

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 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



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

Carlo Crivelli negli anni settanta del Quattrocento. Forme e stile dei polittici di Fermo, Ascoli Piceno e Montefiore dell'Aso

Alessandro Delpriori*

Abstract

Il saggio indaga e approfondisce la produzione delle opere maggiori di Carlo Crivelli nei primi anni dell'ottavo decennio del Quattrocento. Nella serie dei polittici per Porto San Giorgio, Fermo, Ascoli Piceno e Montefiore dell'Aso si capisce una veloce evoluzione stilistica che porta il pittore ad abbandonare decisamente i ricordi del contatto con Schiavone e ad incontrare una cultura della luce nuova e che si può definire centroitaliana. Un'evoluzione che costringe anche a ripensare la data del polittico di Montefiore che si propone di far cadere attorno al 1475.

Il saggio si occupa anche della posizione delle opere all'interno dei loro contesti originali, quando possibile: il polittico di San Domenico a Fermo proviene con verosimiglianza dall'altare Paccaroni che doveva essere addossato alla testata del transetto di destra, mentre il polittico del Duomo di Ascoli, destinato all'altar maggiore, probabilmente era addossato al fondo dell'abside prima dei lavori di ricostruzione della metà del Cinquecento.

The essay investigates and deepens the production of Carlo Crivelli's major works in the early years of the eighth decade of the 15th century. In the series of polyptychs for Porto San Giorgio, Fermo, Ascoli Piceno and Montefiore dell'Aso, a rapid stylistic evolution is evident

* Ricercatore RTD in Storia dell'arte moderna, Università di Camerino, Scuola di Scienze e Tecnologie, via Gentile da Varano III 26, 62032 Camerino, e-mail: alessandro.delpriori@unicam.it.

that leads the painter to decisively abandon the memories of his contact with Schiavone and to encounter a new culture of light that can be defined as Central Italian. An evolution that also forces one to rethink the date of the Montefiore polyptych, which is proposed to fall around 1475.

The essay also investigates the position of the works within their original contexts, whenever possible: the polyptych of San Domenico in Fermo most likely comes from the Paccaroni altar, which must have been leaning against the head of the right transept, while the polyptych of the Ascoli Cathedral, destined for the high altar, was probably leaning against the bottom of the apse before the reconstruction work in the mid-16th century.

L'idea iniziale di questo intervento era quella di scandire nel tempo e in qualche modo nel loro spazio relativo i polittici di Fermo, Ascoli Piceno e Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli, tutti e tre dipinti nella prima metà degli anni Settanta e da sempre giudicati da leggere, per stile, tutti d'un fiato, a paradigma di quella fase della pittura dell'artista veneto.

In quel torno d'anni, però, Carlo lavorò molto e non si limitò alla produzione di queste macchine d'altare; perciò la scansione cronologica e stilistica delle sue opere non può prescindere da una visione d'insieme di quel momento che, velocemente, cercherò di percorrere.

Il 1470 è la data apposta sul polittico di Porto San Giorgio, smembrato in vari musei¹, e sulla *Madonna* di Macerata (fig. 1) che il providenziale restauratore ci ha presentato come dipinta dall'origine su tela. L'opera è stata sottoposta ultimamente ad una massiccia campagna di studi, anche diagnostici, propeudeutica al restauro e all'esposizione per la mostra da cui scaturiscono anche questi saggi. A latere è stato pubblicato un intero libro su quest'opera che dà conto delle conclusioni degli studi e a quello si rimanda².

¹ La ricostruzione di questo polittico è stata abbozzata da Longhi 1946, ed. 1985, p. 227, nota 49 e perfezionata da Zeri 1950, ried. in Zeri 2000. Nel 1950 Federico Zeri stava studiando moltissimo Crivelli perché voleva scrivere una monografia sul pittore e infatti nelle sue lettere destinate al Metropolitan Museum, da poco pubblicate meritoriamente, dichiara questo suo intento e fa richiesta anche delle foto della *Pietà* di Detroit, cimasa di questo polittico, cfr. Bacchi, Mattedi 2022; sul polittico ora si vedano Lightbown 2004, pp. 109-125 e S.J. Campbell, in Campbell 2015, catt. 4-7, pp. 154-163.

² Coltrinari *et al.* 2023. A mio modo di vedere rimangono alcuni punti da chiarire, come la provenienza da Santa Croce e il riconoscimento con il dipinto descritto da Lanzi. Come riporta Pascucci 2022 e 2023, pp. 22-23, fu proprio l'indicazione di Lanzi a suggerire la via seguita da tutta la storiografia e cioè che la *Madonna* di Palazzo Buonaccorsi nient'altro era che un frammento superstite di una pala o di un polittico di Carlo conservato presso gli osservanti di Santa Croce (Lanzi 2003, p. 38). In realtà lo studioso aveva descritto una pala quadra, attribuita a Perugino, Raffaello e a Melozzo e da lui riportata a Crivelli, ma la sensazione è che si fosse confuso, magari rileggendo gli appunti dopo qualche tempo. Per esempio, subito prima, descrivendo la *Madonna della Rondine* di Crivelli a Matelica, ora alla National Gallery di Londra, dice che seduto in basso c'è un san Giovanni Battista, evidentemente facendo confusione con la pala di Eusebio da San Giorgio del 1512 conservata nella stessa chiesa nella cappella accanto.

Il restauro, a questo punto, sgombra il campo dai vari dubbi che si erano affacciati nella storiografia sia sull'originalità del frammento della firma, sia, in maniera più netta, sulla cronologia effettiva del dipinto³.

Imprecisioni del genere non minano l'attendibilità di Lanzi ma costringono ad interpretare. Tra l'altro Lanzi 1795-1796, I, pp. 15-16, riporta che l'opera in Santa Croce era una tavola e non una tela. Credo che ci siano motivi a sufficienza per non pensare che l'opera ricordata dall'abate sia la *Madonna* di Palazzo Buonaccorsi. La chiesa di Santa Croce fu costruita solo nel 1507 e sull'altar maggiore poteva starci perfettamente un dipinto del primo decennio del secolo (magari di Lorenzo di Giovanni de Carris, a lungo attivo a Macerata proprio in quegli anni) che generosamente portava attribuzioni altisonanti. Che l'opera di Carlo firmata ad un certo punto transitasse per la chiesa di Santa Croce è verosimile, ma che fosse proprio quella descritta da Lanzi mi pare assai difficile, visto che quest'ultima era provvista di cimasa e predella, una forma che, invece, sarebbe perfetta per un'opera cinquecentesca. D'altronde anche la *Madonna della Misericordia* dell'omonimo santuario a Macerata si fregiava delle più varie attribuzioni, da Perugino a Lorenzo Costa allo stesso Crivelli. Coltrinari 2023, oltre a indicare giustamente i problemi della descrizione di Lanzi (pp. 43-48), recupera la notizia della provenienza dalla chiesa francescana *extra moenia* di Santa Maria della Pietà e invoca a parallelo compositivo la *Madonna delle Grazie* di Montepandone, che la tradizione vuole fosse appartenuta a Giacomo della Marca (ivi, pp. 30-31). A mio parere la volontà del frate predicatore va lasciata stare perché si rischia di cadere nelle congetture, anche perché di *Madonne* della bottega robbiana come quella dovevano essercene moltissime in giro (Cavazzini 2011, con bibliografia). È però interessante l'ipotesi che Crivelli abbia voluto copiare una *Madonna col Bambino* già esistente e probabilmente molto venerata, anche per giustificare la copia in controparte fatta da Giovanni Angelo d'Antonio per la parete di fondo dell'*Edicola Malvezzi* di Bolognola che probabilmente replicava lo stesso modello. Va segnalato, solo per completezza di bibliografia, che contemporaneamente al libro sul restauro è uscito anche un altro volume (Viviani 2023), che si può tranquillamente catalogare come un inutile spreco di inchiostro e carta, visto che l'autrice non si è resa conto che la bibliografia sulla pittura nelle Marche non si è fermata agli studi di Zampetti. Per lei l'*Edicola Malvezzi* è stata affrescata da Gerolamo (sic!) di Giovanni, per esempio; il polittico di Massa Fermana è stato dipinto su un'unica tavola, la *Madonna* di Macerata è un trasporto e una lunga serie di altre imprecisioni e notizie false.

³ La data 1470, quindi, va considerata attendibile e precisa quanto si poteva suggerire per lo stile. È anche interessante l'indicazione della città in cui fu prodotta l'opera, Fermo, scritto in una forma che doveva suonare latina, ma corrotta, Fermis. Come già sottolineato da Coltrinari 2023, p. 24, è l'unica volta in cui il pittore inserisce questo dato nelle sue iscrizioni. In realtà non credo che in questo modo si volesse far riconoscere, che pure sarebbe possibile, ma semplicemente replicava una formula, presente, anche se per nulla consueta, in altre opere di ambito veneziano. Nello *Sposalizio di Santa Caterina* di Lorenzo Veneziano alle Gallerie dell'Accademia di Venezia il pittore appone la firma con indicato «per man de Lorenzo pentor in Venexia», che, in verità, essendo in volgare si potrebbe intendere come una formula vernacolare per indicare la provenienza del pittore e non specificatamente dell'opera, visto che spesso Lorenzo si firma come veneziano. Mentre certamente più affine al caso di Macerata è la firma di Antonio e Bartolomeo Vivarini nel polittico della Certosa nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (per il quale Müller 2023, p. 97 e G. Fossaluzza, in Bentini *et al.* 2004, cat. 84, pp. 224-233, dove è trascritta puntualmente la firma anche se non mi pare si legga la T alla fine dell'iscrizione che l'autore scioglie con Titolo), in cui si legge HOC OP(VS) INCEPTVM FVIT ET PERFECTVM VENETIIS AB ANTONIO ET BARTHOLOMEO FR(ATR)IB(US) DE MVRANO. Bartolomeo userà una formula con l'indicazione della città di lavoro, se così possiamo dire, anche per l'*Annunciazione* di Modugno che è datata 1472, per la pala di San Nicola a Bari del 1476, per il polittico dell'Accademia Carrara di Bergamo del 1488 (già indicato come esempio da Coltrinari 2023) e

Il confronto tra questa Madonna e quella sul pannello centrale del polittico di Porto San Giorgio, ora a Washington (fig. 2), che portava la stessa data⁴, è parlante. Si leggono davvero in parallelo e basterebbe vedere solo la posizione, le pieghe del velo e la decorazione della veste. Ma si possono anche confrontare le fisionomie, la vitalità dei due bambini e la pittura stessa, accordata su toni caldi (figg. 1, 3).

