**Un dipinto di Antonio da Faenza per San Francesco a Recanati e il frate "prospettico" Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla committenza e la fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del '500**

*Abstract*

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

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

Antonio Liberi da Faenza è stato un artista poliedrico attivo fra la Romagna, il Lazio e le Marche nei primi tre decenni del '500. La recente monografia di Bonita Cleri, corredata da un'accurata ricerca sulle fonti condotta da Andrea Trubbiani, ha consentito di fare il punto degli studi sul pittore e architetto faentino[[1]](#footnote--1). Dopo aver chiarito la cronologia della vita dell'artista, nato nel 1456-57 e morto nel 1535 a Faenza, Trubbiani ha precisato le caratteristiche del suo primo intervento documentato a Velletri, dove fra 1507 e 1513 lavora alla decorazione della chiesa di San Salvatore e alla fronte scenica all'antica della piazza di San Giovanni; ha poi ritrovato documenti risolutivi sulla *Madonna del latte* di Montelupone[[2]](#footnote-0), sull'attività a Treia, Cingoli e Macerata nel 1533, e ha verificato la documentazione del 1534-1535 relativa agli ultimi anni trascorsi dall'artista in patria; lo studioso trascrive infine integralmente l'inventario *post mortem* del 12 marzo 1535, che ha restituito la memoria delle dotazioni della bottega di Antonio e dei molti libri da lui posseduti, a conferma di una personalità colta e non ordinaria[[3]](#footnote-1). Contestualmente, Bonita Cleri ricostruiva il catalogo del pittore, comprendente undici dipinti, conservati nelle Marche, a Norcia e a Faenza[[4]](#footnote-2). Come architetto Antonio da Faenza è noto soprattutto per il progetto per la fronte scenica all'antica del teatro della Passione di Velletri e come autore di un trattato di architettura, pubblicato nel 1996 da Michael Bury[[5]](#footnote-3); i disegni di questo libro, insieme a quello per il campanile di Faenza del 1526 e alle costruzioni architettoniche nei suoi dipinti, hanno permesso di mettere a fuoco la sua avanzata cultura architettonica e prospettica, derivata da Bramante, Raffaello e Antonio da Sangallo[[6]](#footnote-4). Nelle Marche Antonio lavora come progettista a San Severino, per la fontana della piazza e probabilmente a Fabriano come architetto militare[[7]](#footnote-5).

Alla conoscenza dell'artista faentino può essere ora aggiunto un importante tassello, utile anche per la ricostruzione dell'ambiente artistico marchigiano agli inizi del quarto decennio del '500. Si tratta di un contratto, datato 12 gennaio 1530, stipulato fra i frati del convento di San Francesco a Recanati e a maestro Antonio «Liber de Faventia» per la realizzazione dell'ancona dell'altare maggiore della loro chiesa[[8]](#footnote-6). Da parte del convento agiscono il guardiano, maestro Giovanni Antonio da Camerino, il vicario, frate Battista da Offida e i sindaci, i recanatesi Tommaso Melchiorri e Pierantonio di Battista. Va subito rilevata la presenza del maestro Giovanni Antonio da Camerino, personaggio di spicco e vero e proprio mentore di Antonio da Faenza. È lui, infatti, il frate guardiano del convento di Montelupone "regista" della commissione della *Madonna del Latte* per la locale chiesa dei conventuali, dipinta dal maestro romagnolo intorno al 1525[[9]](#footnote-7), che le fonti ricordano come «predicatore e dottore singolarissimo della sacra teologia e dotto in varie e diverse scienze»: sarebbe stata proprio la fama del francescano camerinese a spingere Antonio a trasferirsi a Montelupone fin dal 1516, dove il frate gli avrebbe insegnato la prospettiva e lo avrebbe edotto su Vitruvio e la filosofia aristotelica[[10]](#footnote-8). Evidentemente, dopo l'esperienza a Montelupone, frate Giovanni Antonio era passato a dirigere il convento di Recanati, più prestigioso e dotato di uno *studium*[[11]](#footnote-9), chiamando l'amico pittore a rinnovare la pala dell'altare maggiore.

Gli accordi sono molto dettagliati e ricchi di informazioni. Antonio si impegnava prima di tutto a far fare «lo adornamento de legname» a proprie spese, con la possibilità di valutare se servirsi di pezzi della cornice della precedente ancona[[12]](#footnote-10); l'incorniciatura lignea viene descritta come composta da una predella, due semicolonne laterali «lavorate con fogliami» con capitelli e basi e altre due «mezze colonne piane» accanto a queste, reggenti un architrave overo l'arco «che recigna il detto quadro», lavorato in maniera simile al quadro di Montelupone, «et tucte queste cose habbino proportione et misura de architettura». Si precisa poi minuziosamente come essa dovesse venir dipinta, con oro a foglia su fondo azzurro per architravi e fogliame, oro granito nelle quattro mezze colonne e brunito nella predella[[13]](#footnote-11). Queste precisazioni testimoniano di una particolare sensibilità visiva per gli ori, capace di apprezzare raffinate variazioni tecniche nel loro trattamento; evidentemente tale gusto perdurava nel tempo in un'area, come quella delle Marche, dove aveva avuto una speciale fioritura il polittico gotico riccamente dorato, convivendo senza traumi con interessi più propriamente rinascimentali per la prospettiva e la proporzione. Il riferimento alla pala di Montelupone, cioè la *Madonna del latte santi* in San Francesco (fig. 1), non è purtroppo di aiuto, in quanto la cornice di tale dipinto è andata perduta, mentre possono servire da paragone le carpenterie delle pala d'altare del pittore in Santa Sperandia di Cingoli (1526) e soprattutto della pala nel museo della Castellina di Norcia, proveniente dalla chiesa francescana dell'Annunziata, in origine firmata e datata 1530, dunque coeva e probabilmente di poco precedente alla commissione recanatese[[14]](#footnote-12). Se la corrispondenza con la pala di Montelupone e il confronto con i due dipinti appena citati forniscono lo schema generale della pala di San Francesco a Recanati - dunque una struttura centinata[[15]](#footnote-13) - la descrizione della cornice non si adatta esattamente alle due carpenterie di Norcia e Cingoli, dove l'arco che riquadra la centina poggia su due semipilastri (figg.), perchè si specifica che le colonne dovevano essere quattro, ovvero due mezze colonne tonde e due altre quadre poste «accanto» a queste. Va rilevata poi anche la richiesta che le colonne fossero «lavorate» con fogliami da decorare a foglia d'oro su fondo azzurro, dunque una soluzione diversa rispetto alle grottesche che vediamo a Cingoli e Norcia, in quest'ultimo caso peraltro, semplicemente dipinte e non scolpite. L'impressione è dunque di un complesso architettonico più imponente ed elaborato di quelli precedenti, adeguato alla collocazione nella chiesa di uno dei principali insediamenti dei conventuali della Marca d'Ancona e che doveva verosimilmente poter stare a paragone con un'altra grande e imitatissima ancona, quella dipinta per i domenicani oltre venti anni prima da Lorenzo Lotto[[16]](#footnote-14). La soluzione in cui si combinava un pilastro a una mezza colonna e la precisa indicazione della decorazione a fogliame delle colonne stesse può far pensare alla cornice della pala di Monte San Giusto dello stesso Lotto (fig. 4), la cui datazione al 1529 viene oggi ritenuta la più probabile[[17]](#footnote-15), risultando dunque prossima a quella della pala di Antonio da Faenza. Che il pittore-architetto romagnolo fosse al corrente di soluzioni lottesche si vede proprio dai due dipinti fin qui citati di Cingoli e Norcia, che riprendono vari spunti dalla pala Martinengo di Bergamo[[18]](#footnote-16), interpretando il modello in chiave personale nella costruzione architettonica, dove sono messe a frutto le esperienze romana e lauretana[[19]](#footnote-17).

