



storia, storie  
81





Con il patrocinio del Comune di Fermo

© Copyright 2010 by

*affinità elettive*  
vicolo Stelluto, 3 - 60121 Ancona  
[www.affinita-elettive.it](http://www.affinita-elettive.it)  
e-mail: [edizioniae@libero.it](mailto:edizioniae@libero.it)  
Tel. 071 2320203  
cell. 333 7778153 - 366 4073128

Tutti i diritti riservati  
ISBN 978-88-7326-151-3





Giuseppe Capriotti

# Per diventare Enea

Domenico Monti, Giovan Battista Carducci  
e l'interpretazione risorgimentale  
del Rinascimento



*affinità elettive*







## Indice

Introduzione. Domenico Monti e le virtù di Enea	7
1. Il punto su Palazzo Monti: la “sfortuna” critica	13
2. Storia di un gentiluomo e della sua dimora	17
1. La formazione di un eroe del Risorgimento italiano	17
2. Il palazzo di famiglia e i documenti sull'intervento di Carducci	20
3. <i>Le poche gioie ed i molti affanni della travagliata mia vita:</i> l'eredità di Monti	24
3. Di stanza in stanza: la lettura iconografica della decorazione pittorica	31
1. Giovan Battista Carducci a casa di Domenico Monti	31
2. <i>La Cammera d'angolo verso P. Paccaroni: la camera da studio?</i>	35
3. <i>La Sala d'Ingresso: gli exempla</i> degli uomini illustri	39
4. <i>La Sala Maggiore</i> : Nicola Consoni e le virtù civiche del conte	43
5. <i>La Sala da Caminetto, repositorium</i> delle memorie familiari	72
6. <i>La Sala da ricevere</i> : Enea, il primo italiano	82
7. <i>La Camera da Letto</i> e le altre stanze	87
4. Dall'iconografia all'iconologia	91
1. Diventare Enea: una lettura iniziatica	91
2. Il significato dello stile: un Rinascimento per il Risorgimento	94
Bibliografia	97
Indice dei nomi	105





Abbreviazioni:

AAF = Archivio Arcivescovile di Fermo

ACF = Archivio Comunale di Fermo

ANAP = Archivio Notarile di Ascoli Piceno

ANF = Archivio Notarile di Fermo

ASAP = Archivio di Stato di Ascoli Piceno

ASCF = Archivio Storico Comunale di Fermo

ASF = Archivio di Stato di Fermo

BCF = Biblioteca Comunale di Fermo

FANDAP = Fondo Archivio Notarile Distrettuale di Ascoli Piceno

FC = Fondo Carducci

*DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1960 –

*EAM* = *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Milano, Treccani, 1991 –

*ED* = *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970-1978.

*LIMC* = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, Artemis, 1981 –





## Introduzione

### Domenico Monti e le virtù di Enea

Nel ritratto allegato alla piccola e appassionata biografia *Il Conte Senatore Domenico Monti*, scritta dall'avvocato Giuseppe Leti e stampata dalla Tipografia Forense di Roma nel 1910<sup>1</sup>, il protagonista dell'opuscolo, finemente vestito con stivaletti alla moda, siede su una poltrona in mezzo ad una radura, mentre con la mano sinistra tiene il segno su un libro che ha momentaneamente smesso di leggere (fig. 1). È proprio così dunque che Domenico Monti voleva essere ricordato, come un uomo elegante e colto, amante di quell'*otium* umanistico, che certamente praticava nei suoi fondi colonici. Pur essendo questa l'immagine che probabilmente egli aveva di se stesso, il conte ha sempre in realtà affiancato all'esercizio della "vita contemplativa" una infuocata passione politica per la causa risorgimentale, che ha infatti condizionato tutta la sua travagliata esistenza.

Figlio di un napoleonico, che aveva forse un fratello carbonaro, ed educato in un ottimo collegio umbro, Domenico Monti, repubblicano e democratico nel caldo '48 e poi liberale moderato e sabauda con l'Unità d'Italia, vive in prima linea le più importanti vicende che hanno portato all'unificazione nazionale: è uno dei principali fautori della Repubblica Romana del 1849 a Fermo; sconta in seguito numerosi anni di carcere durante la restaurazione pontificia; torna ad essere un protagonista della vita politica con l'Unità d'Italia, quando è nominato senatore del regno; rinuncia poi ad ogni incarico, disapprovando lo spostamento della provincia da Fermo ad Ascoli Piceno.