Sulla sommità del fantasioso trono all'antica⁵ di Porto San Giorgio, sulla piattabanda dell'arco, Carlo scrisse un'invocazione alla Madonna: MEMENTO MEI MATER DEI REGINA CELI LETARE: il carattere è vergato in maiuscola con segno nero bordato di bianco e lo spazio entro cui è incisa l'iscrizione è dipinto più o meno nello stesso modo, sempre con linee curve nere e bianche. La firma nella tela di Macerata è posta su uno sfondo strano, a sinistra un pigmento oca chiaro che sembra quello dell'arco interno a Porto San Giorgio e nella campitura più ampia, invece, il medesimo grigio delle partiture architettoniche della tavola a Washington. Le linee nere curve, allora, si possono leggere forse come l'imposta di un arco che era il fastigio del trono della *Madonna* anche nella tela di Macerata⁶. Un arco che doveva essere piuttosto ampio, vista l'inclinazione.

Si è sempre pensato che la *Madonna* di Palazzo Buonaccorsi fosse un frammento di un dipinto più grande, anche sulla scorta di Lanzi, forse un polittico per i francescani osservanti di Santa Croce, ma l'evidenza della sua nascita su tela mette in forte dubbio questa eventualità. È vero che nelle Marche esiste un polittico su tela, di Paolo da Visso, datato nel 1478⁷ e già conservato nel Museo Diocesano di Camerino e pure un altro oggetto del genere era proba-

per il *Trittico di San Martino*, anch'esso nello stesso museo, del 1491. È significativo che Marco Zoppo, nella sua pala spedita a Pesaro nel 1471, indichi anch'egli dove teneva bottega in quel momento, perché la firma recita MARCO ZOPPO DA BOLOGNA PINXIT MCCCCLXXI e poi nello stesso cartellino ma con un carattere un po' più piccolo VENETIIS. Immagino, quindi, che, quando le opere venivano spedite da Venezia sulla terraferma e in qualsiasi parte dell'Adriatico, il pittore poteva voler indicare, per aumentare forse il prestigio, che la sua bottega in quel momento era nella grande città. Carlo, allora, si sarà adeguato a questa formula.

⁴ L'opera era firmata e datata come risultava da due descrizioni della chiesa del XVIII secolo (riportate da ultimo da S.J. Campbell, in Campbell 2015, p. 163, nota 6). Entrambi i documenti, per descrivere la firma, usano la formula «ai piedi del quadro». L'espressione sembra quasi far intendere che l'iscrizione fosse sulla cornice, come per esempio nel piccolo polittico di San Gregorio Magno di Ascoli ora in Pinacoteca Vaticana.

⁵ È stato notato da Andrea De Marchi (2008, pp. 69-71) come il trono volutamente classicista ma al solito ibrido e un po' visionario, vada in competizione, anticipandoli, con Marco Zoppo a Pesaro e Nicola di maestro Antonio ad Ancona.

⁶ De Luca 2023b, pp. 68-69, riporta gli stessi confronti che avevo già presentato durante le giornate di studio; la ringrazio per aver accolto questa mia proposta.

⁷ Sarebbe davvero interessante aggiornare gli studi su Paolo da Visso e sulla pittura dei Sibillini alla metà del Quattrocento, perché, a parte qualche intervento su argomenti puntuali (da ultimo, per esempio Spina 2016) si è fermi ancora a Venanzangeli 1993; per il polittico su tela lo studio più recente è di A. Marchi, in Marchi, Mastrocola 2013, cat. 10, pp. 102-104.

bilmente in Umbria, di Niccolò di Liberatore, ora a Palazzo Barberini a Roma del quale la prima ubicazione conosciuta è il Monte di Pietà a Roma⁸, ma per Carlo Crivelli pensare un polittico su tela è molto difficile e una pala quadra all'antica, nel 1470, forse ancora di più. Mi pare allora che la soluzione possa essere che in origine il dipinto sia stato un gonfalone con una Madonna molto venerata al centro, esattamente come la *Madonna della Misericordia* di Antonio Solario⁹, dipinta qualche anno dopo sempre a Macerata che, tra l'altro, testimonia in città la stessa tipologia di oggetto.

Nel 1472 Carlo dipinse il polittico per San Domenico a Fermo che Francesco De Carolis ha dimostrato essere un pentittico ad un solo registro che comprendeva la *Madonna col Bambino*, il *san Domenico* e il *san Michele Arcangelo* al Metropolitan Museum, il *san Giacomo Maggiore* al Brooklyn Museum of Art e il *san Nicola di Bari* a Cleveland¹⁰. Lo stile di questo dipinto si legge come un'evoluzione delle opere del 1470, gli incarnati hanno sempre quel tono caldo, ma il pittore sembra virare verso una più marcata volontà decorativa e in questo caso Carlo abbandona le pastiglie per utilizzare la foglia d'oro come supporto della pittura stessa. La decorazione sull'oro della veste di Maria serve per definire il muoversi delle luci e delle ombre sulla lamina preziosa (fig. 3) e lo stesso vale per la vesticciola di Gesù, tutta d'oro a guazzo con incisioni e punzonature a rendere le pieghe. La luce viene da sinistra, infatti la parte granita che oggi appare più scura perché più soggetta a raccogliere sporco e polvere, in realtà era quella più lucente.

Lo stesso De Carolis, commentando il polittico di Montefiore dell'Aso, poneva attenzione proprio all'uso di questa tecnica di decorazione invece delle consuete pastiglie e notava la vicinanza tra quella macchina d'altare e l'ancona di San Domenico a Fermo¹¹. Poteva essere in effetti un'indicazione per una congruenza cronologica, e anche io l'ho pensato a lungo, ma è terreno un po' scivoloso, perché Carlo usa il gesso rilevato già dalle prime opere e questo comparirà e scomparirà nelle sue tavole in maniera un po' casuale, in modo che non lascia vedere una linea o una norma¹².

⁸ S. Innamorati, in Todini 2004, cat. IV.18, pp. 532-533.

⁹ Per questo dipinto e l'attribuzione ad Antonio Solario mi permetto di rimandare a Delprori 2016, pp. 17-21. Va detto anche che non tutti i dipinti su tela del Quattrocento debbano considerarsi dei gonfaloni, ma si potevano pure dipingere pale d'altare o anche dipinti che avevano la doppia funzione. Per esempio, anche se su tavola, è interessante citare il caso della *Madonna della Consolazione* di Perugino che i documenti indicano precisamente come una pala d'altare che all'occorrenza veniva portata in processione (trascrizione completa in Canuti 1931, pp. 184-187, docc. 242-250).

¹⁰ F. De Carolis, in Campbell 2015, catt. 8-12, pp. 164-173 e dopo De Carolis 2017, pp. 10-13.

¹¹ De Carolis 2019, pp. 14-19.

¹² Per esempio: il gesso rilevato è presente nel 1468 a Massa Fermana e a Porto San Giorgio nel 1470. Scompare a Fermo nel 1472 e invece si vede in grande evidenza ad Ascoli nel 1473 per il polittico de Duomo e pure per quello di San Domenico del 1476 e anche nella più piccola

Il viso di san Michele si legge perfettamente accanto a quello della *Madonna* di Macerata (figg. 5-6), ma anche in questo caso la sua armatura è un'esplosione di dettagli elegantissimi, con evidente volontà di illudere meraviglie continue. Il colletto dell'armatura è bordato di perle, una moda che nelle Marche inizia in questo momento ma che a Ferrara era già in voga da qualche tempo e che proprio negli stessi anni era all'ultimo grido anche a Perugia, visto il ritorno di Perugino da Firenze.

Come già detto da De Carolis¹³, il polittico di Fermo doveva essere della foggia di quello dipinto dallo stesso pittore per San Gregorio Magno ad Ascoli, conservato ora in Pinacoteca Vaticana e datato 1481. Mi è già capitato di indicare come questo abbia la stessa cornice di altri polittici di Pietro Alemanno ed è possibile legare queste macchine alla produzione di intagli di Pietro Lombardo che sappiamo abitasse proprio a Fermo¹⁴.

La sua provenienza da San Domenico non è da mettere in discussione, ma certamente una pala di queste dimensioni, che in larghezza poteva raggiungere al massimo i due metri, considerando anche un generoso ingombro per la cornice, non poteva stare sull'altar maggiore¹⁵ della chiesa che invece ha una mensa gigantesca, larga quasi 5 metri.

