

SUPPLEMENTI

Carlo Crivelli.
Nuovi studi
e interpretazioni



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

Supplementi n. 16, 2024

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 Scullo

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, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, 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 Quattrocchi, 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



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

Ancona, Baltimora, Londra: riflessioni sulla provenienza e la dispersione di alcune opere di Carlo Crivelli

Marco Tittarelli*

Abstract

Il presente contributo propone una rilettura delle fonti e delle notizie sulle opere realizzate da Carlo Crivelli per San Francesco ad Alto ad Ancona, in relazione agli importanti studi condotti negli anni sull'argomento. Oltre alla *Visione del beato Gabriele Ferretti*, oggi a Londra, e alla *Madonna con il Bambino* ad Ancona, gli studiosi hanno radunato intorno a questo contesto la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Bernardino da Siena e il donatore* oggi a Baltimora e il *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo* a Milano. La data proposta per le quattro opere è il 1489 e frate Bernardino Ferretti è stato individuato come il committente. L'analisi improntata in questa sede cerca di riordinare le vicende del frate mettendole in relazione a tali opere, e proponendo confronti e riflessioni sulla datazione dei dipinti e sulla loro provenienza dal contesto anconetano.

This contribution proposes a reexamination of the sources and information on the works created by Carlo Crivelli for San Francesco ad Alto in Ancona, in relation to the important studies conducted over the years on the topic. In addition to the *Vision of Blessed Gabriele Ferretti*, now in London, and the *Madonna and Child* in Ancona, scholars have

* Dottorando di ricerca in Formazione, Patrimonio culturale e territori, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, piazzale L. Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: m.tittarelli5@unimc.it.

gathered around this context the *Madonna and Child and Saints Francis, Bernardino of Siena and the Donor* today in Baltimore and the *Saint Francis who collects the blood of Christ* in Milan. The proposed date for the four works is 1489 and Brother Bernardino Ferretti has been identified as the patron. The analysis undertaken here attempts to reorder the friar's events in relation to those of the works, making comparisons and reflections on the dating of the paintings and their provenance from the Ancona context.

Quando nel 1777 Marcello Oretti si trova ad Ancona, una delle tappe marchigiane del suo viaggio di ricognizione lungo la penisola italiana, segnala nella sacrestia della chiesa di San Francesco ad Alto la presenza della *Madonna con il Bambino* di Carlo Crivelli¹ (fig. 1). Oltre alla tavola di piccolo formato, oggi nella Pinacoteca Civica di Ancona, l'erudito bolognese vede nell'abitazione della famiglia Ferretti del ramo di San Domenico la *Visione del beato Gabriele Ferretti*, oggi alla National Gallery di Londra (fig. 2), anch'essa proveniente dalla chiesa dei minori osservanti². Secondo la critica le due opere, recanti la firma dell'artista OPUS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI³, sono state realizzate ad Ancona intorno al 1489 per conto di Bernardino Ferretti⁴, frate francescano discendente dell'influente famiglia anconetana alla quale apparteneva anche il beato Gabriele. Al medesimo contesto Andrea Di Lorenzo ascrive altre due opere: la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Bernardino da Siena e il donatore*, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 3), caratterizzata dalla presenza del committente in abiti francescani, al quale sono associate le quattro lettere ·F·B·D·A· riportate sotto la figura, con buona probabilità riferite proprio a frate Bernardino d'Ancona⁵ e il *San Francesco che*

¹ «Sacrestia una B.V. piccola pitta in legno OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI». Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Fondo manoscritti Marcello Oretti, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia raccolte da M. Oretti.*, Ms. B.165 II, c. 5 (nuova segnatura 342r).

² «Casa Ferretti di S. Domenico B.o Gabrielle Ferretti Minore Osservante e dip. dal Crivelli OPUS KAROLI CRIVELLI VENETI opera conservatissima sopra due festoni di sopra e di là una in mezzo due anitre». Ivi, c. 12 (nuova segnatura 344v).

³ Sulla pratica di Crivelli di firmare le opere si veda Hilliam 2017, pp. 137-156. Per la firma presente nella *Visione del beato Gabriele Ferretti* si veda Di Lorenzo 2008, p. 316, nota 7.

⁴ Lightbown 2004, pp. 367-378. Cfr. Di Lorenzo 2008, p. 312.

⁵ Di Lorenzo 2008, pp. 308-310. Già Berenson e Zeri avevano sciolto il significato di alcune iniziali, ipotizzando fossero riferite a un frate Bernardino proveniente dalle Marche, mentre si deve a Lightbown l'identificazione di Bernardino Ferretti. Cfr. Zeri 1976, p. 243; Lightbown 2004, 375-377. La presenza del donatore francescano non è un caso isolato nel *corpus* di Crivelli, infatti una figura molto simile compare ai piedi della *Madonna con il Bambino* in quello che doveva essere il pannello centrale di un polittico presumibilmente proveniente dalla chiesa di San Francesco a Force e oggi ai Vaticani. Il frate inginocchiato in preghiera è stato identificato con Francesco da Force più volte guardiano della basilica di Assisi (A. Hilliam, in Hilliam, Watkins 2022, pp. 42-47). Oltre al francescano, il pannello firmato e datato 1482 mostra altre similitudini con il dipinto di Baltimora, soprattutto nella resa fisiognomica del volto e nella posa delle mani della Vergine.

raccoglie il sangue di Cristo del Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 4), dove l'artista si firma ·MILES·VERUS⁶. Gli studi hanno approfondito capillarmente le dinamiche che legano questo importante nucleo di opere, delle quali però non possediamo una documentazione esaustiva capace di ricostruire con certezza il quadro generale degli avvenimenti, anche in relazione alle tumultuose vicende del complesso francescano per le quali sono state realizzate. Emerge pertanto la necessità di riflettere su alcuni aspetti non del tutto marginali della produzione di Crivelli destinata ad Ancona, sulla base delle fondamentali ricerche condotte fino ad ora.

Il profilo di Bernardino, figlio di Pellegrino Ferretti e di Anna Leopardi⁷, è stato delineato da Ronald Lightbown, il quale ha individuato alcuni passi salienti della vita del frate, che aveva abbracciato la regola francescana come lo zio Gabriele, il fratello del padre. Negli anni Ottanta del Quattrocento Bernardino si sposta tra Ascoli Piceno ed Ancona per svolgere l'incarico di guardiano nei conventi osservanti delle due città, dove anche il beato aveva ricoperto lo stesso ruolo prima della morte nel 1456. Nel 1486 Bernardino si trovava nel convento dell'Annunziata di Ascoli e secondo lo storico dell'arte inglese potrebbe aver commissionato a Crivelli la tavola con l'*Annunciazione*, episodio che costituisce un precedente per la realizzazione della *Visione del beato Gabriele Ferretti* di Ancona⁸. Quest'ultima allocazione farebbe parte di una serie di iniziative promosse da Bernardino con l'intento di onorare la figura dello zio, fra le quali si ritiene sia da comprendere l'erezione del monumento funebre all'interno della chiesa di San Francesco ad Alto dedicato al beato, che in vita si era distinto per misericordia e opere miracolose. Il 9 aprile del 1483 infatti era stata affidata dal sindaco della chiesa allo scultore istriano Giannetto di Domenico da Brioni e ai lapicidi lombardi Baldassare e Taddeo la realizzazione del sepolcro marmoreo, dove, con l'autorizzazione di Innocenzo VIII, nel 1489 verrà traslato il corpo di Gabriele, precedentemente seppellito in terra⁹. In questa occasione Bernardino potrebbe aver commissionato a Crivelli il dipinto che immortalava il beato mentre assiste all'apparizione della Vergine con il Bambino, da collocare nella cappella da lui fondata, situata accanto

⁶ Di Lorenzo 2008, pp. 312-316; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, pp. 225-229; Di Lorenzo 2009, pp. 75-82, F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142.

⁷ Minelli 1987, pp. 62, 88. Pellegrino, figlio di Liverotto Ferretti e Alvisia Sacchetti, sposò nel 1435 Anna, figlia di Pietro Leopardi e di Biancina Brunforte, e insieme ebbero quattro figli, tra i quali Bernardino, del quale conosciamo quasi esclusivamente le vicende riguardanti la vita religiosa. Le informazioni sulla sua genealogia sono lacunose e fuorvianti, infatti secondo Camillo Antona Traversi, storico della famiglia Leopardi, Anna non ebbe figli da Pellegrino. Antona Traversi 1888, pp. 267-289.

⁸ Lightbown 2004, p. 324. La presenza del frate nel convento dell'Annunziata nel 1486 è stata desunta da un documento presente fra gli atti consiliari di Ascoli Piceno, dove compare come «Bernardino d'Ancona». Cfr. Talamonti 1939, p. 186, nota 3.

⁹ Mazzalupi 2008a, pp. 251 e s.

al sepolcro¹⁰. La *Visione* potrebbe essere rimasta esposta in questa sede per diverso tempo, prima di essere spostata sopra il sarcofago del monumento, come testimoniano i frati interpellati durante il processo di beatificazione di Gabriele svoltosi nel 1753, per poi essere successivamente asportata dalla chiesa e venduta da Venanzio Torsiani dopo il 9 settembre 1856¹¹.

La rappresentazione si discosta dalle opere precedenti conosciute dell'artista sia per soggetto che per impaginazione, ambedue incentrati sulla narrazione dell'avvenimento miracoloso, del quale è protagonista tanto il beato quanto il paesaggio circostante. Indubbiamente l'artista è riuscito a costruire un'immagine capace di evocare i racconti che circolavano tra i frati e i fedeli sulla apparizione della Vergine con il Bambino, alla quale il beato Gabriele aveva assistito nel bosco accanto al convento di San Francesco ad Alto¹². Il modo con il quale sono caratterizzati la morfologia dell'ambiente naturale e gli elementi architettonici che fanno da quinta alla scena, può indurre a credere che Crivelli intendesse riprodurre con una certa attenzione filologica il luogo dove avvenne l'epifania di Gabriele, avvalorando così la tesi di una sosta ad Ancona dell'artista¹³. Nel 1489 dovevano essere terminati i lavori di rifacimento del complesso monastico, fondato nella prima metà del XIII secolo sul colle Astagno, che gli storiografi affermano iniziati da Gabriele nel 1425, quando la chiesa si presentava modesta e con la facciata orientata verso nord-est, cioè verso il colle Cappuccini. Negli anni Ottanta Bernardino, proseguendo l'opera dello zio, trasformò in coro la

¹⁰ Di Lorenzo 2008, pp. 307 e s.

