

LUCA DI PAOLO

E IL RINASCIMENTO NELLE MARCHE

6 / 8 - 1 / 11 / 2015

MUSEO PIERSANTI MATELICA

Luca di Paolo di Niccolò da Matelica, il profilo.

Un percorso accidentato, storia di un equivoco.

Di Alessandro Delpriori

(TESTO DA USARE SOLO PER CONSULTAZIONE)

Spesso la storia dell'arte persegue strade particolari, fatte di dettagli o di incroci imprevedibili, di scoperte inaspettate. Altre volte è il lungo lavoro filologico e la ricerca puntuale a dare frutti. Qualche volta sembra che semplicemente le cose accadano, e guardando indietro non si trovi la spiegazione per la fortuna critica incredibile di qualche autore e per l'esatto contrario per un altro senza che queste evenienze corrispondano per forza ad una gerarchia di valori. La storia dell'arte nelle Marche è piena di eventi simili e può capitare di stupirsi dell'enorme mole di contributi su Ercole Ramazzani o su Vincenzo Pagani e la facilità con cui vengono trattati altri autori ben più dotati e forse più importanti in senso assoluto, mi viene in mente, ad esempio, Allegretto Nuzi che varrebbe ben di più della inconcludente mostra dello scorso anno a Fabriano. Tra questi è Luca di Paolo, per decenni offuscato da un errore che ne ha pregiudicato la comprensione e che probabilmente lo ha costretto, suo malgrado, ad una sfortuna critica a cui solo ultimamente e con un po' di fatica si sta cercando di rimediare. Fa un po' impressione pensare che quello sbaglio fatale fu commesso da uno dei padri della disciplina, Bernard Berenson che, nel 1913, chiamato a catalogare la Collezione Johnson di Philadelphia, si ritrovò di fronte tre tavole tutte raffiguranti la Madonna col Bambino che, oggettivamente diverse tra loro, volle inserire tutte insieme tra le opere di Francesco di Gentile¹. Questi era uno sfuggente pittore fabrianese conosciuto grazie ad Adolfo Venturi che aveva pubblicato nel 1911 la cosiddetta Madonna della Farfalla², firmata e conservata allora nel Museo Cristiano e oggi nella Pinacoteca Vaticana. Accanto a quella, lo studioso americano presentava altre opere firmate da Francesco e creava un primo corpus di dipinti di più di venti numeri tra cui il Trittico della Pieve di Sant'Adriano e San Bartolomeo, la Crocifissione della confraternita di Santa Croce e il Trittico Attucci di San Francesco, tutte opere matelicesi e tutte opere che oggi sappiamo fondamentali nel corpus Luca di Paolo.

Quell'errore fu in qualche modo fatale per il pittore che da quel momento, forse anche grazie all'autorevolezza dello studioso, venne come dimenticato, mentre Francesco di Gentile acquistò un profilo critico spurio che però durò fino all'inizio del nuovo millennio.

Nelle prime liste del 1932 lo stesso Berenson³ compilò un gruppo di ventiquattro opere che comprendeva una serie disparata di travisamenti che stupiscono come ad esempio il trittico di Beffi, *name piece* di un pittore abruzzese assolutamente lontano non solo geograficamente ma anche per datazione⁴.

Come a risposta a quel pasticcio, nel 1933 Luigi Serra dedicò a Francesco di Gentile un lungo articolo su *Rassegna Marchigiana*⁵, uno studio corposo nel quale il catalogo del pittore fu discusso, spogliato di alcuni errori e accresciuto di parecchi numeri, in verità, anche questa volta, non sempre pertinenti. È significativo però che, in buona sostanza, Serra avesse considerato il pittore come una sorta di gentiliano attardato, ancora pieno di ricchezze tardogotiche, e intriso di umori veneziani, tanto che a lui attribuì una *Madonna col Bambino e una santa* conservata nella Galleria Nazionale delle Marche ed il trittico di Valcarecce di Cingoli, entrambe opere tipiche di Zanino di Pietro. Lo studioso aveva in pratica colto le due anime diverse dei pittori confusi, Luca alle prese con un inizio ancora legato ai modi di Gentile e Francesco invece più schiettamente veneto, verrebbe da dire belliniano, anche se nel senso di Jacopo.

Interessante per il nostro discorso è la perplessità che Serra mise nel commentare le tre grandi opere matelicesi già citate in apertura. Forse cosciente di una tradizione locale che voleva i dipinti come di Lorenzo d'Alessandro, si sentiva in imbarazzo a considerarli di quel Francesco di Gentile, perché, a suo modo di vedere modificavano "gli aspetti dell'arte sua"⁶.

Un'indicazione che però cadde e gli studiosi successivi si dovettero rassegnare alla complessità della personalità di Francesco di Gentile e al suo essere "eclettico" e "sfuggente"⁷.



con il contributo di



organizzazione



Nel 1961 un'altra opera firmata dal pittore fabrianese, il *Ritratto di Giovane* allora nella collezione Pesenti di Bergamo, fu scelto da Pietro Zampetti per essere esposta alla mostra veneziana sui Crivelli e i crivelleschi⁸. Gli umori veneti già visti da Serra furono perciò spiegati spingendo avanti la datazione del suo percorso fino agli anni Novanta del Quattrocento e legando il pittore alla vasta eco nelle Marche della cultura padovana irradiata dai fratelli Carlo e Vittore. La cosa non piacque a Roberto Longhi che nella famosa recensione a quella mostra apparsa su *Paragone*⁹ obiettò che Francesco di Gentile "non era un Crivelliano" e anzi, si chiedeva se quella tavola non fosse in realtà di Ludovico Urbani considerando che la firma non era "di buon carattere". Una sollecitazione, questa, che era sbagliata ma corrisponde alla difficoltà di inquadrare il pittore tanto che lo stesso Zampetti intorno alla fine degli anni sessanta, nel breve profilo apparso su *Pittura Marchigiana del Quattrocento*, si rassegnava a ratificare le liste di Berenson commentando però che l'inafferrabilità dello stile del pittore probabilmente si doveva non tanto al suo effettivo essere stilisticamente eclettico, ma alla eterogeneità del suo catalogo e alla congerie differente delle opere a lui attribuite, che in effetti constava di dipinti marchigiani, umbri, abruzzesi e anche siciliani¹⁰.

Fu Federico Zeri in maniera sarcastica e velatamente polemica a definire Francesco di Gentile un pittore "cestino di rifiuti", in sostanza quando un'opera del Quattrocento (meglio se marchigiana) non aveva un'attribuzione, allora candidato ideale diventava il pittore fabrianese¹¹.

Questa etichetta di pittore misterioso e inafferrabile, anche per il fatto che non esistono documenti noti che lo riguardano, divenne quasi una scusa a non approfondire le problematiche a lui legate e con profilo riuscì ad attraversare un paio di decenni in cui gli studiosi di arte marchigiana non seppero far altro che ripetere sempre le stesse cose.

Andrea De Marchi, nel 1992, nella splendida monografia su Gentile da Fabriano, aggiunse altre opere al catalogo del pittore che oggi consideriamo tutte di Luca di Paolo, come a dimostrare che quello studioso seppe astrarre il nucleo principale da quello più problematico e avesse già intravisto il ruolo vero del pittore matelicese¹².

Così, pieno di fardelli e di opere non sue, Francesco di Gentile non comparve nelle prime mostre sul Quattrocento nelle Marche che alla fine del secolo scorso e all'inizio di quello successivo furono organizzate in parecchi centri dell'entroterra, come se la sua sfortuna critica lo perseguitasse. O forse, perché sembrava più comodo girarsi dall'altra parte.