Questo è ancora quello antico e a giudicare dalle sculture dei capitelli (fig. 7) si può datare alla fine del Trecento¹⁶. Il coro documentato di Giovanni di Stefano da Montelparo¹⁷ è molto rimaneggiato ma si può forse pensare che sia stato fin dall'origine un retrocoro, su modello di quelli della provincia fran-

macchina per San Gregorio Magno del 1481. Non si vede, invece, nelle parti di Carlo del polittico di Monte San Martino e nemmeno nella *Madonna di Force*, del 1482, ora in Pinacoteca Vaticana. I rilievi dorati e argentati ricompaiono nello stesso anno, con grande enfasi nel *Tritico* di San Domenico a Brera, dipinto per Camerino ma non sono usati nella *Madonna della Candeletta*, nella *Consegna delle chiavi* di Berlino, nell'*Annunciazione* di Ascoli e nemmeno nella più tarda *Madonna della Rondine* per San Francesco a Matelica. Si potrebbe pensare che alla fine della carriera avesse abbandonato questo rigurgito gotico, ma invece la *Madonna* di Bergamo, che potrebbe essere stata dipinta attorno al 1490, ha la veste della Vergine tutta a rilievo. L'elenco veloce e lacunoso indica come non si riesca a trovare un motivo per l'uso o meno di questo dettaglio.

¹³ De Carolis 2017, p. 12.

¹⁴ Mi permetto, quindi, di rimandare a Delpriori 2022b, pp. 93-94.

¹⁵ Cipolletti 2023, pp. 224-225, riporta un documento trascritto nel Ms 1761 della Biblioteca Comunale di Fermo. Si tratta del contratto del 1483 in cui al pittore Pietro di Mandello fu commissionata la *cona* dell'altar maggiore.

¹⁶ Crocetti 1989, pp. 465-466. L'altare è stato attribuito a Palmerio, lo stesso scultore che firmò nel 1388 il rosone del Duomo da Marchi 2006, p. 60. Attribuzione accettata anche da Tigler 2013, p. 274, nota 34. Di diverso avviso è invece Cipolletti 2018, pp. 262-263 che pensa sia più plausibile che l'autore sia un artista dalmata del XV secolo seguendo anche un'idea di Coltrinari 2012, p. 25, che pensa ad una bottega affine a quella di Andrea di Giorgio da Sebenico. Mi pare, invece, che abbia colto nel segno Marchi, perché le espressioni dei volti degli angeli e delle teste scolpite sono certamente trecentesche.

¹⁷ Crocetti 1989.

cescana umbra¹⁸, e quindi immaginare che sull'altar maggiore fosse prevista un'immagine diversa, certamente non un polittico come questo. La piccola macchina di Carlo, allora, doveva stare su un altare laterale che allo stato attuale delle conoscenze non è agile riconoscere, anche perché la chiesa che vediamo oggi è frutto di profondi lavori di restauro alla metà degli anni Quaranta del XIX secolo. Una traccia, che mi pare non sia stata notata fino ad oggi, è fornita dall'epistolario di Amico Ricci. Il 13 marzo 1831 Michele Baggioni da Monterubbiano, in una lettera che parlava soprattutto di Vincenzo Pagani, inserisce la notizia che nella chiesa di San Domenico a Fermo ci sono: «due altari con pitture di considerazione. Uno di San Pietro Apostolo il quale altare è stato fatto fare da una signora Vincenza Paccaroni ed il detto quadro è stato fatto dal Crivelli pittore nominatissimo», mentre l'altro era stato dipinto a muro da Lattanzio Pagani con una *Pietà* perduta¹⁹.

Dopo la ricostruzione della chiesa il piccolo polittico di Carlo fu spostato nel convento e presto prese la via del mercato, ma almeno fino al 1831 era, quindi, in chiesa su un altare. La struttura esterna della zona presbiteriale di San Domenico, con la grande abside e le due cappelle ai lati, è ancora quella originale e si può leggere l'architettura gotica della chiesa. I due vani ai lati dell'arco trionfale ora sono usati come ripostigli ma ci sono ancora le partiture architettoniche antiche, i costoloni e le impronte delle finestre. Avevo pensato che una di queste cappelle sarebbe stata perfetta per contenere un polittico di queste dimensioni, ma un saggio pubblicato ultimamente da Cipolletti offre altre informazioni²⁰. Lo studioso consulta due manoscritti conservati nella Biblioteca Comunale di Fermo, un *Repertorium* dei documenti e delle memorie della chiesa di San Domenico e le *Memorie* dello stesso monumento di Raffaele de Minicis²¹. Questi, dalla lettura del citato *Repertorium*, ricava la lista degli altari della chiesa e, a partire dall'altar maggiore, si capisce che quello della famiglia Paccaroni era addossato alla testata del transetto destro, una destinazione che mi pare possa essere plausibile per il polittico di Carlo²².

¹⁸ Su questa tipologia di cori e sui motivi dell'allestimento in fondo alle chiese rimane fondamentale Cooper 2001.

¹⁹ Ambrosini Massari 2007, pp. 260, nota 63 e 266.

²⁰ Cipolletti 2023.

²¹ Precisamente i due manoscritti sono il *Repertorium documentorum, scripturarum omnium, atque librorum magistralium in Archivo S. Dominici, Firmani Conventus ordinis FF. Predicatorum, existentium; aliarumque rerum ad predictum Conventum attinentium*, ms n. 1761 del fondo della Biblioteca Comunale di Fermo e R. De Minicis, *Memorie intorno la consacrazione della Chiesa di San Domenico di Fermo dalla Eminenza Reverendissima cardinale Filippo De Angelis, arcivescovo e principe, solennemente eseguita il 30 luglio 1848 e descrizioni delle funzioni celebrate per la medesima*, ms. n. 788, Biblioteca Comunale di Fermo.

²² La committenza da parte della famiglia Paccaroni è stata già ipotizzata da Coltrinari 2011a e 2011c, p. 49 e ripresa anche da Cipolletti 2019, p. 158. La lettera di Baggioni ad Amico Ricci citata poco sopra, che informa l'erudito della presenza di un dipinto sopra l'altare di San Pietro dei Paccaroni, ha forse portato all'equivoco che il dipinto di Carlo raffigurasse proprio il

Pietro Lombardo, a mio modo di vedere come ho già potuto anticipare altre volte²³, è l'autore anche della magnifica cornice del grande polittico per Sant'Emidio ad Ascoli datato 1473²⁴, un'opera manifesto della produzione di Carlo nei primi anni Settanta, dove il pittore si impegna in un *tour de force* di ornamenti e di caratterizzazioni psicologiche. I santi sono animati da moti interiori fin qui inediti e soprattutto la predella è una galleria di attitudini straordinaria. È un forte momento di cesura nello stile del pittore, che qui si ricorda della sua formazione vicino ai Bellini e cita in maniera un po' indiretta l'*Engel Pietà* di Giovanni, databile sul 1470 e conservata a Rimini²⁵. Federico Zeri progettava un libro su Crivelli che non ha mai visto la luce, sostituito nel 1961 dalla monografia di Pietro Zampetti che fece desistere lo studioso²⁶. La sua lettura, però, a quanto traspare dagli articoli pubblicati su questo tema, era al solito lucidissima e in particolare Zeri aveva potuto capire la differenza tra il Carlo degli esordi marchigiani, ancora padovano e schiavonesco, e quello di Ascoli e di Montefiore dell'Aso, cioè dal 1473 in poi, in cui si vedeva una luce diversa, più fredda e ghiacciata che imprigionava i dettagli in cristalli e in artifici sempre più complessi²⁷. Lo studioso pensava soprattutto a Niccolò di Liberatore e in particolare al polittico del 1466 di Montelparo e a Piero della Francesca, cosa che convinse anche Zampetti²⁸.

Le figure, in effetti, vivono di una luce diafana che intride i colori e schiarisce le ombre, fissando l'attenzione sui dettagli più minuti. L'ultimo restauro ha rivelato le vesti ancora più ricche, le pieghe più tagliate, le mani più nodose. I lustri sui volti fanno diventare le epidermidi metalliche e lucenti ma credo che il principio di questa svolta, invece di Piero e Niccolò, possa essere la ventata verrocchiesca riportata in Umbria da Perugino di ritorno dalla sua formazione a Firenze. La *Madonna* del Jacquemart-André a Parigi (fig. 8), come pure mi è già capitato di proporre²⁹, è un precedente molto interessante per la lucida costruzione dei volti delle sante di Ascoli (fig. 9) e quei rialzi di biacca che si

santo apostolo (o forse il martire domenicano), ma in realtà sospetto che sia un errore di Ricci, attratto dall'intitolazione della cappella, anche perché è chiaro che il suo corrispondente gli descriva una sola opera del pittore veneziano.

²³ Delpriori 2022b, pp. 90-92.

²⁴ Sull'opera si vedano almeno Zampetti 1986, pp. 264-265; Lightbown 2004, pp. 143-183; S. Papetti, in Papetti 2012, pp. 86-89; il polittico è stato da poco sottoposto ad una importante campagna di restauro e si spera che i risultati, anche delle analisi scientifiche, siano presto divulgati.

²⁵ Sulla *Pietà* di Giovanni cfr. Pulini, Bona Castellotti 2012.