Dopo i paragrafi dedicati alla cornice, il contratto passa a trattare del compenso e della definizione della parte pittorica e qui troviamo un altro passaggio interessante. Si specifica che maestro Giovanni Antonio avrebbe fornito l'«inventione» prima che il pittore iniziasse il cartone, il quale sarebbe stato poi mostrato allo stesso guardiano e ai sindaci: se questi vi avessero ravvisato «alcuna cosa che non fosse con ragione» il pittore si obbligava a modificarla («conciarlo»), ma solo per aspetti relativi all'invenzione, «non parlando de desegno perché è adpertinente all'arte»; Liberi si obbligava infine a fare l'opera «de bon disegno et ben colorita» con colori di qualità e a giudizio di ogni altro maestro esperto «che sappia altretanto»[[20]](#footnote-18). Il teologo francescano, dunque, avrebbe curato la "inventio", ovvero il programma iconografico del dipinto; il pittore lo avrebbe tradotto in immagini secondo le proprie capacità e competenze, che, in quanto appartenenti alla sua specifica professionalità, non avrebbero potuto essere messe in dubbio dai committenti, ma semmai essere oggetto solo di eventuale giudizio da parte di colleghi altrettanto esperti[[21]](#footnote-19). Si tratta senza dubbio di una rivendicazione dell'autonomia dell'operare artistico da parte del maestro faentino e insieme un'attestazione del rispetto che il committente gli portava e una prova dell'esistenza di un reale sodalizio intellettuale fra il dotto francescano camerte e il pittore.

Il contratto si chiude con gli accordi economici: il compenso è ragguardevole a conferma delle dimensioni del dipinto: 500 fiorini, ovvero 400 in terreni[[22]](#footnote-20) e 100 in contanti, di cui una prima *tranche* sarebbe stata erogata entro la fiera di Recanati, considerandovi anche le forniture di grano, olio, vino e legna da ardere di cui l'artista avesse avuto bisogno e il resto in rate semestrali. Il riferimento ai beni di sussistenza e, viceversa, l'assenza a qualsiasi accenno alle modalità di trasporto del dipinto, fanno pensare che Antonio potesse aver realizzato l'opera a Recanati e del resto la stessa acquisizione di terreni posti nella medesima città in compenso del dipinto fa immaginare l'intenzione di stabilirvisi.

Allo stato attuale delle conoscenze non sappiamo quale sia stato l'esito della vicenda e del dipinto. Il 1530 è un anno nel quale Antonio da Faenza risulta documentato per il contenzioso con il comune di San Severino sulla mancata realizzazione della fontana di piazza, mentre il primo dipinto noto dopo questo di Recanati è la perduta pala con la *Madonna di Loreto e i santi Antonio da Padova e Amico* per la chiesa dell'Annunziata di Norcia, commissionata il 7 luglio 1531[[23]](#footnote-21): è probabile che egli abbia dedicato al dipinto recanatese la maggior parte del 1530. Tuttavia non possediamo altre notizie. Quando, all'inizio del '700, Diego Calcagni descriverà la chiesa di San Francesco a Recanati, «di disegno antico, con una sola nave ma capace di Popolo», ricorderà sull'altare maggiore solo un tabernacolo dorato, né il dipinto pare identificabile con gli altri menzionati dallo storico[[24]](#footnote-22). Malgrado l'assenza dell'opera, il documento appena illustrato non perde il proprio interesse: in rapporto alla figura di Antonio da Faenza, introduce nella geografia di questo maestro itinerante anche Recanati, un luogo che egli doveva aver frequentato già durante i soggiorni a Loreto e Montelupone, due centri prossimi e molto legati alla città nota per la grande fiera di settembre-ottobre. La fiera di Recanati rappresentava una straordinaria opportunità di contatti e di aperture culturali, grazie alla presenza di mercanti da tutta Italia e dall'estero, alla vendita di materiali pittorici, di arazzi fiamminghi[[25]](#footnote-23), di libri[[26]](#footnote-24). I benefici dell'evento riguardavano anche le comunità religiose, compresi i frati di San Francesco, che avevano botteghe affittate ai mercanti[[27]](#footnote-25) e ovviamente vedevano un gran concorso di gente prendere parte alle funzioni e assistere alle loro prediche. Il contratto per l'ancona di San Francesco viene stipulato a casa di uno dei sindaci del convento e committente dell'opera, Tommaso Melchiorri: Melchiorri è uno dei maggiori notabili recanatesi, insignito di varie cariche pubbliche, presenza costante nei protocolli notarili recanatesi dei primi trent'anni del '500 per le vendite, gli affitti di botteghe o la semplice testimonianza alle transazioni fieristiche; egli inoltre possedeva una casa a Venezia[[28]](#footnote-26). Melchiorri, come hanno ipotizzato Vito Punzi e Fabio Marcelli, potrebbe avere avuto un ruolo diretto nella commissione del polittico di Lotto per i predicatori, ordine al quale la famiglia era molto legata, anche tramite Nicola, fratello di Tommaso, domenicano e famoso maestro di teologia[[29]](#footnote-27). I Melchiorri inoltre, come anche il contratto qui discusso comprova, erano protettori dei francescani e possedevano un altare con sepolcro in San Francesco, dal quale proveniva la *Resurrezione* di Palma il Giovane tutt'oggi in chiesa[[30]](#footnote-28). Antonio da Faenza potrebbe aver beneficiato dei contatti con altri mercanti attivi sulla piazza recanatese: è il caso, ad esempio, di Alessandro Floriani di San Severino, un facoltoso commerciante di stoffe attestato regolarmente in fiera; dopo essersi trasferito a Macerata, Floriani intorno al 1530 iniziava la costruzione di un palazzo, per il quale Antonio lavora all'inizio del 1533[[31]](#footnote-29). La congiuntura è molto interessante, perché collegata anche all'impegno degli anni 1528- 1530 di Antonio da Faenza a San Severino. La cerchia in cui il maestro romagnolo opera, e in particolare il contatto con Floriani, consente infatti di ipotizzare che egli abbia potuto conoscere artisti settempedani come Antongiacomo Acciaccaferri e Sebastiano di Giovanni d'Appennino, l'intagliatore erede della bottega di Domenico Indivini, entrambi ingaggiati da Floriani per lavorare nel suo palazzo maceratese e nella cappella gentilizia nella chiesa di Santa Croce negli stessi anni del faentino[[32]](#footnote-30). Certamente il contatto con Sebastiano d'Appenino è da tener presente quando si torna a riflettere sulla cornice dell'ancona di San Francesco a Recanati; nei vari documenti su Antonio da Faenza non emergono mai dettagli risolutivi sull'esecuzione delle cornici delle sue ancone, tali da farci capire se le affidasse a maestri di legname o se vi provvedesse in proprio, ipotesi non peregrina vista la sua formazione di architetto, che poteva comprendere anche la pratica dell'arte del legno[[33]](#footnote-31). L'unico collaboratore di Liberi emerso dalle carte d'archivio è un pittore, Giovanni Battista di Angelo Andreucci da Ortona, che lo affiancò verosimilmente nella perduta pala di Norcia del 1531[[34]](#footnote-32). Molto più che probabile è l'incontro a Recanati con il pittore Gregorio di Simone Corvi, un artista finora senza opere, come del resto il padre Simone, ma con una discreta attività emergente dai documenti[[35]](#footnote-33).