¹¹ In quella data la famiglia Ferretti festeggiava il centenario della beatificazione di Gabriele. Per l'occasione Oliverotto Ferretti fece realizzare un'incisione commemorativa tratta dal quadro di Crivelli, presumibilmente ancora nella quadreria della famiglia nel palazzo di San Domenico. Il marchese Venanzio Torsiani, marito di Maria Elisabetta di Raimondo Ferretti, erede della collezione dove figurava la *Visione*, vendette l'opera, come afferma Corrado Ferretti, poi giunta a Londra presso Alexander Barker nel 1858. Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 103-105. Cfr. Di Lorenzo 2008, pp. 307 e s., 318, nota 50. Sulle vicende dell'acquisto da parte della National Gallery si veda Avery-Quash 2009, pp. 44 e s.

¹² Sulla fortuna delle immagini sacre ideate da Crivelli, si veda De Carolis 2022, pp. 82 e s. Il monumento funebre recava una lunetta scolpita con l'immagine del beato in contemplazione davanti l'apparizione del gruppo divino fra i lauri, immagine che doveva aver consolidato il ricordo dell'avvenimento mistico nei fedeli. Per un'analisi della lunetta si veda Bovio Marconi 1929, pp. 392-406 e per le vicende del rilievo all'interno in relazione al monumento funebre cfr. Massa 2003, pp. 213-215; Lightbown 2004, pp. 367 e s.; Mazzalupi 2008a, pp. 251 e s.; Di Lorenzo 2008, pp. 307 e s.

¹³ Massa 2003, p. 214.; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, p. 228; A. Hilliam, in Hilliam, Watkins 2022, pp. 67 e s. Pietro Zampetti nota nel paesaggio circostante al beato un'allusione al colle su cui sorgeva la chiesa, da dove sembra si scorga sullo sfondo la costa di Falconara (Zampetti 1961, p. 28). Ronald Lightbown sostiene che il punto di vista sul quale si sviluppa la composizione dell'opera presuppone che Crivelli avesse ben presente il luogo nel quale sarebbe stata collocata, quindi ipotizza una sosta dell'artista ad Ancona per realizzare l'opera (Lightbown 2004, p. 368). Lo studioso inglese analizza dettagliatamente il paesaggio basandosi sulla fonte settecentesca di Gaspare da Monte Santo, ritenendo che esso sia frutto di una composizione creata utilizzando dati reali ed elementi di invenzione. Ivi, pp. 369-372.

vecchia chiesa e fece costruire una nuova navata alla quale si accedeva da due scalinate poste su un atrio sorretto da colonne, collocando la facciata dell'edificio verso il mare, in direzione nord-ovest¹⁴. Questa disposizione, verosimilmente la stessa conservata fino ai giorni nostri, vedeva l'ingresso della chiesa affacciarsi sulle strade che si dirigevano dal quartiere di Capodimonte verso il centro cittadino e la cattedrale di San Ciriaco, posti a nord.

Le coordinate topografiche che contraddistinguevano San Francesco ad Alto rispetto all'assetto della città sembrano non coincidere con quelle della costruzione nel dipinto alla sinistra del beato, identificata con la chiesa anconetana, né se rappresentata come doveva presentarsi al tempo di Gabriele, né a quello di Bernardino¹⁵. Ragionevolmente Crivelli potrebbe aver inserito elementi riconducibili al contesto anconetano nel quale si era svolto l'evento, come il mare e il bosco vicino a San Francesco ad Alto, rielaborandoli con elementi di invenzione tratti dal suo repertorio figurativo¹⁶, come gli uomini abbigliati all'orientale e gli edifici idealizzati. È stato già notato che la composizione proposta dall'artista mostra una certa somiglianza con l'iconografia del san Francesco che riceve le stimmate¹⁷; Luca Geroni l'ha paragonata in particolare con l'incisione raffigurante lo stesso tema del Monogrammista E.S.¹⁸. L'incisione mostra il padre serafico in ginocchio con i piedi nudi in atto di pregare, circondato da una vegetazione rigogliosa animata dalla presenza di un piccolo stormo di uccelli, mentre intorno si staglia un brullo scenario roccioso, che scopre sulla destra il profilo di una città, alla quale si arriva tramite una sinuosa strada. Questa consonanza di particolari suggerisce che Crivelli possa aver attinto, per cimentarsi in un tema a lui inconsueto come quello richiesto da Ferretti, a schemi compositivi consolidati, già sperimentati da altri artisti nella narrazione dell'epopea del santo d'Assisi. Il sentiero sterrato che conduce alla città turrita in lontananza e separa lo spazio dell'epifania, caratterizzato dalla natura dirompente, da quello della religione, simboleggiato dalla chiesa

¹⁴ Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 83 e s.

¹⁵ Anche Massimo Di Matteo nota delle incongruenze nell'ambientazione paesaggistica e architettonica che caratterizza l'opera, soprattutto per la presenza delle alture rocciose sulla destra e per l'inesatta collocazione del complesso francescano fuori dalle mura urbane. Di Matteo 2015, p. 37.

¹⁶ Secondo Giovanni Marucci, anche nel polittico di San Domenico l'artista idealizza fortemente la rappresentazione di Camerino, tanto da essere riconoscibile solo per alcuni caratteri morfologici e architettonici distintivi del luogo. Con lo stesso approccio Crivelli rende Ascoli nell'*Annunciazione*, identificabile vagamente per le alte torri e per il monte che sovrasta la città. Masucci 1999, p. 165.

¹⁷ Lightbown 2004, p. 369.

¹⁸ Geroni 1996, p. 226. La proposta dello studioso di accostare alla *Visione* l'incisione data 1466 mi sembra più calzante rispetto al confronto con la stampa raffigurante *San Giovanni a Patmos* dello stesso autore suggerito da Anna Bovero, alla quale si deve il merito di aver intuito l'interesse di Crivelli verso le composizioni del Monogrammista E.S. Il confronto dell'opera del veneziano con il san Giovanni è stato riproposto recentemente da A. Hilliam, in Hilliam, Watkins 2022, p. 70.

in scorcio, ricorda la forra che spacca il monte della Verna nello stendardo con le *Stimmate di San Francesco* di Gentile da Fabriano, oggi nella Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo¹⁹.

Sembra plausibile che Crivelli non si sia basato su dati ambientali reali per descrivere l'episodio della *Visione*, del quale potrebbe aver avuto notizia dallo stesso Bernardino o essere venuto a conoscenza di quanto scritto da san Giacomo della Marca nel processo sulle virtù e i miracoli di Gabriele²⁰. Inoltre, si potrebbe riconsiderare l'ipotesi di una visita del maestro veneto ad Ancona in quegli anni, dato che l'opera si collocherebbe in un periodo di intensa attività dell'artista, impegnato a Camerino tra il 1488 e il 1490 nella realizzazione dell'ancona di San Pietro in Muralto e del polittico per il duomo²¹. Alla prima stava lavorando il 28 ottobre del '88, come testimoniato da due atti notarili, mentre la seconda, commissionata il 10 maggio dello stesso anno, viene presumibilmente portata a termine nel 1490, quando aveva già stipulato il 9 gennaio un nuovo contratto per la pala di San Francesco a Fabriano, ultimata nel 1493²². Pertanto, appare verosimile che, in questo stretto giro di anni pieni di impegni e spostamenti, più che essersi recato personalmente ad Ancona, Crivelli possa avervi inviato la *Visione*, come afferma Francesca Coltrinari²³. Non

¹⁹ Il rapporto con l'iconografia delle stimmate realizzata da Gentile da Fabriano è stato notato anche in Lightbown 2004, p. 372 e da A. Hilliam, in Hilliam, Watkins 2022, p. 69. Sull'opera di Gentile si veda De Marchi 2006, pp. 180 e s.; E. Daffra, in Laureati, Mochi Onori 2006, pp. 182-184. Probabilmente Crivelli ha avuto modo di confrontarsi con le opere di Gentile nel convento di San Francesco a Fabriano durante i primi anni Novanta. Coltrinari 2022, p. 40.

²⁰ Giacomo della Marca, personaggio fondamentale nella vita spirituale di Gabriele Ferretti, viene incaricato da Callisto III di redigere il processo per il riconoscimento della santità. Alcuni episodi narrati nel processo sono stati trascritti da Marco da Lisbona nel racconto agiografico cinquecentesco sulla vita del beato, prima che il prezioso manoscritto di san Giacomo andasse perduto. Lightbown 2004, pp. 360-362.

²¹ Il dipinto con la *Consegna delle chiavi a san Pietro* per la chiesa degli osservanti di Camerino era stato commissionato l'8 novembre del 1483, ma i ripetuti spostamenti del pittore fecero sì che l'opera fosse ancora *in fieri* nell'ottobre del 1488. E Daffra, in De Marchi 2002 pp. 439-441; E. Daffra, in Daffra 2009, pp. 168-173. Il lavoro a Camerino era stato probabilmente interrotto dalla realizzazione dell'*Annunciazione* di Ascoli del 1486, dove Crivelli risultava ancora *habitor* nel 1487, e sempre qui aveva dettato il suo testamento nel 1488 (Daffra 2002, pp. 420-422; Coltrinari 2011, p. 57; Coltrinari 2022, pp. 30-32). Il 10 maggio 1488 si impegna a dipingere il polittico per il duomo di Camerino, che presentava al centro la celebre *Madonna della candeletta* oggi a Brera, dove Crivelli si firma EQUES LAUREATUS, titolo ricevuto, dunque, tra il 28 ottobre 1488 e il 9 gennaio 1490. Come afferma Emanuela Daffra la realizzazione del polittico potrebbe essere collocata in questo biennio. E. Daffra, in De Marchi 2002, pp. 441-444; E. Daffra, in Daffra 2009, pp. 202-207.

²² Per l'*Incoronazione della Vergine* si veda E. Daffra, in Laureati, Mochi Onori 2006, pp. 230-236; Zampetti, Donnini 1992, pp. 221-225. I pagamenti per l'*Incoronazione* si protrassero fino all'agosto del 1494, mentre sempre per la chiesa di San Francesco a Fabriano, Crivelli realizza nel 1491 la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Sebastiano*. Coltrinari 2022, p. 39 e il saggio di Coltrinari in questo volume.

²³ Francesca Coltrinari ipotizza che Crivelli possa aver spedito le opere destinate ad Ancona da Ascoli o da Camerino. Coltrinari 2022, p. 38 e s.

è da escludere comunque che il maestro veneziano abbia sostato durante l'arco della sua esistenza nel capoluogo, considerando l'importanza strategica che il porto dorico ricopriva sull'Adriatico e lo stretto rapporto politico ed economico che intratteneva con Ascoli, Fermo e Camerino, città nelle quali l'artista aveva ripetutamente soggiornato²⁴.