²⁶ Sul rapporto tra Zeri e Crivelli si veda il bellissimo saggio di Daffra 2021. La monografia di Zeri su Crivelli, lo stesso studioso racconta che fu bruciata (Zeri 1995, p. 120). Lo stesso Zeri raccontò che il manoscritto della monografia su Crivelli fu bruciato.

²⁷ Zeri 1961 (ed. 2000), p. 207.

²⁸ Zampetti 1986, p. 22.

²⁹ Delpriori 2022a, p. 139. Sulla *Madonna* del Jacquemart-André, che però fu dipinta molto probabilmente a Firenze e che va letta come un confronto di sensibilità stilistica, non come citazione diretta, si veda ora E. Zappasodi, in Pierini, Picchiarelli 2023, cat. I.3, pp. 184-187.

vedono sul viso di *santa Caterina* possono discendere proprio da questa congiuntura, che sul 1473 aveva prodotto già esiti strepitosi a Perugia.

Lo stesso Federico Zeri, in realtà, occupandosi, nel 1953 del Maestro dell'Annunciazione Gardner su «Bollettino d'Arte»³⁰, dedica più di una riga al contatto di questi con Crivelli attorno al polittico di Ascoli. Per lo studioso quella figura ancora sfuggente, che oggi sappiamo essere Piermatteo d'Amelia, aveva portato in questa parte degli Appennini la pittura lucida e smaltata di Verrocchio con opere come la stessa *Annunciazione* ora a Boston o la *Madonna* di Francoforte a cui aveva reagito coscientemente anche Carlo. Dopo settant'anni sappiamo che non è così, o almeno che non è del tutto così, perché la rivalutazione della giovinezza di Perugino e la pulizia di molte delle sue opere dal catalogo allora spurio di Fiorenzo di Lorenzo hanno prodotto i loro frutti³¹.

Il Polittico del Duomo di Ascoli è davvero uno dei grandi capolavori del suo secolo e non solo nelle Marche: si veda la lucida acribia nelle descrizioni dei dettagli, la particolare attenzione ai gioielli e alle caratterizzazioni dei personaggi. I giovani e le donne sono quasi diafani, con la pelle bianchissima e i riflessi di luce dal basso che indagano le fisionomie, gli uomini maturi hanno la pelle scura, così come la Vergine imbruttita dal dolore nella pietà che ha gli occhi rossi per il troppo pianto, mentre digrigna i denti nell'ultimo struggente saluto. San Giovanni è sconvolto allo stesso modo e sono indimenticabili le gocce di cristallo usate per le lacrime, dipinte a tempera con una maestria impressionante (fig. 10).

Il polittico ora è conservato nella cappella del Sacramento ma in origine era chiaramente sull'altar maggiore che però non è quello che vediamo oggi, anche perché l'area presbiteriale era profondamente diversa³².

Al fondo dell'abside oggi è montato un coro ligneo di Giovanni da Maltignano, il più famoso degli intagliatori ascolani del Quattrocento, capostipite di una dinastia vera e propria di altissimi artigiani del legno. Dai documenti pubblicati da Giuseppe Fabiani si capisce che quanto vediamo oggi, come è noto, è il risultato dell'assemblaggio di due diversi mobili, entrambi dello stesso autore, ma fatti per diverse destinazioni³³. Uno è quello per il Duomo e senz'altro è quello che appare più gotico, con gli schienali divisi a bifore (fig. 11) mentre l'altro era destinato alla chiesa di San Pietro Martire sempre di Ascoli

³⁰ Zeri 1953, p. 241.

³¹ Per esempio, De Marchi 2002, pp. 75-76, giustamente nota come i panneggi della Madonna in trono al centro dell'affresco di Melchiorre Bandini di Giovanni Angelo d'Antonio rispondano alle pieghe ghiacciate del Perugino delle tavolette del 1473. L'affresco dovrà presupporre anche un sostrato crivellesco già vivo ma non dovrebbe seguire di molto quella data ed è testimonianza in più, e per quel che ci riguarda preziosa, della capillarità del portato peruginesco anche in questa zona.

³² Per un sunto sulle fasi di costruzione della Cattedrale, almeno Cappelli 2000, pp. 13-19.

³³ Calzini 1908; Fabiani 1950, pp. 218-221.

che invece ha un architrave continuo che corre a sorreggere il fastigio traforato³⁴. Se si osserva attentamente il montaggio dei pezzi, si nota che il coro inizia ai lati più esterni con i frammenti di quello del Duomo, gira seguendo l'andamento dell'abside con quello di San Pietro e al centro è stata montata la cattedra che proviene, evidentemente, dal primo coro. Un dettaglio sullo schienale dell'ordine più basso di sedute fa vedere come l'adattamento al poligono dell'abside, per il mobile di Sant'Emidio, sia stato accidentale e non molto preciso (fig. 12), mentre lo stesso non accade per i frammenti di San Pietro che invece girano perfettamente seguendo i lati delle mura. Mi pare, quindi, possibile che in origine il coro del Duomo di Ascoli non fosse addossato alla parete di fondo, ma fosse quadrato e, come di consueto, allestito al centro del presbiterio e solo in un secondo momento, quando arrivarono i pezzi da San Pietro, spostato in fondo all'abside. Anche per questo Giuseppe Fabiani dà indicazioni precise, visto che l'acquisto dai domenicani avviene nel 1546³⁵. Sono anni in cui la Cattedrale è interessata da profondi lavori di ristrutturazione: negli anni Trenta Cola dell'Amatrice aveva fatto la nuova facciata³⁶ e nel decennio successivo sono documentati i lavori per l'allungamento dell'abside da parte di un maestro lombardo, Giovanni del Cioch³⁷ che si impegnò ad ampliare il presbiterio invadendo lo spazio che in quel momento era l'orto del Capitolo e che si trovava, evidentemente, sul retro della vecchia abside della chiesa (fig. 13). La lettura oggi è molto difficile perché quanto rimane della struttura più antica è solo l'ammorsatura della nuova abside nella parete di sinistra³⁸ e quindi non sappiamo quanto questa sporgesse rispetto a quelle laterali. Anche la cripta è stata rifatta alla fine del Settecento nella zona absidale e non fornisce, quindi, indicazioni in merito³⁹. Il fatto però che i documenti parlino di un allungamento di quel corpo di fabbrica ci fa immaginare che l'abside centrale non fosse molto più profonda di quelle laterali.

³⁴ Trionfi Honorati 1993, pp. 14-16; Montevicchi 2008, pp. 154-156.

³⁵ Fabiani 1972, p. 255 che giustamente ci dice che l'acquisto non è documentato ma è verosimile e che a montare il coro fu il nipote di Giovanni di Matteo, Maestro Grifone. Il coro fu nuovamente sistemato nel 1572 da Giovanni Maria Perfetti da Camerino.

³⁶ Sull'attività di Cola ad Ascoli aspettiamo la pubblicazione del lavoro di Francesca Rognoni, che ringrazio per i consigli e per la generosità con cui ha condiviso con me alcune sue idee, si veda Rognoni 2020, oltre alle pagine sempre puntuali di Fabiani 1952, pp. 77-84 e più ultimamente Ghisetti Giavarina 2018, pp. 51-54, e Rognoni 2018, ovviamente anche per la bibliografia precedente.

³⁷ Fabiani 1952, pp. 148-149.

³⁸ Cappelli 2000, pp. 96-97

³⁹ Un'ipotesi è stata proposta da Cappelli 2000, pp. 79-80 e ripresa anche in Cappelli 2008, p. 65, che immagina che l'abside romanica fosse quadrata anche perché «il coro posto in opera da Giovanni da Maltignano, [...] vista la sua struttura, non poteva che essere addossato a pareti rettilinee». Se invece fosse stato allestito al centro del presbiterio, questa prova cadrebbe. In assenza di scavi archeologici, rimane interessante la ricostruzione di Cappelli che però non è conclusiva.

Il presbiterio oggi è ottocentesco ed è rialzato, ma gli scavi del 1882 hanno dimostrato che la situazione era pressoché simile anche in origine⁴⁰. Ci sarebbe quindi spazio sufficiente per ipotizzare che il coro fosse allestito al centro, sotto la cupola e che l'altar maggiore fosse invece spostato verso il fondo. In mancanza di altri dati, è ovvio che si tratta di una supposizione, ma mi pare verosimile che la posizione del polittico, che era anche allora preziosissimo, fosse in fondo al coro⁴¹, sopra l'altar maggiore e che questo si potesse traggare dalla navata con un po' di difficoltà, fatto che ne aumentava la sacralità e quindi il prestigio. Rimango sempre affascinato dalla lettura che potevano averne gli ascolani nel Quattrocento quando il polittico era visibile, illuminato dal fuoco delle candele e delle lanterne che l'avrebbero reso fiammeggiante in ogni dettaglio. La predella, in maniera un po' inconsueta, ha le tavole montate con venatura verticale, segno che non fosse un elemento strutturale della macchina e che questa non poteva essere in alcun modo autoportante. Si sarebbe avuto il ribaltamento in avanti o la rottura delle fibre delle tavolette dello scaglino che non avrebbero retto il peso di tutta la macchina. L'esilità della cornice, senza pilastri laterali, porta alla stessa conclusione e quindi si può pensare che tutto il polittico fosse racchiuso in una *capsa* che, tipicamente, era coperta sul davanti da una cortina o un tendaggio che celava allo sguardo dei fedeli la preziosa tavola nelle celebrazioni feriali⁴².