In conclusione, vorrei tornare sul committente principale del dipinto e autore del programma iconografico, ovvero maestro Giovanni Antonio da Camerino. Il contratto di Recanati accredita le fonti relative al sodalizio fra l'artista e il frate francescano; altri riscontri confermano il profilo elevato del frate. Fra 1522 e 1525 è commissario provinciale della Provincia francescana della Marca[[36]](#footnote-34); nel 1535 era di nuovo guardiano a Montelupone e nel 1538 a Macerata, convento in cui faceva realizzare una sala[[37]](#footnote-35). Le perdute memorie di Montelupone restano la testimonianza più diretta delle competenze prospettiche, matematiche e filosofiche del frate, che spiegano l'affezione verso un pittore come Antonio da Faenza. Vi si specificava infatti che il francescano avrebbe scritto un vero e proprio trattato per il pittore, commentando le «152 conclusioni del vescovo canturiense», l'opera di Vitruvio e inserito «altre regole sottilissime di geometria et aritmetica et altre conclusioni d'Aristotile necessarie alla pittura»[[38]](#footnote-36). Il riconoscimento nel *Trattato di architettura* di Liberi da parte di Micheal Bury di parti della *Perspectiva Communis* del francescano John Peckam, conferma alla lettera il riferimento del manoscritto monteluponese[[39]](#footnote-37). Piacerebbe saperne di più su questo religioso appassionato di prospettiva, dai connotati che richiamano vagamente quelli di un altro grande francescano matematico contemporaneo come Luca Pacioli. Un indizio viene dall'indicazione del nome del padre, Giovanni Innocenzo di Camerino, senatore di Roma, che orienta le ricerche verso una famiglia di alto rango, con ogni probabilità legata alla corte dei da Varano[[40]](#footnote-38). È probabile che proprio Camerino fosse il luogo della prima formazione di frate Giovanni Antonio: la città può infatti senz'altro aver offerto un ambiente propizio a sviluppare certi interessi, vista la convinta adesione all'antico nell'architettura e lo sviluppo, a partire già dagli anni '40 del '400, di una cultura figurativa originale, dove la prospettiva matematica ha un ruolo decisivo[[41]](#footnote-39).

La conferma del rapporto fra frate Giovanni Antonio e Antonio da Faenza induce a qualche riflessione ulteriore sui committenti dei dipinti del maestro faentino. L'artista appare infatti in grado di muoversi agevolmente fra diversi ambienti, forieri per lui di incarichi. Da un lato egli mostra di avere rapporti con la corte papale all'epoca di Giulio II e Leone X, a cui vanno ricondotte sia l'esperienza a Velletri, collegata al cardinale Riario[[42]](#footnote-40), sia la chiamata a Loreto, riferibile al cardinale Bibbiena, allora protettore del santuario[[43]](#footnote-41), sia ancora il probabile contatto con il legato e vicelegato pontifici, Francesco Armellini e Antonio Ercolani, negli anni '20, suggerito da Bury[[44]](#footnote-42), o infine quello con il savonese Antonio Sansoni, nipote di Sisto IV, committente dell'*Annunciazione* della Fondazione Giustiniani-Bandini, proveniente dall'abbazia di Fiastra[[45]](#footnote-43). Dall'altro è in chiaro rapporto con i francescani, grazie verosimilmente proprio alle entrature fornitegli da frate Giovanni Antonio da Camerino: per quest'ordine dipinge a Montelupone, Recanati e Norcia; la committenza francescana si lega spesso in maniera indissolubile con quella esercitata da mercanti e ricchi cittadini della Marca, come Alessandro Floriani o Tommaso Melchiorri, che potevano ingaggiare l'artista per lavorare nelle proprie cappelle gentilizie, per le confraternite di cui erano membri o anche per le loro dimore private. Proprio il contratto recanatese rivela una di queste dinamiche e i differenti ruoli svolti nella commissione dal teologo, suggeritore del programma e dai sindaci laici del convento, che fungono da supervisori e finanziatori. Antonio si ricava così un proprio spazio fra gli anni '20 e '30 nella Marca centrale, prima del suo definitivo rientro in patria, fra 1533 e 1534. A garantirgli tale successo, oltre all'abilità nel procacciarsi contatti e alla sua disponibilità a muoversi sul territorio[[46]](#footnote-44), deve aver concorso significativamente la sua pittura, con il fondamentale carattere prospettico e architettonico che la connota costantemente[[47]](#footnote-45). Egli inoltre rientra nella schiera dei maestri romagnoli che fra '400 e '500 lavorano intensamente in tutta la Marca centro-meridionale, con una continuità e un rilievo delle presenze che dovrebbe sollecitare una considerazione più approfondita[[48]](#footnote-46). Basterà qui fornire le coordinate e i dati essenziali. Dopo il passaggio di Melozzo da Forlì a Loreto e Ancona e l'invio della pala di Marco Pamezzano a Matelica[[49]](#footnote-47), si registra quello del semisconosciuto Francesco da Imola, di cui Andrea Trubbiani ha recentemente ritrovato la pala d'altare dipinta per San Francesco a Cingoli fra 1533 e 1537[[50]](#footnote-48); fin dal primo '500 fa la sua comparsa la bottega riminese dei Coda, presenti da Pesaro a San Severino e Loreto[[51]](#footnote-49) e quella dei Menzocchi significativamente ancora a Loreto: qui Francesco Menzocchi è protagonista della prima fase di decorazione della crociera della basilica, mentre il figlio figlio Pietro Paolo è autore, in collaborazione al maceratese Gaspare Gasparini, delle ante del secondo organo della chiesa, destinato ad affiancare quello ornato cinquant'anni prima proprio da Antonio da Faenza[[52]](#footnote-50). Contemporaneamente appare un'altra mobilissima bottega, quella dei Ragazzini di Ravenna, che percorre da nord a sud la regione[[53]](#footnote-51), mentre attende ancora di essere meglio identificato il pittore Girolamo da Faenza, documentato nel 1541 a Fermo, forse riconosbile nell'autore di quattro interessanti pale d'altare, conservate fra Fermo, Recanati e Ascoli, espressione di una cultura veneto-romagnola di notevole qualità e originalità[[54]](#footnote-52). Un panorama, insomma, estremanente ricco, nel quale Antonio da Faenza risulta aver avuto un ruolo chiave, ma non certamente isolato.

*Riferimenti bibliografici / References*

Benati D. (2011), *Melozzo da Loreto a Forlì*, in *Melozzo da Forlì: l’umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 29 gennaio - 12 giugno 2011) a cura di M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 77-93.

Blasio S. (2010), *Dipinti e sculture nella chiesa della Santissima Annunziata*, in *Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Loreto: Tecnostampa, pp. 275- 289.

Borraccini R.M. (2006), *Un sequestro librario alla fiera di Recanati del 1600*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell’Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell’Indice*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006) a cura di R.M. Borraccini, R. Rusconi, Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, pp. 397-419.

Bury M. (1996), *A Newly-Discovered Architectural treatise of the early Cinquecento: the Codex of Antonio da Faenza*, «Annali di Architettura», n. 8, pp. 21-42.

Calcagni D. (1711), *Memorie Istoriche della Città di Recanati nella Marca d'Ancona*, Messina: Stamperia di D. Vittorino Maffei.

Castellana S. (2009), *Un nuovo documento per Lorenzo Lotto a Recanati*, «Kronos», n. 12, pp. 131-140.