Nel dicembre del 2001, come già detto e come pure descritto con dettagli da Matteo Mazzalupi qui accanto, Alberto Bufali¹³ e Sabina Biocco¹⁴ trovarono parecchi atti che riguardavano la pala della Crocifissione per la Confraternita della Santa Croce a Matelica, ora conservata al Museo Piersanti. Tra quelli era l'atto di commissione e più di un pagamento, scalato in più anni, a Luca di Paolo. Risorgeva così il pittore matelicese, dando anche inizio ad una puntualizzazione critica che è stata avviata da interventi fondamentali di Andrea De Marchi e di Mauro Minardi, su cui torneremo, e che oggi speriamo di poter assestare con questo lavoro.

Il vero Francesco di Gentile.

La pala con la Crocifissione del Piersanti è quindi opera certa di Luca di Paolo e da questa si è partiti per la ricostruzione giusta e puntuale del suo catalogo e, quindi, del suo percorso. A questo punto il profilo del vero Francesco di Gentile è tutt'altro che chiaro anche perché la fortuna archivistica di Luca non è stata condivisa e il pittore fabrianese rimane ancora senza alcuna carta che lo riguardi¹⁵. Restano però le sei firme su altrettante opere, un trittico con chiudende ad Assisi nel Museo del Tesoro di San Francesco, la già citata Madonna della Farfalla in Pinacoteca a Roma, il ritratto di giovane già in collezione Pesenti, due Ecce Homo, uno già Mond e l'altro conservato al Dumbarton Oaks e una Visitazione transitata nella collezione De Minicis a Fermo e poi intercettata negli anni venti del Novecento nel Castello Odescalchi di Bracciano¹⁶. Queste opere, ormai isolate, vanno lette tutte d'un fiato e si capisce ora come in effetti siano piuttosto lontane dall'espressività graffiante di Luca, dalla sua personale adesione ai modi di Niccolò di Liberatore e poi a quelli di Crivelli.

Francesco di Gentile è pittore diverso, più pacato ed elegante, forse più raffinato e certamente meno legato a schemi appenninici rispetto a Luca. Un primo passaggio critico si deve ad Andrea De Marchi¹⁷ che spiegava il percorso del pittore in senso crivellesco, datando tutto il gruppo di opere a partire dagli anni ottanta del Quattrocento, al momento del lungo soggiorno camerinese di Carlo. Lo studioso aveva anche avanzato ragionevoli dubbi sull'autenticità del trittico Perkins, che sembrerebbe un'abile contraffazione ottocentesca. Mi era già capitato di discutere questo argomento e ora, come allora, sono convinto che è possibile che la parte centrale del dipinto sia effettivamente antica ma rimontata in un complesso artefatto e poco credibile¹⁸. Il particolare del Bambino che cammina sul davanzale fu visto già da Federico Zeri come un avvicinamento alla cultura veneta di Mantegna e di Bellini¹⁹, oggettivamente possibile e anche probabile per un pittore marchigiano e un dettaglio ancora più

singolare, come il pollice che Gesù infila nella cintola della sua vestolina è ripetuto identico in un'altra opera che entra nel nostro problema. Si tratta di una *Madonna dell'Umiltà* in collezione privata che fu pubblicata da Ragghianti, attribuita giustamente a Francesco di Gentile da Federico Zeri e poi spostata nel gruppo di Luca di Paolo dallo stesso De Marchi²⁰. Quella tavola, invece, mi pare affatto lontana dalla cruda grafia del pittore matelicese e i ricordi di Pisanello che appaiono chiari nella verdura del basamento, nella presenza di animali sulla fondo a destra, con cervi, scimmie ed aquile a creare uno sfondo allegorico misti a novità padovane come i cetrioli appesi illusivamente al bordo alto della tavola, si leggono in maniera più diretta con l'eleganza sobria e i dettagli naturalistici della *Madonna della Farfalla*, piuttosto che con la partecipazione emotiva esasperata del Trittico Piersanti, tanto per fare un esempio. Penso da sempre che questa *Madonna dell'Umiltà* in collezione privata sia in realtà l'opera testa di serie del percorso di Francesco di Gentile e porti con sé, in qualche modo, la parte centrale del trittico Perkins che, per essere giudicata andrebbe un giorno vista al netto delle manomissioni e delle ridipinture per capire la reale antichità dell'oggetto.

Un'altra opera già attribuita a Francesco di Gentile e ora all'interno del corpus di Luca di Paolo è un delizioso sportellino con *san Giovanni Battista* da un lato e *l'Arcangelo annunciante* dall'altro conservato nel Musée du Petit Palais ad Avignone²¹. La tavola era senz'altro l'ala laterale sinistra di un altare che aveva un'altra chiudenda analoga con la Vergine Annunciata sul verso e un altro santo nel recto, mentre al centro poteva starci un'altra Madonna col Bambino. Nulla si sa sulla provenienza prima della sua comparsa nella collezione Campana alla metà dell'Ottocento. Il san Giovanni è all'interno di una nicchia e la sua posa dinoccolata, trasudano di uno squarcionismo di fondo che mai si vede nelle opere di Luca di Paolo e invece sembra più allineato con quelle di Francesco di Gentile. Anche il modo di dipingere i due santi dello sportello è diverso dal modo tipico del pittore matelicese, qui più liquido e filamentoso e anche il dettaglio morelliano delle mani, come gommose e senza ossa, fluide anch'esse come fossero create di solo colore, sono più simili a quelle della Vergine nella *Madonna della Farfalla* che alle ossute estremità presentate un po' ovunque da Luca.

Il sentore veneto che appare nella *Madonna dell'Umiltà* e nello sportellino di Avignone è ancora più palese nella *Madonna della Pinacoteca Vaticana* che presenta una solennità frontale di un'eleganza silenziosa che andrebbe letto come discendente da Jacopo Bellini. La presenza del cetriolo in basso sul basamento non deve per forza derivare da un modello di Crivelli per la Marche, ma potrebbe essere mutuato proprio da qualche dipinto padovano. L'assenza di documenti nella regione di origine del pittore e questo palese legame con la cultura veneta, se non meglio lagunare, portano a pensare che il pittore fabrianese, seguendo le orme del suo più famoso conterraneo, abbia trascorso gran parte della sua vita e quindi della sua attività, in Veneto o forse addirittura a Venezia, dove poteva ben vedere le opere di Jacopo Bellini, così importante per la sua formazione, e di una lunga schiera di artisti usciti dalla bottega di Francesco Squarcione.

Anche le altre opere firmate sopra elencate si leggerebbero perfettamente in quel contesto: l'*Ecce Homo a grisaglia* del Dumbarton Oaks, tra l'altro, fu comprato proprio a Venezia²² e il suo essere monocromo sarebbe giustificabile meglio con una genesi lagunare, a più stretto contatto con la pittura fiamminga, che non a Fabriano, dove potevano essere anche presenti opere del nord Europa ma di cui non abbiamo traccia.

Anche il *Ritratto di giovane* già in casa Castrica a Fabriano, visto nell'Ottocento da Amico Ricci²³, potrebbe meglio confrontarsi coi modelli altissimi di Antonello da Messina piuttosto che con le macchine spettacolari di Carlo Crivelli, come invece voleva Zampetti.

Se spostassimo l'attività di Francesco di Gentile a Venezia, allora anche il verismo delle lacrime dell'*Ecce Homo Mond* si spiegherebbero molto meglio e il suo percorso potrebbe avere un tracciato più lineare. Mettendo in fila le cose, sembrerebbe che la partenza del pittore dovette essere con la *Madonna dell'Umiltà* dispersa sul mercato, stretta tra l'esempio di Pisanello e quello di Jacopo Bellini, tanto che potrebbe reggere tranquillamente una data relativamente alta, anche prima della metà del secolo.

Lo sportellino di Avignone dovrebbe seguire di poco, mentre la *Madonna della Farfalla* evolve in senso pienamente rinascimentale le indicazioni naturalistiche pisanelliane, abbracciando in maniera entusiasta la lezione iconica di Jacopo Bellini. Questa potrebbe cadere negli anni sessanta, mentre le altre tre opere andrebbero a scalare fino probabilmente al decennio successivo.