La *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Bernardino e il donatore* si inserisce in questo ambito cronologico, a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, sebbene non ci siano pervenuti documenti che ne attestino la provenienza da San Francesco ad Alto. Non si hanno notizie della tavola prima del XIX secolo, quando compare nella collezione romana di Marcello Massarenti, elemosiniere papale noto per aver posseduto una ricca raccolta di oggetti d'arte e antichità, esposta nel suo museo privato a palazzo Accoramboni. In circa quarant'anni Massarenti aveva acquistato opere dalle famiglie nobili in decadenza, a volte rilevando intere quadrerie e gli apparati decorativi dismessi nelle chiese dagli ordini religiosi soppressi durante l'Unità d'Italia, approfittando del suo ruolo di funzionario curiale²⁵. La tavola di Carlo che si suppone provenga da Ancona figurava sotto il titolo di *Madonna con il Bambino e quattro santi* nei cataloghi fatti redigere da Massarenti negli anni in diverse lingue, dove erano elencati nomi di artisti celebri considerati successivamente frutto di fantasiose attribuzioni²⁶. Nel 1902 l'intera raccolta venne venduta a Henry Walters per destinarla al suo museo a Baltimora inaugurato di lì a qualche anno, sebbene prima dell'espatrio la Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti avesse tentato di trattenere alcuni quadri ritenuti pregevoli, compreso quello di Crivelli²⁷. Durante la trattativa, Massarenti si oppose alle richieste dei funzionari, contrattò il numero di opere da concedere e paradossalmente riuscì ad avere la meglio sul Ministero²⁸, così il dipinto fu trasferito oltreoceano.

²⁴ Sui rapporti tra Ancona, l'oriente e le altre città delle Marche si vedano Di Stefano 2009, pp. 127-133 e Cipolletti 2019, pp. 140-167.

²⁵ Borelli 2016, pp. 97-113; Giardini 2016, pp. 76, 89, nota 59. È noto che Massarenti acquistasse opere immesse anche illecitamente sul mercato antiquario romano, come nel caso della *Pala di Santa Lucia* di Lorenzo Lotto rinvenuta nella collezione dell'ecclesiastico dopo il furto dal Municipio di Jesi nel 1870, al quale venne poi restituita nel 1878 (Paparello 2020, pp. 36-37).

²⁶ L'insolita titolazione compare nel catalogo del 1894 e in quello del 1897. Von Esbroeck 1897, p. 71. Cfr. Zeri 1976, pp. 242-243. Sul coinvolgimento di Bernard Berenson nella stesura del catalogo del Walters Museum dopo l'acquisto della collezione Massarenti si veda Mazaroff 2008-2009, pp. 87-100. Oliver Tostmann ha analizzato l'influenza che hanno avuto gli studi di Berenson su Crivelli in Europa e negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, complice anche il suo ruolo da intermediario per i collezionisti americani desiderosi di possedere opere dell'artista. Tostmann 2015, pp. 112-131.

²⁷ Borelli 2016, pp. 104 e s.

²⁸ Genovese 2017, p. 91. Cfr. Borelli 2016, pp. 104 e s. La tavola di Crivelli era una delle opere più importanti della collezione Massarenti e cederla alla Direzione Generale avrebbe forse significato compromettere la compravendita con Henry Walters. Cfr. Tostmann 2015, pp. 123 e s.

Nella collezione dell'ecclesiastico si contavano diverse opere realizzate da artisti marchigiani o provenienti dalla regione, alcune riconducibili, oltre a quella qui in esame, a Carlo e Vittore Crivelli. Chiara Borelli ha ipotizzato che Massarenti potrebbe essere venuto in contatto con l'ascolano Ignazio Cantalamessa, responsabile della dispersione di una parte del *corpus* marchigiano dei due artisti veneziani²⁹. Non è possibile attestare se la *Madonna con il Bambino e i santi con il donatore* sia pervenuta alla collezione di palazzo Accoramboni per mano di Cantalamessa, né quale fosse la collocazione della tavola prima di essere acquistata dall'ecclesiastico.

Con molta probabilità l'opera fu commissionata da Bernardino Ferretti, unanimemente identificato con il frate in ginocchio nella rappresentazione e, secondo Andrea Di Lorenzo, faceva parte del gruppo di dipinti eseguiti da Crivelli per San Francesco ad Alto nel 1489³⁰. Lo studioso sostiene tale tesi identificando la tavola di Baltimora con un'immagine di Maria vista da frate Carlo Gasparini nel 1648 nella sacrestia della chiesa francescana³¹. La fonte specifica che l'icona era anticamente collocata nella cappella dedicata all'Assunzione, fondata dallo stesso Bernardino Ferretti, e venerata durante l'omonima festa mariana dalla Comunità di Ancona, che in quell'occasione apponeva sul capo della Vergine una corona³². Una delibera datata 29 gennaio del 1507 rintracciata dallo scrivente tra le sedute del consiglio comunale afferma «quod Comunitas Ancone debeat contribuire ad confectionem corone beate Virginis Marie pro ut petiit frater Bernardinus Ferrettus: usque ad centum florinos monetæ non obstantibus quibuscunque etc»³³. Il documento permette innanzitutto di acquisire nuove informazioni su Bernardino, ancora in vita e presumibilmente di nuovo ad Ancona nel 1507, e di constatare il suo

²⁹ Borelli 2016, p. 99. Ignazio Cantalamessa è il responsabile della vendita di alcuni dipinti di Carlo Crivelli a noti collezionisti romani della prima metà dell'Ottocento come il cardinale Joseph Fesch e il marchese Giampietro Campana (Papetti 2022, pp. 101-104). Oltre che mercante, Cantalamessa era architetto e restauratore, ruoli che gli permisero di esplorare il territorio regionale alla ricerca di opere da introdurre nel mercato e di intrattenere rapporti con i parroci, le amministrazioni dei piccoli comuni, i collezionisti marchigiani, come con Fortunato Duranti a Montefortino. Cfr. Cogliandro 2014.

³⁰ Di Lorenzo 2008, pp. 308-312. La proposta è stata accolta da S.J. Campbell, in Campbell 2015, pp. 206-208.

³¹ Di Lorenzo 2008, pp. 308-310.

³² Ancona, Biblioteca Comunale "Luciano Benincasa" (d'ora in poi BCA), C. Gasparini, *Le Glorie Francescane nell'Ill.ma Provincia del Piceno, In variati Capitoli distinte, e poste, da Me fra Carlo Gasparini, uno dei suoi Figli*, [1648], ms. n. 19, cc. 53v-54r. Cfr. Di Lorenzo 2008, pp. 308, 319, nota 54.

³³ Ancona, Archivio di Stato (d'ora in poi ASA), Archivio del Comune di Ancona, *Consigli 1378-1795*, vol. 71 (1506 dicembre 26 – 1507 novembre 13), c. 17v. La notizia sul contenuto e sulla presenza della delibera nei consigli comunali di Ancona viene fornita da Lando Ferretti. BCA, L. Ferretti, *Dell'istorie d'Ancona in libri dodici copiato da Giovanni Pichi Tancredi*, 1667, ms. n. 239, c. 180v.

impegno nella promozione del culto dell'Assunzione della Vergine nella città. Infatti, in precedenza il frate aveva donato alla Comunità di Ancona anche la cappella da lui fondata a San Francesco ad Alto³⁴, forse per lasciare alla memoria collettiva un segno del suo operato. La donazione potrebbe essere avvenuta nel 1480, registrata con il rogito del notaio Girolamo Pagliarini, come indicato da Francesco Ferretti nel suo volume *Pietra del paragone della vera nobiltà* del 1685³⁵. Se così fosse la presenza ad Ancona di Bernardino verrebbe attestata già all'inizio del decennio, quando verosimilmente era impegnato con la ristrutturazione del complesso francescano, diversamente da quanto sostenuto da Lightbown che, sulla scorta di Lazzaro Bernabei, colloca i lavori alla fine degli anni Ottanta³⁶. L'ipotesi avanzata dallo studioso inglese ha indotto Di Lorenzo a presumere che anche l'edificazione della cappella dovesse essere avvenuta intorno al 1489 e che la tavola di Baltimora fosse esposta al suo interno³⁷, come lo era anticamente l'immagine mariana vista da Gasparini in sacrestia. Sempre presumendo che le vicende della *Madonna con il Bambino e i santi con il donatore* di Crivelli siano quelle dell'immagine mariana ricordata dalle fonti anconetane, lo studioso ripercorre gli spostamenti dell'opera, affermando che questa si trovava *ab origine* a fianco della *Visione* nella cappella di Bernardino Ferretti, la prima *in cornu Evangelii* nella chiesa francescana. La permanenza della tavola nel sacello si protrasse anche quando questo venne dedicato a san Bernardino da Siena, titolazione giustificata dalla presenza del

³⁴ Oltre alla supplica qui riportata, una delibera del 9 giugno del 1513 ricorda la donazione della cappella fatta dal frate. ASA, Archivio del Comune di Ancona, *Consigli 1378-1795*, vol. 75 (1513 gennaio 3 – dicembre 26), c. 38v. Cfr. BCA, L. Ferretti, *Dell'istorie d'Ancona in libri dodici copiato da Giovanni Pichi Tancredi*, [1667], ms. n. 239, c.181v; Di Lorenzo 2008, p. 319, nota 59.

³⁵ Ferretti 1685, p. 430. Citando padre Francesco Gonzaga, Francesco Ferretti afferma che «ne restano indubbiamente testimonianze di pubblici, e autentici instrumenti di quanto egli dice dell'edificazione della Cappella [...] e donazione fatta alla Comunità» riportando a lato del passo «In Archivio Pubblico depositato Rogito di Girolamo Paliarini 1480». L'atto non sembra essere presente nel volume del notaio depositato in Archivio di Stato ad Ancona, mentre, purtroppo, sono andate disperse le delibere consigliari di quegli anni. Melchiorri, riportando le informazioni tratte da un antico manoscritto che si conservava nell'archivio di San Francesco ad Alto, afferma che le opere di ristrutturazione e la fondazione della cappella furono compiute da Bernardino prima che egli indossasse l'abito francescano (Melchiorri 1844, p. 70, nota 3).

³⁶ Nel manoscritto compilato tra il 1492 e il 1497, Lazzaro Bernabei scrive riguardo alla chiesa: «Ne li anni autem novissimi, et quasi presenti è stata fundata una tribuna da la parte derieto verso li muri de la città per augumentare la dicta chiesa sì de la degna capella, corno de la sacristhia conveniente. È stata etiam la dicta chiesa transformata da la parte denanti et reducta in colonne como se vede. Quello habia da sequitare solo Dio lo intende». BCA, L. Bernabei, *Chroniche Anconitane transcripte et insieme reducte per me Lazzaro de Bernabei Anconitano* 1492, [1492-1497], ms. n. 235, cc. 102v.-103r. Questo passo ha indotto Lightbown a ipotizzare che i lavori di ristrutturazione del complesso fossero stati svolti pochi anni prima della redazione della cronaca (Lightbown 2004, p. 363).