Ai primi anni dell'Unità d'Italia risale probabilmente un altro ritratto di Domenico Monti, attualmente conservato nei depositi della Pinacoteca

<sup>1</sup> G. Leti, *Il Conte Senatore Domenico Monti*, Roma, Tipografia Forense, 1910.





1. Ritratto di Domenico Monti (allegato all'opuscolo di Giuseppe Leti, *Il Conte Senatore Domenico Monti*)

Civica di Fermo (fig. 2)<sup>2</sup>. Effigiato nella sua veste più ufficiale, mentre sfoggia sul petto la doppia stella dei Cavalieri dei Santi Maurizio e Lazzaro, titolo di cui era stato insignito dai Savoia nel 1862, il gentiluomo siede su una poltrona che termina, sulla spalliera, con una corona comitale a nove punte e, oramai senatore, tiene in mano un foglio ove è tracciata la scritta *Onorevolissimo Signor Senatore Conte Domenico Monti*. Sulla scrivania è appoggiato un calamaio con piuma e due porta inchiostro, separati da una sculturina raffigurante una donna con corona turrata, che tiene in mano

<sup>2</sup> L. Pupilli, C. Costanzi (a cura di), *Fermo. Antiquarium, Pinacoteca civica*, Bologna, Calderini, 1990, p. 240, fig. 789.





2. Ritratto di Domenico Monti (anni '60 dell'Ottocento, deposito della Pinacoteca Civica di Fermo)

una lunga asta e ha ai suoi piedi una ghirlanda d'alloro: si tratta con ogni evidenza della personificazione dell'Italia unita, ovvero di un'idea a lungo vagheggiata dal conte e finalmente realizzata.

Mentre la sua carriera politica, nonostante gli anni di carcere, è segnata da diversi riconoscimenti e da una sola paralizzante delusione, ovvero la succitata perdita della provincia, la sua vita privata è dominata al contrario da un unico grande errore: aver trasformato la casa paterna in una palazzo principesco. Per edificare quello che ancora oggi è noto come Palazzo Monti, lungo corso Cavour a Fermo (fig. 3), il conte si era infatti indebitato quasi fino alla miseria, ipotecando tutto il suo enorme patrimonio già nel 1848, quando la residenza doveva essere pressoché finita. Questo sforzo economico gli consente comunque di far realizzare un complesso ciclo pit-





torico, ove confluiscono tutte le esperienze della sua vita, dalle suggestioni ricevute durante la sua complessa formazione, alle idee patriottiche della sua famiglia, non scevre forse da sollecitazioni o convergenze esoteriche. Domenico Monti, vera anima del palazzo, è dunque un committente illuminato che sceglie due artisti vicini alla sua sensibilità, Giovan Battista Carducci e forse Nicola Consoni, suoi coetanei, per trasporre in immagini un programma iconografico costruito intorno alle virtù dell'uomo "politico" che sogna di essere, il cittadino perfetto, novello Enea. Non solo attraverso i soggetti, ma anche mediante un registro stilistico virato su soluzioni decisamente neorinascimentali, in omaggio a un'epoca che il Risorgimento legge come il portato delle libertà repubblicane, il ciclo decorativo del palazzo, meglio di ogni altra fonte letteraria e archivistica, documenta le idee, le passioni e le aspirazioni di un uomo che, nella periferia dello Stato



3. Facciata di Palazzo Monti, Fermo, corso Cavour





Pontificio, assorbe e ripropone con assoluta originalità le istanze culturali e politiche, nazionali e internazionali, più aggiornate dell'epoca.

Mutuando il metodo d'analisi da quella specifica branca della ricerca iconografica che attribuisce alle immagini e ai testi pari dignità documentaria<sup>3</sup>, l'indagine condotta in questo libro cerca dunque di comprendere la mentalità del committente e dei suoi artisti, ma anche la temperie culturale in cui essi sono inseriti, proprio attraverso la decodificazione del sistema iconografico del palazzo, mediante le relazioni che le immagini stabiliscono tra loro, con la serie iconografica di cui fanno parte e con altre fonti letterarie e documentarie. All'indagine iconografica si affianca infatti la ricerca archivistica, che in questo caso non è intesa come una sterile "caccia al tesoro", né come un mero accumulo quantitativo di dati, ma come uno strumento funzionale a risolvere i problemi interpretativi posti dalle immagini, che sono sempre il documento primo da cui parte ogni indagine storico-artistica. Con la documentazione conservata presso i vari fondi degli Archivi di Stato di Fermo e di Ascoli Piceno, che fotografa la situazione patrimoniale e le umane preoccupazioni di Domenico Monti, e con le parole presenti nei manifesti della propaganda repubblicana, che testimoniano le aspirazioni di un'intera generazione, le immagini che compaiono a Palazzo Monti costruiscono infatti un sistema organico e coerente. Senza trascurare l'analisi filologica dei dipinti, studiati in relazione ai bozzetti preparatori e ai modelli stilistici utilizzati, e lungi dunque dal considerare l'indagine formale meno utile e necessaria di quella iconografica<sup>4</sup>, si è preferito comunque centrare principalmente l'attenzione sulla funzione originaria che il ciclo aveva nelle intenzioni del committente. Dopo aver ricostruito sulla base di diverse tipologie di fonti il contesto storico in cui è fiorito il ciclo pittorico di Palazzo

