austerio si concentrano principalmente nei primi trent'anni del XVI secolo, ma non si conosce la data

⁴ Pascoli 1732, pp. 82 e s.

⁵ Morelli 1683, p. 65.

⁶ L'opera venne esposta a Parigi nel 1814 celata sotto una generica attribuzione a Bernardino Pintoricchio con altri 81 quadri di scuola italiana. Galassi 2003, pp. 147-152.

⁷ Mariotti 1788, pp. 198-200. Pascoli ipotizza che Mariano di ser Austerio fosse nato intorno al 1500 e morto nel 1570. Cfr. Pascoli 1732, pp. 82 e s.

⁸ Mariotti 1788, p. 200.

⁹ Cfr. Gnoli 1921, pp. 124-131 e 1923a, pp. 190 e s.; Mancini, 1988a, pp. 763 e s.; Da Gaia 2008.

¹⁰ Briganti 1909, p. 367.

¹¹ *Ibidem*. Cfr. Mariotti 1788, p. 202, n. 2.

precisa di nascita, sulla quale gli studiosi hanno formulato alcune ipotesi¹². Suo padre doveva essere il notaio ser Austerio di Bartolomeo di Mariano da Monte Corneo, una località vicino Perugia dove la famiglia possedeva presumibilmente delle proprietà, visto che nel dicembre del 1499 si trova a partecipare ad una lite per i confini di una terra, come risulta dal primo documento che lo menziona¹³. Il contesto artistico in cui si forma è quello dominato dalla pittura di Perugino e che nel primo decennio del Cinquecento aveva concentrato la sua fortuna nel territorio umbro, conquistando una vasta schiera di adepti. Mariano faceva parte di quel gruppo di artisti definiti da Roberto Longhi “editoriale peruginesca”, cioè dediti alla reinterpretazione quasi monotona degli schemi espressivi di Vannucci¹⁴. La proliferazione dello stile del maestro, veicolato anche dai suoi più illustri allievi, ha reso questa cerchia di artisti estremamente mimetici, ancorati a modelli ormai diventati tradizionali e poco capaci di far emergere la loro personalità. Mariano di ser Austerio non doveva essere solamente un epigono del Vannucci e degli esponenti della sua bottega, ma vantava una certa autonomia espressiva e una padronanza tecnica che gli permise di mettere alla prova le sue capacità anche oltre i confini umbri e di confrontarsi con altri illustri maestri. Adolfo Venturi segnala la prima esperienza dell’artista fuori dal contesto perugino già nel 1503, quando a Ferrara, secondo i documenti, aveva lavorato prima nel camerino di don Alfonso d’Este, poi nel 1505 e nel 1506 per conto di Ferrante d’Este nel palazzo estense presso San Francesco¹⁵.

Al 1510 risale invece la prima committenza rintracciata a Perugia nella chiesa di Sant’Antonio di Porta Sole dove Mariano viene chiamato della Compagnia di Nostra Donna a terminare la pala d’altare precedentemente iniziata da Giovanni di Pietro detto lo Spagna¹⁶. La composizione prevedeva una tavola centrale con la *Natività*, una lunetta con *Dio Padre* e una predella con al centro la *Madonna della Misericordia* e ai lati i santi Leonardo e Antonio abate. Al momento della stipula del contratto di allogazione si specifica che Mariano deve realizzare la predella e la lunetta e «finire una tavola già comenzata per Spagna pentore dove sta penta una Natività de Cristo». In realtà non sappiamo se Mariano mise mano alla tavola annoverata nel catalogo dello Spagna e oggi conservata al Museo del Louvre, mentre la predella è stata individuata da Briganti nella collezione della Galleria Nazionale dell’Umbria suddivisa in tre scomparti¹⁷. Infatti la pala venne

¹² Dopo i primi estremi cronologici proposti dal Pascoli, Briganti fa risalire la nascita dell’artista a dopo il 1460, mentre Gnoli la scala di dieci anni proponendo il 1470. Pascoli 1732, pp. 82 e s.; Briganti 1909, p. 366; Gnoli 1921, p. 124.

¹³ Cfr. Mariotti 1788, p. 198; Gnoli 1921, p. 131.

¹⁴ Cfr. Mancini, 1988a, pp. 371 e s. e 2017b, p. 176; Delpriori 2023, p. 422.

¹⁵ Venturi 1889, p. 394.

¹⁶ Briganti 1909, p. 368.

¹⁷ Ivi, pp. 369-371. Cfr. Gnoli 1921, pp. 124-126; Gnoli 1923, p. 190; Santi 1985, pp. 143 e s.; Todini 1989, p. 208; Galassi 2003, p. 157; Mancini 2020, p. 247.

smembrata nel 1811 e si pensava che la lunetta con Dio Padre fosse andata perduta, ma recentemente è stata ricondotta alla mano del pittore quella con lo stesso soggetto sempre nella Galleria Umbra (fig. 1)¹⁸.

La staffetta con lo Spagna fa supporre che nei primi anni Dieci Mariano di ser Austerio fosse conosciuto e rispettato nella sua città di origine, competente per poter valutare nel 1512 con Lorenzo e Sinibaldo Ibi le pitture sull'orologio pubblico eseguita da Giannicola di Paolo e Giovan Battista Caporali¹⁹. Del resto, quegli anni sono caratterizzati da due importanti committenze che vedono Mariano, prima alle prese con il *Paliotto* della cappella di San Giovanni Battista nel Nobile Collegio de Cambio e poi con la nota pala per la chiesa di San Domenico. Tra il 1511 e il 1512, mentre Giannicola di Paolo era coinvolto nella decorazione della cappella²⁰, Mariano riceve l'incarico per la realizzazione del paliotto, saldato nel 1513, dove si nota la didascalica ripresa del modello peruginesco nel *San Giovanni Battista* tratto dalla pala di San Francesco al Prato²¹. La realizzazione del paramento è l'unico lavoro svolto da Mariano in questo contesto²², forse perché chiamato in concomitanza a realizzare il 6 dicembre del 1512 la pala per l'altare dedicato a san Lorenzo a San Domenico, patronato dalla famiglia de Bellis²³. Il fondamentale ritrovamento dell'atto di allogazione della pala da parte di Antonio Maria Sartore, fissa la cronologia dell'opera, che da contratto doveva essere consegnata nel 1513, ma valutata solo nel 1518 da Giovan Battista Caporali²⁴. Ancora dispersi sono invece i dipinti che componevano la predella, richiesti da Marsilia De Bellis, committente della pala in virtù della volontà del nonno Piergentile di Lorenzo che nel suo testamento aveva imposto agli eredi la realizzazione di un'opera per il rinnovato altare di famiglia²⁵.

¹⁸ Simonelli 2023, pp. 395-402. L'attribuzione a Mariano della lunetta è stata recentemente confermata sulla base delle fonti e del confronto stilistico con le altre opere certe dell'artista. Cfr. Santi 1985, pp. 143 e s.; Mancini 1988a, p. 763; Todini 1989, p. 208; Galassi 2003, p. 157 nella nota 29; Mancini 2004, p. 189 nella nota 33; Mavilla, in Sgarbi 2021, pp. 86-87.

¹⁹ Gnoli 1923, p. 190; Galassi 2003, pp. 178 e s.

²⁰ Cfr. Gnoli 1921, pp. 124, 126; Mancini 2004, p. 158; Pignani 2013, pp. 188 e s., 198 e s.

²¹ Francesco Federico Mancini trova nella *Madonna con il Bambino* delle tangenze con la *Madonna del Libro* di Raffaello, oggi all'Ermitage Mancini 2004, pp. 161, 165.

²² Mancini ritiene anche che l'affidamento del paliotto all'artista sia dovuto o all'assenza temporanea di Giannicola, impegnato nella pala dei *Santi Quattro Coronati*, o alla volontà dei giurati del Cambio di cercare un pittore più economico dopo l'oneroso ingaggio di Perugino per la sala dell'Udienza. Ivi, p. 159.

²³ Sartore 2005, pp. 94 e s. Cfr. Mancini 2020, p. 247; Mavilla, in Sgarbi 2021, pp. 86-87.

²⁴ Galassi 2003, pp. 170 e s. In un elenco di fine Ottocento relativo alle opere trasferite in Francia, la tavola viene menzionata come firmata e datata 1493. Ivi, pp. 147 e s. Cfr. Gnoli 1921, p. 124 e 1923a, p. 190; Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 258.

²⁵ Sartore 2005, pp. 93-95. Cfr. Galassi 2003, pp. 164-170. Nella predella dovevano essere rappresentati il martirio di san Lorenzo, la deposizione di Gesù dalla Croce e Annunciazione. Orsini 1784, pp. 59 e s. Nel contratto erano previsti degli scomparti laterali con nei quali dovevano essere raffigurati diversi santi, probabilmente mai realizzati. Sartore 2005, pp. 93-95.

La “ritrovata” *Pala Belli* (fig. 2), individuata da Cristina Galassi nella Pinacoteca Vaticana quando si riteneva definitivamente espatriata in Francia per volere di Denon²⁶, dimostra che nell’economia della bottega del maestro perugino Mariano di ser Austerio non rivestiva un ruolo di secondo piano. Sebbene siano evidenti i rimandi alla cultura figurativa del maestro, emergono dalla composizione un’accurata padronanza della tecnica e un equilibrato stile personale, tanto da indurre Berenson ad attribuire l’opera a Girolamo Genga²⁷.

Tra le informazioni raccolte dagli studiosi sul pittore sono comprese quelle che esulano dalla professione artistica, citato più volte nel 1516, anche con il fratello Bartolomeo, mentre sbriga affari di natura economica circoscritti in Umbria²⁸. Sempre nelle vicinanze di Perugia prosegue l’attività artistica, quando intorno al 1520 affresca la parete d’altare della chiesa di Santa Maria di Ancaelle nei pressi di Sant’Arcangelo sul Trasimeno, per conto di un certo Meneco di Giacomo²⁹. L’opera, ricondotta all’artista da Cristina Galassi grazie al rinvenimento del testamento del committente, si colloca come la prima pittura ad affresco conosciuta ad oggi eseguita dall’artista, seguita dalle due *Crocifissioni* nella Galleria Nazionale dell’Umbria (fig. 3) proposte da Filippo Todini e da Umberto Gnoli: una proveniente dall’altare destro dell’oratorio della Confraternita di Santa Maria Novella o della Consolazione di Perugia e datata dall’artefice 1522³⁰, l’altra ridotta ad un unico brano proviene dalla chiesa di San Girolamo fuori Porta San Pietro di Perugia, collocata intorno al 1525³¹. Secondo i due studiosi Mariano rielabora in maniera libera ed originale in diverse composizioni realizzate di questo periodo gli spunti proposti dalla pittura di Raffaello, forse recepiti durante un’ipotetica frequentazione della cerchia dell’urbinate³². In questo contesto è significativo l’episodio che vede il 3 luglio del 1523 Mariano procuratore di Giulio Romano nella riscossione di denaro mentre questo era impegnato nel terminare la pala di Monteluce a Perugia lasciata incompiuta da Raffaello³³. Il rapporto con Giulio Romano spinge Gnoli a proporre con una certa sicurezza un soggiorno romano, avvalo-

²⁶ Galassi 2003, pp. 147-152.

²⁷ Berenson 1932, p. 221.

²⁸ Nello stesso anno sostiene una lite con le monache della Beata Colomba con il fratello Bartolomeo, riceve un terreno in donazione, stipula un contratto. Gnoli 1921, p. 124.

²⁹ Galassi 2003, pp. 180-183.

³⁰ Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 258-259. L’attribuzione trova il consenso di Mancini. Mancini 2004, p. 189 nella nota 33.

³¹ Gnoli 1921, pp. 126-128; Santi 1985, p. 144; Todini 1989, p. 208; Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 258 e s. La parte di composizione superstite raffigura lo svenimento di Maria, la Maddalena e un centurione. Già Briganti ne lamentava le cattive condizioni «perché il distacco mal riuscito non si regge più sulla tela e se ne va a brani ignominiosamente: così già è caduto il nome che il pittore vi scriveva a perpetua sua memoria, così per male inteso spirito di conservazione sparirà un’altra opera d’arte!». Briganti 1909, p. 365.

³² Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 258 e s.

³³ Cfr. Gnoli 1921, p. 132; Ferrari 1992, p. 37; Perciballi 2018/2019, p. 28.

rato dalla presenza nell'Urbe di alcune opere di matrice perugina da lui attribuite al pittore di Perugia: la *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* nella sacrestia della chiesa di Santa Maria in Trastevere datata 1522 e due tavole con *Sant'Alessio* e *San Bonifacio* dalla chiesa di Sant'Alessio, oggi al Rheinisches Landesmuseum di Bonn³⁴. Le proposte non sono state accolte dalla critica e per i due santi è stata avanzata l'attribuzione ad Andrea Sabatini da Salerno, anche se è singolare che siano stati i monaci a menzionare il nome di Mariano di ser Austerio quando vendettero i pannelli nel 1860 a Otto Wesendonck³⁵.

Nel Novecento e negli ultimi anni sono state avanzate diverse attribuzioni a favore di Mariano³⁶, complice la scarsità di opere firmate o documentate e la diffusione capillare in Italia e nelle collezioni d'arte internazionali di lavori riconducibili alla scuola del Perugino. Indicative in tal senso le parole di Berenson quando scrive che, mentre si trovava nel museo di Caen per vedere lo *Sposalizio della Vergine* del Vannucci, del quale era rimasto colpito da «the excessive vivacity of the colour scheme», aveva osservato una sorprendente rassomiglianza cromatica con «a much more modest painting hung opposite to it, a rectangular *Pietà*, catalogued “Venetian School,” but in reality by a Perugian artist of small fame, a certain, Mariano di Ser Austerio»³⁷.