³⁷ Di Lorenzo 2008, p. 308.

santo nella rappresentazione di Crivelli, per poi essere sostituita con un quadro voluto dalla famiglia Nappi, finendo così in sacrestia³⁸.

Le informazioni ad oggi disponibili sull'assetto degli altari della chiesa, messe a confronto con quelle fornite della fonte seicentesca, fanno propendere per una ricostruzione più articolata dei passaggi all'interno della chiesa della tavoletta con l'immagine incoronata. A San Francesco ad Alto sono mutate più volte nei secoli sia la disposizione degli altari che quella delle suppellettili, trasformazioni che probabilmente determinarono anche la rimozione della tavola dalla cappella dell'Assunzione. Questo avvenne nel 1585, quando i frati francescani istituirono in quel luogo l'altare privilegiato di san Bernardino da Siena e cambiarono la titolazione della cappella dedicandola al frate senese, così l'immagine venne traslocata nella seconda cappella *in cornu Epistolae*, dove presumibilmente proseguì la devozione verso l'Assunzione patrocinata dalla Comunità di Ancona³⁹. Questa nuova sistemazione rimase fino agli anni Trenta del Seicento, quando i membri della famiglia Nappi acquisirono il sacello dai frati collocando al suo interno un quadro raffigurante *san Michele Arcangelo*⁴⁰, mentre l'immagine mariana depositata in sacrestia veniva esposta durante la festa dell'Assunzione conservata per essere omaggiata con la corona dalla comunità.

Dopo la memoria seicentesca non abbiamo più notizie sulla tavoletta conservata in sacrestia, visto che nel 1844 Stanislao Merchiorri afferma che «fino a giorni nostri la pia Magistratura ha voluto sempre render palese un tale padronato con oblazioni di libbre venticinque cera, che ogni anno presenta nel dì sacro alla Vergine in Cielo Assunta»⁴¹. Le celebrazioni si svolsero con cadenzate regolare fino alla soppressione postunitaria del complesso francescano⁴², ma presumibilmente senza l'icona, forse perché con il tempo era scemato il suo valore devozionale. Al momento non sappiamo con precisione quando la comunità smise di venerare l'immagine mariana, anche se con ogni probabilità ciò avvenne prima del 1844, né se questa precisa circostanza abbia decretato la sua dispersione. Verosimilmente l'informazione avrebbe permesso di accertare

³⁸ Ivi, p. 310. L'immagine incoronata era «collocata in chiesa in una cappella [...] adornata di altro quadro dalli signori Nappi, che occupò il sito al picciolo della Madonna già detta. Si fa a questa inoltre la coronazione, perché in chiesa non è più quella cappella dell'Assunta, [...] essendo stata fatta dal già Padre Bernardino Ferretti». BCA, C. Gasparini, *Le Glorie Francescane* cit., cc. 53v-54r.

³⁹ Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 111-114.

⁴⁰ Ivi, pp. 106-107. Arcangelo Nappi aveva chiesto ai frati di spostare dal suo altare, collocato sul lato sinistro della chiesa, il dipinto raffigurante san Michele Arcangelo per collocarlo in una nuova cappella, più vicina all'altare maggiore, confinante con quella dei «Thomasi et [...] dei SS.ri Ferretti, dove si celebra di presente la festa dell'Assunzione della Beatissima Vergine Maria».

⁴¹ Melchiorri 1844, p. 71, nota 1.

⁴² Talamonti 1939, p. 63.

se la *Madonna con il Bambino e i santi con il donatore* di Crivelli sia l'icona descritta da frate Gasparini come una «Madonna dipinta in tavola, piccola però et antica, che non si sa di qual mano»⁴³ senza menzionare dunque san Francesco e san Bernardino, coprotagonisti nella composizione della tavola di Baltimora.

Certamente quanto proposto da Di Lorenzo sull'identificazione di quest'ultima con l'immagine mariana è sostenuto dalla presenza di fori sulla superficie pittorica della tavola di Crivelli destinati ad alloggiare una corona, della quale è ancora visibile l'alone sul drappo damascato posto alle spalle del gruppo divino⁴⁴. Sebbene questo particolare comune non sembri casuale, quanto precisato sopra riguardo alle vicende dell'immagine mariana e della cappella dell'Assunzione, induce a riconsiderare alcuni passaggi della ricostruzione che ricongiunge la tavola di Baltimora al contesto anconetano, anche in relazione alle informazioni disponibili su Bernardino Ferretti. Il frate non è documentato ad Ancona alla fine degli anni Ottanta, quando si ritiene sia stata commissionata la tavola oggi alla Walters Art Gallery, ma presumibilmente nel 1480, se si accetta la fonte tramandata da Francesco Ferretti, e nel 1507, anno della supplica alla Comunità per la realizzazione della corona. Risulta plausibile che nel 1489 fosse presente alla traslazione del corpo di Gabriele nel nuovo monumento funebre, ma non siamo certi che in quegli anni ricoprì il ruolo di guardiano di San Francesco ad Alto. Diversamente Bernardino è documentato mentre ricopre questo ruolo nel convento dell'Annunziata di Ascoli Piceno nel 1486 e nel 1490, anno nel quale Lightbown colloca la commissione della *Madonna con il Bambino e i santi con il donatore*⁴⁵.

Sul piano stilistico la tavola mostra affinità con le soluzioni compositive sperimentate negli anni Novanta, nello specifico con quella usata per inquadrare i sei santi del Musée Jacquemart-André di Parigi, alloggiati all'interno di uno spazio riservato e austero, che non ospita altro se non i personaggi. Il gruppo divino di Baltimora si affaccia dalla cornice marmorea, appropriandosi illusoriamente della balausta antistante con lo stesso fare domestico dei santi di Parigi, che vi appoggiano oggetti e attributi. Pertanto, la *Madonna*

⁴³ BCA, C. Gasparini, *Le Glorie Francescane cit.*, cc. 53v-54r.

⁴⁴ Zeri 1976, pp. 242-243; Di Lorenzo 2008, p. 310; S. J. Campbell, in Campbell 2015, pp. 206-208.

⁴⁵ Lightbown 2004, p. 377. Lo studioso trae la notizia da Giuseppe Fabiani che ha rintracciato un documento dove sono elencati i guardiani del convento dell'Annunziata, fra i quali compare «fra Bernardino di Ancona» (Fabiani 1975, vol. II, p. 100, nota 60). Lo studioso inglese (Lightbown 2004, pp. 377, 525, nota 31) colloca inoltre la tavola di Baltimora nel contesto dell'Annunziata, seguendo l'informazione fornita dallo storico francescano Antonio Talamonti che segnala nel convento la presenza di una «pala rappresentante la Vergine con alcuni santi» (Talamonti 1939, p. 161). L'opera in questione è stata però identificata con la *Madonna della Misericordia e santi* oggi in una collezione privata statunitense. Sull'argomento si veda il saggio di Francesca Coltrinari in questo volume.

con il Bambino e i santi con il donatore potrebbe costituire il preludio di queste scelte poi adottate per raffigurare i santi che costituivano parte della lunga predella sottostante l'*Incoronazione della Vergine* di Fabriano, commissionata nel 1490 e terminata nel 1493, o la *Madonna con il Bambino*, già Duveen, oggi in collezione privata⁴⁶. La figura del donatore nella tavola di Baltimora condivide con Gabriele Ferretti la posa inginocchiata con la quale il beato è raffigurato nella *Visione*, immerso in quella dimensione terrestre che caratterizza anche la *Crocifissione* di Brera, cimasa del trittico della cattedrale di Camerino, commissionata nel 1488 e compiuta probabilmente nel 1490⁴⁷. La *Visione* si inserisce in questo giro di anni e, alla luce degli spostamenti documentati di Bernardino, si potrebbe anche supporre che possa essere stata commissionata dal frate tra il 1486 e il 1487, quando sia lui che l'artista si trovavano verosimilmente ad Ascoli Piceno⁴⁸.

Nel 1777, sempre in sagrestia, Marcello Oretti segnala invece la *Madonna con il Bambino*, l'unica opera dell'artista rimasta ad Ancona, prelevata dallo stesso luogo durante le soppressioni post-unitarie del complesso di San Francesco ad Alto nel 1861⁴⁹. Non sono pervenute informazioni sulla collocazione precedente, ma le piccole dimensioni suggeriscono la funzione di devozione privata del dipinto, agile da trasportare in viaggio o da contemplare in un'angusta cella monastica, forse quella dello stesso Bernardino Ferretti⁵⁰. Come la *Madonna con il Bambino e i santi con il donatore*, quella di Ancona presenta il drappo d'onore alle spalle, ma in questo caso ai lati si apre un arioso paesaggio, espe-

⁴⁶ Sulla ricostruzione della predella dell'*Incoronazione della Vergine* si vedano Zeri 2000, pp. 227-232; Lightbown 2004, pp. 449-461. Cfr. Coltrinari 2022, pp. 39, 41 e ora il contributo di Alessandro Serrani in questo volume.

⁴⁷ Coltrinari 2022, p. 36.

⁴⁸ Secondo Lightbown Bernardino aveva ricoperto il ruolo di guardiano del convento di Ascoli dal 1484, in sostituzione di padre Pietro da Firenze, al 1486, mentre intorno al 1487 si trovava ad Ancona come guardiano, incarico ricoperto fino al 1490 (Lightbown 2004, p. 363). Crivelli è documentato ad Ascoli il 16 luglio del 1487 per la stipula di un contratto e il 1° settembre per i funerali del figlio. Coltrinari 2022, pp. 31 e s., 45, nota 44.

⁴⁹ Costanzi 1999, p. 3. Dopo la soppressione, l'opera fu custodita in Municipio prima di entrare a far parte del primo nucleo della collezione civica nel 1884. Paparello 2020, pp. 33, 24 nella nota 38. Cfr. Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 92, nota 2; Bonasegale 1984, p. 11; G. Lavagnoli, in Costanzi *et al.* 2012, p. 88. Pietro Zampetti riporta la memoria di Stanislao Melchiorri che afferma fosse la *Madonna con il Bambino* della Pinacoteca a essere esposta nella cappella fondata da Bernardino Ferretti. Zampetti 1986, p. 276 e s. Cfr. Melchiorri 1844, pp. 70 e s. È condivisibile la riflessione di Andrea di Lorenzo che esclude la possibilità di riconoscere la Madonna di Ancona con l'immagine della Vergine esposta nella cappella e incoronata durante la festa dell'Assunzione. Le dimensioni troppo ridotte della tavoletta oggi in Pinacoteca non avrebbero permesso di ammirarla durante le cerimonie. Inoltre, la tavoletta reca chiaramente la firma di Crivelli, mentre Gasparini afferma che non si conosce il nome dell'artefice dell'icona mariana. Di Lorenzo 2008, pp. 310-312.