<sup>3</sup> Si tratta di un filone di ricerca che nasce dagli interessi e dal metodo di A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004. Sulla codificazione di un metodo che ha dato oramai molti frutti cfr. C. Frugoni, *Le immagini come fonte storica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo 1. Il medioevo latino II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1994, pp. 721-737 e P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002 [ed. orig. London 2001].

<sup>4</sup> Sulla complementarità di metodi differenti, che non andrebbero mai messi su una scala gerarchica, insisteva lucidamente, con pagine memorabili, A. Brelich, *Ad philologos* (1972), in Id., *Mitologia, Politeismo, Magia e altri studi di storia delle religioni (1956-1977)*, a cura di P. Xella, Napoli, Liguori, 2002, pp. 119-127, invitando filologi classici e storici delle religioni a non disprezzarsi vicendevolmente.





Monti, è stato possibile interpretare questa esperienza “micro”, accaduta ai margini dello Stato Pontificio, come un campione di laboratorio in qualche modo paradigmatico, che permette di comprendere con maggiore chiarezza un insieme, rappresentato dal complesso fenomeno italiano ed europeo del recupero del Rinascimento in funzione risorgimentale<sup>5</sup>.

Per aver riletto il testo e aver discusso con me i problemi posti dalle immagini ringrazio: Susanne A. Meyer, Patrizia Dragoni, Paola Magnarelli, Chiara Frugoni e Francesco Rocchetti. Grazie a Lucio Tomei per la sua “speciale” rilettura.

Per l'aiuto e i consigli ricevuti nel corso delle ricerche sono grato anche a Liliana Barroero, Stefano Grandesso, Massimo Montella, Ileana Chirassi Colombo, Massimo Papetti, Eleonora Bairati, Nunzio Giustozzi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Vitellozzi, Simone Settembri, Fabio Sileoni, Daniela Trasatti, Giulia Luisa Paolucci.

Grazie al Sindaco di Fermo Saturnino Di Ruscio, che ha concesso il patrocinio del Comune e l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini. Grazie al personale del Comune di Fermo, in particolare a Francesca Giagni, che con entusiasmo ha creduto subito in questo progetto, e a Manuela Giacinti, che mi ha “regalato” il suo tempo e il suo lavoro. Ringrazio inoltre il personale della Biblioteca Comunale di Fermo: Maria Chiara Leonori, Natalia Tizi, Luisanna Verdoni, Anna Iezzoni, Antonio Zappalà, Daniela Del Bigio, Teo Tini. Grazie anche a Fiorenza Di Cristofano dell'Archivio di Stato di Ascoli Piceno, a Pierangela Romanelli dell'Archivio Arcivescovile di Fermo e alla direttrice dell'Archivio di Stato di Fermo, Maria Vittoria Soleo.

Un ringraziamento speciale va a Nunzia Vagnoni dell'Archivio di Stato di Fermo, alla cui guida gentile e competente devo gran parte dei ritrovamenti archivistici. Grazie a Roberto Dell'Orso che ha scattato tutte le foto di Palazzo Monti.

Non sarebbe stato possibile scrivere questo saggio senza l'efficienza di una bibliotecaria come Marta Di Ruscio e di un ingegnere tuttofare come Roberto Concetti.

<sup>5</sup> Sull'approccio microstorico, che ha in qualche modo influenzato e indirizzato questa ricerca, cfr. da ultimo C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 241-269.





## 1. Il punto su Palazzo Monti: la “sfortuna” critica

La letteratura che prende in considerazione Palazzo Monti si riduce a brevi citazioni nelle antiche guide della città e a rapidi cenni contenuti in alcuni studi sull'architetto Giovan Battista Carducci.