Riferito al primo periodo di attività dell'artista, il 1507 e il 1509, l'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Girolamo*, oggi nella collezione romana del conte Fabrizio Degli Oddi, dove Francesca Abbozzo individua la mano di Mariano nel brano³⁸. Sempre la studiosa, sulla scorta di Francesco Santi, riconduce al pittore il tabernacolo con *Due sante francescane, san Francesco e san Girolamo*, questi ultimi due raffiguranti nel verso degli sportelli, probabilmente proveniente da un convento perugino di monache dell'Ordine delle Clarisse, per il quale propone la data 1510-1511 circa³⁹.

³⁴ Gnoli 1921, pp. 128-131.

³⁵ Mancini 1988a, p. 763. L'attribuzione ad Andrea Sabatini è riportata nel catalogo della Fondazione Zeri, ma è difficile non chiedersi come mai i monaci di una chiesa romana fossero così sicuri nel riferire l'opera a Mariano di ser Austerio. Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Fondo Fototeca Zeri, scheda n. 38164 e 38165. Le due tavole facevano parte della collezione di dipinti antichi di Otto e Mathilde Wesendonck che la donarono alla città di Bonn nel 1906. Cohen 1914, pp. 37 e s.; Fuchs 1971, p. 136.

³⁶ A Todini si devono altre proposte attributive ancora al vaglio della critica. Todini 1989, p. 208; Todini, Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 259. Recentemente Francesco Federico Mancini ha attribuito a Mariano un piccolo dipinto votivo con *Sant'Antonio da Padova, san Sebastiano e san Rocco* in collezione privata. Mancini 2020, pp. 246-249.

³⁷ Berenson 1902, p. 3. Lo studioso aggiunge in nota che «in this picture the Madonna is purely peruginesque [...] The rather venetian colouring, which is not habitual to him, may be due to his having made the acquaintance of Lotto in the Marches».

³⁸ Abbozzo 2004, pp. 112-115.

³⁹ Ivi, pp. 116-117. Cfr. Santi 1985, p. 145.

Sul tema della Madonna della Misericordia, già affrontato dall'artista nella predella per la pala dipinta dallo Spagna commissionata nel 1510, gli sono state ricondotte altre due opere, una tavola individuata da Federico Zeri nella Collezione Perkins ad Assisi e l'altra da Filippo Todini nella Chiesa della Madonna delle Grazie a Olmeto di Marsciano recante la data 1525⁴⁰. Quest'ultima e le altre da scalare oltre gli anni Venti del Cinquecento, si inseriscono in uno scenario più ampio che si estende oltre i confini umbri e approda ad Ancona dove Mariano di ser Austerio è presente già dal 1521, a differenza di quanto supposto fino ad ora. Difatti un gruppo di documenti segnalati da Marcello Mastrosanti attestano che l'artista operò nella città in più di un'occasione e per conto di diversi personaggi⁴¹, in un panorama di rapporti ben più ampio e complesso rispetto a quanto chiosato da Vasari. Alla luce dei rilevanti documenti analizzati in questa sede e con l'avvicinarsi degli studi sul profilo dell'artista, sarà possibile riconsiderare l'indiscrezione riportata dall'aretino, già soppesata da Mariotti quando suggerisce che «non soddisfare al genio di tutti non sia sempre una prova del poco merito dell'Artista»⁴².

2. Oltre il 1520: tra Ancona e Perugia

I documenti anconetani che coinvolgono Mariano di ser Austerio si estendono su un arco temporale che comprende un decennio, durante il quale l'artista si divide tra le Marche e l'Umbria, e principiano con le vicende contrattuali dell'ormai nota pala di Sant'Agostino.

Il 28 maggio del 1521 «magistro Mariano ser Eusteri Bartolomei de Perusio» si trova nel chiostro del convento di Sant'Agostino davanti al notaio Giacomo Alberici per stipulare il contratto di allogazione della celebre pala citata da Vasari (Doc. n. 1). A commissionare l'opera è Medea, figlia del defunto Angelo Montiferis, assente al momento della stesura dell'atto, che detiene il patronato dell'altare maggiore⁴³. Medea richiede a Mariano di realizzare una tavola raffigurante “*quinque figuras magnas*”, cioè la Madonna con il Bambino e i santi Agostino, Antonio, Sebastiano e Giuseppe «*et ornare de aliis figuris parvis aliorum sanctorum prout melius videbitur convenire pro ornamento dicte cone*»⁴⁴. L'opera doveva essere consegnata entro il mese di

⁴⁰ Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Fondo Fototeca Zeri, scheda n. 26038.

⁴¹ Mastrosanti 2011, pp. 102 e s. Cfr. Coltrinari 2018, p. 84 nella nota 115.

⁴² Mariotti 1788, p. 201.

⁴³ Ancona, Archivio di Stato, Archivio notarile di Ancona (d'ora in poi ANA), notaio Giacomo Alberici, vol. 109 (1521), c. 91v e r. Cfr. Mastrosanti 2011, p. 102.

⁴⁴ *Ibidem*. Medea tramite il notaio consegna altri venticinque ducati al pittore per “grano, farina, vino et oleo et aliis rebus”.

settembre del 1522 e a Mariano sarebbero stati pagati duecento ducati d'oro per il lavoro, anche se sembra che una parte, cinquanta ducati, gli fossero già stati anticipati da Girolamo di Ciriaco Ferretti, genero della donna. A conclusione del contratto viene riportata una clausola cautelativa: se l'opera non fosse piaciuta alla committente, il pittore le avrebbe rimborsato i duecento ducati senza alcuna obiezione⁴⁵. Il vincolo apparentemente stringente doveva tutelare Medea, riservandole di esprimere la sua approvazione sull'esito finale, e allo stesso tempo obbligava Mariano a rispettare lo schema compositivo concordato.

Dopo la stipula del contratto anconetano Mariano è citato in diversi documenti umbri, che lo vedono già nel mese di dicembre del 1521 dare a cottimo delle terre probabilmente nei pressi di Perugia con il fratello Bartolomeo e il 14 aprile del 1522 obbligare maestro Biagio di Geroldo da Cremona a costruire un mulino per macinare il grano e uno per i colori a Deruta⁴⁶. Il 7 luglio del 1522 si trovava nuovamente ad Ancona, questa volta a casa di Medea Montiferis, forse per ricevere un pagamento per la pala di Sant'Agostino ad Ancona⁴⁷. Non è possibile affermare con certezza se Mariano avesse concluso nei tempi richiesti la tavola, tanto più se si tiene in considerazione che nel '22 l'artista potrebbe aver realizzato l'affresco con la *Crocifissione* nella Galleria Nazionale dell'Umbria, come proposto da Todini⁴⁸. Nel 1523, tuttavia, l'opera doveva essere terminata se il 13 aprile i padri agostiniani convocarono Mariano d'avanti al notaio per richiederogli di «laborare circum circha conam factam» ed estendere la superficie di dieci piedi in altezza e di cinque piedi per lato, nei quali dovevano essere aggiunte «ab uno latere figuram Sancti Angeli et sancti Hieronimi et ab alio latere figuram Sancte Marie Madalene et Sancti Quiriaci et desuper alias figuras et ornamenta»⁴⁹ (Doc. n. 2). La variazione sul tema doveva essere già stata concordata visto che l'artista aveva prodotto dei disegni a riguardo, uno in suo possesso e l'altro già consegnato a Girolamo Ferretti, presente anche alla stesura di questo atto⁵⁰. In questa circostanza Medea non viene citata, apparentemente estranea alla situazione o forse rappresentata da Girolamo che con l'appoggio dei frati aveva avanzato la richiesta. Nel rogito non si fa riferimento alla clausola sopraccitata e ad eventuali spiacevoli rimborsi a carico di Mariano, come se fra le parti si stesse stipulando un nuovo contratto per il quale i frati promettono di pagare Mariano «ducentorum de

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Gnoli 1921, p. 132.

⁴⁷ ANA, notaio Niccolò di Lazzaro Bernabei, vol. 175 (1522-1527), c. 28r. Il notaio ha trascritto solo l'incipit del testo e purtroppo non se ne conoscono i contenuti.

⁴⁸ Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 258 e s.

⁴⁹ ANA, notaio Niccolò di Lazzaro Bernabei, vol. 175 (1522-1527), c. 71v. Cfr. Mastrosanti 2011, p. 103.

⁵⁰ *Ibidem*.

auri” e fissano all’anno seguente il completamento dell’opera⁵¹. Purtroppo non sappiamo quanto il perugino abbia impiegato per realizzare l’integrazione, dato che il 3 luglio del 1523 si trovava in Umbria come procuratore per conto di Giulio Romano, né quale sia stato precisamente il ruolo di Medea dopo la stipula dell’atto del 13 aprile.

I ripetuti spostamenti, plausibili nell’economia della professione artistica, fanno sì che Mariano di ser Austerio sia nuovamente documentato nella città d’Ancona il 7 dicembre del 1523. In quell’occasione, tramite il frate Stefano di Ancona priore di Sant’Agostino, Medea versa venticinque ducati «pro parte sue mercedis pro pictura cone», somma che la donna aveva incassato dall’eredità di Piergiacomo Montiferis, depositata dallo stesso presso il notaio Antonio Giacomo di Giovanni nel 1494⁵² (Doc. n. 3). La donna quindi, usufruendo del lascito del familiare, eroga a Mariano un’altra quota, probabilmente l’ultima di sua pertinenza, per la pala che verosimilmente era stata esposta sull’altare maggiore della chiesa, forse compiuta anche nell’integrazione.

Nella vicenda si intrecciano gli interessi di Medea con quelli di Girolamo, che probabilmente riveste un ruolo di primo piano nella definizione della nuova composizione richiesta dall’artista nel 1523. Come promotrice della committenza, Medea aveva confermato con i frati agostiniani, solo il giorno prima dell’iniziale contratto con Mariano, il patronato dell’altare maggiore appartenuto «ab antiquo temporis» alla sua famiglia⁵³. Non a caso Paolo Montiferis, «Anconitanus Miles Hierosolimitanus» aveva disposto la sua sepoltura nella chiesa di Sant’Agostino, che riportava scolpito lo stemma della casata (fig. 4)⁵⁴, forse nel testamento redatto alla fine del Quattrocento. Matteo Mazzalupi ha rintracciato l’atto di successione, parzialmente trascritto dal notaio, avvenuta il 26 maggio del 1494 nella chiesa di Sant’Agostino, al quale partecipa il pittore Nicola di maestro Antonio⁵⁵. Destino vuole che il pittore fosse presente come testimone in un atto del 29 novembre 1501 con Piergiacomo Montiferis⁵⁶, ve-

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ANA, notaio Giacomo Alberici, vol. 111 (1523), c. 186v. Cfr. Mastrosanti 2011, p. 103.

⁵³ ANA, notaio Giacomo Alberici, vol. 109 (1521), c. 89v.

⁵⁴ Ancona, Biblioteca comunale “Luciano Benincasa” (dora in poi BCA), G. Pichi Tancredi, *Compendio d’atti, risoluzioni e decreti pubblici...Estratto già dal Capitano Francesco Fattioli dell’anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L’anno 1664 con aggiunta nel fine d’altre memorie, della città*, ms.n. 240, f. 160r.

⁵⁵ Mazzalupi 2008b, p. 365. Cfr. Mazzalupi 2006, pp. 42 e s.; Mastrosanti 2007, pp. 42 e s. Matteo Mazzalupi mette in relazione l’atto di successione 26 maggio del 1494 con un altro stipulato il 31 gennaio dello stesso anno dagli eredi di Paolo di Giacomo di Angelo per la commissione di una tavola d’altare al legnaiolo Giacomo di Giovanni Lucidi di Ancona. Lo studioso ritiene che l’atto del 26 maggio faccia riferimento all’allogazione di una pala a Nicola di maestro Antonio per la chiesa di Sant’Agostino, per la quale Lucidi avrebbe realizzato il supporto. Mazzalupi 2008a, pp. 265, 365.

⁵⁶ Mazzalupi 2008b, p. 370. Sempre il 29 novembre del 1501 anche un altro Montiferis, Giovanni Battista, compare come testimone durante un atto di compravendita di un terreno.

rosimilmente lo stesso che aveva lasciato in eredità il denaro usato da Medea per saldare Mariano di ser Austerio. Prima di Medea un'altra componente della famiglia si era dimostrata incline alle committenze artistiche. Il 30 marzo del 1498 Giovanna, moglie del defunto Angelo Montiferis, incarica i lapicidi Pietro di Stefano da Venezia e a Pasqualino di Giovanni Tragurino da Ancona di costruire la cappella di santa Maria Maddalena e santa Chiara a San Francesco alle Scale⁵⁷. Anche nel contratto di allogazione stipulato da Giovanna compare la formula cautelativa, che prevedeva la restituzione parziale della somma pattuita da parte dei lapicidi se questi non avessero compreso nel progetto la dedicata all'anima di suo padre⁵⁸. Si presuppone che Medea sia nata da Giovanna e da Angelo, mentre suo marito era Girolamo di Luciano Veneri, con il quale ebbe Rocabella, andata in sposa nel 1502 a Girolamo Ferretti⁵⁹. Girolamo (1471-1529) figlio di Ciriaco Ferretti e di Giulia Torri di Ascoli Piceno, deteneva il titolo di Conte Palatino ed era considerato un uomo molto potente ad Ancona, come del resto attesta la sua discendenza⁶⁰. Sposa in prime nozze Caterina Eufreducci di Fermo nel 1494, ma sarà con Rocabella che avrà Ciriaco e Angelo dal quale fiorirà una ricca e rigogliosa stirpe⁶¹.