Castellana S. (2014), *Recanati 1510:Lotto e i suoi satelliti*, «Rivista d'arte», 48, n. 4, pp. 47-83.

Ceriana M. (1999), *Tre schede marchigiane*, in *Studi letterari ed artistici*, a cura di L. Banfi, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 49- 57.

Civalli F. (1795), *Visita triennale di F. Orazio Civalli maceratese [...] parte istorica ossia memorie storiche riguardanti i diversi luoghi di essa provinsia*, in G. Colucci, *Delle Antichità Picene*, vol. XXV, ristampa anastatica Ripatransone: Maroni, 1990, pp. 1-215.

Cleri B. (1994), *Officina fanese. Aspetti della ittura marchigiana del Cinquecento*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.

Cleri B. (2014), *Antonio Liberi da Faenza*, Macerata Feltria: Editoriale Umbra.

Colombi Ferretti A. (2003), *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, pinacoteca civica, 31 ottobre 2003-15 febbraio 2004), a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Ferrara: Edisai, pp. 25-70

Coltrinari F. (2006a), *Domenico Indivini e Sebastiano d'Appennino: una bottega di scultura e intarsio ligneo nelle Marche del Rinascimento*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio - 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 47- 71.

Coltrinari F., a cura di (2006b), *Appendice documentaria* in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio - 5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 254-287.

Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto a Recanati prima del polittico per i domenicani*, *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del Convegno Internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 48- 65.

Coltrinari F. (2012a), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione* in *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo sferisterio ai musei civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata, musei civivi, 14 luglio- 30 settembre 2012), a cura diF. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 13-44.

Coltrinari F. (2012b), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 23-59.

Coltrinari F. (2013), *Gli armadi della Sacrestia di San Luca, la bottega di Baccio d'Agnolo e la committenza del cardiale Bernardo Dovizi da Bibbiena a Loreto*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009), Pisa: Edizioni della Normale, pp. 107- 128.

Coltrinari F. (2014), *Ancona 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro*, in *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari, «Il capitale culturale. *Studies on the value of cultural heritage*», n. 10, pp. 913-944.

Coltrinari F. (2015), *Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni gu Gaspare Gasparini da Macerata (1538/39-1590)*, in *le Marche centro-meridionali fino al secolo XVIII. Nuove ricerche*, Atti del XLIX convegno di Studi storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 30 novembre- 1 dicembre 2013), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 305-360.

Coltrinari R. (2009), *Lorenzo Lotto a Cingoli. Nuovi documenti per la Pala del Rosario,* in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del Convegno Internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 224- 231.

Cordella R. (1996), *Pittori a Norcia nel secolo XVI. Nuovi dati d'archivio*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Roma: Quasar, pp. 151-169.

Cortesi Bosco F. (1996), *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532),* «Bergomum», XCI, n. 2, pp. 15-60.

De Carolis F. (2011), *Metodo, funzione e stile nelle cornici del giovane Lorenzo Lotto*, «Valori tattili», n. 0, pp. 48-63.

Delpriori A. (2006), *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, a cura di Vittorio, Milano, Motta, pp. 43- 75.

De Marchi A, Giannatiempo López M., a cura di (2002), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico

De Marchi A., a cura di (2003), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Motta.

Garibaldi V., Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lotto nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Garibaldi V., Paraventi M., Villa G.C.F. (2013), *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, Crocetta del Montello: Antiga.

Gigli M.C. (2008), *Sulla tecnica di doratura dei manufatti lignei : la cornice monumentale della pala di Agnolo Bronzino raffigurante la* Discesa di Cristo al Limbo *(1552)*, «OPD restauro», n. 19, pp. 21-336.

Grimaldi F., Sordi K. (1988), *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona: Soprintendenza per i Beni almbientali e architettonici delle Marche.

Lindberg, D.C. (1970), *John Peckam and the science of optics*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Marcelli F. (2011), *Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto*, «Predella», 11, n. 30, pp. 229-273.

Moroni M. (1985), *Recanati in tempo di fiera*, «Proposte e ricerche», n. 14, pp.139-159.

Moroni M. (1990), *Sviluppo e declino di una città marchigiana. Recanati tra XV e XVI secolo*, Senigallia: Proposte e ricerche.

Moroni M. (2010), *Tra le due sponde dell'Adriatico: rapporti economici, culturali e devozionali in età moderna*, Napoli-Roma: Edizioni Scientifiche Italiane.

Nesi A. (2004), *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinate, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro,* Sant'Angelo in Vado: Edizioni Centro Studi "G. Mazzini".

Nocca M. (1989), *"Theatrum novum tota urbs magnis votis expectat". Il teatro della Passione di Velletri, Antonio da Faenza architetto antiquario e Raffaele Riario* in *Roma, centro ideale della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma (1417 - 1527)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento (Roma, 25 - 30 novembre 1985) a cura di S. Danesi Squarzina, Milano: Electa, pp. 291-302.

Paciaroni R. (1984), *Antonio da Faenza e una fontana incompiuta nella piazza di Sanseverino Marche*, «Notizie da Palazzo Albani», 13, n. 2, pp. 30-34.

Parisciani G. (1990), *I minori conventuali delle Marche nel 1535*, Ancona: Editrice G. Moretti.

Pignolo G. (2000), *Effetti d'oro: storia e tecnica della doratura nell'arte*,Bologna: Editrice Compositori.

Punzi V. (2003), *La Traslazione della Santa Casa di Lorenzo Lotto a Recanati. Ipotesi di ricerca per un'opera perduta*, in *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi, (Mogliano, 1 dicembre 2001), a cura di M. Paraventi, Recanati: EDITORE, pp. 118-

Santarelli G. (2001), *L'arte a Loreto*, Ancona: Aniballi.

Tumidei S. (1994), *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra (Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994 - 12 febbraio 1995), a cura di M. Foschi, L. Prati, Milano: Leonardo Arte, pp. 19- 81.

Tumidei S. (2005) *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e Prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 4 dicembre 2005 - 30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 27- 70.

Trubbiani A. (2009), *La* Madonna del latte *di Antonio da Faenza in San Francesco di Montelupone. Nuove acquisizioni documentarie*, «Historia Nostra», n. 2, 2009, pp.141- 157.

Trubbiani A. (2014), Non pictor solum, sed etiam mirificus architectus. *Documenti e testimonianze su Antonio Liberi da Faenza*, in Cleri 2014, pp. 107- 153.

Trubbiani A. (in corso di stampa), *Storia di un’opera “ritrovata”: la Deposizione di Francesco da Imola (1533-1537) da San Francesco di Cingoli ai Musei vaticani*, in

Valazzi M.R. (1992), *Giovan Battista Ragazzini: un aspetto della cultura romagnola nelle Marche*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 282- 289.

Valgimigli G.M. (1871), *Gian Marcello Valgimigli, Dei pittori e degli artisti faentini de secoli XV e XVI,* Faenza:dalla tipografia di Pietro Conti.