Il primo a nominare l'edificio è Filippo Raffaelli. Nella sua *Guida artistica di Fermo*, pubblicata nel 1889, enumera le residenze private che si susseguono lungo corso Cavour, segnalando anche un palazzo “Monti eredi Conte Senatore Domenico”<sup>1</sup>. Specificatamente come opera di Carducci, l'edificio ricompare poi nelle guide di Francesco Maranesi che lo menziona al numero civico 16 di corso Cavour: nella *Guida storica e artistica della città di Fermo* del 1945 si dice che il palazzo ha al suo interno “due aule allietate da sorprendenti decorazioni a chiaroscuro e da pitture figurative negli ovali del soffitto, di cui una, troppo ricercata nelle forme neoclassiche, eseguita da Nicola Consoni di Rieti”<sup>2</sup>; nella successiva guida, edita nel 1957, l'edificio è ricordato per il “leggero gioco di bugne” della facciata e per il suo interno caratterizzato da “un vestibolo con colonne angolari; un maestoso scalone di membrature ioniche; due aule allietate da decorazione a chiaroscuro e da pitture figurative negli ovali dei soffitti, di cui una, forse un po' ricercata nelle forme neoclassiche ma realizzata con tocco vigoroso, è opera del pittore reatino Nicola Consoni (1814-1884) che vi ha rappresentato le *Virtù cardinali* insieme con un gruppo di graziosi putti danzanti”<sup>3</sup>. Senza citare alcuna fonte documentaria, Maranesi attribuisce il progetto dell'edificio a

<sup>1</sup> F. Raffaelli, *Guida artistica di Fermo*, Fermo, Stab. Tipografico Bacher, 1889, p. 60.

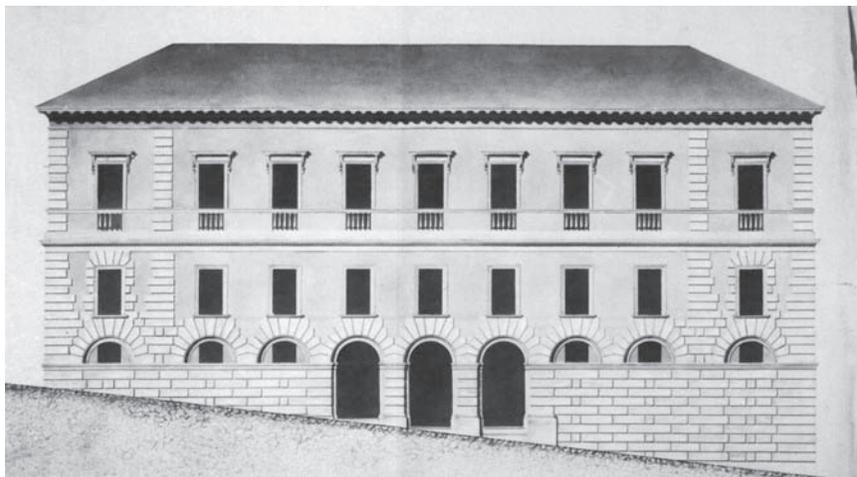
<sup>2</sup> F. Maranesi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Stab. Coop. Tipografico, 1945, pp. 138-139.

<sup>3</sup> F. Maranesi, *Fermo. Guida turistica*, Fermo, Stabilim. Tipografico Sociale, 1957, p. 219.





Giovan Battista Carducci e assegna alcuni dipinti di una sala a Nicola Consoni. Solo nel 1959 lo stesso Maranesi, in un piccolo studio su Carducci, pubblica un disegno autografo dell'architetto, conservato nella Biblioteca di Fermo e raffigurante proprio la facciata di Palazzo Monti (fig. 4)<sup>4</sup>.



4. Giovan Battista Carducci, Disegno per la facciata di Palazzo Monti (BCF, FC, III, 39)

Acquisita oramai la certezza della paternità del progetto, nel 2000 Angela Montironi propone, in mancanza di documenti d'archivio, di datare la fabbrica del palazzo agli anni 1869-71, sulla base delle vicende pubbliche di Domenico Monti. La studiosa, che paragona il sistema compositivo neorinascimentale dell'edificio a quello di Palazzo Margarucci di Sanseverino Marche, realizzato da Ireneo Aleandri entro il 1822, sottolinea come il piano terra abbia il compito di adeguare il palazzo all'andamento scosceso della via e come il piano nobile sia, modificando prototipi rinascimentali, spostato al secondo piano per motivi funzionali<sup>5</sup>. Nella monografia su

<sup>4</sup> BCF, FC, III, 39. Cfr. F. Maranesi, *Giambattista Carducci architetto fermano*, Fermo, Stabilimento Tipografico Sociale, 1959, p. 10, l'immagine è la seconda.