Come anticipato Girolamo interviene nel contratto di allogazione di Mariano di ser Austerio per la pala di Sant'Agostino, sia economicamente, anticipando una parte di denaro per Medea, sia quando i frati chiedono di intervenire di nuovo sull'opera. In questa occasione, anche se formalmente sono i padri agostiniani a incaricare il pittore e ad indicare i santi da comprendere nella composizione, è Girolamo ad avere già ricevuto il disegno elaborato da Mariano. Sembra quindi che i padri si siano prestati a fare da intermediari per il Ferretti, proponendo di modificare la pala inizialmente voluta da Medea, assente durante la sostanziale decisione. Forse Girolamo si sostituisce alla donna perché dopo la sua morte il patronato dell'altare agostiniano e l'eredità dei Montiferis sarebbero passati a Rocabella e di conseguenza ai Ferretti. La "quietatio" del 1523, dove Medea salda l'impegno preso con Mariano all'inizio della vicenda, suggerisce l'uscita di scena della donna dalla committenza, mentre Girolamo, che aveva partecipato alle spese iniziali, si assicura il diritto di poter suggerire quali santi dovevano essere raffigurati ai lati della tavola, tre dei quattro proposti erano Girolamo, Angelo e Ciriaco. Una tale omonimia

⁵⁷ Ivi, p. 367.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ ANA, notaio Ciriaco di Tommaso Di Antonio Angeli, vol. 58 (1502), c. 20. Cfr. BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie su persone e interessi diversi della famiglia Ferretti*, XVII sec. (copia trascritta), pp. 224-225.

⁶⁰ BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie cit.*, p. 224.

⁶¹ ANA, notaio Anton Giovanni di Giacomo, vol. 37 (1494), c. 71v. Cfr. Minelli 1987, p. 124. In onore della nonna materna, Angelo chiamò sua figlia Medea, sposa nel 1565 di Giacomo Malatesta. Ivi, pp. 126-127.

con i componenti della sua famiglia non sembra casuale e sottolinea la volontà del Ferretti di consolidare il prestigio della sua discendenza, finanziando l'opera per altare maggiore della chiesa agostiniana.

Nel 1580 Lando Ferretti, nell'undicesimo libro della sua *Istoria di Ancona*, elencando alcuni lavori di rinnovamento eseguiti intorno alla fine del Quattrocento nel complesso di Sant'Agostino, scrive:

fu fatta [...] la tribuna dell'Altare, la dove poi il Generoso Cavalier Girolamo Ferretti fece eseguire la ricca cona, et tutto il detto Altare maggiore, che sino oggi si vede, dove e nel di sotto dipinta, e ritratta dal naturale la Città d'Ancona et rappresentativi dipinti in atto humiltà supplicevoli due suoi Figlioli il Magnifico Angelo, et Ciriaco l'uno alla destra, e l'altro alla sinistra parte⁶².

La preziosa memoria permette di ipotizzare che l'opera descritta dallo storiografo, il più vicino ai fatti, sia la stessa realizzata da Mariano di ser Austerio, come già proposto dalla critica⁶³. Sebbene Ferretti suggerisca che i figli di Girolamo fossero stati rappresentati con le proprie sembianze, i quasi ventenni Angelo e Ciriaco⁶⁴ erano posti ai lati come i due santi citati nell'atto del 1523. Questa variazione, che idealmente vedeva i due rampolli nelle vesti dei loro omonimi, risulta meno inaspettata rispetto alla presenza della veduta di Ancona, verosimilmente aggiunta nella porzione della pala estesa di dieci piedi in altezza come ambientazione della sacra conversazione e allo stesso tempo per sottolineare il ruolo predominante esercitato dai Ferretti sulla città.

Lando Ferretti riconduce a Girolamo anche il rifacimento dell'altare maggiore di Sant'Agostino, presumibilmente nel contesto di un progetto di ammodernamento architettonico e decorativo dello spazio. Anche un intervento delicato come quello di aggiungere assi ad una pala già compiuta per ampliarne la superficie di lavoro richiedeva la collaborazione di una maestranza specializzata. Nell'atto del 13 aprile 1523, quello relativo alla modifica della composizione, è presente come testimone «magistro Zanicto magistri Francisci a Coro»⁶⁵, Giannetto di maestro Francesco del Coro, l'architetto e maestro

⁶² BCA, ms. 239, L. Ferretti, *Dell'istorie d'Ancona in libri dodici copiato da Giovanni Pichi Tancredi*, 1667, c. 248r-v. Ferretti colloca la ristrutturazione del convento e della chiesa fra il 1450 e il 1497 perché probabilmente trae le informazioni scritte nel 1497 da Lazzaro Bernabei, importante cronista delle vicende anconetane, aggiungendo quelle riguardanti la pala voluta da Girolamo. Cfr. Bernabei 1870 [1497], pp. 60 e s. La notizia tramandata da Lando Ferretti è stata ripresa e pubblicata da Giuliano Saracini quasi un secolo dopo nelle sue *Notitie storiche della città d'Ancona*. Saracini 1675, p. 295.

⁶³ Hansen 2004, pp. 332-333; Ricci 2021, p. 75.

⁶⁴ Nel 1523 Angelo (1506-1574) doveva avere diciassette anni e Ciriaco (1503 ca.-1529) venti anni. Quest'ultimo non si sposò ma ebbe una figlia naturale di nome Paolina. Cfr. BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie* cit., pp. 109-111; Minelli 1987, p. 124.

⁶⁵ ANA, notaio Niccolò di Lazzaro Bernabei, vol. 175 (1522-1527), c. 71v.

di legname anconetano che intrattene una proficua amicizia con Lorenzo Lotto⁶⁶. Seppur Giannetto compaia solo come spettatore nel rogitto, non è da escludere la possibilità di una partecipazione attiva alla realizzazione della carpenteria della tavola di Mariano di ser Austerio, come accadrà successivamente per la *Pala dell'alabarda* del Lotto sempre per la chiesa di Sant'Agostino⁶⁷. Si suppone quindi che il maestro anconetano possa essere stato coinvolto da Girolamo Ferretti nella ristrutturazione dell'altare, come accadrà quindici anni dopo con Simone Pinzoni⁶⁸.

Tenendo presente le parole di Lando Ferretti, la pala realizzata da Mariano per l'altare maggiore era ancora al suo posto nel 1580 e ivi rimase probabilmente esposta in chiesa fino alla prima metà del Seicento, quando venne rimossa da padri agostiniani. Nel 1612 Leonido Ferretti, nipote di Angelo, concesse ai frati di «rimaneggiare la cappella maggiore e l'altare grande» su disegno di Giuseppe Gramaglia e «a loro spese di fare una nuova Tomba con pianca di sopra, a elezione, dei signori Ferretti»⁶⁹. Gli agostiniani non rispettarono gli accordi pre-

⁶⁶ Le informazioni su Giovanni o Giannetto di maestro Francesco del Coro sono state ampliate e sistematizzate da Francesca Coltrinari, soprattutto in relazione all'attività di Lorenzo Lotto nelle Marche. I due intrattenevano un rapporto professionale e di amicizia documentato dal 1534 fino al 1552, quando il pittore veneto incarica Giannetto di realizzare la cornice della pala Amici di Jesi, terminata da Domenico Salimbeni dopo la morte dell'architetto anconetano nel 1553. Coltrinari 2014, pp. 923-927 e 2018a, pp. 72-80, 266.

⁶⁷ Ivi, p. 255. Nel 1538 Giannetto è testimone durante l'allogazione della pala d'altare di Sant'Agostino voluta dal Simone Pinzoni, mercante oriundo bergamasco attivo ad Ancona, al quale nel 1539 il maestro promette di modificare le colonne e la cornice della macchia d'altare. Cfr. Paraventi 2018, in Dal Pozzolo, pp. 229-230.

⁶⁸ Per la *Pala dell'Alabarda* del Lotto, Giannetto del Coro realizzò l'altare ligneo che sorreggeva l'opera e che comprendeva la predella con sant'Orsola e il suo seguito fra due stemmi della famiglia e una lunetta con lo Spirito Santo, elementi richiesti all'artista veneto dal Pinzoni nel contratto del 1538. Cfr. Micaletti 1991, pp. 133-136; Polverari 2009, p. 306; Coltrinari 2018, pp. 76, 85 nella nota 118. Come detto sopra, la "fortuna" dell'opera di Mariano di ser Austerio a Sant'Agostino è stata vincolata dal Vasari all'attività del Lotto ad Ancona, inducendo una parte degli studiosi a credere che il pittore veneto sia stato chiamato a realizzare un'opera in sostituzione di quella poco gradita del perugino e a ipotizzare una collaborazione fra i due artisti. Cfr. Gnoli 1923, p. 191; Mancini 1988a, p. 763; Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 259; Hansen 2004, p. 332. In realtà l'opera commissionata dal Pinzoni era destinata ad un altro altare, quello dedicato a san Lorenzo dove sarebbe stato esposto lo stemma di famiglia, compreso nella composizione richiesta al Lotto. Coltrinari 2018, p. 76. Marcello Mastrosanti ha rintracciato un atto del 1637 dove si specifica il nome dell'altare, posto fra quello dedicato a santa Monica e quello alla Madonnetta. Mastrosanti 2019, pp. 87 e s. Cfr. ANA, notaio Ludovico Albaracci, vol. 1155 (1637-1638), cc. 142v.-143r.

⁶⁹ BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie* cit. p. 227. Leonido (1578-1650) era figlio di Alessandro di Angelo e di Leonida Malatesta dalla quale ereditò il titolo di marchese di Roncofreddo e Montiano ed aggiunse al suo cognome anche quello della madre. Ivi, pp. 511-513; Minelli 1987, p. 139. Giuseppe Gramaglia, maestro intagliatore di legname di Ancona, è incaricato in più di un'occasione dal 1616 al 1644, di costruire o di intervenire nella decorazione di diversi altari in molte chiese cittadine, fra le quali quella di San Francesco ad Alto, per la cappella della famiglia Nappi, nel 1631. Mastrosanti 2019, pp. 98-107. Cfr. Cogliandro, Tittarelli 2019, p. 107. La

si con la famiglia e verosimilmente concessero al mercante bergamasco Andrea Casotti di finanziare la ristrutturazione dell'altare maggiore intorno al 1616⁷⁰. Con l'ammodernamento dell'altare si perdono le tracce della pala di Mariano di ser Austerio, probabilmente rimossa dalla sua collocazione originaria per far spazio ad un nuovo dipinto⁷¹. Non sappiamo se gli agostiniani la sistemarono nel coro o nella sacrestia della chiesa come fecero con gli altri quadri⁷², né se i Ferretti rivendicarono la proprietà dell'opera prendendola in custodia. Forse la famiglia deteneva un altro altare all'interno della chiesa, quello dedicato a san Nicola da Tolentino sopra il quale appariva nella seconda metà del XVII secolo l'«Arma dipinta de Ferretti [...] che era la con antica dell'Altare maggiore» (fig. 5)⁷³. Sembra da escludersi che la tavola di Marino sia stata trasferita in questo luogo forse già occupato dal quadro di Giovanni Andrea Lilli dedicato a san Nicola da Tolentino datato 1598, del quale oggi si conservano solo quattro frammenti presso la Pinacoteca Civica di Ancona⁷⁴. Sebbene l'artista anconetano abbia realizzato diverse opere per la chiesa, non sono documentati rapporti espliciti tra i Ferretti e il Lilli in ambito agostiniano⁷⁵. Spicca però fra i brani

tomba di famiglia che secondo Giuseppe Ferretti i frati promisero di rifare, non viene registrata nel manoscritto di Giovanni Pichi Tancredi. Girolamo invece deteneva certamente una sepoltura a San Francesco ad Alto, nei pressi della cappella del Crocefisso, rimasta di proprietà del casato fino alle soppressioni postunitarie. Angelo di Girolamo Ferretti nel suo testamento del 10 agosto 1574 chiede di essere seppellito nel tempio francescano «in sepulcro paterno cum lapide marmoreo». Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 96-97.

⁷⁰ BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie* cit. p. 227. Mastrosanti riporta l'atto di committenza per decorazione dell'altare voluto da Francesco Cassotti per conto del fratello Andrea, per la quale è incaricato Marco Manduchi di Ancona nel 1616. Sul pittore non si hanno informazioni se non quelle indicate dallo studioso, che lo vede impegnato nel lavoro almeno fino al 1618. Mastrosanti 2019, pp. 71 e s. Già nel 1614 Andrea e il fratello avevano disposto una sepoltura di famiglia di fronte all'altare maggiore dove compariva l'arma di famiglia e l'iscrizione «D.O.M. Sercatori Domino Divis Tutelaribus Augustino ac Joanni principalem hanc Aram suis [...] et sponte Andrea e Franciscus Cassotti Bergamenses Petri filii devotissime posuerunt MDCXVII». Inoltre un'altra lapide posta in coro recitava «D.O.M. Andrea e Francesco del quondam Pietro Cassotti di Bergamo per se e suoi eredi socessori MDCXIV». BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti* cit., cc. 160v, 161v. L'intervento finanziato dai bergamaschi forse comprendeva anche l'erezione del maestoso ciborio decorato e dorato che occupava tutta la larghezza della navata e arrivava fino alla capriata. Mariano 2004, p. 180.

⁷¹ Marco Manduchi doveva essere l'artefice anche della pala che comprendeva un dipinto centrale con Mosè e la manna e due altri quadri con *San Giovanni con la Visione dell'Apocalisse* e *Sant'Andrea in ginocchio che adora la Croce*. Mastrosanti 2019, pp. 71 e s.

⁷² BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie* cit., p. 227.

⁷³ BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti* cit., c. 163v.