La struttura del polittico di Sant'Emidio è stata presa a modello, dalla monografia di Zampetti⁴³ in avanti, anche per il grande polittico di Montefiore dell'Aso, destinato all'altar maggiore della chiesa di San Francesco⁴⁴. Il complesso è stato in parte smembrato e nel piccolo museo annesso alla chiesa è conservato solo un trittico (fig. 14), frutto del rimontaggio. Intanto le dimensioni della *Madonna col Bambino* e della *Pietà* che la sormontava sono diverse rispetto a quelle della pala ascolana e poi, fatto per nulla secondario, i santini che erano

⁴⁰ Cappelli 2000, p. 60.

⁴¹ In fondo al coro era certamente nel 1562, come descritto da Fabiani 1952, p. 49.

⁴² Il modello di questo allestimento lo offre il celebre affresco di Benozzo Gozzoli nella cappella di San Girolamo a San Francesco a Montefalco. Andrebbe fatto un lavoro di censimento dei documenti e delle parti superstiti delle *capse* dei polittici in Italia, ma per il nostro caso va intanto segnalato un importante documento del 22 giugno 1484 in cui don Pierantonio di Domenico Maccaroni, priore della chiesa di San Giacomo a Tolentino, affida a Vittore Crivelli l'esecuzione di una cona per l'altar maggiore dando indicazioni precise per la dimensione della *capsa*, cfr. Coltrinari 2011b, p. 196, doc. 107; nel polittico del 1490 di Monte San Martino si vede un pezzo della *capsa* ancora esistente, A. Delpriori, in Coltrinari, Delpriori 2011, cat. 44, pp. 188-189.

⁴³ Zampetti 1986, p. 240.

⁴⁴ Su quest'opera è uscito uno studio monografico (De Luca 2023a) in seconda edizione rispetto ad una prima stesura del 2021 e a quello si rimanda anche per la bibliografia precedente, anche se va segnalato che la studiosa ancora attribuisce la *Madonna col Bambino* della Lehman Collection a New York a Carlo (p. 17), che invece è di Nicola di Maestro Antonio come già detto da Mazzalupi 2008, pp. 257-259 e pp. 289-290, e confermato da Hilliam 2017.

nella predella hanno la venatura orizzontale⁴⁵. Le strutture, quindi, erano diverse e purtroppo il restauro appena concluso di Daphne De Luca ha dimostrato che la cornice, rimontata dopo la dispersione di parte della macchina d'altare, è ottocentesca e quindi non abbiamo nessuna indicazione in merito all'intaglio.

Dal punto di vista stilistico e della datazione il polittico di Montefiore è stato letto sempre accanto a quello di Ascoli e la sua cronologia assoluta non è ancora chiara e varia nella bibliografia dal 1471 al 1478⁴⁶, anche perché sappiamo per via documentaria che a quella data le tavole erano già sull'altare. È vero che la vicinanza col dipinto di Sant'Emidio è puntuale in più di un dettaglio, ma a me pare che ci sia in realtà una certa evoluzione del pittore in senso più superficiale.

Per esempio, se guardiamo i santi del registro superiore ad Ascoli, di qualità altissima, sono come stretti nel loro spazio, si atteggiano in maniera slegata tra di loro e sembrano costretti tra le colonne della cornice. È lo stile più classico e se vogliamo più rappresentativo di Carlo con l'ostentazione delle figure che quasi aggrediscono lo spettatore. Nei dettagli, come nei profili di *sant'Orsola* ad Ascoli e di *san Ludovico* a Montefiore (figg. 15-16), la pittura è identica e anzi, quei riverberi di luce chiarissima che prima ho provato a definire di impronta verrocchiesca ma mediati da Perugino, si vedono puntuali anche nel santo francescano. La lettura d'insieme delle figure dell'ordine superiore del polittico montefiorano (fig. 17), invece, mostra un'idea diversa, con i personaggi che si muovono più liberamente nello spazio e con una tornitura dei volumi più marcata rispetto ad Ascoli. I santi sono come intagliati sull'oro con un vigore fin qui inedito nella pittura di Carlo e con una forza del disegno che verrebbe da dire fiamminga. Il viso di *sant'Antonio da Padova*⁴⁷ (fig. 18) sembra quasi di un pittore nordico per l'insistenza grafica, per gli occhi gonfi, il naso grosso e, infatti, si confronta in maniera un po' sorprendente con l'*Euclide* (fig. 19) che fa parte della serie degli *Uomini Illustri* nello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino⁴⁸.

⁴⁵ La *Madonna col Bambino* conservata nel Musée des Beaux Arts di Bruxelles misura 180 x 65 cm e il *Cristo in Pietà* 72, 5 x 55, 5 cm. La *Madonna* del polittico di Ascoli misura invece 136 x 66 cm e il pannello centrale dell'ordine superiore 61 x 64 cm. Se le larghezze sono più o meno simili, l'altezza della macchina montefiorana era almeno 60 cm in più. I santini della predella sono stati riconosciuti da Zeri 1961 (ed. 2000), pp. 203-211; i due santi apostoli che leggono della Hampton House sono stati esposti ultimamente a Birmingham, cfr A. Hilliam, in Hilliam, Watkins 2022, cat. 1, pp. 18-23.

⁴⁶ Le date si ricavano entrambe da Zampetti 1986, p. 240 che ci informa come nel '78, appunto, il polittico era già terminato. In realtà la datazione più indicata dagli studi è 1472-1473, cioè tra il polittico per San Domenico a Fermo e quello del Duomo di Ascoli. Lo dice per primo Zeri 1961 (ed. 2000), p. 203, è ripetuto da Lightbown 2004, p. 186, che lo immagina iniziato prima del polittico già Fesch, intorno al 1471 e concluso dopo la cona ascolana nel 1473. Gli stessi anni sono stati ipotizzati anche da De Carolis 2019, p. 18 e anche De Luca 2023a, p. 14.

⁴⁷ Riconosciuto definitivamente da De Carolis 2019, p. 19.

⁴⁸ Sullo studiolo, almeno Marchi 2015; Russo 2023, con importanti precisazioni sulla rico-

Quei ritratti, iniziati da Giusto di Gand, ma poi finiti ad olio dal ben più dotato Pedro Berruguete⁴⁹, erano frutto della pittura più alla moda in Italia, invasa in quel momento dalla nuova tecnica e da uno stile minuto che sempre guardava oltralpe e Carlo risponde a quelle sollecitazioni con questi santi elegantissimi e dai tratti graffianti⁵⁰.

Il *san Ludovico da Tolosa* è uno dei passaggi più alti di tutta la produzione di Carlo, sia per la luce chiarissima del volto che rischiarata l'epidermide, sia per la forza decorativa altissima che illude oro e pietre preziose tenute tutte nel loro castone sulla mitria e sul piviale. Lo stesso aveva fatto per *sant'Emidio* ad Ascoli, ma le pietre erano state incastonate nel gesso rilevato e poi andate rubate e perdute. Nella figura di Montefiore, invece, la *verve* decorativa è quasi incontrollabile e ancora una volta vanno guardati i modelli urbinati dove papi e vescovi sono inondati di perle e gemme preziose che decorano vesti e copricapi e (fig. 20) dove i panni sono broccati con grosse decorazioni dorate, esattamente come nel piviale del nostro francescano ricamato col giglio angioino. Gli uomini illustri di Urbino non hanno una data certa ma lo studiolo era concluso del tutto nel 1476 e le pitture probabilmente precedevano di qualche tempo. Il fatto che ci sia un evidente cambio in corsa nella loro produzione fa pensare ad una gestazione un po' lunga e una data tra il 1473 e il 1475 sarebbe perfetta. Si può supporre, allora, un viaggio di Carlo a vedere le pitture all'ultima moda di Urbino, ma pure di Pesaro dove negli stessi anni Giovanni Bellini aveva mandato la sua strepitosa pala ora a Palazzo Mosca⁵¹ (fig. 21). Nella cimasa della pala, ora in Vaticano, Giovanni aveva dipinto le mani di Cristo in scorcio e ormai senza forza, tenute dalla Maddalena (fig. 22). È lo stesso dettaglio proposto anche da Carlo nella *Pietà* della National Gallery di Londra (fig. 23) un tempo al centro dell'ordine superiore della macchina di Montefiore dell'Aso che, a questo punto, mi pare giusto datare non troppo di-

struzione dell'aspetto originale della sala, già anticipate in Russo 2022b. La presenza del famoso doppio ritratto di Federico da Montefeltro e suo figlio Guidubaldo all'esterno, nella nicchia sopra la porta, come ha convincentemente proposto Brügggen Israël 2019, suggerisce che quello spazio non fosse solo per il ritiro di studio del Duca, ma che poteva fungere anche per motivi di rappresentanza, per dimostrare la cultura di Federico. Si poteva forse entrare a vedere i ritratti e le meravigliose tarsie.

⁴⁹ La vicenda è stata studiata per la mostra del 2015 ad Urbino (Marchi 2015) e riassunta puntualmente da Russo 2022a. Di idea diversa è Bottacin 2021, pp. 85-90 che definisce il pittore spagnolo «interessante, ma con evidenti limiti».

⁵⁰ La stessa intuizione è stata proposta da Daffra 2021, pp. 206-207, che rileva anche come questo contatto con Urbino implicherebbe, per forza, una datazione posteriore rispetto all'inizio dell'ottavo decennio come solitamente proposto.