Questa veloce galoppata nel percorso artistico del vero Francesco di Gentile vedrebbe il pittore fabrianese sempre o quasi sempre lontano dalla patria e attivo tra gli anni quaranta e settanta del Quattrocento. Se fosse così, come io penso, allora potrebbero non essere stati suoi gli affreschi perduti di Albacina, datati 1497 e firmati Francesco di Fabriano. È possibile che questo autore sia quel Francesco di Ottaviano documentato a lungo a Fabriano e che fa testamento nel 1510 che pure era stato indicato come candidato per dare consistenza storica allo sfuggente collega, considerando che il patronimico poteva essere artatamente cambiato in un nominativo "Gentile" in onore del più illustre artista locale²⁴.

Questa ipotesi, che poteva avere una sua suggestione, però stride con le date reali, visto che l'attività del nostro dovrebbe chiudersi ben dentro il Quattrocento.

Nell'ultimo e isolato intervento di Andrea De Marchi sul pittore²⁵ erano stati aggiunti al catalogo tre dipinti, una tela con San Romualdo nella chiesa dei santi Biagio e Romualdo a Fabriano, una tavola col Beato Gherardo a Serra de' Conti e un Volto Santo e angeli su Tavola già a Londra in collezione privata. Mi è già capitato di avanzare dubbi sul beato Gherardo che mi pare di qualità un po' più modesta dello standard di Francesco di Gentile²⁶. La tela fabrianese, ritoccata in più parti, potrebbe in effetti essere una traccia sul territorio di questo sfuggente pittore, ma penso possa essere presa per buona l'indicazione già proposta dalla Tambini di legare questo dipinto al 1481²⁷, anno in cui il corpo di San Romualdo fu traslato dall'Abbazia di San Salvatore di Valdicastro alla chiesa di Fabriano. Sarebbe quindi una delle ultime opere di Francesco, magari tornato in patria dopo l'esperienza lontano. Il confronto tra i caratteri del volto del santo (la parte meglio leggibile e libera da ridipiture) e quelli del Cristo del Dumbarton Oaks possono giustificare l'accostamento. Non credo si possano nutrire perplessità, invece sul Volto Santo di collezione privata che in effetti è vicinissimo al Cristo Mond.

Gli inizi di Luca, un possibile maestro.

Il lungo e complicato catalogo tradizionale di Francesco di Gentile, epurato dagli errori tradizionali e traslato sotto il vero nome di Luca di Paolo, acquista una consistenza più omogenea ed è più facile seguirne il percorso stilistico e la progressione dagli inizi della carriera, al principiarsi del settimo decennio fino alla morte avvenuta attorno al cambio d'anno tra il 1490 e il 1491.

Le vicende terrene conosciute, raccolte con novità qui accanto da Matteo Mazzalupi, ci presentano un uomo nato tra il 1437 e il 1441 per cui possiamo pensare che la sua formazione come pittore possa essere avvenuta tutta nel sesto decennio del Quattrocento. In quegli anni le personalità di spicco che sappiamo attive per Matelica sono fabrianesi, il Maestro di Staffolo, autore della *Madonna della culla* (cat. ???) conservata nel Monastero della Beata Mattia e presente oggi all'esposizione e Antonio da Fabriano, firmatario, nel 1452, del grandioso Crocifisso del Museo Piersanti (cat. ???). Giampiero Donnini, in un intervento sull'allora Francesco di Gentile²⁸ richiamava il primo e più antico dei due pittori e lo stesso ha fatto anni dopo Andrea De Marchi che ravvisava proprio nel Maestro di Staffolo il tramite per giustificare l'adesione spassionata al mondo di Gentile da Fabriano che caratterizza l'apertura di Luca di Paolo²⁹.

La sua prima opera conosciuta è un disperso polittico transitato negli anni sessanta in Inghilterra di cui siamo in grado di esporre la parte centrale delle predella una *Crocifissione* (cat. ???) che un fortunato recupero ha riportato nelle mani di un collezionista generoso che non ha negato il prestito in quest'occasione. Purtroppo conosciamo l'opera solo dalle foto dei frammenti noti: oltre quello qui esposto, altri due frammenti dello scalino, la *Natività* e la *Resurrezione*, una *Madonna col Bambino* e angeli che era la parte centrale e due lunette con quattro santi, due per parte (per l'ipotesi di ricostruzione si veda il saggio di Matteo Mazzalupi). Oltre a queste Mauro Minardi ha reso noto una foto conservata nell'archivio Berenson Villa I Tatti che rappresenta un piccolo prete committente inginocchiato³⁰, barbaramente strappato da una delle tavole laterali che oggi forse possiamo identificare con un pannello passato anni fa sul mercato antiquario.

Quest'opera, che riportava un tempo la data 1462, è pervasa dal ricordo della ricchezza materica di Gentile da Fabriano, come dalle sue ombre offuscate e setose. Un'adesione ai modi del fabrianese che non potrebbe essere diretto ma che si giustificerebbe proprio con la mediazione del Maestro di Staffolo, entusiasta continuatore, fin oltre la metà del secolo, del portato gentiliano. Se quello che riusciamo ad indovinare dalle immagini in nostro possesso è reale, è piuttosto impressionante la profusione d'oro e di incisioni sulla superficie. La veste della Vergine appare tutta fatta di lamina lavorata come fosse un'oreficeria e le ombre delle pieghe dipinte sopra con un nero fumo assai leggero, come poi si vedrà in maniera più netta nella grande pala già Algranti (cat. ???) che oggi abbiamo riportato a Matelica per l'occasione. Allo stesso modo è lavorato il grande baldacchino sorretto dagli angeli che incornicia il gruppo centrale, di cui si percepisce la complicazione delle incisioni. La Vergine è assisa su un trono marmoreo sul cui basamento sono seduti due angeli musicanti e ai suoi lati, al posto del tradizionale cuscino sono due testine angeliche che potrebbero essere state colorate di rosso come compagno nella Madonna Algranti. I modelli gentiliani ed eventualmente del suo seguace fabrianese, il Maestro di Staffolo, sono senz'altro palesi, ma è chiaro, a mio modo di vedere, che in quest'opera Luca di Paolo cerchi anche altre fonti, più moderne e senz'altro più alla moda nella cultura dell'entroterra marchigiano di quel periodo. I due angeli ai lati della Madonna, con i capelli divisi in ciocche ricce ben definite, la posizione stessa della Maestà che presenta Maria intenta a reggere la veste trasparente di Gesù e lo stesso Bambino in piedi sulle ginocchia, sono dei dettagli che discendono in maniera diretta da Giovanni Boccati e in particolare dalla grande Madonna col Bambino di Ajaccio³¹, parte centrale di un polittico per Tolentino. Anche la particolarità delle due tavole per il registro superiore che presentano una coppia di santi ciascuno ha come precedente i due frammenti di quel polittico di Boccati, ora nella Pinacoteca Vaticana. In più, ancora gli angeli accanto la Vergine hanno le aureole incise sull'oro come dei dischi metallici presentati in scorcio, mentre i nimbi degli angeli che reggono la cortina dorata sono circolari e piatti. La stessa differenza nei due livelli è ancora una volta nella Madonna Fesch del pittore camerinese che immagino sarà da considerare proprio una sorta di modello per il polittico di Luca.