Appendice

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

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

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

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

Appendice documentaria

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

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

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

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

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

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

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

Et e converso prefati guardianus, vicarius et sindici prenominati unanimiter et concorditer pari voto et nemine eorum discrepante per se et suos in officiis successores ac vice et nomine dicti conventus Sancti Francisci de Recaneto pro solutione dicti operis, sponte et excerta scientia promisserunt et convenerunt prefato magistro presenti et recipienti pro se et suis heredibus dare, consignare, solvere et numerare florenos quingentos monete, videlicet ad ratione 40 bolonienorum pro floreno, florenos quadrigentos in infrascriptis et nominandis bonis stabilibus et florenos centum in contanti et pecunia numerata et hoc modo et infrascriptis terminis, videlicet florenos quinquaginta monete hinc ad nundinas Recaneti proxime et immediate venturos, et casu quo in isto primo pagamento et solutione idem magister Antonius egerit et sibi opus fuerit de grano, vino, oleo, et lignis pro igne teneatur et obligatus sit capere pro illo pretio que valere ad illud tempus quo dabatur, residuum vero usque ad quantitatem integram centum florenorum iidem guardianus, vicarius et sindici nomine quo supra promiserunt et convenerunt eidem magistro Antonio personaliter recipienti ut supra dare de semestri in semestrem; que quidem bona stabilia ex nunc prout ex tunc et e converso dat et assignat eidem magistro Antonio presenti et recipienti pro se et suis heredibus cioè doi vigne vecchie quale se stima sei moiori et più et meno secondo serrà la misura ad ratione de venticinque floreni el moiore qual vigne sonno poste nel territorio de Recaneti ne la contrata apresso li cavaticci de dicto convento. Et con uno pezzo de oliveto adtacato con le due vigne ne la contrada predicta e territorio adpresso sui lati, quale oliveto se iudica due moiori et più e meno secondo la misura, quod cinquanta fiorino lo moiore. Item una vigna secca et in tucto disfatta da cavare, posta nel supradetto territorio e contrata ad presso el supradicto oliveto e sui lati se iudica moiori quatro et più e meno secondo darrà la misura per fiorini quindici el moiore. Item uno pezzo de terra ortale cannetato et terreno lavorativo che è msurato moiori tre et mezzo poste nel supra dicto territorio contrata de la fonte canella apresso e stimato florini cento diece con questo pacto e condetione infra de loro expresso e solenne stipulatione infra loro intervenute che de tucti supra dicti terreni stimati como de sopra se ne habbia ad detraere vinti fiorini e che per dicti vinti fiorini meno, se habbia ad mectere ad conto ad dicto maestro Antonio, quas quidem petias terras ut supra datas in solutione lateratas et confinatas iidem guardianus, vicarius et sindicus se vice et nomine dicti magistri Antonii constituunt tenere et possidere donec etc Quam accipiendi ec [...] Actum in civitate Recaneti in apoteca domus Thome Melchiorris site in quarterio sancti Angeli iuxta res Philippi et Nicolai de Capitostis et alia latera, presentibus Baptista Perpauli, Iacobo ser Cruciani, Joanne Baptiste Joannis Tome et Joanne Baptista Condulmario de Recaneto testibus etc.