⁷⁴ Arcangeli 1985, pp. 64 e s. L'ultima cifra della data riportata con la firma sulla tela era stata letta con un "7" che Massimo Pulini ritiene essere invece un "8". Pulini 2003, pp. 158 e s. La data è stata confermata anche da Mastrosanti. Mastrosanti 2019, pp. 30 e s. L'opera denunciava un cattivo stato di conservazione già nella seconda metà dell'Ottocento. Paparello 2020, pp. 26 e s.

⁷⁵ Giovanni Andrea Lilli aveva avuto rapporti diretti con la famiglia Ferretti, dentro e fuori Ancona: Medea, figlia di Angelo, aveva commissionato il *Compianto sul Cristo morto* nel 1597

superstiti della pala dedicata a san Nicola la notevole veduta della città Ancona (fig. 6), probabilmente scenario della raffigurazione⁷⁶, che richiama alla memoria la notizia riportata da Lando Ferretti di quel paesaggio “al naturale” presente nella tavola riconducibile a Mariano.

L'eco dell'opera del perugino giunse fino a Marcello Oretti che, durante il suo passaggio ad Ancona nel 1777 osservando la pala di san Nicola, ipotizza «forse quello chera all'alt[are] magg[iore] di Mariano de Peruggia»⁷⁷. La difficoltà nella lettura della grafia dell'Oretti e la velocità con la quale appunta le note dei quadri non consentono di comprendere a pieno le sue elucubrazioni, ma con molta probabilità si aspettava di vedere sull'altare maggiore la tavola di Mariano, elencata nei suoi appunti di viaggio fra le opere presenti nella chiesa⁷⁸. Quando l'erudito bolognese soggiornò ad Ancona, l'edificio agostiniano aveva già subito i profondi cambiamenti strutturali progettati da Luigi Vanvitelli, che interessarono la chiesa dal 1750 al 1764⁷⁹. Il maestoso altare maggiore, che tagliava la navata unica e che arriva in altezza fino alla capriata, venne probabilmente trasformato⁸⁰ e venne rivisto l'assetto delle cappelle laterali, con il conseguente spostamento delle opere “antiche” in altri luoghi. La disposizione delle opere e il patronato degli altari erano verosimilmente già mutati nel corso degli anni e al momento della visita dell'Oretti la *Pala di san Nicola da Tolentino* del Lilli era stata sistemata nel coro della chiesa⁸¹, mentre quella del Lotto

per i frati Cappuccini di Imola, oggi a Bagnacavallo; al Lilli è stato attribuito da Pietro Zampetti il *Ritratto di Mattia Ferretti* del 1602 oggi a Castelfidardo. Pulini 2003, P. 177. Sempre del Lilli, nella Pinacoteca di Ancona sono conservati undici dei quattordici quadretti con le storie di san Nicola da Tolentino, provenienti dalla sacrestia della chiesa di Sant'Agostino, ma ritenute da alcuni studiosi strettamente legate alla Pala dedicata al santo. Costanzi 1999, pp. 20-22. Cfr. Papetti 2004, p. 81.

⁷⁶ Ivi, pp. 31-32, 158-159 Secondo Massimo Pulini l'opera fu richiesta dal governatore della città Giacomo Malatesta per conto della municipalità di Ancona. Giacomo Malatesta, marito di Medea Ferretti, aveva richiesto al Lilli, sempre nel 1598, la realizzazione di un arco trionfale effimero per celebrare l'arrivo ad Ancona di Clemente VIII. Cfr. Mordenti 2002, pp. 49-56.

⁷⁷ BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche* cit., Ms. B.165 II, c. 6 (nuova segnatura 343r).

⁷⁸ BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Miscellanea di notizie artistiche* cit., Ms. B.291, c. 198v. Il manoscritto B.291 della raccolta Oretti conservata all'Archiginnasio di Bologna raccoglie numerosi appunti relativi alle Marche e alle opere documentate dai biografi degli artisti o nelle guide locali, che componevano la vasta biblioteca dell'erudito bolognese. Curzi 2002, pp. 36 e s. Le opere prese in considerazione per la chiesa di Sant'Agostino ad Ancona sono molto probabilmente tratte dalle *Vite* del Vasari, vista la stringente somiglianza con le notizie riportare dall'aretino.

⁷⁹ Mariano 2004, p. 180; Convertini 2023, pp. 322-324.

⁸⁰ Buglioni 1795, pp. 45 e s.

⁸¹ BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche* cit., Ms. B.165 II, c. 2 (nuova segnatura 340v). Probabilmente, anche quando la registrò Alessandro Maggiori nel 1821, l'opera rimase collocata in coro con il *Battesimo di Cristo* di Pellegrino Tibaldi almeno prima del 1883, quando Corrado Ferretti la segnala all'interno di Palazzo Mei, dove era stata trasferita da Giovanni Orsi per restaurarla. Ferretti 1883, pp. 17 e s. Cfr. Maggiori 1821, pp. 2 e s.

era stata trasferita nel Palazzo Ferretti a San Domenico⁸². Presumibilmente, sempre in prospettiva di un rinnovamento dell'apparato decorativo dalla chiesa, pochi anni prima i frati avevano venduto a Filippo Hercolani quattro quadri tolti dagli altari, due di Giovanni Andrea Lilli provenienti da una cappella, uno di Federico Zuccari e uno di Andrea del Sarto presi entrambi dal coro⁸³.

La dispersione del patrimonio artistico di Sant'Agostino inaugurata dai frati fu sancita prima dall'occupazione del sito da parte dei militari francesi dal 1797 e successivamente dalla demanializzazione del complesso dopo l'Unità d'Italia, quando in parte fu ridotto a magazzino e l'interno della chiesa venne demolito per destinarlo a caserma militare⁸⁴. In questo travagliato susseguirsi di eventi si perdono nuovamente le tracce della pala di Mariano di ser Austerio e si aprono possibili scenari sulle vicende che hanno coinvolto l'opera dopo la rimozione dall'altare maggiore: se rimase ad uso dei frati, questi potrebbero averla dislocata nel coro della chiesa, diventato negli anni una galleria di quadri "démodé" con il rischio di essere venduta, requisita o nel peggiore dei casi distrutta, destini condivisi con la gran parte del patrimonio conventuale cittadino; se rimase di proprietà dei Ferretti, potrebbe essere comunque rimasta in deposito presso gli agostiniani per un periodo e successivamente alloggiata nei palazzi di famiglia o nuovamente esposta in un'altra chiesa cittadina, come è accaduto alla *Pala dell'Alabarda* di Lorenzo Lotto⁸⁵.

È altrettanto arduo rintracciare l'ipotetico passaggio di proprietà fra gli eredi del citato Leonido, appartenenti alla sua ramificata famiglia o al patriziato locale con il quale i Ferretti condivisero numerose parentele. Inoltre, anche sotto la custodia dei Ferretti l'opera potrebbe essere stata venduta, sorte

⁸² BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche* cit., Ms. B.165 II, c. 10 (nuova segnatura 344v.). Il 14 agosto del 1638 Giovanna Pinzoni, figlia di Giovanni Battista, aveva donato l'altare e la sepoltura posseduti dalla sua famiglia a Dario Scalamonti, «uno dei suoi prossimi parenti da conto di Padre», perché si era trasferita ad Osimo nella casa del marito Agenore Bucciarelli. ANA, notaio Ludovico Albaracci, vol. 1155 (1637-1638), cc. 142v-143r. Cfr. Mastrosanti 2019, pp. 87 e s. Con la donazione, la sepoltura dei Pinzoni viene probabilmente rimossa dalla chiesa visto che nella seconda metà del XVII secolo la lapide con lo stemma di famiglia si trovava con altre «ridotte una sopra l'altra» vicino a uno dei due altari posti in fondo alla chiesa. BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti* cit., c. 167v. Raffaella Micaletti ipotizza un rapporto di parentela fra i Pinzoni e i Ferretti per giustificare la presenza dell'opera nel Palazzo di San Domenico all'epoca di Oretti, ma visto l'atto del 1638 è lecito ipotizzare che il passaggio ai Ferretti sia avvenuto tramite gli Scalamonti.

⁸³ Filippo Hercolani era stato ad Ancona nel 1773 e aveva acquistato, anche da collezioni private, diversi quadri che in gran parte non sono stati ancora rintracciati. Si segnala che nella ricca collezione dell'Hercolani era elencata una pala di Mariano di ser Austerio comprata a Faenza nel 1762. Pierini Folesani 2016, pp. 10 e s., 16 nella nota 51, 20-22.

⁸⁴ Polverari 1994, pp. 494-505.

⁸⁵ Nell'Ottocento l'opera viene segnalata dal Maggiori e successivamente da Morelli e Calvascelle nella chiesa di Santa Maria della Piazza, in deposito concesso dalle famiglie Nembrini Gonzaga, Donnini e Fiorenzi, legate ai Ferretti dal matrimonio delle tre figlie di Lorenzo, discendente di Giulio di Angelo. Micaletti 1992, pp. 21 e s.

condivisa con le altre della quadreria del Palazzo di San Domenico, dove Oretti vide la *Visione del beato Gabriele Ferretti* di Carlo Crivelli, proveniente da San Francesco ad Alto, alienata dopo il 1856⁸⁶. Non si esclude che per tale scopo sia stata ridotta in parti, viste le presumibili grandi dimensioni della tavola, soprattutto le sezioni laterali con i santi, che potevano essere liquidati come soggetti assistenti dalla composizione originaria. Se così fosse potrebbero essere confluite in collezioni pubbliche o private, magari celate sotto attribuzioni riferite ad altri artefici della bottega del Perugino o seguaci dell'onda lunga della sua maniera declinata dalla pittura di Raffaello, come è accaduto alla *Pala Belli* di Perugia.

Tirando le somme delle vicende emerse intorno alla pala di Sant'Agostino si può affermare che Mariano di ser Austerio realizzò l'opera come richiesto da Medea Montiferis che però «non soddisfece molto» Girolamo Ferretti. L'obbiezione avanzata da quest'ultimo, con l'assenso dei frati agostiniani, non entrava nel merito di una valutazione estetica sulla pala, come le parole del Vasari indurrebbero a intendere, ma strutturale. Sebbene ad oggi non disponiamo del dipinto e di abbastanza informazioni per tracciarne la presenza nella chiesa, dopo la messa in opera sull'altare maggiore, un altro documento successivo ai fatti dimostra che l'esperienza di Mariano non si limitò alla committenza Montiferis/Ferretti e che le sue capacità erano ancora richieste ad Ancona.

3. *Dalla decorazione della cappella Bonarelli agli anni Trenta*

Il 22 aprile del 1524 Mariano di ser Austerio viene incaricato da Gabriele di Giacomo Bonarelli di «pingere totam capellam nobilium de Bonarellis de Ancona existentem in dicto sacrario seu sacristia sancti Francisci a Schalis de Ancona»⁸⁷ (Doc. n. 4). Il committente elenca i soggetti e le decorazioni che

⁸⁶ BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche* cit., Ms. B.165 II, c. 12 (nuova segnatura 345v). Il dipinto di Crivelli è segnalato nel 1777 da Marcello Oretti all'interno della cappella privata di palazzo Ferretti a san Domenico. Nel 1832 Antonio Leoni ricorda l'opera collocata nello stesso palazzo, ereditato da Raimondo Ferretti. Pochi anni dopo risulta inserita nell'elenco stampato nel 1838-1839 contenente i quadri di proprietà della famiglia destinati alla vendita. Infatti, dopo la morte di Raimondo nel 1838, le figlie vendono i beni mobili e immobili per estinguere i numerosi debiti lasciati dal padre ed è verosimilmente a causa di queste ingerenze che l'opera verrà alienata. Fu Venanzio Torsiani, marito di Maria Elisabetta Ferretti, a vendere il dipinto del Crivelli, presumibilmente dopo 1856, come ricorda nel 1898 Corrado Ferretti. Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 104 e s.

⁸⁷ ANA, notaio Tommaso Ipparchi, vol. 270 (1519-1525), cc. 93v-94r. Cfr. Mastrosanti 2011, p. 103. Nel documento Mariano viene definito di ser "Augustini", probabilmente per un errore di comprensione del notaio. Problemi con il patronimico dell'artista si riscontrano anche in un altro atto, dove il notaio decide addirittura di ometterlo, lasciando i puntini di sospensione. ANA, notaio Niccolò di Lazzaro Bernabei, vol. 175 (1522-1527), c. 28r.

l'artista deve realizzare nella cappella e fissa il termine del lavoro al settembre dello stesso anno. Il sacello, sormontato da una volta sorretta da colonne con capitelli, aveva probabilmente già collocata al suo interno una tavola, mentre all'esterno era posta una lapide incisa da indorare. Oltre alla decorazione dello spazio, l'artista doveva realizzare «*imaginem sive statuam domini Jhesu Christi mortui, sive angelos volantes*» a coronamento della tavola e in due riquadri dipingere “al naturale” Gabriele e sua moglie Francesca «*integrum in forma et figura magna*»⁸⁸. Quest'ultima istanza fa supporre che, nell'ingaggiare Mariano come l'artefice della decorazione, Bonarelli fosse consapevole delle sue capacità di pittore e di ritrattista, quest'ultime dimostrate verosimilmente poco prima nella pala di Sant'Agostino.