⁵⁰ Lightbown 2004, p. 374 e s.; Di Lorenzo 2008, p. 312; G. Lavagnoli, in Costanzi *et al.* 2012, p. 88.

diente consueto nelle opere di Crivelli con il medesimo soggetto. Con queste condivide altri elementi, per esempio la balaustra e il festone di frutta, progressivamente riassemblati con poche variazioni rispetto allo schema compositivo sperimentato nei primi dipinti conosciute dell'artista. Si è notato che in questi ultimi Crivelli abbia fatto riferimento ad una matrice culturale veneziana, derivata da Jacopo e Giovanni Bellini, da Antonio Vivarini e da quella padovana di Andrea Mantegna, di Marco Zoppo e di Giorgio Schiavone, più che a quella dello Squarcione⁵¹, suggestioni non troppo distanti dalla *Madonna con il Bambino* di Ancona. Il volto del Bambino, tanto estatico nella bocca quanto ieratico nello sguardo, trova il prototipo in quello della *Madonna Speyer-Cini* (fig. 5), con il quale condivide la postura e alcuni caratteri della veste, o con il Bambino della *Madonna* di Castelvecchio (fig. 6), compresi i visi in scorcio di alcuni putti musicanti o recanti i simboli della Passione⁵². Puntuali sono le tangenze con la Vergine del polittico di Massa Fermana (fig. 7) sia nella fisionomia che nella leggera torsione del busto, con il conseguente arretramento della spalla sinistra, escogitato per far spazio alla seduta del Bambino, mentre in quella di Ancona per permettere a Maria di piegare il braccio e mostrare la mano con la quale toccare delicatamente il piede del figlio. Le mani della *Madonna* di Ancona trovano maggiore compostezza rispetto a quelle della *Madonna Speyer-Cini*, rimanendo comunque affusolate ed enfatiche, debitorie forse di quel confronto con Nicola di Maestro Antonio esaminato da Andrea De Marchi, che le spinge ad essere «sempre più tese ed energiche», fino all'«evidenza aggressiva e sofisticata delle mani» del gruppo divino del polittico di Sant'Emidio ad Ascoli Piceno⁵³. Dalle prove degli anni Sessanta, Crivelli conserva i nimbi metallici a scorcio⁵⁴, arricchiti di perle e gemme preziose che a profusione adornano i personaggi, regali nelle pose definite dal tratteggio e allo stesso tempo disinvolti nell'esprimere i sentimenti che li congiungono. Questa intensità emotiva l'artista l'aveva espressa felicemente nell'abbraccio tra la *Madonna con il Bambino* di San Diego (fig. 8), poi amplificato nella *Madonna* di Macerata (fig. 9), opera che inaugura ormai ufficialmente gli anni Settanta⁵⁵, con la quale quella di Ancona condivide il disegno netto delle gambe e dei piedi di Gesù, sia nel profilo che nella resa formale.

⁵¹ Tosato 2009, pp. 60-61; Delpriori 2022, pp. 130-134. Sulla bottega padovana dello Squarcione e sul rapporto fra Crivelli e Schiavone si veda Casu 2000, pp. 37-54.

⁵² L'atteggiamento con il quale viene caratterizzato il viso del Bambino in prospettiva, visibile nella *Madonna Speyer* e in quella di Castelvecchio, veniva sperimentato tra i pittori del Quattrocento veneto e diffuso a Padova tra gli allievi dello Squarcione, sulla scia degli esempi offerti da Giotto nella cappella degli Scrovegni. Anche le espressioni tra lo stupito e il sofferente erano debitorie di una rilettura dei testi classici come spiegato in Casu 2000, pp. 40-42. Luigi Serra nota affinità stilistiche tra la *Madonna* di Ancona e quella di Castelvecchio, che ritiene di poco posteriore. Serra 1920, p. 12.

⁵³ De Marchi 2008, p. 78.

⁵⁴ Delpriori 2022, pp. 132 e s.

⁵⁵ G. Pascucci, in Coltrinari, Pascucci 2022, p. 120; Coltrinari 2023, pp. 29-48.

L'analisi dello stile sin qui illustrata conduce quindi verso una datazione anteriore agli anni Ottanta per la *Madonna* di Ancona, allineandosi con quanto proposto da Federico Zeri e dalla critica precedente che la collocava nella prima metà degli anni Settanta⁵⁶. La piccola tavola potrebbe rappresentare un punto d'arrivo o meglio di assestamento rispetto alle opere della stessa tipologia, ancora marcatamente derivanti dalle esperienze e dal contesto formativo di provenienza. Da questa tappa Crivelli riparte, con graduale slancio, verso traguardi formali più maturi, tesi ad una cristallizzazione dei personaggi e delle ambientazioni, come si percepisce nella *Madonna* del Metropolitan di New York dei primi anni Ottanta (fig. 10)⁵⁷. Qui procede nella pittura marcando, con intensi passaggi al chiaroscuro, i profili, gli oggetti, le pose, i volumi, rendendoli statuari e iconici, tendenza che troverà il suo apice nella produzione degli anni Novanta.

Non sembra pertanto ci sia continuità di stile con le altre opere qui prese in esame, per le quali è plausibile la committenza di Bernardino Ferretti, sebbene ancora manchino appigli documentari certi che le leghino alla volontà del frate. Inoltre, se si anticipa la datazione della *Madonna con il Bambino* di quasi quindici anni rispetto a quanto proposto in precedenza, andrebbe a cadere l'ipotesi di un coinvolgimento di Bernardino nella sua realizzazione, visto che su di lui non abbiamo informazioni prima degli anni Ottanta. Rimane pertanto aperto il dibattito su chi l'abbia destinata a San Francesco ad Alto e con quale specifica funzione. Quella della devozione privata è sicuramente la più probabile, considerate le piccole dimensioni della tavoletta, più grande di qualche centimetro rispetto al *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo*, oggi al Poldi Pezzoli di Milano, con il quale condivide anche il retro dipinto in finto porfido⁵⁸.

⁵⁶ Zeri propone di datare l'opera verso il 1473, a fronte di una riflessione più ampia sulle variazioni di stile dell'artista individuate nei pannelli che costituivano il Polittico Demidoff; Zeri 2000, p. 217. Giuseppe Marchini colloca l'opera «nel periodo migliore dell'attività dell'artista» e ritiene «di non scendere troppo al di qua di quell'anno 1473 segnato sul polittico del Duomo di Ascoli, non escludendo naturalmente di seguirlo» (Marchini 1960, p. 45). Rushforth inserisce la *Madonna* di Ancona fra le prime di un gruppo di opere con lo stesso soggetto, che pone cronologicamente dopo la *Madonna Cook* e il gruppo divino di Massa Fermana, notando alcune analogie compositive con la *Madonna* di Castelvechio, che ritiene invece più vicina al periodo di formazione dell'artista. Rushforth 1900, pp. 38, 45. Per la forte connotazione padovana di alcuni elementi, Van Marle colloca l'opera negli anni Settanta del Quattrocento (Van Marle 1936, p. 8). Nel catalogo della «Mostra della pittura veneta nelle Marche», Zampetti riporta la datazione 1472-1473 proposta da Franz Drey e quella di Luigi Serra che la ritiene di poco anteriore (Zampetti 1950, p. 22). Nel catalogo della mostra «Carlo Crivelli e i crivelleschi» lo storico dell'arte è invece più propenso a datare l'opera intorno al 1480, sulla scorta di Berenson, sottolineando il pieno superamento delle ascendenze padovane verso «certe astrazioni compositive vicine a Botticelli» (Zampetti 1961, pp. 90-92). La posizione è confermata in Zampetti 1986, pp. 276 e s.

⁵⁷ Zeri 1973, pp. 24-25.

⁵⁸ Di Lorenzo 2008, p. 312; Di Lorenzo 2009, pp. 75-82; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142. Andrea Di Lorenzo osserva come la decorazione sul retro della *Madonna* di Ancona mostri una qualità più scadente rispetto alla pittura della rappresentazione. Di Lorenzo 2008, p. 319, nota 67.

Sicuramente alcuni dettagli che compaiono nelle due rappresentazioni sono da considerarsi affini, in particolare il paesaggio ordinato che si estende alle spalle della Madonna con il Bambino e quello che si scorge sulla sinistra della tavola del Poldi Pezzoli. Questo modo di caratterizzare lo spazio naturale, a volte antropizzato, distintivo del lessico di Crivelli, è riproposto dall'artista in più di un'occasione con leggere variazioni sin dalle opere realizzate negli anni Sessanta, fino a quelle che si affacciano ai Novanta. Esili alberi secchi o verdeggianti, strade sterrate simili a vialetti domestici contornati di cespugli, rupi scoscese e dolci colline, torri e fortificazioni austere, figure indaffarate in transito, sono alcuni degli elementi che compongono gli scenari coloriti, dalla *Madonna* di Castelvechio, a quella di New York, di Bergamo e del Victoria and Albert Museum, passando per il pannello con la *Resurrezione* del polittico di San Domenico a Camerino, per le *Crocifissioni* di Chicago e di Brera, per la *Visione del beato Gabriele*. Anche il nastro rosso con i puntali dorati allaccia illusoriamente il drappo damascato dietro le divinità con la medesima definizione, per esempio, nella *Madonna* di San Diego e in quella di New York o nel pannello centrale con Vergine con il Bambino del polittico di San Domenico di Ascoli⁵⁹. Mimesi e invenzione permeano la sostanza delle cose sistemate da Crivelli nella composizione, che nel caso del *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo* sembrano sottintendere la matrice culturale padovana e veneziana dalla quale proviene l'artista. Gli echi giovanili che risuonano nello stile enunciato nella tavoletta del Poldi Pezzoli potrebbero suggerire una datazione precoce, sebbene ritenuta più vicina agli anni Ottanta, ma l'emersione della firma celata da una ridipintura bruna probabilmente ottocentesca⁶⁰, sposta la realizzazione alla fine del decennio. Nella tavoletta Crivelli accompagna il suo nome con l'appellativo MILES VERUS, segno di uno *status* sia intellettuale che sociale, ritenuto dagli studiosi associabile al titolo di cavaliere aurato del quale l'artista era stato investito tra il 28 ottobre 1488 e il 9 gennaio 1490⁶¹.

Il *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo* potrebbe essere stato ese-

⁵⁹ Cfr. M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti* 1982, p. 119; Zampetti 1986, p. 278; Di Lorenzo 2008, p. 314 e 2009, pp. 75-82; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, p. 228.