1. Cleri 2014; Trubbiani 2014. [↑](#footnote-ref--1)
2. I documenti su Montelupone sono stati anticipati in Trubbiani 2009. [↑](#footnote-ref-0)
3. Trubbiani 2014, pp. 119-121. [↑](#footnote-ref-1)
4. Cleri 2014, pp. 59-104. [↑](#footnote-ref-2)
5. Sul teatro di Velletri cfr. Nocca 1989; Cleri 2014, pp. 55-58; per il codice cfr. Bury 1996. [↑](#footnote-ref-3)
6. Per la cultura architettonica di Antonio da Faenza cfr. Bury 1996, pp. 23- 26; Cleri 2014, pp. 26-38. [↑](#footnote-ref-4)
7. L'attività a San Severino è stata resa nota da Raoul Paciaroni (Paciaroni 1984); documentato in città per la prima volta il 12 aprile 1526, l'artista viene citato come «conductor fabrice fontis terre Sancti Severini» nel dicembre 1528; il lavoro non venne tuttavia portato avanti e la vicenda si chiuse con un accordo stipulato il 14 settembre 1530. L'intervento alla rocca di Fabriano negli anni '20 è stato ipotizzato sulla base dell'esistenza di di «un libro della rocca di Fabriano» citato nell'inventario post mortem del pittore; Michael Bury ha ricondotto coinvincentemente i due interventi di Fabriano e San Severino ai contatti di Antonio da Faenza con il Vice legato della Marca Antonio Ercolani da Forlì (cfr. Bury 1996, p. 26) e ipotizza un intervento dell'architetto faentino anche alla cinta muraria di Macerata, promossa dal legato Armellini e da Ercolani nel 1523 (*ibidem* e ivi, p. 40, nota 42). Il cronachista faentino Bernardino Azzurrini ritiene del resto che Antonio avesse iniziato la propria carriera proprio nel cantiere della rocca di Forlì (vedi ora la trascrizione in Trubbiani 2014, pp. 150-151) e aggiunge che l'artista nelle Marche «haveva fatto fortezze e pitture di gran stima» (ivi, p. 153; cfr. Bury 1996, p. 26). [↑](#footnote-ref-5)
8. Appendice. [↑](#footnote-ref-6)
9. L'opera venne finanziata grazie alle donazioni di un cittadino di Montelupone, Angelo di Marino di ser Antonio, ma il responsabile della realizzazione del dipinto è proprio il guardiano (cfr. Trubbiani 2009, pp. 142- 145). Per una prima pubblicazione di documenti relativi alla pala di Montelupone cfr. Bury 1996, pp. 25-27; cfr. Trubbiani 2009, pp. 153-159; Trubbiani 2014, pp. 119-121, doc. 20; 122-124, docc. 23-25. Su dipinto cfr. Cleri 2014, pp. 91- 94, con bibliografia precedente. [↑](#footnote-ref-7)
10. Le citazioni sono tratte da Valgimigli 1871, p. 31 che pubblica parti di un *Ristretto delle antichità di Montelupone* compilato nel 1761 dal notaio Gaetano Roberti, trasmesso allo studioso faentino dall'avvocato Alessandro Terenzi di Montelupone, andato in seguito perdute (per la vicenda cfr. Cleri 2014, p. 11-12). [↑](#footnote-ref-8)
11. Sul convento recanatese cfr. Calcagni 1711, pp. 308-312; Civalli 1795, pp. 97- 100; Parisciani 1990, p. 59. [↑](#footnote-ref-9)
12. Appendice. Il riferimento al riuso di materiali lignei della pala d'altare precedente fa avanzare l'ipotesi che questa non fosse molto vecchia e senz'altro abbastanza conservata. Non abbiamo però notizie su un dipinto preesistente a questo nella chiesa. [↑](#footnote-ref-10)
13. Per le tecniche orafe menzionate e impiegate nella lavorazione delle cornici cfr. Pignolo 2000, pp. 101-103; Gigli 2008. Nel 1533 Antonio da Faenza riceve in pagamento di alcuni lavori dal mercante Alessandro Floriani stoffe e cento fogli d'oro (Trubbiani 2014, p. 138, doc. 48); fra i beni inventariati dopo la sua morte ci sono molti ori e strumenti per la doratura: un «sacheto d'oro» da pittori, «bolle da dorare», «due peze d'oro» e due d'argento, «un cusino da dorare», «undexe denti da brunire» (ivi, pp. 145-147). L'artista è poi in frequente rapporto con orafi, specie a Faenza (ivi, p. 129, doc. 34, pp. 139-141, doc. 49; pp. 144-148). [↑](#footnote-ref-11)
14. Per i due dipinti si rimanda alle schede con bibliografia precedente nella monografia di Bonita Cleri (Cleri 2014, pp. 71- 73, pala di Norcia; pp. 95-98, pala di Cingoli). [↑](#footnote-ref-12)
15. Non è chiaro se il dipinto dovesse essere realizzato su tavola o su tela. [↑](#footnote-ref-13)
16. Sul dipinto cfr. da ultimi V. Garibaldi in Garibaldi, Villa 2011, pp. 20-35 e Garibaldi *et al.* 2013. [↑](#footnote-ref-14)
17. Per la pala di Monte San Giusto, compresa la questione cronologica, si rimanda a M. Massa in Garibaldi, Villa 2011, pp. 108- 115. Nella pala di Monte San Giusto il colore scuro che fa da sfondo alle dorature nella cornici è frutto di un intervento posteriore e copre l'azzurro originale, ancora presente, come hanno rivelato vari saggi di pulitura, ringrazio l'amico Simone Settembri per le indicazioni in merito. [↑](#footnote-ref-15)
18. Cfr. Bury 1966, pp. 25-26, che individua anche prestiti da Raffaello nel dipinto. La conoscenza del dipinto eseguito da Lotto a Bergamo, fra 1513 e 1516, si può spiegare con la visione di disegni del pittore veneziano, forse osservati durante uno dei brevi soggiorni di Lotto nelle Marche negli anni '20, ad esempio nel 1525 quando è documentato a Jesi (cfr. Cortesi Bosco 1996, p. 16). [↑](#footnote-ref-16)
19. Bury 1996, pp. 25-26 osserva come le architetture nella *Madonna del latte* a Montelupone e a Norcia, partendo dall'idea della pala Martinengo di Lotto, utilizzino forme derivate dall'antico - lacunari derivati dalla basilica di Massenzio- e dalla coeva architettura romana, soprattutto di Antonio da Sangallo il giovane. Per il riferimento a Bramante cfr. Cleri 2009, p. 33; Bonita Cleri si sofferma anche sul legame di Antonio da Faenza con Girolamo Genga, forse mediato dalla comune conoscenza di Signorelli (ivi, pp. 30-31) e probabilmente favorito anche dall'incontro con la cerchia del cardinale Bibbiena e di Pietro Bembo, la stessa che produce l'allestimento urbinate della Calandria nel 1513 (cfr. Coltrinari 2009, pp. 115-116). [↑](#footnote-ref-17)
20. Per tutte le citazioni vedi il documento in Appendice. [↑](#footnote-ref-18)
21. Il ricorso a periti nella stima di dipinti è una clausola molto diffusa nei contratti; nel caso di Antonio da Faenza la ritroviamo praticamente in tutti gli atti di allogagione noti; nel 1531 il pittore e i committenti ricorsero effettivamente al giudizio di Cola dell'Amatrice per stimare una tavola eseguita sempre per la chiesa dell'Annunziata a Norcia, oggi perduta (cfr. Cordella 1996, p. 152 e Trubbiani 2014, pp. 136-137). Senz'altro Antonio si era scelto un giudice competente, poiché il pittore-architetto Cola avrebbe potuto ben valutare le componenti peculiari del linguaggio dell'artista faentino. Ancora prima, nel 1515, viene chiamato Luca Signorelli a stimare le ante d'organo della basilica di Loreto (cfr. Coltrinari 2009, p. 115 e 126, nota 62: la lettura del documento lauretano che chiama in causa Signorelli sembra ricondurre a un accordo con Antonio da Faenza la chiamata del maestro cortonese come perito delle ante). [↑](#footnote-ref-19)
22. Tale modalità appare anche nel caso della pala francescana di Montelupone (cfr. Trubbiani 2014, p. [↑](#footnote-ref-20)
23. Cfr. Cordella 1996, p. 152; Trubbiani 2014, pp. 135- 136. [↑](#footnote-ref-21)
24. Calcagni 1711, p. 309. La descrizione della chiesa è alle pp. 308-312. [↑](#footnote-ref-22)
25. Sulla fiera di Recanati cfr. Moroni 1985, 1990, pp. e 2010, pp.; per la circolazione di materie coloranti e opere d'arte cfr. Coltrinari 2009; la vendita di arazzi e libri è ben attestata dai documenti, ma ancora poco studiata, per cui occorre riferirsi alle fonti. Prendendo ad esempio i protocolli del notaio recanatese Antonio Angelelli, attivo nei primi anni del '500, ricorrono a Recanati alcuni mercanti fiamminghi che vendono stoffe (panni di Londra, di Perpignano, di Fiandra, tele di rensa), spalliere, tappeti, arazzi «a verdura» e figurati. In particolare Justus Roches, procuratore di Guglielmo, Giovanni e Alessandro Mascaroni «de Flandria», è documento nel 1507 (Archivio di Stato di Macerata, d'ora in poi ASMc, Archivio notarile di Recanati, d'ora in poi ANR, vol 641, cc. 30v, 1 giugno; 35rv, 22 settembre, cc. 36v-37r, 23 settembre: fa una quietanza e vende panno di Londra nella bottega di Tommaso Melchiorri con lui presente; c. 47r, 29 settembre: Justus Roches vende un arazzo; c. 66r, 5 ottobre: Justus Roches e Joannes Zalanadra fiamminghi vendono ai maceratesi Giovan Battista Silvani e Pio Roberti due panni e due portali «de verdura»; nel 1510 Egidio de Amedia «flamengo» vende al canonico di Ancona Francesco Andrea Bonfiglioli panno di Perpignano, tele di rensa e un tappeto (ASMc, ANR, vol. 644, c. 37v, 22 settembre); e Justus Roches è attivissimo (ivi, cc. 38v, 25 settembre; cc. 39rv, 27 settembre, 48v, 2 ottobre); inoltre compare anche un altro mercante fiammingo, Johannes de Thongues, che vende a Girolamo Todini di Ancona tela e panno (ivi, c. 54r, 7 ottobre); e ancora, Gelichino de Amedia fimmiango , socio di Johannes de Thongues vende un panno di lana fine «ad verdura» grande da letto e portiere di lana (ivi, cc. 66v-67r, 14 ottobre); i due vendono al cancelliere del comune di Ancona un set di panni da arredo comprendenti «duorum pannorum de razza dictos ad verduras, duorum banchalium et unius spalliere» (ivi, c. 67v, 27 settembre); il 3 ottobre Masio Cima di Cingoli compra dal mercante Giovanni Scotto fiammingo, molte stoffe di vario tipo e due arazzi figurati («ad figuras»), ivi, cc. 73v-74r; Giovanni Scotto, come «negotiorum gestor» di Johannes Thongues e soci vende un altro panno figurato il 6 ottobre 1512 (ASMc, ANR, vol. 646, cc. 77v-78r). [↑](#footnote-ref-23)
26. La fiera di Recanati era una piazza importante per la vendita di libri (cfr. Borraccini 2006, pp. 409-422); il citato notaio Antonio Angelelli riporta varie vendite di libri, alcune con interessanti elenchi dei testi; ad esempio il 28 settembre 1507 ser Polidoro Rossi da Montefilottrano compra da maestro Andrea de Zonghi fattore di Bernardino Scotti, milanese, residente a Venezia numerosi libri fra cui «Avicenne, Aliabas, Mesue, Pratiche magne, Summa Thome de Garbo» (ASMc, ANR, vol. 641, c. 42v); il 2 ottobre 1510 Leopardo Ditaiuti e maestro Francesco Florenzi di Osimo comprano da Andrea de Longis, rappresentante di Bernardino Scotti da Milano 11 libri fra cui «Jabobi supra signis; Jacobi super aforismis; Ugo de febribus; Spera in quarto», vol. 644, c. 52v. [↑](#footnote-ref-24)
27. Cfr. Moroni 1990, pp. [↑](#footnote-ref-25)