Mariano appare come l'artefice ideale per eseguire la committenza autorevole voluta da Gabriele, membro dell'antica famiglia mercantile anconetana, che grazie ai rapporti intrattenuti con il papato aveva ricevuto titoli e i feudi di Torrette e di Castel Bompiano. Gabriele era figlio di Giacomo di Pietro di Liberio, appartenente al ramo della famiglia al quale era stato riconosciuto il diritto di apporre al blasone il simbolo della colonna da papa Martino V, Ottone Colonna, per il quale Pietro svolse numerosi incarichi diplomatici⁸⁹ (fig. 7). L'arma aggiornata dei Bonarelli campeggiava ai lati della cappella, mentre di fronte erano depositate diverse lapidi funerarie, fra le quali quella di Liberio, mentre Pietro aveva disposto probabilmente la sua sepoltura all'interno della chiesa con quella della moglie⁹⁰. Giacomo invece era stato sepolto nella chiesa di S. Maria della Pace a Roma dove venne assassinato nel 1487, mentre era alla corte di Innocenzo III come ambasciatore della Comunità di Ancona⁹¹. Al Bonarelli

⁸⁸ *Ibidem*. Per l'esecuzione dell'opera Mariano aveva ricevuto trentasei ducati e alcune quantità di farina e vino.

⁸⁹ A Pietro di Liberio si deve la diffusione della fama dei Bonarelli oltre i confini cittadini, tanto da partecipare come diplomatico al concilio di Costanza per conto dell'allora cardinale Colonna. Intrattenne anche relazioni con poeti e umanisti, come con i marchigiani Ciriaco Pizzecolli e Filelfo da Tolentino. Sposò Contessa Ferretti con la quale ebbe i figli Liberio e Giacomo. Morì nel 1445. Cfr. Natalucci 1969; Mangani 2016, p. 81.

⁹⁰ La lapide riportata da Giovanni Pichi Tancredi recita «*Pio et immortali Deo Liberio de Bonolis Anconitano Patricio Petrus, et Paulus pii filii Parenti Carissimo sibi Posterisque eorum*». Sul sepolcro era inciso lo stemma della famiglia senza il simbolo della colonna, inserita invece nell'arme ai lati della cappella mentre veniva sorretta da un leone, con ai lati le iniziali “P” e “B” probabilmente riferite a Pietro Bonarelli. BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti cit.*, c. 137v. Quest'ultimo eresse all'interno della chiesa un monumento funebre dedicato alla moglie Contessa di Liverotto Ferretti, divenuto il sepolcro di famiglia con la lapide «*Clarus Eques Petrus Bonarello ex stirpe sepulcrorum Contessa Uxori struxit ad huc lacrimans*» sormontata dallo stemma della famiglia Bonarelli della Colonna. *Ivi*, c. 147. Una delle lapidi antistante la cappella Bonarelli è stata recuperata dai resti del convento di San Francesco alle Scale e oggi è depositata presso l'Assessorato alla Cultura del Comune di Ancona.

⁹¹ Giacomo, secondogenito di Pietro, rivestì diverse cariche pubbliche, fra le quali consigliere della Comunità di Ancona, podestà di Firenze, Fano, Genova e della Corsica, quest'ultime per conto di Francesco Sforza che lo riteneva uno dei suoi più stretti collaboratori. Natalucci 1969.

erano stati riconosciuti diversi titoli dalla Santa Sede, fra i quali conte palatino sotto Sisto IV e senatore romano sotto Innocenzo III, quest'ultimo ruolo era stato ricoperto anche dal figlio Gabriele, come dimostrato da uno stendardo esposto in mezzo alla chiesa di San Francesco alle Scale ad Ancona⁹² (fig. 8).

Nella migliore delle ipotesi Mariano di ser Austerio eseguì la decorazione della cappella dei Bonarelli con le figure astanti dei due coniugi sormontate dai colori azzurro e oro nella volta, ma purtroppo oggi non rimane quasi nulla degli altari e delle pitture che ornavano la chiesa⁹³. Nei secoli anche la chiesa francescana subì numerose modifiche che ne sconvolsero l'aspetto interno e la disposizione delle cappelle già a partire dal Seicento, quando il commissario Apostolico frate Angelo di Castel Santangelo ordinò la distruzione di quattro altari⁹⁴. In quegli anni il sacello dei Bonarelli dovrebbe essere rimasto collocato in sacrestia con ai piedi le lapidi sepolcrali dedicate ai membri della famiglia, almeno fino a quando vennero registrate da Giovanni Pichi Tancredi nel suo prezioso manoscritto⁹⁵. Un altare permaneva in quel luogo nel 1777, durante il soggiorno di Marcello Oretti in città tra la fine di giugno e gli inizi di luglio, quando l'erudito segnala una tavola probabilmente ridotta in tre parti, raffigurante la Vergine, un santo papa e san Giacomo Apostolo⁹⁶. Le informazioni sono troppo frammentarie per poterle mettere in relazione con la cappella dipinta da Mariano, né si può ipotizzare che questa si sia conservata fino al passaggio dell'Oretti. A compromettere la supposta integrità del sacello concorrono anche i preparativi per i lavori di ristrutturazione della chiesa che prevedono l'allestimento nell'antica sacrestia di quattro altari per consentire ai frati di portare avanti le funzioni liturgiche mentre si avviava il cantiere⁹⁷. Certamente invece, la lapide dei Bonarelli venne rimossa per essere collocata in una parete del chiostro con le altre 169 sepolture che anticamente costellavano la pavimentazione dell'edificio⁹⁸. La ristrutturazione iniziò nel 1778 e in undici anni la chiesa viene rialzata, fondata

⁹² Oltre all'arma dei Bonarelli, nello stendardo comparivano gli stemmi papali di Leone X, Clemente VII e Adriano VI. BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti* cit., c. 145r. Gabriele, primogenito di Giovanni Bonarelli e Francesca Della Scala, fu Senatore di Roma per due anni e cinque mesi tra il 1521 e il 1522. Nel 1507 fu nominato ambasciatore per la Comunità di Ancona presso la Santa Sede e Giulio II lo nominò comandante di una delle sei navi fatte costruire ad Ancona. Cfr. Leoni, Peruzzini 1832, p. 251; Peruzzini 1845, p. 216.

⁹³ Vincenzo Pirani, nel suo celebre compendio sulle chiese di Ancona, afferma che l'altare è stato spostato nella moderna chiesa della Sacra Famiglia, dove ad oggi è collocato sulla parete destra della navata. Pirani 1998, p. 4. Sebbene siano visibili gli stemmi dei Bonarelli, l'assetto dell'altare e degli elementi decorativi in pietra goticeggianti sembrano rimaneggiati.

⁹⁴ Mastrosanti 2019, p. 121.

⁹⁵ BCA, G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti* cit., c. 137v.

⁹⁶ BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche* cit., Ms. B.165 II, c. 2 (nuova segnatura 340v). Nelle stesse condizioni era presente un'altra pala raffigurante la Vergine con i santi Francesco, Pietro, Paolo e Girolamo.

⁹⁷ Buglioni 1795, p. 47.

⁹⁸ Ivi, pp. 47-56.

su nuovi pilastri, ricostruito il campanile, e ridefinito il numero delle cappelle che passò drasticamente da sedici a sei, le quali vennero uniformate in proporzioni e decorazioni, con un intervento sostanziale anche sulle opere selezionate tra quelle presenti da esporre⁹⁹. Nel contesto del progetto di ammodernamento, la sacrestia fu riqualificata come locale di servizio per il cerimoniale con l'inserimento di un elaborato lavabo composto da pietre antiche e di un camerino «ridotto con buon ordine di architettura»¹⁰⁰, probabilmente a discapito degli spazi consacrati a beneficio delle famiglie.

Gli interventi settecenteschi predisposti dall'architetto Francesco Maria Ciaraffoni vennero di lì a poco stravolti per adeguare il complesso alle esigenze dei militari, che lo convertirono prima in caserma durante l'invasione francese e poi in ospedale dopo il 1861¹⁰¹. Negli anni Venti del Novecento il convento venne ristrutturato per essere adibito a polo museale cittadino, dove i Soprintendenti Giuseppe Moretti e Luigi Serra vi allestirono, in accordo con la Municipalità di Ancona, il Museo archeologico, la Pinacoteca e la Biblioteca civica¹⁰². Purtroppo gli eventi non furono indulgenti con "l'isola di san Francesco", che fu colpita dai bombardamenti del 1943, riportando ingenti danni recuperati solo nel 1953, quando la chiesa venne ricostruita in stile settecentesco e riaperta al culto, mentre il convento versa ancora in uno stato di abbandono¹⁰³. A malincuore si è costretti ad annoverare le pitture eseguite per la cappella Bonarelli fra le opere disperse di Mariano di ser Austerio, seppur il dettagliato contratto di committenza sopisca in parte la loro assenza fantasmatica e allo stesso tempo ravvivi l'interesse verso il profilo artistico del pittore.

Si è segnalato che in più di una circostanza Mariano fosse impegnato ad amministrare affari estranei alla professione artistica mentre soggiornava in Umbria, dove si trova nuovamente fra il novembre del 1525 e l'agosto 1526, quando con il fratello Bartolomeo si obbliga a portare a Perugia grano raccolto nel Chiugi per consegnarlo agli Ufficiali dell'Abbondanza¹⁰⁴. Il trasferimento giustificherebbe la realizzazione della pala d'altare data 1525 con la *Madonna della Misericordia* nella chiesa della Madonna delle Grazie a Olmeto di

⁹⁹ Ivi, pp. 61-63. Cfr. Cogliandro, Tittarelli 2023, pp. 308 e s. L'esempio eclatante di rimaneggiamento dei dipinti in questo contesto è quello che vede l'opera con *San Francesco che riceve le stigmate* di Domenico Peruzzini «accresciuta e ritoccata» per essere adattata alle dimensioni monumentali della nuova cappella. Alla fine dell'Ottocento furono rimosse le parti aggiunte e la tela entrò a far parte del primo nucleo della Pinacoteca Civica di Ancona. Cfr. Costanzi 1999, p. 30.

¹⁰⁰ Buglioni 1795, p. 63.

¹⁰¹ Bruschi 2011, pp. 78-81; Convertini 2023, pp. 328-331.

¹⁰² Brunelli 2013, pp. 214-220; Paparello 2014, pp. 635-694. Cfr. Serra 1920; Moretti 1929, pp. 66-85.

¹⁰³ Polverari 1994, pp. 322 e s.

¹⁰⁴ Mariotti 1788, p. 202; Gnoli 1921, p. 124. Marcello Mastrosanti scrive che nel 1525 Mariano «è detto cittadino di Ancona». Mastrosanti 2011, p. 102.

Marsciano attribuita da Todini¹⁰⁵. Nel 1527 è impegnato nella compravendita di grano per il magnifico Comune di Perugia¹⁰⁶ e lo troviamo coinvolto nello stesso anno in contesti simili anche nell'anconetano, dove per conto del cardinale Cesarini acquista una partita di grano raccolta nel territorio di Ancona e imbarcata sul fiume Esino per essere condotta in città (Doc. n. 5)¹⁰⁷. Secondo Mastrosanti altri affari riconurranno Mariano nella città dorica fino al 1531¹⁰⁸, ma fra questi non si elencano commissioni artistiche, conclusesi indicativamente con la decorazione della cappella Bonarelli. Oltre gli anni Trenta del Cinquecento cala il sipario su Mariano di ser Austerio e sulle vicende marchigiane per lungo tempo rimaste ai margini della ricerca, sebbene ci fosse la consapevolezza fra gli studiosi dell'esistenza di documenti negli archivi di Ancona che lo riguardassero¹⁰⁹. Presumibilmente il giudizio tagliente riportato da Vasari, l'andamento discontinuo dell'attività di Mariano a Perugia e la scomparsa delle opere eseguite ad Ancona hanno contribuito a far scemare le indagini sulla sua parentesi marchigiana.

Gli ingaggi di Mariano di ser Austerio ad Ancona permettono di riflettere sulla diffusione dello stile del Vannucci oltre la dorsale appenninica e sulla sua declinazione lungo la costa adriatica. La presenza di Perugino a Fano dal 1488 nel cantiere di Santa Maria Nuova costituisce un evento determinante per la formazione di molti artisti che avevano avuto modo di osservare direttamente e assimilare l'ideale peruginesco¹¹⁰. Oltre a influenzare la produzione artistica di Giovanni Santi¹¹¹, le proposte iconografiche del Vannucci a Fano

¹⁰⁵ Todini 1989, p. 208; Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, p. 259. Intorno al 1525 Gnoli colloca il brandello della *Crocifissione* proviene dalla chiesa di San Girolamo fuori Porta San Pietro di Perugia. Gnoli 1921, pp. 126-128. Cfr. Briganti 1909, p. 365.; Todini 1989, p. 208; Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, pp. 258 e s.

¹⁰⁶ Gnoli 1921, p. 137.

¹⁰⁷ ANA, notaio Antonio Pavesi, vol. 376 (1527-1528), c. 19; Mastrosanti 2011, p. 102.

¹⁰⁸ Nel 1530 è testimone per Pietro di Michele da Sebenico al quale sono state sequestrate le vele della nave marcigliana, mentre nel 1531 la dogana di Ancona fa sequestrare 1200 pezzi di legna da ardere alla spiaggia di Fiumesino, destinati al pittore Mariano, trasportati da Francesco di Alberico di Michele greco. *Ibidem*.

¹⁰⁹ Negli anni Venti del Novecento Umberto Gnoli, rammaricato per la perdita della pala di Sant'Agostino, segnalava che «mi assicurano che in quella città si conservano documenti d'archivio riguardanti Mariano». Gnoli 1923, p. 191.

¹¹⁰ Nell'ultimo ventennio del Quattrocento Perugino lascia nel territorio marchigiano uno stendardo a Fabriano, due opere a Fano e una terza oggi a Senigallia sulla quale la critica ha avanzato diverse ipotesi per la destinazione originaria. Cfr. Cleri 2017, pp. 9 e s.; Picchiarelli 2023, p. 317.