A dimostrare questo parallelo abbiamo portato in mostra la *Crocifissione* della predella, una scena narrativa molto allungata orizzontalmente che presenta parecchi personaggi immersi in un paesaggio brullo che, a suo modo, degrada a volo d'uccello e al fondo presenta una città turrita. La scena tragica è ambientata in un contesto che appare giocoso e che prevede cavalli che entrano teatralmente in scena, un omino intento ancora a piantare meglio la croce di Disma, san Giovanni esausto dal troppo dolore che si appoggia al legno del ladrone cattivo e altro ancora. Un mondo che è quello personale di Luca di Paolo che poi diverrà quasi monumentale nel Trittico per la Pieve di Matelica e che rimarrà costante fino alle ultime opere negli anni ottanta, basta guardare la predella doppia della *Crocifissione* del Piersanti. Tutto questo mi pare come una riposta – se vogliamo un pochino goffa – ai popolosi calvari di Giovanni Boccati che presentano sempre scene diverse, incentrate su una narrazione intensa che costringe lo spettatore a più punti di vista. Una di queste, forse di nuovo a modello per Luca, è la lunetta Gualino, già cimasa del polittico di Tolentino di cui sopra.

In mostra è previsto un confronto tra la *Crocifissione* del polittico già Pugin e la tavola con lo stesso soggetto di Urbino di Giovanni Boccati (cat. ???), in cui l'ingresso in scena teatrale dei cavalli è esasperato dal loro processionare in primo piano e dove è presente, con un parallelo iconografico significativo, l'insegna dello scorpione negli scudi e negli stendardi, così come proposto dallo stesso Luca.

Anche alzando lo sguardo verso i santi dell'ordine superiore si capisce come le ombre fumose di Gentile rese con un tratteggio finissimo ed obliquo, siano strutturate nelle forme dalla vicinanza con le opere di Boccati, o comunque dei camerinesi, per cui si vede il volto maturo del santo papa, forse Clemente o Gregorio magno, che verrebbe da far discendere dal sant'Agostino della Madonna del Pergolato o, forse ancora meglio, dal san Nicola della paletta di Bolognola di Giovanni Angelo d'Antonio³², di cui si rivede la stessa struttura della mandibola accentuata dalla rugosità della pelle. San Girolamo, nell'altro pannello Pugin reca in mano un libro aperto dipinto con una cura lenticolare, con le chiudende forse d'argento che ricadono verso il basso al pezzetto di carta chiosato, come un segnalibro, che esce dal fondo. Un passaggio che sarà inedito per Luca ma che mi pare si possa giustificare proprio con l'attenzione ai dettagli profusa proprio dai camerinesi, un esempio su tutti, l'interno della casa della *Vergine* nell'Annunciazione di Spermento.

L'esordio di Luca, stretto tra la tradizione gentiliana mutuata dal Maestro di Staffolo e le novità camerinesi, si evolve in maniera quasi inaspettata ripiegando verso una ricchezza superficiale ed esagerata, piena di grafismi sull'oro e sull'argento, come si vede nella pala già Algranti e ora conservata ad Arezzo nel Museo di Casa Bruschi.

Il dipinto, forse riconosciuto da Federico Zeri e poi pubblicato in tempi più recenti³³, è una grandiosa tavola che presenta una singolare gloria della Vergine tra i santi Nicola e Caterina. Quattro angeli aprono una tenda verde e lasciano intravedere una Vergine stante con in braccio il Bambino, alle sue spalle è una mandorla dorata e si sui piedi un serafino su cui poggia, come se fosse portata in volo. Lo stesso accade per i due santi ai lati che non poggiano sul prato fiorito del basamento ma partecipano della stessa visione celeste. In alto, la forma centinata pare non originale e forse rimodernata in uno spostamento in qualche nicchia d'altare. Stupenda è la veste dorata della vergine, lavorata con la consueta attenzione alle incisioni sulla lamina dorata e poi dipinta per segnare le pieghe e le ombre, con un effetto che doveva essere identico anche nella parte centrale del polittico Pugin. Il fondo dorato è brunito a tondi con un effetto singolare che, però, si ritrova anche nel trittico per San Francesco a Matelica e, significativamente, nella Madonna della cintola di Caldarola di Lorenzo d'Alessandro³⁴. È chiaro che in un'opera come questa, Luca di Paolo sia più attento alla ricchezza delle decorazioni, alla profusione di metalli e di lacche piuttosto che ad effetti mimetici o realistici. Non credo, però, che sia il segno di una sorta di arretratezza culturale, abbiamo visto infatti che nell'opera di esordio era in qualche modo aggiornato sulle opere più a *la page* del tempo. Sarà da pensare, invece, che questa necessità esornativa sia una scelta programmatica e ponderata, forse dettata ancora dall'onda lunga della cultura gentiliana, ma anche, a mio avviso, dal volere della committenza tanto che un dipinto come questo sembra aprire la strada per la strabordante ricchezza materica di Crivelli che dopo poco tempo sarà protagonista nelle Marche. Al fondo della figurazione è una bella balaustra in finto marmo, piena di dettagli gustosi, come gli inserti di pietra a chiasmo, le modanature a rilievo e le delicate venature colorate, un passaggio che verrebbe da dire classico che già si preparava nel trono del polittico Pugin ma che poi resterà in qualche modo isolato nella sua produzione.

Se è vero, come pure argomenta Matteo Mazzalupi che questa pala sia un pochino più tarda rispetto al 1462 del polittico disperso, allo stesso modo è il dipinto che più di tutti mostra i debiti con la produzione matura del Maestro di Staffolo. Il Bambino con gli occhioni spalancati, la fissità un po' immobile della sua posizione e soprattutto i segni grafici sottili e minuti che rendono le gracili caratteristiche fisionomiche della Vergine e della Santa Caterina, sono passaggi che si leggono in maniera perfetta come continuazione dello stile del pittore fabrianese. In mostra sarà possibile istituire il confronto tra il volto tutto gentiliano della Madonna della Culla del monastero della Beata Mattia e quello di questa Madonna, rivelando, a mio modo di vedere, un rapporto che potrebbe andare al di là dell'imitazione e causato da un legame maestro – allievo che io credo verosimile.

Della pala Algranti sono stati recuperati nel tempo tutti i santi che formavano le colonne laterali, sono ben otto, quattro per parte, come da scheda nel catalogo. La *Vergine Annunciata* (cat. ???), che era in alto sulla destra è stata recentemente acquistata da un illuminato collezionista marchigiano ed è eccezionalmente presente in esposizione proprio accanto alla sua Madonna. Nel catalogo di vendita la tavola era attribuita a Lorenzo d'Alessandro³⁵, anche se già Andrea De Marchi aveva presentato l'intero complesso con la giusta attribuzione a Luca. Un errore che sembra pacchiano ma che invece è sintomo di una vicinanza particolare tra i due e di un rapporto che sarà assai stretto nell'ottavo secolo, ma che potrebbe partire da più lontano. Lorenzo d'Alessandro è documentato in relazione a Luca di Paolo già dal 1471³⁶, ma il trittico ora smembrato tra la chiesa di Santa Teresa e il Musée du Petit Palais di Avignone (cat. ???) è senz'altro più antico e credo ancora databile alle fine del settimo decennio, ma già di qualità davvero alta. Soprattutto nella Crocifissione che ne era il centro, Lorenzo è attratto da Bartolomeo di Tommaso, contatto che poi scompare negli anni settanta perché il pittore si volgerà in maniera entusiasta verso un altro folignate, Niccolò di Liberatore.

Partendo dalla data del polittico Pugin, 1462, si potrebbe a questo punto datare la Pala già Algranti qualche anno dopo, probabilmente poco dopo la metà del decennio, mentre a valle di queste, ma non di molto sarà da inserire la bella tavola pubblicata nel 2005 da Mauro Minardi³⁷ e ora di ubicazione ignota che lo studioso aveva inquadrato in maniera perfetta, inserendola tra le opere giovanili e notando le viscosità nelle ombreggiature tipiche di Gentile da Fabriano nel volto del San Francesco. Il fondo oro di questo dipinto è tutto lavorato a racemi con una decorazione granita sull'oro che dalle immagini sembra coinvolgere tutta la superficie. Lo stesso dettaglio, con una decorazione assai simile (inedita per Luca) è utilizzata da Lorenzo d'Alessandro nei pannelli del trittico di Santa Teresa e credo che questo possa spostare in avanti di poco la datazione e fissarla proprio alla fine del decennio.