28. La presenza di Tommaso Melchiorri e la stipula di atti davanti alla sua casa o nella sua bottega è registrata con grande frequenza nei protocolli dei notai recanatesi; oltre alla citazione a nota 26 in questo contributo, dal notaio Antono Angelelli si ricavano vendite di varie merci (stoffe, preziosi, ma anche un cavallo) fatte da Melchiorri (ASMc, ANR, vol. 641, c. 91v, 25 novembre 1507 a Loreto, vende a Giovanni Padella di Loreto dell'ambra; evidentemente Melchiorri prendeva parte al lucroso commercio delle corone in vendita nel santuario); ivi, vol. 644, c. 11r, 22 gennaio 1510 vende una camorra di seta e braccato d'argento; il 22 ottobre 1511 vende agli ebrei Vitale e Oziele da Recanati un panno bergamasco e vari panni colorari (ivi, vol. 645, c. 95v). La casa veneziana di Tommaso, ereditata dalla madre donna Francesca di Pier Girolamo, era situata nel sestiere di San Patrignano; il 18 ottobre 1512 Melchiorri nominava il mercante veneto don Francesco di maestro Luca «de Brazio» procuratore a riscuoterne l'affitto (ivi, vol. 646, c. 101v). [↑](#footnote-ref-26)
29. Cfr. Punzi 2003, pp. 118-121 riporta la testimonianza a un processo del 1723 che contrappone la famiglia Centofiorini al convento di san Domenico nel quale si ricorda come Benedetto Melchiorri avesse donato alla chiesa «una cornice tutta messa a oro con sette pezzi di quadri tutti di mano del Lotto» (ivi, p. 119), riconducendola giustamente alla probabile memoria di una partecipazione della famiglia al finanziamento dell'ancona. L'ipotesi è ripresa e sostenuta da Fabio Marcelli (2011, pp. ). Se per ora non abbiamo prove dirette di un contatto fra Lotto e Tommaso Melchiorri, va rilevato che il pittore fa da testimone a un atto notarile davanti alla casa del mercante recanatese il 14 ottobre 1510; tale documento è stato reso noto da Castellana 2009 e, con la data corretta, in Castellana 2014, p. 51. Si trova in ASMc, ANR, vol. 644, c. 69r. Lotto è testimone alla vendita di panno pavonazzo veneziano fatta dal mercante lagunare Agostino de Sinistri, un *habitué* della fiera recanatese (cfr. i rogiti di Antonio Angelelli in ASMc, ANR). [↑](#footnote-ref-27)
30. Calcagni 1711, pp. 308-309. Tommaso Melchiorri risulta già fra i sindaci di San Francesco il 7 marzo 1510 (ASMc, ANR, vol. 644 cc. 17v-18r). [↑](#footnote-ref-28)
31. Cfr. Nesi 2004, p. 107 e Trubbiani 2014, p. 138; vedi anche supra nota. L'intervento documentato si riferisce con ogni probabilità a dipinti, visto che Antonio viene definito «pictor»; non è escluso che potesse trattarsi di fregi, una tipologia decorativa che ha vasta diffusione anche nelle Marche, come attestano, a Macerata quelli superstiti di palazzo Ciccolini, eseguiti intorno alla metà del '500 dai pittori Leonardo Cungi da Borgo san Sepolcro e Giuliano di Camillo da Cingoli (per cui cfr. Nesi 2004, p. 107 e Coltrinari 2012a, pp. 31-39); stando alla *Cronica di Faenza* di Bernardino Azzurrini, Antonio eseguì in patria «un fregio in Sant'Hippolito» (Trubbiani 2014, p. 153). [↑](#footnote-ref-29)
32. cfr. Coltrinari 2006a, p. 64 e 2006b, pp. 285-286, doc. 479, 482; oltre a Giovanni d'Appennino lavora per Floriani anche il figlio di questi, Domenico, che il 16 aprile 1535, compare a rilasciare una quietanza generale di tutti i lavori fatti per il mercante, sia nella chiesa di Santa Croce che in casa, da lui e da Sebastiano, suo padre defunto; anche in questo caso, come per Antonio da Faenza, l'intagliatore aveva ricevuto in pagamento fra l'altro un tessuto di seta dorato. [↑](#footnote-ref-30)
33. Da notare tuttavia come, fra i beni inventariati alla morte del pittore, non figurino strumenti di intaglio, ma solo materiali per la pittura. La prassi dell'epoca sembra in effetti orientare verso l'esecuzione da parte di intagliatori delle cornici delle pale d'altare; per fare qualche esempio, Vincenzo Pagani commissiona all'intagliatore Paolo di Domenico Rubei da Sarnano la cornice del polittico dell'altare maggiore dei francescani (Coltrinari 2006b, p. 284, doc. 472), e lo stesso accade per la cornice della pala di san Francesco a Cingoli di Francesco da Faenza (cfr. Trubbiani, in corso di stampa). Lotto, come documentato soprattutto nel periodo del *Libro di spese*, si affida sempre a intagliatori per la costruzione delle carpenterie delle sue pale. Sul tema si veda l'interessante studio di Francesco De Carolis (De Carolis 2011). [↑](#footnote-ref-31)
34. I due pittori sono in lite il 23 aprile 1532 a Norcia per il salario di Giovanni Battista; si affidano all'arbitrato di Cola dell'Amatrice, già interpellato alcuni mesi prima a stimare una terza pala per la chiesa nursina dell'Annunziata (Trubbiani 2014, p. 137). [↑](#footnote-ref-32)
35. Su Simone Corvi cfr. Coltrinari 2009, p. 55 e Castellana 2014, p, 49; il 30 ottobre 1527 affittava una bottega dai frati di san Domenico a Recanati (ASMc, ANR, vol. 789, c. 152rv); il figlio Gregorio di maestro Simone, anch'egli pittore, è documentato come testimone a un atto notarile per la prima volta il 12 dicembre 1523 (ivi, vol. 821, c. 11r); il 12 aprile 1530 comprava un paio di scarpe (ivi, vol. 792, c. 46r); ancora come testimone si ritrova il 18 gennaio, 22 marzo e 12 maggio 1534 (ivi, vol. 729, c. 24r, 52v, 75r) e molte altre volte negli anni successivi. Come pittore lo trovo citato in un interessante e inedito atto lauretano del 9 maggio 1544 con cui viene chiamato a stimare alcuni dipinti eseguiti dai pittori Sante, Biagio e Oliviero Peranzono (a Loreto?) insieme a un maestro Lorenzo veneto (Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, , d'ora in poi ASSC, Istrumenti, vol. 8, c. 8v); il 31 luglio 1544 veniva pagato per la pittura di vergoli del soffitto e fregi nella casa che il santuario lauretano aveva a Recanati (ivi, Libri mastri, vol. 15, cc. 212v, 217r). Per ora l'ultima attestazione reperita è del 30 ottobre 1547, quando è teste a un atto a Recanati (ivi, Istrumenti, vol. 8, c. 59v). Il suo profilo era probabilmente più quello del decoratore e di un frescante, che non del pittore "da ancone". [↑](#footnote-ref-33)
36. Bury 1996, p. 40, nota 53 e Trubbiani 2009, p. 146. [↑](#footnote-ref-34)
37. Cfr. Parisciani 1990, p. 108; il riferimento di Parisciani non consente di capire di quale sala si trattasse. Cfr. Trubbiani 2009, p. 146. [↑](#footnote-ref-35)
38. Valgimigli 1871, p. 31. [↑](#footnote-ref-36)
39. Cfr. Bury 1996, p. 27; lo studioso sottolinea anche il divario nello stile del codice fra la sezione sulla prospettiva «written in a sophisticated, learned and philosophical style» e lo stile più piano e sintetico del resto del codice, ravvisandovi una copia del *Libro della scienza prospettiva* di frate Giovanni Antonio, menzionato dalle fonti. Nel «vescovo cantauriense» ricordato nel perduto manoscritto del notaio Roberti, infatti, va identificato proprio John Peckam, arcivescovo di Canterbury (cfr. Lindberg 1970). [↑](#footnote-ref-37)
40. Valgimigli 1871, p. 32. Una prima ricerca nelle fonti camerinesi e nella più recente bibliografia sull'ambiente della corte varaesca non hanno dato frutti. Ringrazio Francesca Bartolacci ed Emanuela Di Stefano per le indicazioni in merito. [↑](#footnote-ref-38)
41. Cfr. De Marchi, Giannatempo 2002; De Marchi 2003. [↑](#footnote-ref-39)
42. Sull'intervento di Velletri cfr. Nocca 1989; Cleri 2014, pp. 23-34. [↑](#footnote-ref-40)
43. Lo aveva segnalato Ceriana 1999, p. 51; ricostruendo la committenza di Bibbiena a Loreto, sottolineavo già la possibile congiuntura che vede convergere a Loreto figure come lo stesso cardinale, Pietro Bembo e artisti quali Gian Cristoforo Romano, Signorelli e Antonio da Faenza (cfr. Coltrinari 2009, pp. 114-115). [↑](#footnote-ref-41)
44. Vedi sopra nota [↑](#footnote-ref-42)
45. Cfr. Ceriana 1999, pp. 50- 51; Cleri 2014, pp. 87-89. [↑](#footnote-ref-43)
46. Il dato della disponibilità sul territorio dava un indubbio vantaggio all'artista, rispetto, ad esempio a Lotto, in quel momento lontano dalla piazza marchigiana, sebbene, come noto, capace di mantenere rapporti con i committenti della Marca anche negli anni 1525-1533 (cfr. Cortesi Bosco 1996). [↑](#footnote-ref-44)
47. È stata giustamente notata in questo senso l'eccezionalità della soluzione adottata della *Madonna della cintola* di Treia, unico dipinto a non avere una costruzione architettonica (cfr. Blasio 2010, p. 284). [↑](#footnote-ref-45)
48. L'attività dei romagnoli nel nord della regione è stata studiata da Cleri 1994, pp. 33-42. L'importanza del fenomeno anche nella Marca meridionale è rilevato da Alessandro Delpriori, che ha richiamato l'attenzione su questa «apertura verso le romagne» ravvisabile in Vincenzo Pagani e in altri pittori marchigiani coevi come Giuliano Presutti, i Nardini, fra Fabiano da Urbino o nel nursino Francesco Fantone (Delpriori 2006, pp. 62-63). [↑](#footnote-ref-46)
49. Su Melozzo a Loreto cfr. Tumidei 1994, pp. 40, 62-64; Benati 2011. Sulla pala matelicese di Palmezzano cfr. Tumidei 2005, pp. 48-49. [↑](#footnote-ref-47)
50. Cfr. Trubbiani in corso di stampa. Sono grata all'amico Andrea per avermi fatto leggere il suo articolo, in cui viene ricostruita in maniera esemplare la vicenda di questo dipinto, eseguito fra 1533 e 1537 per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Cingoli e approdato nell'800 nelle raccolte pontificie (*ibidem*). Potrebbe essere forse più di una coincidenza la comparsa a Cingoli di Francesco da Imola in quello stesso 1533 che vede Antonio da Faenza rientrare nella città natale. Liberi aveva già lavorato a Cingoli, come attesta la tavola del 1526 oggi in Santa Sperandia; inoltre il rapporto con i francescani poteva favorirlo nell'assegnazione di un incarico tanto prestigioso, che vedeva coinvolta la stessa comunità cingolana (su questo aspetto cfr. R. Coltrinari 2009). Di sicuro Francesco da Imola propose un dipinto più moderno, che superava lo schema della pala architettonica a favore di un'immagine immersa nel paesaggio, mantenendo al contempo caratteri simili, nella resa delle figure, alla pittura di Antonio da Faenza. [↑](#footnote-ref-48)
51. Per l'attività di Benedetto Coda e dei figli nel pesarese cfr. Cleri 2004, pp. 39-40; Scaglietti Kelescian 1982; il figlio Bartolomeo lavora a San Severino Marche nel 1563 (ivi), dopo una parentesi a Loreto, sfuggita fino ad oggi agli studiosi, dove, ricordato come «doratore» troviamo Bartolomeo attivo con almeno due «compagni» (maestro Botolo e maestro Dionigi) e un allievo (Vincenzo) a dipingere e dorare il coro della basilica. I documenti saranno presto pubblicati in uno studio di prossima uscita. [↑](#footnote-ref-49)
52. Sull'attività di Menzocchi a Loreto cfr. Santarelli 2001, pp. 150-152; Colombi Ferretti 2003, pp. 52-53; per le ante d'organo, perdute, dipinte nel 1568 da Pier Paolo Menzocchi e Gaspare Gasparini cfr. Grimaldi, Sordi 1988, pp. 56-58, Coltrinari 2015, p. 317.