⁶⁰ Di Lorenzo 2008, pp. 312; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, p. 228; Di Lorenzo 2009, pp. 75-82; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142. Francesca Coltrinari ha notato la riemersione della cultura giovanile di Crivelli nella tavoletta del Poldi Pezzoli (*ibidem*). Sulla datazione dell'opera intorno agli anni Ottanta del Quattrocento si veda Zampetti 1961, p. 93 e 1986, pp. 277-278; M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti* 1982, p. 119.

⁶¹ Secondo Andrea di Lorenzo, Crivelli potrebbe aver ricevuto il titolo intorno al 1489, visto che non viene fatta menzione dell'onorificenza nel documento camerte datato 28 ottobre 1488, né nella firma apposta sulla pala di San Pietro in Muralto, alla quale stava lavorando in quell'anno. Nel contratto di committenza dell'*Incoronazione* di Fabriano, invece, per la prima volta il nome del maestro veneto viene accompagnato dal prestigioso titolo (Di Lorenzo 2008, pp. 312, 32, nota 92). Cfr. A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, pp. 226-228; Di Lorenzo 2009, p. 75; Coltrinari 2022, p. 39.

guito per un personaggio illustre dell'ordine francescano, consapevole del riferimento espresso nella rappresentazione alle prediche sul culto del sangue di Cristo tenute da san Giacomo della Marca⁶². Andrea di Lorenzo ipotizza che il committente possa essere identificato con Bernardino Ferretti, membro della osservanza francescana e appartenente ad una nobile stirpe⁶³. Secondo lo studioso anche chi aveva insignito Crivelli del titolo potrebbe provenire dalla famiglia Ferretti e individua Girolamo, che aveva ereditato dal padre Ciriaco la qualifica di conte palatino, ricevuta dall'imperatore Federico III nel 1469⁶⁴. Presupponendo che il maestro veneto fosse ad Ancona nel 1489 per realizzare la *Visione*, è plausibile che l'allora diciottenne Girolamo abbia conosciuto Crivelli o l'abbia visto all'opera a San Francesco ad Alto, chiesa dove Ferretti verrà sepolto nel 1529⁶⁵. Conseguentemente potrebbe aver decorato l'artista con il titolo di cavaliere aurato, ma sembra singolare che non sia rimasta traccia dell'avvenimento, se non negli archivi pubblici, almeno nelle memorie di famiglia scritte dai discendenti⁶⁶. Inoltre Girolamo apparteneva ad un ramo della famiglia Ferretti diverso rispetto a Bernardino, pertanto avrebbe potuto richiedere a Crivelli un'opera da lasciare in eredità alla sua futura genitura, come accadrà con Mariano di ser Austerio per la commissione della pala di Sant'Agostino tra il 1521 e il 1523⁶⁷.

⁶² Zampetti 1986, pp. 277 e s.; Di Lorenzo 2008, p. 314; Coltrinari 2022, p. 39.

⁶³ Di Lorenzo 2008, pp. 312; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, p. 228.; Di Lorenzo 2009, p. 80; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142.

⁶⁴ Giuseppe Ferretti, compilando nel Seicento le biografie di alcuni membri del ramo della sua famiglia, riguardo al titolo ricevuto da Ciriaco specifica «Ricordo come dell'anno 1469 al diciannove di dicembre, il sopraddetto Ciriaco di Francesco Ferretti di Ancona, fu onorato dalla Sacra Cesarea maestà di Federico Imperatore di essere dichiarato Conte Palatino e del Sacro lateranense palazzo, con facoltà di creare notari e giudici ordinari e legittimare bastardi et altre prerogative riguardevoli, [...] come il tutto appare nel sopraddetto privilegio che per brevità tralascio» (BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie su persone e interessi diversi della famiglia Ferretti*, [XVII sec.] (copia trascritta), pp. 104 e s.). Cfr. Minelli 1987, pp. 123 e s.; Di Lorenzo 2008, p. 315; A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, p. 228; Di Lorenzo 2009, p. 80; Coltrinari 2022, pp. 38 e s.

⁶⁵ Tittarelli 2023, p. 331, nota 69. A San Francesco ad Alto la famiglia Ferretti del ramo dal quale proveniva Girolamo deteneva il patronato della cappella dedicata al Crocifisso dove era esposto un Crocifisso ligneo attribuito da Matteo Mazzalupi a Johannes Teutonicus o a Paolo alemanno (Mazzalupi 2008b, pp. 222-231). Andrea Di Lorenzo propone il confronto fra il Cristo scolpito e quello rappresentato nella tavoletta del Poldi Pezzoli (A. Di Lorenzo, in Daffra 2009, pp. 228 e s.; Di Lorenzo 2009, p. 80). Sulla cappella del Crocifisso si veda Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 96 e s. L'altro ramo della famiglia Ferretti, quello dal quale proveniva Bernardino, si occupò nel tempo di promuovere il culto rivolto al beato Gabriele all'interno della chiesa francescana: Benedetto Ferretti eresse infatti una nuova cappella dedicata a Gabriele, dopo il processo di beatificazione avvenuto nel 1752. Ivi, pp. 103-105. Cfr. Melchiorri 1844, pp. 88-90; Di Lorenzo 2008, p. 308.

⁶⁶ Nella biografia di Girolamo redatta da Giuseppe Ferretti vengono riportate alcune notizie tratte dai documenti custoditi negli archivi pubblici e privati. I documenti disponibili nel Seicento permettono a Giuseppe di affermare che nel 1501 Girolamo si avvale del titolo di conte palatino per «creare un notario» (BCA, G. Ferretti, *Cenni e notizie*, cit., p. 224).

⁶⁷ Infatti, anche a distanza di secoli, quando la *Visione del beato Gabriele Ferretti* fu rimossa da San Francesco ad Alto, venne collocata nel palazzo dove risiedevano i discendenti del ramo di

Oltre a quanto suggerito da Di Lorenzo, precedentemente Ronald Lightbown aveva ipotizzato che fossero stati il principe di Capua o Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona, duca di Atri, a conferire all'artista il titolo di cavaliere aurato⁶⁸, mentre recentemente Francesca Coltrinari ha focalizzato l'attenzione sull'interpretazione della formula usata dall'artista per firmare il *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo*⁶⁹. La studiosa ritiene che con il termine "miles verus", forse l'artista stava alludendo ad un tema strettamente legato all'ambito francescano, quello del "miles Christi", senza escludere l'importanza dell'onorificenza imperiale accordata a Crivelli. Inoltre, pur considerando verosimile che un personaggio autorevole come Bernardino Ferretti possa essere il committente dell'opera, riflettendo sugli impegni dell'artista rivolti lungo la dorsale appenninica a cavallo della fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta, pone il dubbio sulla possibile realizzazione della tavoletta nel capoluogo marchigiano, ipotizzando altresì che l'opera potesse essere stata realizzata per un altro colto francescano legato all'ambiente di Camerino⁷⁰.

Ancona rimane comunque una tappa obbligata per la comprensione del percorso artistico di Carlo Crivelli nelle Marche, ancora da indagare rispetto

Bernardino. Cfr. Di Lorenzo 2008, p. 308; Cogliandro, Tittarelli 2019, pp. 103-105. La complessa genealogia della famiglia colloca Girolamo e Bernardino su due rami differenti, uno con capostipite Pietro di Simone e l'altro discendente da Corrado di Simone, definiti nei secoli successivi rispettivamente di San Domenico e di San Pellegrino, per la collocazione dei palazzi di famiglia nelle vicinanze delle due chiese cittadine. I due rami si erano incrociati nel 1410 con il matrimonio di Giovan Simone Ferretti, discendente di Corrado, e Polonia Ferretti, discendente di Pietro. L'unione aveva saldato i rapporti tra i due rami durante lo scisma d'Occidente, quando Pietro di Liverotto, eletto vescovo dall'antipapa Giovanni XXIII, si contendeva l'episcopato anconetano con Simone de' Vigilanti. Il Comune di Ancona e le famiglie locali osteggiarono Pietro preferendo Vigilanti, forse per contrastare lo strapotere che i Ferretti avevano maturato nella città, fino all'intervento di papa Martino V che destinò Pietro al vescovato di Ascoli Piceno, ruolo che ricoprì dal 1420 al 1422 (Minelli 1987, pp. 21 e s., 66; cfr. Fabiani 1975, vol. I, pp. 12 e s.). Pietro era il fratello del beato Gabriele, di Pellegrino padre di Bernardino e di Polonia. Dal matrimonio di quest'ultima con Giovan Simone Ferretti sorse il ramo di San Pellegrino dal quale, tre generazioni dopo, discendeva Girolamo, che condivideva con Bernardino un'ulteriore parentela: la nonna di Girolamo, Ludovica Leopardi, era la sorella di Anna, madre di Bernardino. Cfr. Antona Traversi 1888, p. 289; Minelli 1987, pp. 123 e s. Girolamo è noto per aver commissionato una pala a Mariano di ser Austerio destinata all'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino di Ancona, dove presumibilmente si fece ritrarre con i figli Angelo e Ciriaco, forse nelle vesti dei santi omonimi. La pala dell'artista perugino, oggi dispersa, rimase nella chiesa agostiniana probabilmente fino agli inizi del XVII secolo, quando, in accordo con Leonida Ferretti, nipote di Girolamo, fu rimossa dai frati e da allora se ne sono perse le tracce. Tittarelli 2023, pp. 319-358.

⁶⁸ Lightbown 2004, p. 419 e s.; Di Lorenzo 2008, pp. 314 e s.; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142. Andrea Di Lorenzo specifica che non ci sono prove sul possesso del titolo di conte palatino da parte di Andrea Matteo Acquaviva d'Aragona. Di Lorenzo 2009, p. 79.

⁶⁹ Coltrinari 2022, p. 39; F. Coltrinari, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 140-142.

⁷⁰ *Ibidem*. Emanuela Daffra riflette su una possibile collocazione della tavoletta del Poldi Pezzoli negli anni nei quali Crivelli si trova a Camerino, osservando come la posa in scorcio del san Francesco ricordi quella usata per raffigurare i santi francescani nella lunetta dell'*Annunciazione* proveniente dal convento dell'osservanza francescana di Sperimento. Daffra 2002, p. 428.

alle relazioni e alle vicende sottese ai dipinti provenienti dalla città. L'assenza a tratti paradossale di documenti antecedenti al XVIII secolo, che testimoniano il passaggio in città del maestro veneto e che gettino luce sul suo operato, potrebbe purtroppo essere motivata della dispersione del patrimonio cittadino, causata dagli eventi rovinosi avvenuti nel corso dei secoli, profondamente significativi per Ancona e per la sua identità.