Lorenzo d'Alessandro a Matelica, un compagnia con Luca di Paolo?

Qualche anno fa Raoul Paciaroni riportò la notizia che Giuseppe Ranaldi e Domenico Valentini visitarono il convento di San Francesco a Matelica nel 1834³⁸ e in quell'occasione videro il trittico ora esposto nella Cappella Ottoni in chiesa e lessero un'iscrizione che tra le altre notizie riportava la data 1470. Questa sembrava completamente perduta e io stesso avevo pensato che fosse in una parte esterna al dipinto come lo vediamo oggi. L'occasione della mostra e una semplice pulitura della superficie, ha invece rivelato alcune tracce di oro che formano alcune lettere alla base del pannello centrale. Entro una cornicetta punzonata che evidentemente limitava lo spazio dell'epigrafe si leggono oggi solo una A e una R, ma sarà da pensare che siano i resti di quanto fu letto nel XIX secolo.

Questo trittico, conservato in maniera splendida, completo di pilastrini laterali e predella istoriata con scene dedicate alla vita di San Bernardino da Siena, segna un passo diverso rispetto alla produzione di Paolo nel decennio precedente. La ricchezza delle decorazioni sull'oro e sull'argento, stesi a profusione in ogni parte del dipinto, si leggono in continuità con le opere precedenti, così come la brunitura dei fondi dei santi laterali, come già detto identica a quella della tavola Algranti. Ad essere del tutto nuova, però, è la consapevolezza spaziale delle figure: la Madonna in trono centrale si trova perfettamente a suo agio nella tavola, permettendo al Bambino di muoversi e divincolarsi dall'abbraccio per andare ad afferrare una ciliegia dal piattino dell'angelo a sinistra; san Francesco, ben appoggiato al prato fiorito sulla base, ha la veste che cade a piombo in maniera mimetica, come mai era successo prima, ma come invece si vede nella veste di san Bernardo che Lorenzo d'Alessandro ha dipinto nella tavola ora in Santa Teresa e gli esempi potrebbero anche continuare. Oltre a tutto questo è diversa anche la melodia emotiva di fondo, qui pacata e quasi melensa, lontana dal *pathos* del polittico Pugin o dalla veemenza quasi monumentale delle altre opere giovanili. Qui si nota un accordo di base più docile che va letto in parallelo con la dolcezza di Lorenzo d'Alessandro e ancor di più di Niccolò di Liberatore da Foligno. Il pittore umbro lavorò a lungo per le Marche e nel 1468 lasciò un polittico splendido nella chiesa di San Francesco a San Severino Marche, ora conservato nella locale Pinacoteca Tacchi Venturi³⁹ che presenta un basamento che corre lungo tutta la superficie a finto marmo che troviamo proprio nel trono del trittico Attucci in san Francesco a Matelica. Confrontando proprio la Madonna di Niccolò e quella di Luca, mi pare di vedere come la seconda sia una sorta di risposta alla sollecitazione del folignate, entrambe sono di tre quarti con il volto basso e pervase da una melancolia dolciastra, mentre i due Gesù Bambini sono più vivi, il primo attratto all'improvviso da un angelo musicante, l'altro intento a giocare con i piccoli frutti rossi, ma entrambi volti dall'altra parte rispetto alla Madre.

Nella parte centrale dell'attività di Luca, questo trittico è forse il capolavoro, pieno di dettagli straordinari sia per tecnica che per invenzione (come san Bernardino portato in gloria su un lenzuolo bianco da due angeli) e rappresenta l'inizio di un momento nuovo, assai vicino a Lorenzo d'Alessandro e sempre attento a Niccolò di Liberatore.

Il pittore severinate, infatti, come s'è detto, è documentato più di una volta in relazione con Luca di Paolo tra il 1471 e il 1474, anni di poco successivi il trittico Attucci e in cui la pittura di Lorenzo risente in maniera sostanziale della presenza di Niccolò di Liberatore, basterebbe guardare la Madonna di Loreto dell'Ospedale Enrico Mattei proveniente, secondo Alberto Bufali, da una cappellina dedicata a

San Domenico oggi perduta, oppure la paletta con la Vergine in trono, il Battista e san Nicola alla Pinacoteca di San Severino⁴⁰. Per il nostro pittore matelicese sono anni molto impegnativi, visto che in questo lasso di tempo è impegnato in compravendite per se stesso e per gli Ottoni e in commissioni a Matelica ed Arcevia. La vicinanza con i modi di Lorenzo d'Alessandro diventano palesi nell'opera manifesto del percorso di Luca, il trittico destinato all'altar maggiore della Pieve dei Santi Adriano e Bartolomeo (cat. ???), una volta al centro dell'attuale piazza Enrico Mattei ora completamente scomparsa. La grande macchina d'altare è divisa in tre scomparti, la Crocifissione al centro e ai lati due scene per ogni tavola. A sinistra in alto è Sant'Adriano a cavallo che reca in mano il castello di Matelica sulle cui mura sono dipinti due stemmi, la croce bianca su fondo rosso, tuttora simbolo della città e uno quasi perduto di cui però si indovina ancora la figurazione: un'aquila nera che sormonta una scacchiera bianca e rossa. È lo stemma degli Ottoni, tanto che verrebbe forse da pensare che la famiglia di donatori inginocchiata ai piedi della scena sia proprio quella dei Signori.

Al livello sottostante è la natività, mentre a destra in alto è il Martirio di San Bartolomeo e sotto l'Adorazione dei Magi. Mauro Minardi, commentando proprio il periodo di più intensi rapporti tra Luca di Paolo e Lorenzo⁴¹ segnalava in maniera assolutamente convincente che proprio la figura di Sant'Adriano a cavallo e quella della Vergine nell'Adorazione recassero dei dettagli con delle attenzioni luministiche (ombre portate, ad esempio) che solitamente non si vedono nel pittore matelicese e che, alcuni dettagli, se isolati "potrebbero portare all'equivoco attributivo". Qualche tempo mi ero già sbilanciato nel definire questo trittico una possibile opera di collaborazione tra i due pittori⁴², cosa di cui oggi sono ancora più convinto. La figura del santo martire a cavallo è senz'altro opera di Lorenzo d'Alessandro: il viso sferico con i caratteri fisionomici delicati e lineari sono identici, ad esempio, nella deliziosa tavoletta con la *Madonna col Bambino* di San Ginesio⁴³ e anche la mano un po' goffa che regge il castello è senz'altro più vicina alle forme tonde di Lorenzo piuttosto che al segno grafico tormentato di Luca. Anche il registro espressivo sostanzialmente diverso tra le figure del santo, legato ad una pacatezza sentimentale ostentata, e la Crocifissione, orrida fino al grottesco in più di un punto, si giustificerebbe meglio con un avvicendamento di autore piuttosto che con una evoluzione interna allo stesso dipinto. D'altronde la Natività, tutta opera di Luca, pur nella calma apparente, si popola di figurette in alto e di dettagli gustosi (il cane di spalle, il pastore musicista) che sono tipici del linguaggio di Luca e che, in questa scena, sembrano discendere dall'analogia figurazione presentata da Bartolomeo di Tommaso nel Polittico Rospigliosi ora in Pinacoteca Vaticana e forse in origine a Camerino.

La pittura tratteggiata e ruvida di Luca, nel sant'Adriano, ma anche nella *Madonna col Bambino* del Presepe in basso, lascia strada ad un modo più compatto di tornire le forme, ad una più vaporosa sensibilità delle chiome e una resa più metallica dei riflessi di luce, che mai erano stati così finora. Credo in sostanza che all'altezza dei primi anni settanta, Luca di Paolo e Lorenzo d'Alessandro avessero potuto collaborare in maniera stretta in una sorta di compagnia, forse per ovviare alle continue assenze in città del pittore matelicese, impegnato spesso in procure e negozi per gli Ottoni fuori città.