    A proposito delle ante d'organo di Antonio da Faenza, sembra non essere stato mai posto il problema della possibile esistenza di un retro dipinto o di altre due tele che appunto fungessero da retro, come di norma per le accadeva per le ante d'organo. [↑](#footnote-ref-50)
53. Sui Ragazzini a Pesaro e Fano cfr. Valazzi 1992; Cleri 1994, pp. 40-42. [↑](#footnote-ref-51)
54. Cfr. Coltrinari 2015, p. 917; Girolamo da Fenza viene incaricato di dipingere gli stemmi del cardinale Farnese sule porte dei castelli del fermano nel 1541 (cfr. Archivio di Stato di Fermo, A.M. Marini, *Rubrica eorum omnium quae continetur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae Communitatis civitatis Firmane*, vol. III (1528-1599), c. 118r, ante 21 febbraio 1541: «Concilium tenetur in sala palatii Moliani. Pinguntur in omni terra status insignia d A. Cardinalis de Farnesio per magistrum Hieronimum Faventinum»); questo Girolamo faentino è forse il pittore, di cultura veneto- romagnola e dalle caratteristiche ben riconoscibili, a cui si possono attribuire almeno quattro pale d'altare a Fermo e Ascoli Piceno: la *Madonna col Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Francesco e Rocco*, oggi nella sacrestia della chiesa di San Francesco a Fermo; un'altra *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giacomo maggiore, Giacomo della Marca, Andrea e Pietro*, sulla parete sinistra della medesima chiesa; una *Madonna col Bambino in trono con i santi Marco, Giovanni Battista e Domenico* nel Museo diocesano di Ascoli, proveniente dalla cattedrale; infine lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con i santi Marco, Giuseppe e Ludovico da Tolosa*, oggi nel Museo diocesano di Recanati, proveniente però da San Francesco a Fermo, da cui, negli anni '50 del '900 furono trasferiti, per canali ancora ignoti, al museo recanatase almeno tre dipinti (oltre alla pala citata anche la *Visitazione* di Girolamo Morale da Fermo e l'*Immacolata Concezione* del pittore romano Benigno Vangelini; cfr. Coltrinari 2012b, pp. 32, 37 e p. 51, nota 197); quest'ultima opera è pubblicata da Coltrinari 2015, p. 917 e fig. 13, p. 939. [↑](#footnote-ref-52)