¹¹¹ Cleri 2017, pp. 9-36. Sulla scorta di Ranieri Varese, Rodolfo Battistini ipotizza che Giovanni Santi abbia avuto modo di confrontarsi precedentemente con Perugino, forse già nella bottega del Verrocchio a Firenze. Battistini 2018, p. 51. Il cantiere fanese è stato anche al centro del dibattito critico per la presunta partecipazione del giovane Raffaello alla realizzazione della predella della *Pala Durante*, proposto da Roberto Longhi su *Paragone* nel 1955. Cfr. Cerboni Baiardi 2017, pp. 125-129; Delpriori 2023, pp. 435-437; Civettini, in Pierini Picchiarelli 2023, pp. 366-369.

costituiscono un termine di paragone anche per Giuliano Presutti, che probabilmente aveva partecipato al cantiere di Santa Maria Nuova¹¹². Secondo la critica Presutti declina in chiave popolare il lessico peruginesco durante tutta la sua carriera condotta non solo nelle Marche, ma anche in Umbria, principalmente a Gubbio, e forse a Roma¹¹³. L'attività dell'artista è documentata sia agli inizi che sul finire nella provincia d'Ancona: nel 1506 a Osimo termina la pala lasciata incompleta da Antonio Solario per la chiesa di San Francesco mentre nel 1554 firma la pala con la *Vergine che appare a sant'Orsola* per San Francesco alle Scale¹¹⁴. Quest'ultima, segnalata più volte nel taccuino da viaggio dell'Oretti¹¹⁵, si configura come uno dei rari dipinti che testimoniano la sopravvivenza degli stilemi perugineschi nella città dorica¹¹⁶, anche se ormai sfibrati dalla pittura impastata dal pennello discontinuo del fanese.

Verosimilmente il linguaggio artistico utilizzato da Mariano di ser Austerio ad Ancona seguiva il vocabolario formale del Perugino, ma la dispersione delle opere dell'artista non permette di confrontarle con quelle del maestro. Idealmente la *Pala Durante*, che attesta la fine dell'attività del Vannucci a Fano nel 1497¹¹⁷, potrebbe essere stata utilizzata come modello per l'ideazione della pala di Sant'Agostino. Lo stesso Perugino riproduce puntualmente la composizione nella *Madonna con Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Ludovico di Tolosa, Francesco d'Assisi, Pietro, Paolo e Giacomo Maggiore* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Senigallia, inaugurando anche sul litorale marchigiano la pratica della ripetizione degli schemi figurativi, più volte sperimentata durante la sua carriera¹¹⁸. Pertanto, la pala di Mariano, interpretando con qualche sostanziale variazione il prototipo di Perugino, potrebbe non essere passata inosservata tra i pittori locali, desiderosi di aggiornarsi sulle

¹¹² Procaccini 2017a, p. 246.

¹¹³ Cfr. Cleri 1994, pp. 71-74; Procaccini 2017b, pp. 39-60.

¹¹⁴ Cfr. Costanzi 1999, p. 23; Coltrinari 2000, pp. 142-145.

¹¹⁵ L'erudito trascrive la firma "Joanni Fanensis pinxit die XV augusti 1554". BCAB, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia raccolte da M. Oretti*, Ms. B.165 II, c. 2-3 (nuova segnatura 430v. -341r).

¹¹⁶ Una pala definita da Luigi Serra di scuola umbra, raffigurante *Madonna con il Bambino e i santi, Ciriaco, Palazia, Stefano, Liberio, Marcellino*, è conservata nella Cattedrale di San Ciriaco, ma presenta pesanti ridipinture che hanno compromesso l'integrità della composizione e la possibilità di valutarne la reale datazione, che invece di quella dubbia riportata sull'opera. Polverari 2003, p. 323. Nelle raccolte private invece, Luigi Lanzi vede, durante il suo viaggio in Italia sul finire del Settecento, in quella del marchese Sperello Mancinforte Sperelli, annota una *Sacra Famiglia* del Perugino. Purtroppo rimane sconosciuto il destino di quest'opera e della sua autenticità. Costanzi 2003, p. 48. Negli anni Cinquanta è attivo ad Ancona anche Domenico di Antonio da Pesaro, nipote di Giuliano, menzionato nei documenti come partecipe alla realizzazione di alcuni importanti cicli decorativi. Di queste attività non rimangono ad oggi testimonianze, ma la parentela con Giuliano induce a ipotizzare che Domenico possa essere stato influenzato stilisticamente dai lavori dello zio. Cogliandro 2019, pp. 115 e s.

¹¹⁷ Picchiarelli 2023, pp. 316 e s., 326-329.

¹¹⁸ Delpriori 2023, pp. 441 e s.

tendenze consolidate oltre gli Appennini. Inoltre, quel paesaggio “al naturale” della città presente nella tavola riconducibile a Mariano, costituirebbe una delle più antiche rappresentazioni pittoriche della città, antecedente rispetto a quella realizzata dal Lilli nella pala dedicata a San Nicola, considerata un punto di riferimento per gli studi sullo sviluppo urbano di Ancona.

Se degli affreschi di San Francesco alle Scale non rimane a oggi memoria che possa restituire un’immagine concreta, ad eccezione di quella dedotta dai documenti, la pala di Sant’Agostino potrebbe forse essere ancora rintracciata, ingiustamente frammentata, magari nei cataloghi d’asta, nelle collezioni private o in quelle di musei d’oltre oceano¹¹⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbozzo F. (2004), *Perugino e Mariano di Ser Austerio “eccellente pittore”*, in *Perugino pittore devozionale: modelli e riflessi nel territorio di Corciano*, a cura di F. Abbozzo, A. Tiroli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 102-117.
- Agosti B. (2021), *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Roma: Officina libraria.
- Ambrosini Massari A.M. (2017), *Perugino, ‘primus pictor in orbe’, le pale ‘gemelle’, Raffaello e Girolamo Genga*, in *Perugino nella Marca 1488-1497*, Atti del convegno (Urbino, 28 ottobre 2016) a cura di B. Cleri, M. Procaccini, Urbino: Accademia Raffaello, Macerata Feltria: Casa editrice Leardini, pp. 203-229.
- Arcangeli L., a cura di (1985), *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Ancona, 14 luglio 1985 – 13 ottobre 1985), Roma: Multigrafica Editrice, pp. 64-65.
- Battistini R. (2018), *Giovanni Santi e Pietro Perugino*, in *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 30 novembre 2018 – 17 febbraio 2019) a cura di M.R. Valazzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 45-53.
- Berenson B. (1902), *The study and criticism of Italian art*, seconda serie, London: George Bell and Sons.

¹¹⁹ Il movimento centrifugo che ha condizionato in più occasioni il destino del patrimonio italiano si è abbattuto sulle Marche in maniera significativa dalla fine del Settecento, in primis con le spoliazioni napoleoniche, e successivamente con la diffusione del collezionismo. Personaggi come Giovan Pietro Campana e Marcello Massarenti hanno raccolto, anche indebitamente, una grande quantità di manufatti di epoche differenti, esposti all’ammirazione dei viaggiatori del Gran Tour romano. Questi, con quelli rimasti in possesso delle famiglie nobili ormai in decadenza, o nelle chiese dislocate nella provincia marchigiana, sono state oggetto di ripetute alienazioni, alimentando il mercato sempre più internazionale, composto da facoltosi collezionisti americani, come Isabella Stewart Gardner o Harry Walters, e da musei anglosassoni, attratti dagli “Early Italian Masters”. Cfr. Costanzi 2005, pp. 21-35; Borrelli 2016, pp. 99-113.

- Berenson B. (1932), *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artist and their works with an index of places*, Oxford: Clarendon Press.
- Bon Valsassina C., Garibaldi V., a cura di (1994), *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, Firenze: Arnaud.
- Borelli C. (2016), *La vendita della collezione Massarenti a Henry Walters*, in *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Ancona: il lavoro editoriale, pp. 99-113.
- Briganti A. (1909), *Un ignorato dipinto di Mariano di ser Austerio*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria dell'Umbria», vol. XV, pp. 365-372.
- Brunelli S. (2013), *Il Museo Nazionale delle Marche in Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 6, pp. 214-220.
- Bruschi C. (2011), *Giuseppe Morando, artefice del sistema difensivo di Ancona piazzaforte militare, 1860-1868*, Ancona: Libreria Canonici.
- Buglioni M. (1795), *Istoria del Convento di S. Francesco dell'Ordine dei Minori osservanti d'Ancona*, Ancona: Ferri.
- Cerboni Baiardi A. (2017), *Il difficile destino del "maestro di Raffaello"*, in *Perugino nella Marca 1488-1497*, Atti del convegno (Urbino, 28 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Procaccini, Urbino: Accademia Raffaello, Macerata Feltria: Casa editrice Leardini, pp. 109-143.
- Ciavarini C., a cura di (1870), *Croniche anconitane trascritte e raccolte da m. Lazzaro de' Bernabei anconitano, 1497*, in *Collezione di documenti storici antichi inediti ed editati rari delle città e terre marchigiane*, Ancona: Tipografia del Commercio.
- Cohen W. (1914), *Katalog der Gemäldegalerie. Vorwiegend Sammlung Wessendonk*, Bonn: Cohen.
- Cogliandro F. (2019), *Testimonianze artistiche nella chiesa del Santissimo Crocifisso di Numana: Domenico di Antonio da Pesaro, Filippo Bellini, Giovanni Andrea Lilli e Domenico Simonetti detto il Magatta*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 20, pp. 107-147.
- Cogliandro F., Tittarelli M. (2019), *Cronache della chiesa di S. Francesco ad alto di Ancona dal XVI al XIX secolo. Cappelle gentilizie e legati testamentari*, «Picenum Seraphicum. Rivista di studi storici e francescani», XXXIII, pp. 81-125.
- Cogliandro F., Tittarelli M. (2023), *Insedimenti francescani ad Ancona: la chiesa di San Francesco ad Alto*, in *Rappresentazione, Architettura e Storia. La diffusione degli ordini religiosi nei paesi del Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna*, tomo I, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 10-11 maggio 2021) a cura di R. Ravesi, R. Ragione, S. Colaceci, Roma: Sapienza Università, pp. 303-319.
- Coltrinari F. (2000), *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 142-145.

- Coltrinari F. (2014), *Ancona, 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», 10, pp. 913-944.
- Coltrinari F. (2018), *Quasi una seconda patria. Lorenzo Lotto e le Marche*, in Dal Pozzolo 2018, pp. 63-85.
- Convertini A.M. (2023), *Sant'Agostino, San Domenico e San Francesco alle Scale. Tre chiese di Ordini mendicanti ricostruite ad Ancona nel Settecento*, in *Rappresentazione, Architettura e Storia. La diffusione degli ordini religiosi nei paesi del Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna*, tomo I, Atti del convegno internazionale (Roma, 10-11 maggio 2021) a cura di R. Ravesi, R. Ragione, S. Colaceci, Roma: Sapienza Università, pp. 321-334.
- Costanzi C. (1999), *Ancona Pinacoteca Civica "F. Podesti", Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Bologna: Calderini.
- Costanzi C. (2003), *Appunti per una storia del collezionismo marchigiano attraverso l'itinerario del Lanzi*, in Luigi Lanzi. *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, a cura di C. Costanzi, Venezia: Marsilio, pp. 43-56.
- Costanzi C. (2005), *Le vie di fuga: principali percorsi nelle dispersioni delle opere d'arte delle Marche*, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte delle Marche al Mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 21-35.
- Cleri B. (1994), *Officina fanese. Aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Cleri B. (2017), *1480-1500: arte nelle Marche*, in *Perugino nella Marca 1488-1497*, Atti del convegno (Urbino, 28 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Procaccini, Urbino: Accademia Raffaello, Macerata Feltria: Casa editrice Leardini, pp. 9-36.
- Curzi V. (2002), *Marcello Oretti storico dell'arte "dilettante". Osservazioni sul suo metodo di lavoro*, in "Pitture in diverse Città". *Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della giornata di studi (Urbino, 25 febbraio 2002), a cura di A. Iacobini, M. Massa, C. Prete, Firenze: Edifir, pp. 33-40.
- Da Gaia V. (2008), *Mariano di ser Austerio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 70, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Dal Pozzolo E.M., a cura di (2018), *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di Palazzo Bonaccorsi, 19 ottobre 2018 – 10 febbraio 2019), Milano: Skira.
- Delpriori A. (2023), *Perugino in bottega: modelli, pratiche e allievi*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino e il suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 4 marzo 2023 – 11 giugno 2023), a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, Milano: Dario Cimorelli editore, pp. 421-432.
- Ferrari D. (1992), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Mantova: Archivio di Stato di Mantova.