Famoso è il documentato viaggio a Firenze del 1471⁴⁴, spedito in ambasciata commerciale da Antonio di Ranuccio Ottoni dal quale il pittore poteva trarre qualche nuova suggestione e una traccia di questa evenienza, come già notato da Mauro Minardi la possiamo ravvedere in una *Madonna col Bambino* su tavola, già attribuita a Benedetto Bonfigli e restituita all'allora Francesco di Gentile da Andrea De Marchi⁴⁵ che è conservata in collezione privata. La silenziosa figurazione della sola Vergine in trono col Bambino, accompagnati dai soli angeli che reggono la cortina dorata che fa da sfondo, è già una novità nel percorso di Luca, ma ancora di più è la fisionomia allargata di Gesù che sembra essere più vicina alle esperienze fiorentine di Filippo Lippi e dei suoi che al resto della sua produzione, tanto da far pensare che questa tavola possa essere stata dipinta al ritorno da quel viaggio di affari. In quell'occasione Luca potrebbe aver ideato anche la *Madonna col Bambino* ora conservata a Philadelphia che lo stesso De Marchi ha riconosciuto come replica di un modello di Zanobi Strozzi e aver trovato le stesse sollecitazioni per la predella con l'incontro alla porta aurea già Gualino⁴⁶.

Questi passaggi velatamente fiorentini sono del tutto assenti nel Trittico della Pieve e quindi si potrebbe pensare di datarlo un po' a distanza del viaggio in Toscana ma comunque negli anni dei più stretti rapporti con Lorenzo d'Alessandro, in sostanza entro il 1475.

Allo stesso decennio appartengono i due stendardi di Perugia, uno con l'*Annunciazione* e una *Madonna col Bambino* e l'altro con la *Pietà e san Sebastiano* (catt. ???). Il primo, appartenuto a Bernard Berenson, è caratterizzato dalla solita adesione ai modi sentimentali di Lorenzo d'Alessandro e di Niccolò di Liberatore, tanto che la faccia con la Madonna in trono riecheggia una delle più fortunate composizioni del pittore folignate con il Bambino adagiato sulle ginocchia e Maria orante⁴⁷.

Un pezzo erratico che però si muove all'interno di questo momento è il san Nicola del Museo Puskin di Mosca⁴⁸, riconosciuto al nostro da Federico Zeri e mai più commentato. Io stesso avevo anticipato di troppo la sua datazione, pensandola opera troppo giovanile, invece è senz'altro dipinto più maturo congruente con il momento centrale della carriera di Luca appena presentato.

Da Santa Croce all'epilogo. Gli anni ottanta

Il documento risolutivo per l'identificazione di Luca di Paolo è quello trovato da Alberto Bufali e Sabina Biocco nel dicembre del 2001⁴⁹ e che si riferisce alla commissione al pittore della pala della Crocifissione per la Confraternita della Croce. Quella vacchetta, conservata nella Biblioteca Libero Bigiaretti di Matelica è esposta oggi nella stessa sala del Piersanti in cui è conservato il grande dipinto. Il cambio di registro stilistico è senz'altro notevole. La figurazione centrale perde completamente la vena narrativa e sanguigna delle opere precedenti e anche la ricchezza decorativa si affievolisce e, anzi, quasi scompare. Il corpo monumentale di Cristo, chiarissimo nell'incarnato è come ostentato allo spettatore, presentato ai fedeli anche dalla Madre che, appena velata di tristezza indica il Figlio morto. La visione notturna col cielo stellato popolato di angeli in volo e uno sfondo di funerei cipressi, è un'immagine assai singolare, credo unica nel suo genere e probabilmente concertata con i committenti, quei dolenti dipinti con una qualità davvero sostenuta nei due zoccoli della cornice, forse dei flagellanti visto l'importanza data a quegli strumenti della passione, posti significativamente ai piedi della croce. La forza narrativa di Luca, però, esplose nuovamente nella doppia predella con le storie di Sant'Elena alla ricerca della Vera Croce⁵⁰, farciti di caratteri aneddotici e delicati, tutti incentrati su un ritmo incalzante della figurazione, esattamente come nel suo stile più tipico.

I panneggi delle vesti dei dolenti, in particolare di san Giovanni, sono più fluenti e rigonfi e pure mossi da riflessi metallici sulle pieghe in fondo, scheggiate e ammaccate quasi come un fiorentino. È forse un passaggio che deriva da Antonio da Fabriano, il più nordico dei pittori marchigiani del Quattrocento e con cui Luca venne in contatto nel decennio precedente. Il suo modo di concepire le stoffe, come nel trittico di Genga, ad esempio mi pare un precedente interessante per questa fase di Luca, così come le trasparenze ghiacciate dei veli della Madonna e del Bambino di quell'opera avranno portato al pittore matelicense ad aumentare gli effetti luministici fin qui praticamente ignorati. Contemporaneamente si assiste ad un progressivo affrancamento dai modi di Lorenzo d'Alessandro e un più insistito utilizzo del rovello disegnativo, che amplificano le strutture ossee dei personaggi, le loro caratteristiche fisionomiche e anche le espressioni. A questo momento credo sia da attribuire anche il bel foglio disegnato che Andrea De Marchi ha pubblicato come di Francesco di Gentile e poi spostato giustamente a Luca di Paolo e conservato nel Princeton Art Museum⁵¹. I segni graffiati sulla superficie che si vedono in questo periodo di Luca, si vedono come amplificati nel foglio, si confronti ad esempio la corona ossea sull'arco del costato del Cristo al Piersanti con quella ancora più prominente del disegno. Tra la manciata di opere di questo periodo è la testa del Battista di Palazzo Venezia a Roma (cat. ???) e la tavola con San Nicola da Tolentino del Petit Palais di Avignone⁵² che si potrebbe pensare come pala da pilastro o come tavola singola su modello dei tanti San Bernardino da Siena diffusi anche nelle Marche.

Dello stesso giro d'anni è la coppia d'angeli di Palazzo Barberini (cat. ???) che Matteo Mazzalupi ha pensato potessero essere in origine gli sportelli di un trittico che come parte centrale doveva avere la Madonna col Bambino di Gentile Bellini con la sua predellina con la teoria di santi dipinta dal fratello Giovanni. Un'idea che mi è sembrata del tutto persuasiva e che in mostra potrà essere verificata anche grazie all'allestimento che simula l'eventuale ricostruzione.

Nel 1488 Luca dipinge un'altra grande tavola sempre conservata nel Musée du Petit Palais di Avignone che Alberto Bufali⁵³ studiò in funzione di un matrimonio in casa Ottoni. Il dipinto, pur spellato in gran parte della superficie, rivela una qualità sostenuta generale e la solita inventiva di Luca che non si accontenta di studiare una normale Sacra Conversazione, ma poggia i due santi laterali su isolette che entrano in scena dai bordi laterali galleggiando su un mare rosso (ma che in origine doveva essere coperto da azzurro lapislazzuli o azzurrite). La Vergine orante e il Bambino stanno salendo al cielo scortati da cherubini, entro una mandorla dorata che ricorda la rutilanza materica delle prime opere, decorata com'è con un motivo particolare, come a coda di Pavone. Una concessione al mondo più antico del suo percorso che è palese anche nella figura del San Francesco, mutuata dal politico severinate di Niccolò di Liberatore.