Riferimenti bibliografici / References

- Antona Traversi C. (1888), *Documenti e notizie intorno alla famiglia Leopardi per servire alla compiuta biografia del poeta*, Firenze: Libreria H. F. Munster.
- Avery-Quash S. (2009), *Carlo Crivelli e la National Gallery*, in Daffra 2009, pp. 41-50.
- Bonasegale G. (1984), *La Madonna con Bambino di Carlo Crivelli*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Borelli C. (2016), *La vendita della collezione Massarenti*, in Cleri, Giardini 2016, pp. 97-113.
- Bovio Marconi J. (1927), *Rilievo quattrocentesco rappresentante la Visione del beato Gabriele Ferretti*, «Bollettino d'arte», anno VIII, serie II, fasc. IX, pp. 398-406.
- Campbell S.J., a cura di (2015), *Ornament and Illusion. Carlo Crivelli of Venice*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 ottobre 2015- 25 gennaio 2016), London: Paul Holberton publishing.
- Casu S. (2000), *Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione*, «Proporzioni», I, p. 37-54.
- Cipolletti C. (2019), *Carlo Crivelli, dalla Dalmazia alle Marche*, «Marca/Marche. Rivista di storia regionale», 13, pp. 140-167.
- Cleri B., Giardini C., a cura di (2016), *Arte venduta. Mercato, diaspora e furti nelle Marche in età moderna e contemporanea*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Cogliandro F. (2014), *L'Inventario del 1863 della collezione Fortunato Duranti di Montefortino ed un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa*, «Il capitale culturale», IX, pp. 9-67.
- 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.
- Coltrinari F. (2011), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011) a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 45-72.
- Coltrinari F. (2022), *Carlo Crivelli. La perfezione dell'arte*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 23-48.

- Coltrinari F., Pascucci G., a cura di (2022), *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi, 7 ottobre 2022 – 12 febbraio 2023), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Coltrinari F. (2023), *Alle origini della Madonna di Macerata di Carlo Crivelli. Il dipinto e il suo contesto*, in *Il restauro della Madonna di Macerata di Carlo Crivelli. La riscoperta di un capolavoro su tela*, a cura di F. Coltrinari, D. De Luca, G. Pascucci, Roma: Tab editore, pp. 29-48.
- Costanzi C. (1999), *Ancona Pinacoteca Civica "F. Podesti"*, *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Bologna: Calderini.
- Costanzi C., Morello G., Papetti S., a cura di (2012), *Meraviglie delle Marche*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 3 maggio – 10 giugno 2012), Torino: Umberto Allemandi.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. (1871), *A History of Painting in North Italy*, Londra: John Murray.
- Daffra E. (2002), *Carlo Crivelli a Camerino*, in De Marchi 2002, pp. 420-431.
- Daffra E., a cura di (2009), *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 – 28 marzo 2010), Milano: Mondadori Electa.
- De Carolis F. (2022), *Tra narrativo e rituale. L'immagine della santità in alcune opere di Crivelli*, in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, Camerino, 22-23 ottobre 2021) a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 69-83.
- De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Federico Motta Editore.
- De Marchi A. (2006), *Il ritorno a Fabriano: le Stimmate di san Francesco*, in Laureati, Mochi Onori 2006, pp. 180-181.
- De Marchi A. (2008), *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 16-96.
- De Marchi A., Mazzalupi M., a cura di (2008), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano: 24 Ore Motta Cultura.
- Delpriori A. (2022), *Carlo Crivelli nelle Marche, un percorso tra dare e avere*, in *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Atti del convegno (Ascoli Piceno-Camerino, 22, 23 ottobre 2021), a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 129-149.
- Di Lorenzo A. (2008), *Carlo Crivelli ad Ancona*, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 304-321.
- Di Lorenzo A. (2009), *Alcune novità sul "San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo" di Carlo Crivelli del Museo Poldi Pezzoli*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 75-82.

- Di Matteo M. (2015), *Ankon borderline. Miti secolari e storie di una città difficile*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Di Stefano E. (2009), *Le Marche e l'Oriente. Uomini, merci, relazioni nell'età di Carlo Crivelli: un itinerario di ricerca*, in Daffra 2009, pp. 127-133.
- Fabiani G. (1975), *Ascoli nel Quattrocento*, vol. I e II, seconda edizione, Roma: Beigrafica.
- Ferretti F. (1685), *Pietra del paragone della vera nobiltà. Discorso Genealogico de Conti Ferretti Con varie notizie Historiche, e riflessioni sopra i pregi della Nobiltà*, Ancona: Francesco Serafini.
- Genovese A.L. (2017), *L'“Autoritratto” di Raffaello nella collezione di Don Marcello Massarenti*, «Accademia Raffello. Atti e studi», 1/2, pp. 85-100.
- Geroni L. (1996), *Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S.*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 40. Bd., H. 1/2, pp. 222-231.
- Giardini C. (2016), *Intorno alle vicende storico artistiche di un capolavoro: la Sacra Conversazione di Marco Zoppo tra Pesaro, Berlino e Baltimora*, in Cleri, Giardini 2016, pp. 69-96.
- Hilliam A. (2017), *Set in Stone. Signing Carlo Crivelli of Venice*, «Venezia Arti», 26 (dicembre 2017), pp. 137-156.
- Hilliam A., Watkins J., a cura di (2022), *Carlo Crivelli. Shadows on the Sky*, catalogo della mostra (Birmingham, Ikon Gallery, 23 febbraio-29 maggio 2022), Manchester: Cornerhouse Publications.
- Laureati L., Mochi Onori L., a cura di (2006), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del buon Gesù, 21 aprile - 29 luglio 2006), Milano: Mondadori Electa.
- Lightbown R. (2004), *Carlo Crivelli*, New Haven-London: Yale University Press.
- Marchini G. (1960), *La Pinacoteca comunale di Ancona*, Ancona: Stab. Tip. Trifogli.
- Massa M. (2003), *Il Monumentale sepolcro del beato Gabriele Ferretti e alcune testimonianze settecentesche*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi, Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna, pp. 213-215.
- Masucci G. (1999), *Figure di architettura nelle opere camerinesi di Carlo Crivelli*, in *Il patrimonio disperso: il “caso” esemplare di Carlo Crivelli*, Atti delle giornate di studio (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12, 26 ottobre, 9 novembre 1996) a cura di M. Massa, Ripatransone: Gianni Maroni Editore, pp. 161-172.
- Mazaroff S. (2008-2009), *Henry Walters' Catalogue of Paintings Reconsidered*, «Journal of the Walters Art Museum» 66/67 (2008-2009), pp. 87-100.
- Mazzalupi M. (2008a), *Nicola di maestro Antonio*, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 350-373.
- Mazzalupi M. (2008b), *Un contributo per la questione di Jonannes Teutonicus*, in De Marchi, Mazzalupi 2008, pp. 322-331.

- Melchiorri S. (1844), *Leggenda del beato Gabriele de' Ferretti di Ancona sacerdote de' francescani osservanti*, Ancona: Tipografia Baluffi.
- Minelli M. (1987), *La famiglia Ferretti di Ancona*, Pievetorina: Mierma.
- Museo Poldi Pezzoli. *Dipinti* (1982), Milano: Electa.
- Paparello C. (2020), «*Un qualche piccolo lustro alla patria comune*». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, Firenze: Edifir.
- Papetti S. (2022), *Il mercato dell'arte fra le Marche e Roma nel primo Ottocento*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 96-104.
- Rushforth G. M'N. (1900), *Carlo Crivelli*, Londra: Bell & Sons.
- Serra L. (1920), *Catalogo della Pinacoteca civica di Ancona*, Fano: Tip. Sonciniana.
- Talamonti A. (1939), *Cronistoria dei Frati Minori della Provincia lauretana delle Marche. Monografie dei conventi*, vol. II, Sassoferrato: Scuola tipografica francescana del Collegio piccoli missionari di S. Antonio.
- Tittarelli M. (2023), «*Che è stato delle tue Mariano?*» *Mariano di ser Austerio tra Ancona e Perugia: opere e documenti*, «Il capitale culturale», n. 28, pp. 319-358.
- Tosato D. (2009), *La prima attività di Crivelli tra Venezia, Padova e le Marche*, in Daffra 2009, pp. 58-73.
- Tostmann O. (2015), *An "inordinate" Passion? Carlo Crivelli and his Reception in America*, in Campbell 2015, pp. 112-131.
- Van Esbroeck E. (1897), *Catalogue du Musée de peinture, sculpture et archéologie au Palais Accormabini*, Roma: Impr. du Vatican.
- Van Marle R. (1936), *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XVIII, The Hague: Nijhoff.
- Zampetti P., a cura di (1950), *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto - 30 settembre 1950), Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- Zampetti P., a cura di (1961), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno - 10 ottobre 1961), Venezia: Alfieri Editore.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini Editore.
- Zampetti P., Donnini G. (1992), *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze: Nardini Editore.
- Zeri F. (1973), *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Venetian School*. With the assistance of E.E. Gardner, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Zeri F. (1976), *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore: Walters Art Gallery.
- Zeri F. (2000), *Cinque schede per Carlo Crivelli (1961)*, in Federico Zeri. *Diario marchigiano. 1948-1988*, Torino: Umberto Allemandi, pp. 203-232.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Ancona, Pinacoteca Civica "F. Podesti"



Fig. 2. Carlo Crivelli, *Visione del beato Gabriele Ferretti*, Londra, National Gallery



Fig. 3. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Bernardino da Siena e il donatore*, Baltimora, Walters Art Museum