<sup>5</sup> A. Montironi, *Giambattista Carducci e "l'architettura decorativa" nelle Marche*, in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Tradizioni e regionalismo. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 377-390, in particolare p. 379.





Carducci di Virginia Teodori, Palazzo Monti, ricavato secondo l'autrice dall'assemblaggio di due o più particelle catastali, è ancora paragonato al prototipo sanseverinate del 1822, sulla base del quale l'edificio fermano è datato "al primo periodo dell'attività di Carducci"<sup>6</sup>. Teodori rende noti inoltre alcuni disegni progettuali realizzati dall'architetto per le decorazioni delle sale. Da ultimo, nel 2004, Cristiano Marchegiani, che inserisce a ragione Palazzo Monti nel generale programma neorinascimentale di Carducci, senza fornire però alcuna ipotesi di datazione, ritrova nell'edificio una "severità marziale da antica Roma repubblicana" e "vaghe reminiscenza della bramantesca Casa di Raffaello a Roma"<sup>7</sup>.

Tutte queste incertezze sulla storia antica di Palazzo Monti si sommano a quelle della storia novecentesca dell'edificio, che dalle medesime guide e da altre fonti (anche orali) risulta esser stato, ancora con molti dubbi sulle date, la prestigiosa sede di diverse istituzioni: la Camera di Commercio, l'Istituto tecnico comunale<sup>8</sup>, il Liceo Scientifico "Calzecchi Onesti"<sup>9</sup> e, a partire dall'anno scolastico 1971-72, l'Istituto Statale d'Arte, fondato da Umberto Preziotti. L'uso pubblico dell'edificio finisce col fatale terremoto umbro-marchigiano del 1997. A causa del sisma e dell'incuria, il palazzo, con le sue numerose sale dipinte, verte attualmente in gravi condizioni di conservazione: su diverse porzioni di superficie pittorica sono comparse muffe dovute ad infiltrazioni di umidità ed una delle volte dipinte è irrimediabilmente perduta a causa di un crollo, avvenuto nel 2007.

<sup>6</sup> V. Teodori, *Giovan Battista Carducci architetto fermano 1806-1878*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2001, pp. 121-123.

<sup>7</sup> C. Marchegiani, *Giambattista Carducci: architettura e risorgimento del "puro stile italiano"*, in F. Mariano (a cura di), *L'età dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Nerbini, 2004, pp. 208-237, le cit. a p. 228.

<sup>8</sup> Cfr. *L'Istituto Tecnico "G. B. Carducci" nel cinquantenario della sua fondazione*, Fermo, La Rapida, 1975, pp. 42-43, ove si dice che il Comune di Fermo acquista il palazzo dalla Camera di Commercio per farne la sede dell'istituto, oggi intitolato a Carducci, che vi si insedia nell'ottobre del 1941. Nel 1945 infatti Maranesi, *Guida storica*, cit., p. 138, dice che l'edificio è "sede dell'Istituto tecnico comunale pareggiato per ragionieri e geometri".

<sup>9</sup> Nel 1957 Maranesi, *Fermo*, cit., p. 219, dice che il palazzo è "sede del Liceo scientifico intitolato al fisico Temistocle Calzecchi Onesti".







## 2. Storia di un gentiluomo e della sua dimora

### 1. La formazione di un eroe del Risorgimento italiano

Nato a Fermo il 21 gennaio 1816 dal conte Arnolfo Monti, fervente napoleonico che per la sua fedeltà era stato anche nominato Podestà di Fermo direttamente da Napoleone<sup>1</sup>, e da Maria Forti, discendente da una famiglia patrizia di Mogliano<sup>2</sup>, Domenico Monti<sup>3</sup> riceve la sua formazione umanistica nell'allora rinomato collegio di Spello, sotto la direzione dell'illuminato pedagogista umbro Vitale Rosi (1782-1851)<sup>4</sup>, i cui insegnamenti, come si cercherà di dimostrare più avanti, stanno probabilmente dietro l'elaborazione del sistema iconografico del palazzo. Oltre ad aver modificato il tradizionale sistema educativo ecclesiastico, prevedendo program-