⁵¹ Non è necessario in questa sede riportare il dibattito e la bibliografia sull'opera ma basta segnalare da ultimo Lucco *et al.* 2019, cat. 55, pp. 393-395; per la data attorno al 1475 sembrano importanti i documenti segnalati da Valazzi 1988, pp. 34-39, che menzionano dei lasciti per la *cona* di San Francesco a Pesaro tra il 1474 e il 1475.

stante da quel 1475 che attrae sia i ritratti dello Studiolo di Urbino, sia la Pala di Pesaro di Giovanni Bellini.

La produzione di Crivelli in quegli anni non si esaurisce con queste grandi pale, ma sono rimasti anche polittici minori, trittici dipinti per contesti più appartati e per questo meno importanti. C'è un vero proprio doppio registro espressivo in tutta la prima carriera del pittore, almeno fino agli anni Ottanta. Nel 1471 è documentato un trittico ad Amandola e nel 1478 uno a Montegiberto⁵² che probabilmente erano ancora visibili nell'Ottocento. Nei primi anni Settanta dovrebbero cadere le due piccole opere di Valle Castellana, entrambe molto rovinate e conservate in Pinacoteca Comunale ad Ascoli⁵³. Sono testimonianze di una tipologia minore che però ha delle caratteristiche particolari, visto che in entrambi i casi la tavola centrale è più piccola di quelle laterali e che le proporzioni delle figure seguono questa discrepanza. Lo stesso doveva essere per la *Madonna* di Poggio di Bretta⁵⁴ conservata nel Museo Diocesano di Ascoli. Mi chiedo se anche la *Madonna* di Corridonia fosse il centro di un trittico analogo, visto che compositivamente si sposa perfettamente con le opere appena evocate (fig. 24)⁵⁵. Durante le giornate di studi da cui arriva questo scritto, avevo proposto che il *sant'Antonio da Padova* di Norfolk⁵⁶ potesse essere uno dei due santi ai lati della Vergine, mentre in questa stessa sede Victor Schmidt sostiene una tesi diversa. Nel ringraziare Victor per la consueta generosità e per il confronto, mi pare giusto avanzare con molta cautela la stessa idea che avevo riportato quella volta.

La *Vergine* di Corridonia e il *sant'Antonio* al Chrysler Museum hanno lo stesso punto di stile e, soprattutto, lo stesso sfondo atmosferico coperto da un drappo d'onore lilla di stoffa marezzata. Entrambe le figure portano la medesima aureola liscia, senza alcuna decorazione, come si trova anche nei trittici di Ascoli e nella *Madonna* su tela di Macerata. Le proporzioni diverse sono compatibili con le forme dei trittici di Valle Castellana e mi chiedo se un'analisi dei supporti (che io non ho effettuato dal vero) possa risolvere la questione. In effetti le aureole hanno un dettaglio diverso, quelle della tavola centrale sono bordate di blu e quella del santo in America di rosso. È una piccola *variatio*

⁵² L'opera di Amandola era una *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Eudisia* e invece quello di Montegiberto, per cui esiste un atto di pagamento, era una *Madonna col Bambino tra i santi Nicola e Giovanni Battista*, come ha opportunamente riportato recentemente Coltrinari 2022, p. 25.

⁵³ S. Papetti, in Papetti 2012, catt. 11-12, pp. 76-83.

⁵⁴ Ivi, cat. 13, pp. 84-85.

⁵⁵ Giuliana Pascucci, in Coltrinari, Pascucci 2022, cat. 2, pp. 124-125, anche Coltrinari 2022, p. 25, si pone lo stesso problema e suppone che la *Madonna* di Corridonia fosse una tavola singola come sembra essere stato per la prima opera documentata nelle Marche di Carlo, la *Madonna* per il Palazzo dei Priori di Fermo eseguita nel 1468. La studiosa però cita anche un inventario della parrocchiale di Corridonia del 1727 in cui vengono descritti due santi laterali.

⁵⁶ S.J. Campbell, in Campbell 2015, cat. 13, pp. 174-175 con una data al 1495-1490 che non sarebbe per nulla compatibile con la *Madonna* di Corridonia, più di un decennio più antica.

che il pittore usa sovente, tanto che anche nel primo trittico di Valle Castellana c'è la stessa evenienza ma in quel caso a colori invertiti.

Sarebbe auspicabile, un giorno, lo studio sistematico dei supporti delle opere di Crivelli, reso difficile dalla diaspora delle opere, disperse ai quattro angoli del mondo, ma oltre ad essere un grandioso progetto di ricerca, getterebbe luce su alcuni coni d'ombra che ancora si trovano nel percorso di Carlo che speriamo venga considerato da tutti, quanto prima, uno dei grandi interpreti della pittura del suo tempo.

Riferimenti bibliografici / References

- Ambrosini Massari A.M., a cura di (2007), *“Dotti amici”. Amico Ricci e la nascita della storia dell’arte nelle Marche*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- Bacchi A., Mattedi L. (2022), *Italian Paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna: Fondazione Zeri.
- Bentini J., Cammarota G.P., Scaglietti Kelescian D., a cura di (2004), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia: Marsilio.
- Bottacin F. (2021), *Giusto di Gand e la Comunione del Duca d’Urbino*, Padova: Cleup.
- Brüggen Israels M. (2019), *The “sovrapporta” of the studiolo in Urbino*, «The Burlington Magazine», CLXI, pp. 744-747.
- Calzini E. (1908), *Il coro della Cattedrale di Ascoli Piceno*, «Rassegna bibliografica dell’Arte Italiana», 11, pp. 89-94.
- Campbell S.J., ed. (2015), *Ornament and Illusion. Carlo Crivelli of Venice*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 October 2015 – 25 January 2016), Boston: Paul Holberton Publishing.
- Canuti F. (1931), *Il Perugino*, Siena: La Diana.
- Cappelli F. (2000), *La Cattedrale di Ascoli nel Medioevo, società e cultura in una città dell’Occidente*, Ascoli Piceno: La Musa.
- Cappelli F. (2008), *La Cattedrale nel Medioevo*, in *La Cattedrale di Ascoli Piceno*, a cura di A.A. Amadio, L. Morganti, M. Picciolo, Ascoli Piceno: D’Auria Editrice, pp. 63-75.
- Cavazzini L. (2011), *Luca della Robbia, Madonna and Child*, in *The Alana Collection. Italian Paintings and Sculptures from the fourteenth to sixteenth century*, a cura di M. Boskovits, Firenze: Centro Di, pp. 105-108.
- Cipolletti C. (2018), *La scultura in pietra a Fermo nel XV secolo: il Rinascimento adriatico dei maestri schiavoni*, «Marca Marche», 10, pp. 243-26.
- Cipolletti C. (2019), *Carlo Crivelli, dalla Dalmazia alle Marche. Il contesto economico e sociale in cui svolse i suoi primi anni di attività il pittore veneziano*, «Marca Marche», 13, pp. 141-168.

- Cipolletti C. (2023), *Per Francescuccio di Cecco Ghissi, qualche precisazione sulla Madonna dell'Umiltà della Pinacoteca civica di Fermo*, in *Povertà e assistenza nelle Marche tra basso Medioevo ed età contemporanea*, «Marca Marche», 21, pp. 215-230.
- Coltrinari F. (2011a), *Note e precisazioni sulla prima attività di Carlo Crivelli per le Marche*, in *Incontri. Storie di spazi, immagini e testi*, a cura di G. Capriotti, F. Pirani, Macerata: EUM, pp. 143-176.
- Coltrinari F. (2011b), *Regesto documentario*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 191-200.
- Coltrinari F. (2011c), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2012), *La Storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 23-59.
- Coltrinari F. (2022), *Carlo Crivelli, la perfezione dell'arte*, Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 23-47.
- Coltrinari F. (2023), *Alle origini della Madonna di Macerata di Carlo Crivelli. Il dipinto e il suo contesto*, in Coltrinari et al. 2023, pp. 29-48.
- Coltrinari F., De Luca D., Pascucci G., a cura di (2023), *Il restauro della Madonna di Macerata di Crivelli. La riscoperta di un capolavoro su tela*, Roma: Tab edizioni.
- Coltrinari F., Delpriori A., a cura di (2011) *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.
- 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.
- Cooper D. (2001), *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, pp. 1-54.
- Crocetti G. (1989), *Giovanni di Stefano da Montelparo intagliatore marchigiano del sec. XV*, I, «Arte Cristiana», 77, pp. 465-474.
- Daffra E. (2012), *Zeri e Crivelli, un filo rosso*, in *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, a cura di A. Bacchi, D. Benati, M. Natale, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 201-219.
- De Carolis F. (2017), *Alcune considerazioni sulla prima attività di Carlo Crivelli nelle Marche. Il dossier Crivelli della Fondazione Zeri*, «Intrecci d'arte», 6, pp. 1-13.
- De Carolis F. (2019), *La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli*, «Venezia Arti», 1, vol. 28, pp. 11-30.