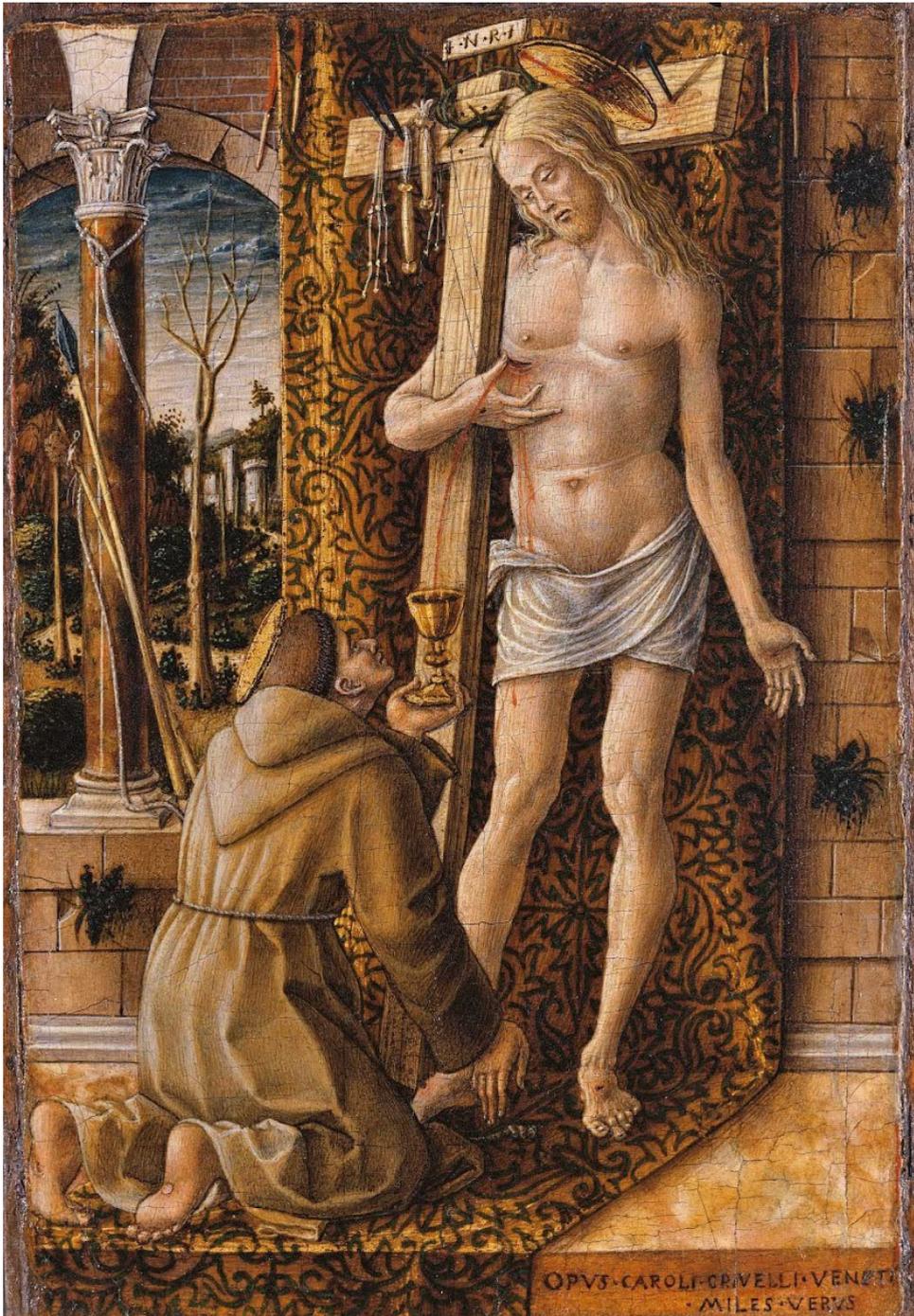


Fig. 4. Carlo Crivelli, *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo*, Milano, Museo Poldi Pezzoli



Fig. 5. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, collezione privata

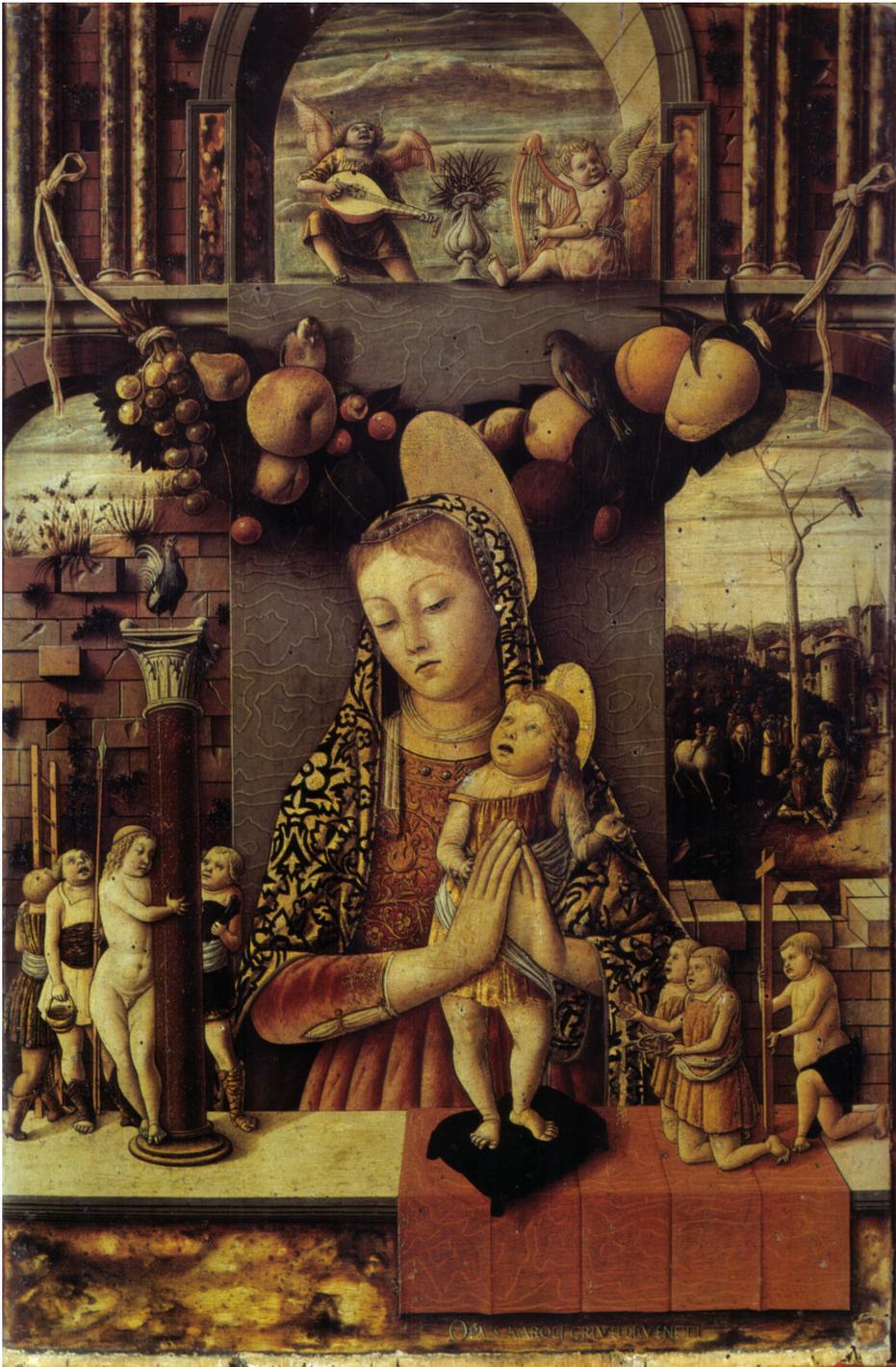


Fig. 6. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio

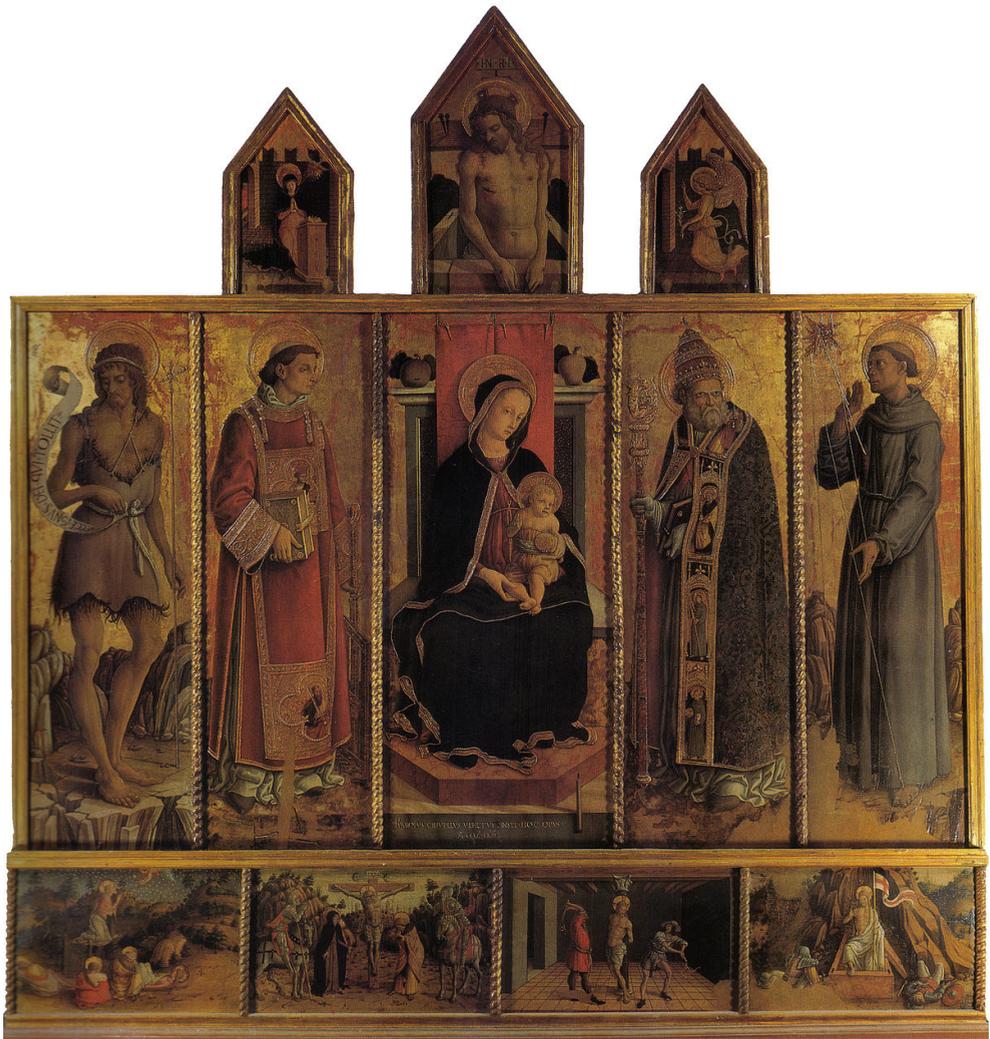


Fig. 7. Carlo Crivelli, *Polittico di Massa Fermana*, Massa Fermana, chiesa dei santi Lorenzo, Silvestro e Rufino



Fig. 8. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, San Diego, San Diego Museum of Art



Fig. 9. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 10. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, New York, Metropolitan Museum

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

A cura di / Edited by
Francesca Coltrinari, Caterina Paparello

Testi di / Texts by
Ayşe Aldemir, Rossana Allegri, Andrei Bliznukov, Francesca Coltrinari,
Francesco De Carolis, Bram de Klerck, Alessandro Delpriori, Daphne De Luca,
Giuseppe Di Girolami, Silvia Fiaschi, Nina Kudiš, Gregor Christopher Meinecke,
Giorgia Paparelli, Caterina Paparello, Valeria Paruzzo, Giuliana Pascucci,
Cecilia Prete, Victor M. Schmidt, Alessandro Serrani, Marco Tittarelli

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