Isolato, alla fine della carriera di Luca di Paolo è un vero e proprio gioiello, lo stendardo con l'Assunta e san Sebastiano conservato in Pinacoteca di Brera (cat.???) ed eccezionalmente presente in mostra. La tavola, una volta unita e ora divisa a metà in due dipinti differenti, recupera per un attimo la forza decorativa dei primi periodi del pittore, espandendo l'oro in tutte le superficie e decorandolo con incisioni e punzonature. I motivi sono però diversi e anche la pittura, dolcissima, è più metallica sia nell'incarnato della Madonna frontale che nelle capelli pervasi di riflessi dorati anch'essi. Il dipinto è davvero stupendo anche nei dettagli, come l'eleganza un po' triste dei fiori che sembrano esser caduti sul bordo del sepolcro da cui si innalza la Vergine, oppure le decorazioni monocrome delle due costruzioni con cupola che nelle intenzioni dovevano raffigurare palazzi antichi, che presentano nicchie popolate da sculture. Sulla stessa faccia, forse il verso dello stendardo, san Sebastiano è accompagnato da san Domenico e sant'Antonio Abate, quest'ultimo riconoscibile, al solito, dal bastone a T con annessa campanella argentata. Entrambi gli attribuiti iconografici sono rilevati in pastiglia e dipinti, una soluzione inedita per Luca di Paolo che qui reagisce in questo modo alle nuove soluzioni arrivate anche in terra camerinese di Carlo Crivelli. In questo senso si spiegano anche la frutta simbolica che appare nella figurazione e in generale l'impegno profuso nel lavoro. Si tratta dell'ultima opera compiuta da Luca di Paolo che ricevette un'altra commissione importante che però,

evidentemente, non portò a buon fine. Suoi sono i pilastri laterali del Battesimo di Cristo che Luca Signorelli dipinse per San Medardo ad Arcevia⁵⁴. Il lavoro, impostato dal matelicese probabilmente fu concluso per la sopraggiunta dipartita dell'artista tanto che, se ha ragione come penso Andrea De Marchi, lasciò incompiute e solo disegnate le ultime figure in alto dell'Annunciazione che poi dipinse lo stesso pittore cortonese.

Tra gli ultimi giorni del 1490 e i primi dell'anno successivo Luca morì lasciando al giovane Lorenzo di Giovanni detto il Giuda la piazza artistica di Matelica⁵⁵. Mi pare significativo che solo dopo la scomparsa del nostro gli Ottoni si rivolsero al maggiore degli artisti presenti nelle Marche in quel periodo, Carlo Crivelli, per la commissione della pala d'altar maggiore della chiesa di San Francesco, la cosiddetta Madonna della Rondine ora alla National Gallery di Londra.

¹ B. Berenson, *Catalogue of a Collection of Paintings and some objects – Italian Paintings*, 1, John G. Johnson, Philadelphia 1913, pp. 75-80, catt. 129-130. Di queste solo il cat. 129 è pertinente al gruppo oggi conosciuto come Luca di Paolo, mentre la Madonna col Bambino al cat. 130, in John G. Johnson Collection. *Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia 1961, p. 71, riportando un'attribuzione di Federico Zeri del 1953 era catalogata giustamente come opera siciliana del Quattrocento. La tavola al cat. 131, è invece stata recuperata tra le opere della bottega di Piero di Cosimo. Le tre paternità così differenti danno il senso di quanto, in questo caso, Berenson avesse confuso le acque, forse proprio a causa dell'iniziale commistione tra Luca di Paolo e il vero Francesco di Gentile.

² Per le notizie e la bibliografia mi permetto di rimandare a A. Delpriori, in *Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche, maestri del Rinascimento nell'Appennino*, cat. della mostra (Sarnano 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia 2011, cat. 1, pp. 104-105.

³ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 201.

⁴ Il Maestro di Beffi è pittore completamente diverso, ora identificato con Leonardo da Teramo da C. Pasqualetti, *“Ego Nardus magistri Sabini de Teramo”: sull'identità del ‘Maestro di Beffi’ e sulla formazione sulmonese di Nicola di Guardiagrele*, in *“Prospettiva”*, 139-140, 2010, pp. 4-34.

⁵ L. Serra, *Francesco di Gentile da Fabriano*, in *“Rassegna Marchigiana”*, XI, 1933, pp. 73-109.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ Sono gli aggettivi che tutti gli studiosi hanno usato come fossero uno scudo alla ricerca e allo studio, si guardino ad esempio P. Zampetti, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, cat. della mostra (Urbino 1973), a cura di P. Torriti, Urbino 1973, cat. 36, pp. 161-163; P. Zampetti, *Antefatti marchigiani per Lorenzo Lotto (1450 – 1500 c.)*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, cat. della mostra (Ancona 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 34-62, in part. p. 34 dove Francesco di Gentile viene frainteso e inserito in un poco reale “rinascimento mal compreso, innestato in un duraturo tardogotico”; G. Donnini, *La pittura dal XIII al XVIII secolo*, in *La città della carta*, a cura di G. Castagnari, Fabriano 1986, pp. 383-455, in part. p. 414; P. Zampetti, *Pittura nelle Marche, I. Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze 1989, p. 335 e pp. 342-343, dove si ripropone acriticamente la lista pubblicata in B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, I, New York 1968, pp. 138-139; P. Zampetti, G. Donnini, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze 1992, p. 215 che ancora una volta definiscono Francesco di Gentile come “oscuro, indefinito [...] si tratta senza dubbio della figura più misteriosa e sfuggente tra quante hanno animato la ribalta del Quattrocento marchigiano.”

⁸ Carlo Crivelli e i crivelleschi, cat. della mostra (Venezia 1961), a cura di P. Zampetti, Venezia 1961, cat. 67, pp. 226-227.

⁹ R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, in *“Paragone”*, XIII, 145, 1962, pp. 7-21.

¹⁰ P. Zampetti, *La pittura marchigiana da Gentile a Raffaello*, Milano s.d, p. 36.

¹¹ F. Zeri, *Dietro l'immagine*, Cinisello Balsamo 1988, p. 190.

¹² A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 134, nota 83.

¹³ A. Bufali, *Luca di Paolo, un pittore ritrovato*, in *“L'appennino camerte”*, LXXXI, 50, 15 dicembre 2001, p. 12.

¹⁴ S. Biocco, *Un dipinto di area camerinese a Matelica e nuove acquisizioni sul pittore Luca di Paolo*, in *I da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, Ripatransone 2003, pp. 407-430

¹⁵ Mi è già capitato di occuparmi di questo problema e quindi per la bibliografia specifica su ogni dipinto mi permetto di rimandare a A. Delpriori, *Percorso per un Rinascimento dell'Appennino*, in *Vittore Crivelli... cit.* pp. 23-35, in part. pp. 26-27.

¹⁶ C. W. Pierce, *Francesco di Gentile da Fabriano*, in *“American Journal of Archaeology”*, 25, 4, 1921, pp. 376-386.

¹⁷ A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 24-98, in part. pp. 83-84.

¹⁸ A. Delpriori, *Un percorso... cit.* p. 27.

¹⁹ F. Zeri, *La collezione Mason Perkins*, Torino 1988, cat. 48, pp. 124-125.

²⁰ C. L. Raghianti, *I falsi artistici*, in *“Critica d'arte”*, VIII, 1961, 43, pp. 1-27 e poi, con l'attribuzione a Luca di Paolo, A. De Marchi, *Luca di Paolo di Niccolò*, in *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, cat. della mostra (Firenze 2003), a cura di F. Moretti, Firenze 2003, pp. 156-171, in part. p. 160.

²¹ M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne*, Musée du Petit Palais Avignon, Paris 2005, catt. 130-131, p. 125.

²² La tavola, purtroppo molto spellata, ma di grande fascino, è firmata sul retro. Come si ricava dall'ottima scheda catalografica di quel museo, fu acquistata dai coniugi Curtis a Venezia nel 1900.

²³ Interessante è la vicenda del dipinto ricostruita da A. Ambrosini Massari, *Un viaggio marchigiano di Johannes Gaye (1804-1840)*, in *“Notizie da Palazzo Albani”*, 33, 2004, pp. 159-173; A. Ambrosini Massari, *“Dotti Amici”*. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche, Ancona 2007, pp. LXIII –LXIV. Quel Gaye fu l'autore di un articolo J. Gaye,

Francesco, Sohn des Gentile aus Fabriano, in "Kunst Blatt", XX, 1839, pp. 82-84, da cui partì la tradizione ottocentesca che pensava a Francesco come figlio di Gentile da Fabriano.