- Delpriori A. (2016), *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche*, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Matelica, 2016), a cura di A. Delpriori, Perugia: Quattroemme, pp. 11-56.
- Delpriori A. (2022a), *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, 2021) a cura di D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, Ascoli Piceno: Capponi Editore, pp. 129-149.
- Delpriori A. (2022b), *Frames and Carpentry in the Altarpiece of Carlo Crivelli*, in Hilliam, Watkins 2022, pp. 83-101.
- De Luca D. (2023a), *Il polittico di Carlo Crivelli a Montefiore dell'Aso*, Firenze: Edifir, II ed.
- D. De Luca (2023b), *La Madonna con il Bambino di Carlo Crivelli a Palazzo Buonaccorsi. Studio delle tecniche e intervento di restauro*, in Coltrinari et al. 2023, pp. 59-86.
- De Marchi A. (2002), *Pittori del Quattrocento a Camerino. Le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori del Quattrocento a Camerino*, a cura di A. De Marchi, Milano: Motta, pp. 22-99.
- De Marchi A. (2008), *Ancona porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 15-95.
- Fabiani G. (1950), *Ascoli nel Quattrocento*, Ascoli Piceno: Società Tipografica editrice, ed. cons. 1968.
- Fabiani G. (1952), *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Roma: Tipografia Italiana.
- Fabiani G. (1972), *Ascoli nel Cinquecento, II*, Ascoli Piceno: Società tipografica editrice.
- Ghisetti Giavarina A. (2018), *La cultura architettonica di Cola dell'Amatrice*, in *Cola dell'Amatrice, da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 2018), a cura di S. Papetti, L. Pezzuto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 51-54.
- Hilliam A. (2017), *From Nicola di Maestro Antonio to Carlo Crivelli and back again*, «The Burlington Magazine Index Blog», <<https://burlingtonindex.wordpress.com/2017/02/20/from-nicola-di-maestro-antonio-to-carlo-crivelli-and-back-again-one-hundred-and-one-years-of-art-history/>> (06.02.2024).
- Hilliam A., Watkins J., eds. (2022), *Carlo Crivelli. Shadows on the Sky*, catalogo della mostra (Birmingham, Ikon Gallery, 23 febbraio – 29 maggio 2022), Birmingham: Ikon Gallery.
- Lanzi L. (1795-1796), *Storia Pittorica della Italia dell'Abate Luigi Lanzi. Antiquario della R. Corte di Toscana*, Bassano: a spese Remondini di Venezia.
- Lanzi L. (2003), *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per*

- la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità ritrovatevi*, a cura di C. Costanzi, Milano: Motta.
- Lightbown R. (2004), *Carlo Crivelli*, Yale-London: Yale University Press.
- Longhi R. (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze: Sansoni 1985.
- Lucco M., Humfrey P., Villa G.C.F. (2019), *Giovanni Bellini, catalogo ragionato*, Treviso: Zel edizioni.
- Marchi A. (2006), *Gli "sculti monumenti". Per un catalogo della scultura a Fermo tra Medioevo e Rinascimento*, in *L'Aquila e il Leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo, Sant'Elpidio a Mare, 2006) a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, pp. 55-67.
- Marchi A., a cura di (2015), *Lo studiolo del Duca, il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 2015), Milano: Skira.
- Marchi A., Mastrocola B., a cura di (2013), *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Camerino, Convento di S. Domenico, 10 maggio – 29 settembre 2013), Camerino: Artelito.
- Mazzalupi M. (2008), *Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 250-295.
- Montevocchi B. (2008), *Gli arredi lignei*, in *La Cattedrale di Ascoli Piceno*, a cura di A.A. Amadio, L. Morganti, M. Picciolo, Ascoli Piceno: D'Auria Editrice, pp. 154-163.
- Müller R. (2023), *Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505*, Regensburg: Schnell & Steiner.
- Pascucci G. (2022), *La Madonna Buonaccorsi. Vita e vicissitudini di un'opera d'arte*, in Coltrinari, Pascucci 2022, pp. 49-57.
- Papetti S., a cura di (2012), *Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno. La Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano, scoperte, ricerche e nuove proposte*, Roma: Ugo Bozzi.
- Pascucci G. (2023), *Frammenti maceratesi. Dalla musealizzazione ai restauri della Madonna di Macerata*, in Coltrinari et al. 2023, pp. 21-28.
- Pierini M., Picchiarelli V., a cura di (2023), *Il Meglio maestro d'Italia. Perugia nel suo tempo*, catalogo della mostra (Perugia, 2023), Milano: Dario Cimorelli Editore.
- Pulini M., Bona Castellotti M., a cura di (2012), *Gli angeli della Pietà. Intorno a Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Rimini, 2012), Torino: Allemandi.
- Rognoni F. (2018), *Cola dell'Amatrice, architetto nei cantieri ascolani*, in *Cola dell'Amatrice, da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 2018), a cura di S. Papetti, L. Pezzuto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 55-59.
- Rognoni F. (2020), *Il Forte e la Cattedrale. Contabilità e politiche edilizie a*

- confronto in due cantieri di primo Cinquecento*, «Aedificare», n. 8, pp. 123-144.
- Russo G. (2022a), *Fiandre e Spagna a Urbino*, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio Martini. Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, 2022), a cura di A. Angelini, G. Fattorini, G. Russo, Venezia: Marsilio, pp. 146-152.
- Russo G. (2022b), *Lo studiolo degli Uomini Illustri del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio Martini. Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, 2022), a cura di A. Angelini, G. Fattorini, G. Russo, Venezia: Marsilio, pp. 234-241.
- Russo G. (2023), *Il Palazzo Ducale di Urbino. Lo Studiolo*, Milano: Electa.
- Spina G. (2016), *Appunti su Paolo da Visso*, in *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, a cura di G. De Simone, E. Pellegrini, A. Delpriori, F. Marcelli, Pisa: ETS, «Predella», n.s. 12, pp. 105-112.
- Tigler G. (2013), *Il Duomo di Fermo*, in *Umbria e Marche in età romanica, arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Atti del convegno (Perugia, Università di Perugia, 13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi: Ediart, pp. 239-280.
- Todini F. (2004), *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia: Quattroemme.
- Trionfi Honorati M. (1993), *Arredi lignei nelle Marche*, Bergamo: Edizioni Bolis.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.
- Zeri F. (1950), *La lunetta sovrastante i "Santi Pietro e Paolo" di Crivelli*, «The Burlington Magazine», XCII, 1950, pp. 197-198, ried. in F. Zeri, *Diario Marchigiano*, Torino: Allemandi 2000, pp. 200-202.
- Zeri F. (1953), *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, «Bollettino d'Arte», 4, pp. 125-139, 233-249.
- Zeri F. (1961), *Cinque schede per Carlo Crivelli*, «Arte Antica e Moderna», 13-16, pp. 158-176, ried. in F. Zeri, *Diario Marchigiano*, Torino: Allemandi 2000, pp. 203-232.
- Zeri F. (1995), *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano: TEA.
- Valazzi M.R. (1988), *La pala di Pesaro nei documenti d'archivio e nella letteratura critica dal secolo XV al XIX*, in *La pala ricostituita, l'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini, indagini e restauri*, a cura di M.R. Valazzi, Venezia: Marsilio, pp. 34-39.
- Venanzangeli A. (1993), *Paolo da Visso, pittore del '400*, Roma: Stamperia Romana.
- Viviani S. (2023), *Carlo Crivelli. Un veneziano nelle Marche*, Ascoli Piceno: Capponi editore.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Washington, National Gallery of Art (dal polittico di Porto San Giorgio)



Fig. 3. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi, particolare



Fig. 4. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Washington, National Gallery of Art, particolare



Fig. 5. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 6 (sopra). Carlo Crivelli, *San Michele Arcangelo*, New York, Metropolitan Museum, of Art, particolare



Fig. 7 (a sinistra). Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino*, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi, particolare