- Ferretti C. (1883), *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona: G. Morelli.
- Fuchs R. (1971), *Die Ära Lehner und der Erweiterungsbau von 1909*, in *Rheinisches Landesmuseum Bonn. 150 Jahre Sammlungen. 1820-1970*, Düsseldorf, pp. 131-142.
- Galassi C. (2003), *La pala "Belli" di Mariano di ser Austerio nella Pinacoteca Vaticana: un'opera trovata*, «Bollettino dei monumenti, musei, gallerie pontificie», XXII, pp. 147-185.
- Gnoli U. (1921), *Mariano di ser Austerio*, «Bollettino d'arte», I, n. 3, pp. 124-132.
- Gnoli U. (1923), *Pittori e miniatori dell'Umbria*, ed. anastatica, Foligno: Ediclio 1980, pp. 190-191.
- Hansen S.M. (2004), *Immigrants and Church Patronage in Sixteenth-Century Ancona*, in *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, a cura di S.J. Campbell, S.J. Milner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 327-354.
- Lanzi L. (1809), *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'abate Luigi Lanzi Antiquario*, ed. III, vol. II, Firenze: Capucci.
- Leoni A., Peruzzini A. (1832), *Ancona illustrata*, Ancona: dalla tipografia Baluffi.
- Maggiori A. (1821), *Le pitture sculture e architetture della città di Ancona*, Ancona: presso Arcangelo Sartorj
- Mancini F.F. (1988a), *Marino di ser Austerio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano: Electa, pp. 763-764.
- Mancini F.F. (1988b), *La pittura nel Cinquecento in Umbria*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano: Electa, pp. 369-386.
- Mancini F.F. (2004), *La cappella di San Giovanni*, in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, a cura di P. Scalpellini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 157-189.
- Mancini F.F. (2017), *Pietro Vannucci e la bottega*, in *Perugino nella Marca 1488-1497*, Atti del convegno (Urbino, 28 ottobre 2016) a cura di B. Cleri, M. Procaccini, Urbino: Accademia Raffaello, Macerata Feltria: Casa editrice Leardini, pp. 175-182.
- Mancini F.F. (2020), *Tre dipinti della scuola di Perugia: Pintoricchio, Mariano di ser Austerio, Giovanni di Pietro detto lo Spagna*, in *Lo sguardo di Oriente: studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, D. Salvatore, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 243-252.
- Mangani G. (2016), *Il vescovo e l'antiquario. Giuda Ciriaco, Ciriaco Pizzecolli e le origini dell'identità adriatica anconitana*, Ancona: il lavoro editoriale.
- Mariano F., a cura di (2004), *Gli agostiniani nella Marche. Architettura, arte, spiritualità*, Milano: Federico Motta editore.
- Mariotti A. (1788), *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune Me-*

- torie Istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia*, Perugia: dalle stampe Baudeliane (rist. 1975).
- Mastrosanti M. (2007), *Pittori in Ancona nel 1400*, Ancona: Bellomo.
- Mastrosanti M. (2011), *Il 1500 ad Ancona. Rapporti con Fiume, Istria, Dalmazia attraverso i documenti*, Ancona: Bellomo.
- Mastrosanti M. (2012), *La vera storia documentata sulla Loggia dei Mercanti e sui portali di San Francesco delle scale e Sant'Agostino ad Ancona. Dal maestro Giorgio di Matteo dalmata al maestro Pellegrino di Pellegrino Tebaldi*, Ancona: Bellomo.
- Mastrosanti M. (2019), *Il 1600 ad Ancona*, Ancona: Bellomo.
- Mazzalupi M. (2006), "Uno se parte dal Borgo... e va ad Ancona". Piero della Francesca nel 1450, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», vol. 12, anno XI, pp. 37-54.
- Mazzalupi M. (2008a), *Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 250-295.
- Mazzalupi M. (2008b), *Regesto documentario*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 334-383.
- Micaletti R. (1991), *Il contratto per la pala di Lorenzo Lotto a Sant'Agostino ad Ancona*, «Venezia Cinquecento», I, pp. 133-136.
- Micaletti R. (1992), *La Pala di Sant'Agostino in Ancona: la ricerca recente*, in *Lorenzo Lotto. La Pala dell'Alabarda*, a cura di M. Polverari, Ancona: Tecnoprint, pp. 17-25.
- Minelli M. (1987), *La famiglia Ferretti di Ancona*, Pievetorina: Mierma.
- Mordenti A. (2002), *Ricerca della città. Materiali*, Loreto: Tecnostampa, pp. 49-56.
- Morelli F.G. (1687), *Brevi notizie delle pitture e delle sculture che adornano l'Augusta città di Perugia*, rist. anastatica Perugia: Volumnia 1973
- Moretti G. (1929), *I lavori per i restauri dell'ex Convento di San Francesco delle Scale e per il trasporto e l'ordinamento del Museo Nazionale di Ancona*, «Bollettino d'arte», pp. 66-85.
- Natalucci M. (1969a), *Bonarelli, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Natalucci M. (1969b), *Bonarelli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Orsini B. (1784), *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le più eccellenti pitture sculture ed architetture, con alcune osservazione*, Perugia: presso il Costantini.
- Paparello C. (2016), *Musei fra le due guerre: racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, pp. 635-694.
- Paparello C. (2020), «Un qualche piccolo lustro alla patria comune». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, Firenze: Edifir.

- Papetti S. (2004), *L'arte nelle chiese agostiniane*, in *Gli agostiniani nella Marche. Architettura, arte, spiritualità*, a cura di F. Mariano, Milano: Federico Motta editore, pp. 67-85.
- Pascoli L. (1732), *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, Roma: per Antonio de' Rossi.
- Peruzzini A. (1845), *La chiesa anconitana*, prima parte, Ancona: per Augusto Sartorj Perugini.
- Piagniani F. (2013), *La cappella di San Giovanni Battista*, in *Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno – 20 ottobre 2013) a cura di F.F. Mancini, A. Natali, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, pp. 185-202.
- Picchiarelli V. (2023), *La lunga corsa del meglio maestro d'Italia. Perugino negli anni Novanta del Quattrocento*, in *Il meglio maestro d'Italia. Perugino e il suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 4 marzo 2023 – 11 giugno 2023), a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli, Milano: Dario Cimorelli editore, pp. 312-333.
- Pierini Folesani G. (2016), *Il contributo del mercato artistico marchigiano alla fondazione della collezione bolognese di Filippo di Marcantonio Hercolani*, in *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, a cura di B. Cleri, C. Giardini, Ancona: il lavoro editoriale, pp. 7-22.
- Pirani V. (1998), *Le chiese di Ancona*, Ancona-Osimo: Arcidiocesi.
- Polverari M., a cura di (1994), *Ancona Pontificia. L'Ottocento. Un intervento urbano*, Ancona: Tecnoprint.
- Polverari M. (2003), *Su alcuni dipinti e su tre monumenti sepolcrali nella cattedrale di Ancona*, in *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona*, a cura di M.L. Polichetti, Milano: Federico Motta editore, pp. 318-329.
- Polverari M. (2009), *Aspetti della vicenda anconitana di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche, per una geografia dell'anima*, Atti del convegno (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto 14 aprile 2007 – 20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Prato: Giunti.
- Procaccini M. (2017a), *Il cantiere di Santa Maria Nuova in San Lazzaro e le derivazioni peruginesche nella Marca*, in *Perugino nella Marca 1488-1497*, Atti del convegno (Urbino, 28 ottobre 2016), a cura di B. Cleri, M. Procaccini, Urbino: Accademia Raffaello, Macerata Feltria: Casa editrice Leardini, pp. 243-272.
- Procaccini M. (2017b), *Un itinerario per il "Maestro del Palazzolo" e gli artisti girovaghi umbro-marchigiani, tra XV e XVI secolo*, «Arte marchigiana», n. 5, pp. 39-60.
- Pulini M. (2003), *Andrea Lilio*, Milano: Federico Motta editore.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. II, Macerata: Tip. Alessandro Mancini.
- Ricci M. (2021), «*E perché non sono in quelle parti architetti né ingegni di conto*». Pellegrino Tibaldi, Angelo Ferretti e Ancona, in «*Di somma aspettazione e di*

- bellissimo ingegno». Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona: il lavoro editoriale, pp. 71-83.
- Santi F. (1985), *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, Sculture e Oggetti dei Secoli XV-XVI*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato Libreria Dello Stato.
- Saracini G. (1675), *Notitie storiche della città d'Ancona*, Roma: per Nicolò Angelo Tinassi.
- Sartore A.M. (2005), *Novità documentarie sui perugineschi*, in *Pietro Vannucci e i pittori del primo Cinquecento*, Atti del convegno (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 23 febbraio – 10 maggio 2004), a cura di P. Mercurelli Salari, Perugia: Quattroemme, pp. 91-102.
- Serra L. (1920), *Catalogo della Pinacoteca Civica di Ancona*, Fano: Tip. Sonciniana.
- Sgarbi V. (2021), *Perugino. Il maestro di Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Sale del Castellare 20 luglio – 17 ottobre 2021), a cura di V. Sgarbi, Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Todini F. (1989), *La Pittura umbra: dal Duecento al primo Cinquecento*, vol. 1, Milano: Longanesi.
- Vasari G. (1966-1987), *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, 1550 e 1568, edizione a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze: S.P.E.S. (già Sansoni), III.
- Venturi A. (1889), *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, «Atti e memorie della Deputazione Storia Patria della Romagna», III s., vol. VII, pp. 368-412.

Manoscritti

- Ancona, Biblioteca comunale “Luciano Benincasa”.
- L. Ferretti, *Dell'istorie d'Ancona in libri dodici copiato da Giovanni Pichi Tancredi*, 1667, ms. n. 239.
- G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti, risoluzioni e decreti pubblici... Estratto già dal Capitano Francesco Fattioli dell'anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L'anno 1664 con aggiunta nel fine d'altre memorie, della città*, ms. n. 240.
- G. Ferretti, *Cenni e notizie su persone e interessi diversi della famiglia Ferretti*, XVII sec. (copia trascritta).
- Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Fondo manoscritti Marcello Oretti.
- Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia raccolte da M. Oretti*, Ms. B.165 II.
- Miscellanea di notizie artistiche raccolte e scritte da M. Oretti*, Ms. B.291.

Appendice documentaria

Ancona, Archivio di Stato, Archivio notarile di Ancona.

Documento 1

Notaio Giacomo Alberici, vol. 109 (1521), c. 91v e r.

Domina Medea quondam domini Angeli di Monteferiis de Ancona cum magistro Mariano ser Eusteri Bartolomei de Perusio, die xxviii mensis mai. Actum Ancone in conventu ecclesie Sancti Augustini de plano de Ancona, in re-claustro dicte ecclesie, posito in territorio Capitis montis in parrocchia Sancti Jacobi iuxta alias res dicte ecclesie, vias publicas undique et mare [...] a parte posteriori et alia latera, presentibus magistro Antonio Regiacobi et Perosimone magistri Johannis Servoli de Ancona testibus ad hec habitis et rogatis.

Magister Marianus ser Eusteri Bartolomei de Perusio pictor per se et suos heredes promisit et convenit domine Medee quondam domini Angeli de Monteferiis de Ancona licet absenti et mihi notario infrascripto ut publice persone stipulabti et recipienti pro dicta domina Medea et suis hereibus pingere et pictam deaurare et in totum perficere omnibus sumpribus laboreriis, expensis, auro et coloribus ipsius magistri Mariani et aliis rebus necessariis et opportunis unam conam magnam orditam de lignaminibus sive tabulis ponendam supra altare magno sito in ecclesia sancti Augustini de Plano de Ancona, spectante et pertinente jure patronatus ad ipsam dominam Medeam et eius priores antecessoresque, et dictam conam sic pictam, deauratam et perfectam dare et tradere dicte domine Medee hinc et per totum mensem septembris anni 1522 proxime futuri et deinde ad omnem terminum et petitionem dicte domine

Medee et in dicta cona pingere quinque figuras magnas, videlicet Virginis Marie cum filio in brachio et figuram Sancti Augustini et Sancti Antonii, Sancti Sebastiani et Sancti Josep et ornare de aliis figuris parvis aliorum sanctorum prout melius videbitur convenire pro ornamento dicte cone, et hoc pro pretio, mercede, laboreriis, sumptibus et pro omnibus impensis ipsius magistri Mariani ducatorum ducentorum auri largorum boni auri et justi ponderis, de quibus ducentis ducatis auri et pro parte quorum dictus magister Marianus habuti et recepit a dicta domina Medea ducatos quinquaginta auri largos [...] per manus Jeronimi Quiriaci de Ferrectis de Ancona eius generus de propriis pecuniis dicte domine Medee, prout ipse Jeronimus dixit et confessus fuit. De quibus quinquaginta ducatorum auri parte dicte quantitatis dictus magister Marianus per se et suos heredes fecit dicte domine Medee licet absenti et mihi notario infrascripto ut publice persone stipulanti et recipienti nomine et vice dicte domine Medee finem et quietationem et promisit dictus magister Maria-

nus in pretio dictorum ducentorum ducatorum auri recipere a dicta domina Medea de grano, farina, vino et oleo et aliis rebus pro summa et quantitate viginti quinque ducatorum auri, et residuum dicte quantitatis in fine dicti operis completi et deinde et insuper dictus magister Marianus dixit et voluit et pacto convenit quod si dictum opus pluri pretio et valore [...] ducentorum ducatorum auri [...] et ultra ascendent ex nunc promisit non velle plus petere sed totum illud plus eidem domine Medee licet absenti et mihi notario infrascripto ut publice persone [...] donavit et quietavit et pacto remisit et etiam voluit quod si expleto opere illus non placeret dicte domine Medee, promisit eidem domine restituere dictos ducentos ducatos auri sine aliqua lite etc Et pro magistro Mariano et eius precibus et mandatis et amore pro supradicta quinquaginta ducatis auri ut supra predictum magistrum Marianum ut supra recipientem a dicta domina Medea per manus supradicti Jeronimi ut supra, Johannes Baptista Antonii alias Nicolai de Ancona, sciens se ad predicta et infrascripta non teneri, sed volens teneri et efficaciori obligari sollempniter fideiussit etc

Documento 2

Notaio Niccolò di Lazzaro Bernabei, 1523, vol. 175 (1522-27), c. 71.