²⁴ L'identità tra i due pittori fabrianesi di nome Francesco ha avuto una sua fortuna. Non credo però che si possa perseguire, come sottolinea M. Mazzalupi *Un fabrianese nascosto in Fototeca Zeri: 'Bernardino Nardini' alias Maestro di Collamato*, www.fondazionezeri.unibo.it, Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, 30 aprile 2014.

²⁵ A. De Marchi, *Pittori a Camerino...* cit. p. 84.

²⁶ Credo che il pittore della tavola del Beato Gherardo sia un po' più rigido rispetto a Francesco di Gentile che nelle opere firmate dimostra una qualità per nulla scontata. Cfr. A. Delpriori, *Appunti per il Quattrocento fabrianese: gli affreschi di Valdicastro*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2008, pp. 99-114, in part. p. 111, nota 12.

²⁷ A. Tambini, *Note su alcuni dipinti del Quattrocento nelle Marche*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 110-118, in part. p. 112. Centrata mi pare l'attribuzione qui proposta della tavola col Beato Gherardo sopra citata allo stesso pittore responsabile dell'affresco, datato 1473, con quattro santi nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Fabriano. F. Marcelli, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in B. Cleri, *Antonio da Fabriano eccentrico protagonista del panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Fabriano 1997, pp. 13-30, in part. p. 24 e p. 185, nota 49, avanza l'ipotesi di identificare questo pittore con un Maestro Castellano documentato a Fabriano in quel periodo, per cui si veda anche la scheda di Mazzalupi in questo catalogo sulla Madonna della Culla del Maestro di Staffolo.

²⁸ G. Donnini, *La pittura...* cit. p. 415.

²⁹ A. De Marchi, *Luca di Paolo di Niccolò...* cit. p. 158 e anche M. Minardi, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in "Paragone", 62, 2005, pp. 3-29, in part. p. 14.

³⁰ M. Minardi, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 14.

³¹ La tavola e il polittico da cui proviene sono stati oggetto di uno studio virtuoso di M. Mazzalupi, *Il beato Tommaso da Tolentino, un politico smembrato e la cronologia di Boccati*, in "Nuovi Studi", 11, 2004-2005, pp. 27-37, che ne ha proposto la ricostruzione e la provenienza dalla chiesa di San Francesco a Tolentino.

³² Per il dipinto di Bolognola: A. De Marchi, in *Pittori a Camerino...* cit. cat. 1, pp. 302-303.

³³ Cfr. cat.??? Solo recentemente Matteo Mazzalupi ha scoperto che la tavola era finita nelle collezioni di Banca Etruria, evento che ha facilitato di molto lo studio e il prestito per questa esposizione.

³⁴ Per la quale si veda A. Paolucci, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino*, cat. della mostra (San Severino Marche 2001), cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milano 2001, cat. 30, pp. 186-187; per le abbondanti notizie storiche R. Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*, Milano 2001, pp. 62-67.

³⁵ Christie's, *Old Master Paintings*, 3 dicembre 2014, lotto n. 158, con riportato il parere orale di Everett Fahy.

³⁶ Si guardi il saggio di Mazzalupi per tutti i riferimenti.

³⁷ M. Minardi, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 14.

³⁸ R. Paciaroni, *Bernardino di Mariotto da Perugia: il ventennio sanseverinate, 1502-1521*, Milano 2005, p. 14.

³⁹ S. Innamorati, in F. Todini, *Niccolò Alunno e la sua Bottega*, Perugia 2004, cat. IV.29, pp. 553-555.

⁴⁰ S. Biocco, *Un dipinto...* cit., p. 417, doc. 4 e, meglio, A. Bufali, *Qualche dato e un'ipotesi per Luca di Paolo da Matelica*, in "L'Appennino camerte", LXXXIII, 2003, p. 8, riporta che il 17 luglio del 1471 il Comune di Matelica destinava denaro per la costruzione e la decorazione di una cappella dedicata a San Domenico nel borgo di Campamante. Il compianto studioso aveva ipotizzato che la Madonna di Loreto ora all'Ospedale provenga da lì.

⁴¹ M. Minardi, *Nuove acquisizioni...* cit. pp. 13-14.

⁴² A. Delpriori, *Un percorso...* cit. p. 25.

⁴³ Dipinto di una grazia infinita, legatissima al patetismo calcolato di Niccolò di Liberatore, ma dentro il momento più tipico e personale di Lorenzo d'Alessandro, si veda almeno R. Coltrinatri, in *Rinascimento sculpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, cat. della mostra (Camerino 2006), a cura di R. Casciari, Milano 2005, cat. 16, pp. 144-145 che suggerisce una datazione attorno al 1480 anno in cui è documentata la presenza di Lorenzo a San Ginesio.

⁴⁴ S. Biocco, *Un dipinto a Matelica e nuove acquisizioni su Luca di Paolo*, in *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino 2001), a cura di A. De Marchi, P. L. Falaschi, Ripatransone 2003, pp. 407-430, in part. p. 417, doc. 2.

⁴⁵ M. Minardi, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 26, nota 52, che non si accorge che questa era stata già attribuita giustamente da A. De Marchi, *Gentile...* cit. p. 134, nota 83.

⁴⁶ Come indicato da A. De Marchi, *Pittori a Camerino...* cit. pp. 81-82.

⁴⁷ Avendo già discusso di questo dettaglio mi permetto ancora di rimandare a A. Delpriori, *Un percorso...* cit. p. 27.

⁴⁸ V. Markova, *Italija: sobranie zivopisi. Italy: collection of paintings. Gosndarstrenyi Musei Izobratizel'nych Iskussts imeni A. S. Puškina*, Mosca 2002, cat. 149, pp. 249-250, che riportava l'attribuzione orale di Federico Zeri.

⁴⁹ A. Bufali, *Luca di Paolo, un pittore ritrovato*, in "L'Appennino camerte", LXXXI, 50, 15 dicembre 2001, p. 12.

⁵⁰ La storia è stata recentemente vista in funzione anti giudaica da G. Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma 2014, pp. 130-137. Non molto differente da A. Antonelli, *Crocifissioni ed Ebrei in alcuni dipinti di area marchigiana del XV secolo*, in "Notizie da Palazzo Albani", 22/29, 2001, pp. 85-96.

⁵¹ A. De Marchi, *Gentile...* cit. p. 134, nota 83; A. De Marchi, *Pittori a Camerino...* cit. p. 81.

⁵² M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne...* cit. cat. 131, p. 125.

⁵³ A. Bufali, *Una tavola propiziatoria di Luca di Paolo*, in *L'Appennino camerte*, LXXXII, aprile 2002, p. 12 che ha voluto legare in maniera convincente il dipinto con un matrimonio di casa Ottoni, avvenuto tra Selvaggia, orfana di Antonio e Bonfrancesco di Ludovico di Bongiovanni da Fermo; ora anche M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne...* cit. cat. 132, p. 126.

⁵⁴ L'indicazione dell'avvicendamento di mani è di A. De Marchi, *Luca di Paolo di Niccolò...* cit. p.161. Ho sempre pensato che tutta la pittura di Luca Signorelli in questa tavola fosse da attribuire alla bottega che sarebbe intervenuta sulle idee del maestro, e mi chiedo se tutta l'opera non sia da attribuire a Girolamo Genga.

⁵⁵ Presente in mostra con quanto resta a Matelica della Pala Turelli. Non si dispera di ritrovare un giorno anche il resto dei santi dei pilastrini laterali trafugati nel 1977 e oggi testimoniati dal solo san Sebastiano (cat. ???).