Fig. 8. Palmerio (?), altare, Fermo, chiesa di San Domenico

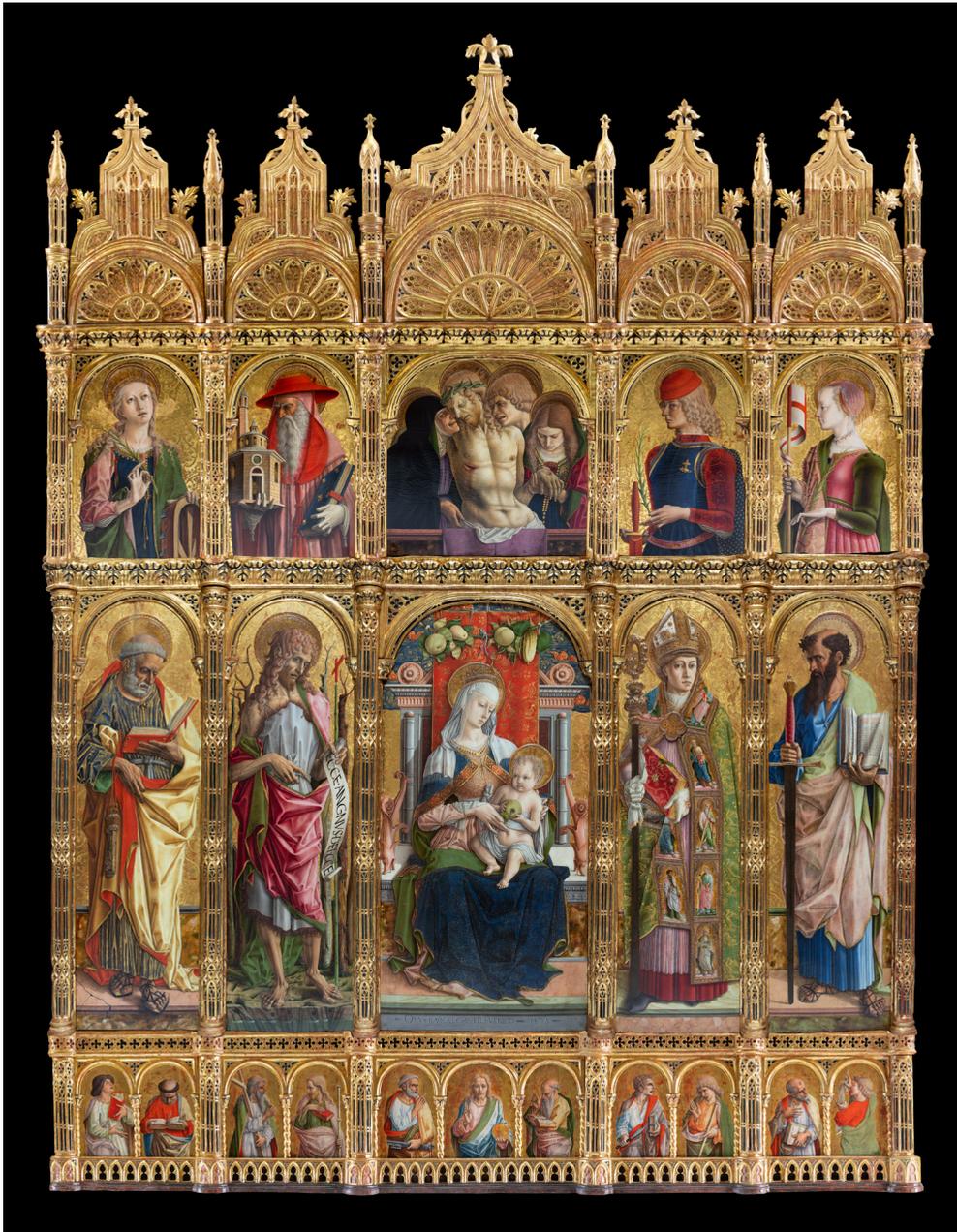


Fig. 9. Carlo Crivelli, *Polittico di Sant'Emidio*, Ascoli Piceno, duomo



Fig. 10. Perugino, *Madonna con il Bambino*, Parigi, Musée Jacquemart-André



Fig. 11. Carlo Crivelli, *Santa Caterina d'Alessandria*, dal polittico di Sant'Emidio, Ascoli Piceno, Duomo



Fig. 12. Carlo Crivelli, *San Giovanni Evangelista*, dal polittico di Sant'Emidio, Ascoli Piceno, Duomo



Figg. 13-14. Giovanni di Matteo da Maltignano, *Coro*, Ascoli Piceno, Duomo (con particolare)



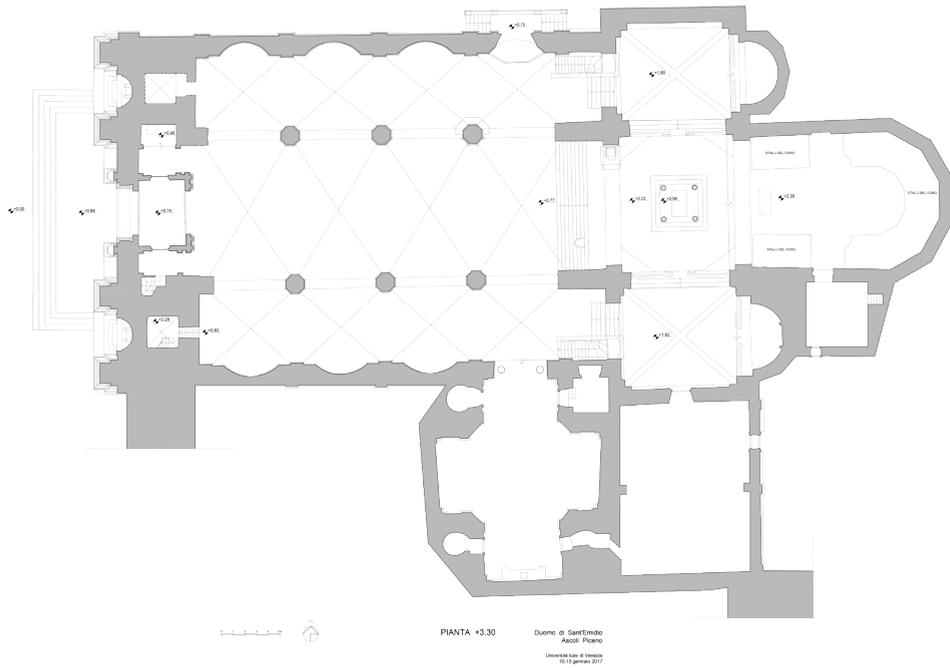


Fig. 15. Pianta del Duomo di Ascoli Piceno



Fig. 16. Carlo Crivelli, *Trittico di Montefiore dell'Aso*, Montefiore dell'Aso, Polo Museale San Francesco



Fig. 17. Carlo Crivelli, *Sant'Orsola* dal polittico di Sant'Emidio, Ascoli Piceno, Duomo, particolare



Fig. 18. Carlo Crivelli, *San Ludovico da Tolosa*, dal polittico di Montefiore, Montefiore dell'Aso, Museo di San Francesco, particolare



Fig. 19. Carlo Crivelli, *Sant'Antonio da Padova*, dal polittico di Montefiore, Montefiore dell'Aso, Polo Museale San Francesco, particolare

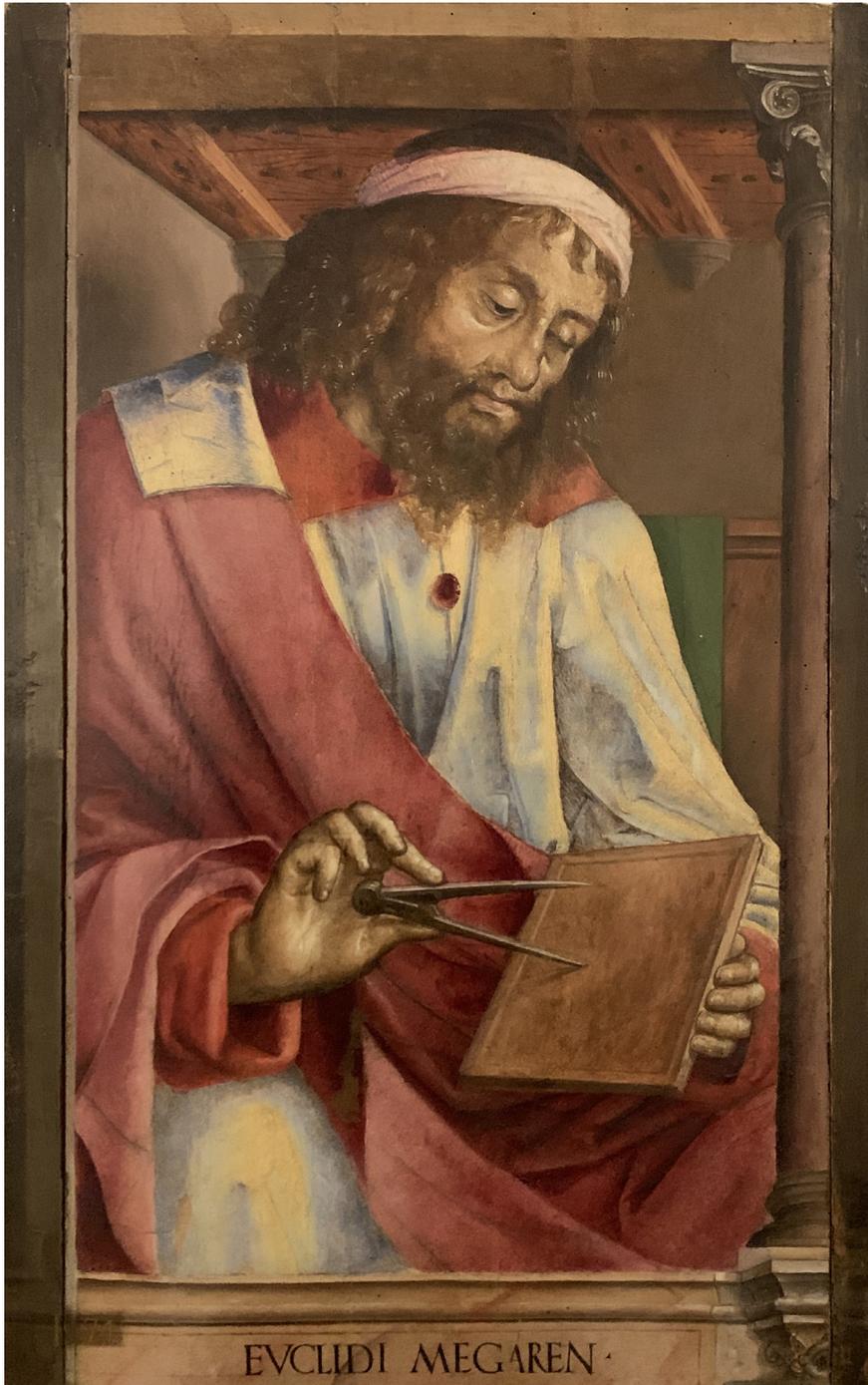


Fig. 20. Giusto di Gand e Pedro Berruguete, *Euclide*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 21. Giusto di Gand e Pedro Berruguete, *San Gregorio*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 22. Giovanni Bellini, *Pietà*, Città del Vaticano, Musei Vaticani



Fig. 23. Carlo Crivelli, *Cristo sorretto da angeli*, Londra, National Gallery



Fig. 24. Carlo Crivelli, *Madonna del Latte*, Corridonia, Pinacoteca Parrocchiale

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>