Coptimum factum inter magistrum Marianum ser Austerii de Perusio ex una et conventus et fratres ecclesie sancti Augustini de Plano de Ancona ex altera

Die xiiii aprilis, actum in sacristia dicte ecclesie, posita in dicta ecclesia iuxta alias res dicte ecclesie et alia latera, presentibus magistro Zanicto magistri Francisci a Coro et Marcho Thoma ser Cloretis De Franceschi

Magister Marianus ser Austerii de Perusio pictr per se et suos heredes promisit et convenits fratri Stefano priori fratrum et ecclesia Sancti Augustini et fratri Petro de Bonplanis de Ancona procuratori, fratri Bartolomeo de [...], fratri Evangelista de Verona, fratri Johanni Bartolomeo de Meino, fratri Valentino romano, fratri Davide Poleusi, fratri Guglielmo de Eugubio, fratri Andree de Antonii Pagliarini, fratri Micheoli de Exio, fratri Candio de Antiqui presentibus et stipulantibus pro eis et eorum successoribus laborare circum circha conam factam per dictum magistrum Marianum et in dicta cona adiungere, videlicet pedes quinque a quolibet latere et pro altitudine decem pedes et pingere pro quolibet latere duas figuras, videlicet ab uno latere figuram Sancti Angeli et sancti Hieronimi et ab alio latere figuram Sancte Marie Madalene et Sancti Quiriaci et desuper alias figuras et ornamenta secundum cartonum penes Hieronimum de Ferrectis existentem et alium penes ipsum magistrum Marianum et hoc de bonis et finis coloribus et in tempus unius anni excepto in causa infirmitatis, pestis et belli. Et hoc pro pretio ducentorum de auri, quos per eos et eorum successores dicti fratres promiserunt dare et solvere dicto magistro Mariano secundum quod idem magister Marianus laborabit in dies

ita et in fine [...] et operis predicte sit integre solute et cum pacto et aurum et colores et sumptibus alertavi.

Documento 3

Notaio Giacomo Alberici, vol. 111 (1523), c. 186v.

Quietatio domini Nicolai Sacci de Ancona die septima mensis decembris. Actum Ancone in apoteca palatio dominorum antianorum civitatis Ancone, posita in parrocchia Sancti Egidii iuxta alias res comuns Ancone, viasp publicas et alia latera, presentibus Carulo Jacobi de Perusio et magistro Francisco fabro habitatore Ancone testibus ad hec vocatis, habitis et rogatis.

Frazer Stefanus de Ancona prior ecclesie sancti Augustini de Ancona, cessionarius domine Medee de Montiferiis heredis quondam Pierijacobi de Montiferiis de Ancona, habuit et recepit a domino Nicolao Sacco de Ancona herede beneficiato quondam domini Jacobi Sacci sui olim patris actualiter solventi et numerante coram dictis testibus et me notario infrascripto ducatos viginti quinque auri et pro dicto priore et de eius comissione et in eius presentia ibidem solutos magistro Mariano de Perusio pictori, pro parte sue mercedis pro pictura cone dicte domine Medee. Et hoc pro residuo maioris summe contentis quodam instrumento depositi manu ser Antonii Johannis Jacobi Noatrii inde rogati, facte sub anno 1497 quod mandavit devere cassari per me notarium infrascriptum habentem auctoritatem a magistro Consilio Aurum? Cassandi rogata predictam quondam ser Antonii Johannis et de quibus vigintiquinque ducatis auri residuo predicto dictus dominus prior dicto nomine pro se et suos successores et vice et nomine dicte ecclesie et dicte domine Medee pro qua de rato promisit et etc fecit dicto domino Nicolao presenti, stipulanti et recipeinti pro se et suis heredibus finem et quietationem.

Documento 4

Notaio Tommaso Ipparchi, vol. 270 (1519-1525), cc. 93v-94r.

Magnificus dominus Gabriel domini Jacobi de Bonarellis de Ancona cum magistro Mariano ser Augustini pictoris de Perusia. Die xxij mensis aprilis. Actum in civitate Ancone, in sacrario seu sacristia sancti Francisci a Schalis de Ancona posita in parrochia sancti Petri iuxta alias res dicte ecclesie sancti Francisci, vias publicas etc presentibus Bartholomeo Quiriaci Matioli, Anthonio Johannis Baptiste de Lunariis et Theodoro de Armenticiis civibus et habitatoribus Ancone testibus etc.

Magister Marianus ser Augustini de Perusia pictor, per se et suos heredes promissit et convenit magnifico equiti domino Gabrielli domini Jacobi de Bonarellis de Ancona presenti etc pingere totam capellam nobilium de Bonarellis

de Ancona existentem in dicto sacrario seu sacristia sancti Francisci a Schalis de Ancona et in ea infrascriptas picturas et ornamenta facere et alia de quibus infra, et hoc hinc et per totum mensem septembris proxime futuri, picturis, ornamentis et modis infrascriptis, videlicet quia idem magister Marianus per se etc promisit et convenit prefato domino Gabrielli presenti etc inaurare vere lapides existentes extra dictam capellam cum terzium? Campis azurris, exceptis columpnis et super dictos lapides incisos facere unum campum azurrum usque ad voltam et pingere dictam voltam cum pulcro compartimento a capitellis sursum et in campis facere floronos aureos ita ut jocundum probeant aspectum, in dictis campis azurris et in pariete qui est supra tabulam sive conam dicti altari spingere imaginem sive statuam domini Jhesu Christi mortui, sive angelos volantes et coronantes dictam tabulam, pro ut et sicut dicto domino Gabrielli videbitur et placebit. Et in duos quadris existentis intus in dicta capella hinc inde, apponere decentia ornamenta pro ut sicut dicte capelle iudicabitur congruum et in uno dictoru quadrorum pingere de naturali supradictum dominum Gabrielem totum et integrum in forma et figura magna, et in altero dominam Francischam eius uxorem similiter in forma magna et naturali, et ut ambe dicte imagines pro se ferant et naturalier ostendant dictos dominum Gabriellem et dominam Francischam. Nec non et illustrare dictam tabulam seu conam dicte capelle ita ut predicta omnia et singula sint oculis delectabilia et jocunda ad iudicium ipsius magistri Mariani et fratris Berardini Donzelli ordinis minorum conventualium dicte ecclesie sancti Francisci et hoc sumptibus laboris, expensis risico, periculo et fortuna dicti magistri Mariani. Et pro mercede ipsius magostri Mariani idema magister Marianus per se et suos heredes fuit vere contentus et confessus habuisse et recepisse a prefato domino Gabrielle ducatos triginta sex auri largos et salmas duas farine et septem salmas vini boni et reogitantis de quis et de omni eo et toto quod contra dictum dominum Gabriellem occasione predicta petere posset sub pena dupli etc pro quibus omnibus etc obligavit etc in forma camere etc qu bona etc in quibus bonis etc juravit etc.

Documento 5

Notaio Antonio Pavesi, vol. 376 (1527-28), c. 19v.

Presente e intelligente supradicto Magistro Mariano pictore [c'è un rimando che riporta alla scritta a lato] Barbirotto de Perusio Cottimario Reverendissimi Cardinalis Cesarini respondente supradicte die protestationi, fratre Perangelo Johannis Angeli de Ancona, scente se ad praedicta non teneri in hunc modum exposuit, videlicet quod supradicta die quantitates grani conducte in splagea flumenis Exini de Ancona, et onerate fuerunt in dicto grippo seu Barcha, prout sunt Reverendissimi Cardinalis Cesarini et supradictam quantitatem grani recollectam in territorio de Ancona, dicente dicto Magistro Mariano se

ad dictam resignam non teneri, nam dictam quantitatem grani pro suspitione et timore militum ex abadia Clarisvalli supradicti Reverendissimi Cardinalis tulisse vel portasse in Ancona; Unde dictus Magister Marianus de voluntate Communis Anconae fecit onerare in dicto grippo seu barcha supradictam quantitatem grani. Itaque supradictus magister Marianus promixit et convenit eidem Angilo presenti quod si dictam quantitatem venderet vel venderi faceret. Tunc eo casu, si teneur ad solvendum quod ipse Magister Marianus quod libentissime assolvere volet supradictam resignam, sed si non teneret quod ipse nil assolvere valet omni meliori modo etc.

Rogans me notarium infrascriptum dominus Angelus quod de praedicta publicum conficere instrumentum seu instrumenta.

Appendice



Fig. 1. Mariano di ser Austerio, *Dio Padre e angeli*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



Fig. 2. Mariano di ser Austerio, *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista, Girolamo, Lorenzo e Domenico*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

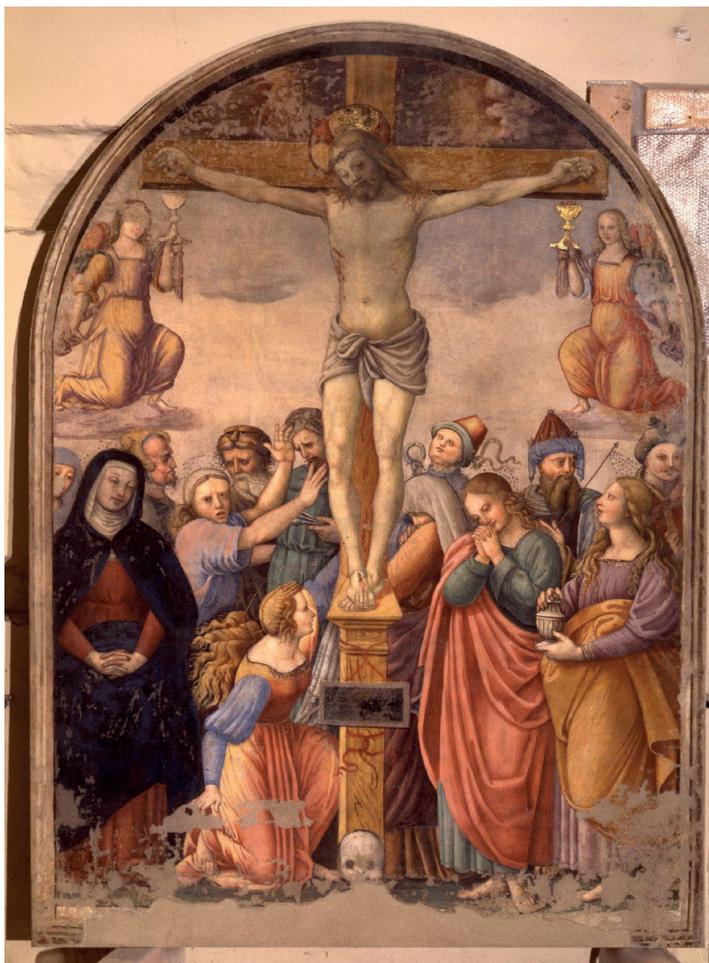


Fig. 3. Mariano di ser Austerio, *Crocifissione*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

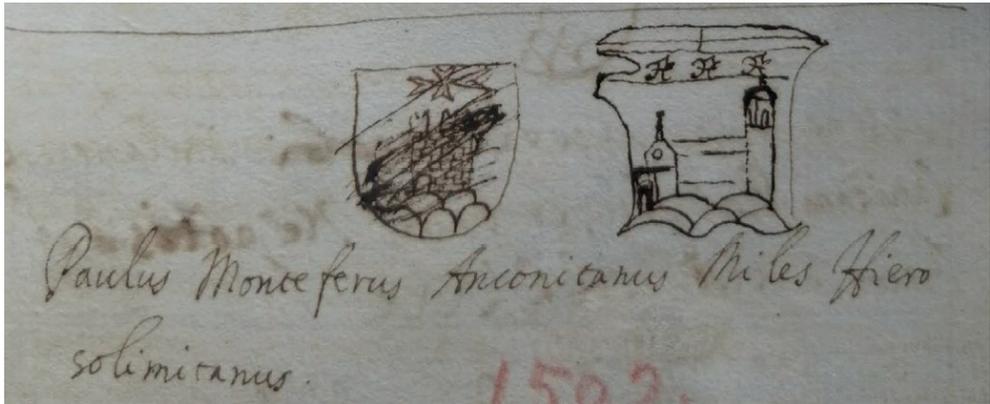


Fig. 4. G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti, risoluzioni e decreti pubblici...* Estratto già dal Capitano Francesco Fattioli dell'anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L'anno 1664 con aggiunta nel fine d'altre memorie, della città, ms. n. 240, c. 160v



Fig. 5. G. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti, risoluzioni e decreti pubblici...* Estratto già dal Capitano Francesco Fattioli dell'anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L'anno 1664 con aggiunta nel fine d'altre memorie, della città, ms. n. 240, c. 163v



Fig. 6. Andrea Lilli, *Veduta di Ancona*, Ancona, Pinacoteca Civica



Fig. 7. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti, risoluzioni e decreti pubblici...* Estratto già dal Capitano Francesco Fattioli dell'anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L'anno 1664 con aggiunta nel fine d'altre memorie, della città, ms. n. 240, c. 137v



Fig. 8. Pichi Tancredi, *Compendio d'atti, risoluzioni e decreti pubblici...* Estratto già dal Capitano Francesco Fattoli dell'anno 1378 sino al 1499, ricopiati da me G.P.T. L'anno 1664 con aggiunta nel fine d'altre memorie, della città, ms. n. 240, c. 145r

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

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

Texts by

Luca Andreoni, Caesar A. Atuire, Selena Aureli, Silvia Baiocco, Tania Ballesteros-Colino, Paola Beccherle, Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Silvia Blasio, Mara Cerquetti, Eleonora Cutrini, Pablo De Castro Martín, Mara Del Baldo, Paola Demartini, Pierre-Antoine Fabre, Patrik Farkaš, Pieruigi Feliciati, Olaia Fontal, Pier Franco Luigi Fraboni, Giorgio Fuà, Maria Gatti Racah, Alessio Ionna, Luciana Lazzeretti, Andrea Longhi, Rodolfo Maffeis, Carolina Megale, Erica Meneghin, Stefano Monti, Stefania Oliva, Paola M.A. Paniccia, Cecilia Paolini, Iolanda Pensa, Gianni Petino, Pietro Petrarola, Martin Piber, Pio Francesco Pistilli, Jessica Planamente, Andrea Sabatini, Giovanna Segre, Valerio Temperini, Marco Tittarelli, Marta Vitullo, Eliška Zlatohlávková

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