<sup>1</sup> La nomina triennale giunge il 2 luglio 1811. Arnolfo era comunque Podestà facente funzione ancora nel gennaio-maggio 1815. Cfr. L. Tomei, *Il "Palio dei Corsieri" per la festa dell'Assunta di Fermo*, in *Giochi Tornei e Sport dal Medioevo all'Età Contemporanea (Atti del Convegno Nazionale – Sport: Archivi e Memorie, Fermo 2 ottobre 1998 – Porto San Giorgio 3 ottobre 1998)*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2005, pp. 9-161, in particolare p. 79 e pp. 140-142 (n. 154 e 156).

<sup>2</sup> BCF, *Fondo araldico, Cartella Forti*. Sulla famiglia Forti cfr. D. Pacini, S. Settembri, *Palazzo Forti. Storia e arte*, Macerata, Biemmegraf, 2004, pp. 9-31.

<sup>3</sup> La bibliografia specifica su quest'ultimo si riduce a: G.I. Trevisani, *Onori funebri resi in Fermo al Conte Cav. Domenico Monti Senatore del Regno il 17 agosto 1873*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1873; C. Trevisani, *Elogio del Conte Domenico Monti*, in "Atti della Società Storico-Archeologica delle Marche in Fermo", I, 1875, pp. 119-211; G. Leti, *Il Conte Senatore*, cit; L. Mannocchi, *I senatori fermani del Risorgimento*, Fermo, Stab. coop. Tipografico, 1948, pp. 11-15. La figura di Domenico Monti è più volte ricordata anche da G. Leti, *Fermo e il cardinale Filippo De Angelis*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1902.

<sup>4</sup> L'informazione è fornita da Trevisani, *Onori funebri*, cit., p. 8. Sulla storia del collegio cfr. L. Pomponi, *Il collegio Vitale Rosi di Spello nelle sue origini e nelle sue vicende*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 48, 1946, pp. 191-215.





mi differenziati per laici e seminaristi, Rosi riteneva che docenti e discenti dovessero vivere insieme anche durante i pasti e i momenti di svago, che gli scolari dovessero essere formati coi metodi del “mutuo insegnamento” e attraverso attività come la ginnastica, il teatro, la danza e la musica, e che lo studio della lingua nazionale dovesse diventare la base dell’educazione, anche in funzione di un miglior apprendimento del latino, lingua del culto cattolico e della burocrazia pontificia<sup>5</sup>. Per aver utilizzato l’insegnamento dell’italiano come un collante nazionale e a causa dei suoi metodi tacciati di nascondere idee liberali e patriottiche, Rosi diviene una precoce vittima della restaurazione postnapoleonica<sup>6</sup>, ma riesce ugualmente ed effettivamente a formare una generazione di cittadini liberi, consapevoli dei propri diritti. Già nel 1866 infatti Eusebio Reali, amico e primo biografo di Rosi, afferma che tutti i suoi discepoli “riuscirono liberali ardenti e prodi italiani. Oggi, molti usciti dal suo collegio onorano l’aula parlamentare, e tre di questi sono Senatori del Regno.”<sup>7</sup> Uno dei tre, nel 1866, come si vedrà, è proprio il senatore fermano Domenico Monti, inviato in gioventù a studiare a Spello da un padre napoleonico che forse voleva evitare al proprio figlio l’istruzione esclusivamente clericale impartita a Fermo durante la restaurazione pontificia<sup>8</sup>. La scelta di Arnolfo si inserisce comunque in una

<sup>5</sup> Su Vitale Rosi cfr. O. Cataldini, *Vitale Rosi e lo sviluppo didattico pedagogico del suo tempo*, Gallipoli, Tip. Stefanelli, 1962; S. Anceschi Bolognesi, *Il Socrate dell’Umbria. Vitale Rosi e la sua pedagogia*, Roma, DEA, 1868; A. Valeriani, *Giornata commemorativa di Vitale Rosi (7 dicembre 1969)*, Spello, Tipografia Caroli, 1971.

<sup>6</sup> Nel 1826 Rosi viene licenziato insieme a tutto il personale direttivo della scuola, ma poi viene riassunto solo come professore di retorica nel collegio (già separato dal seminario); per tutta risposta nel 1827 Rosi lascia l’abito talare e prende moglie per dimostrare che anche gli sposati possono essere ottimi pedagoghi; nel 1844 va in pensione, ma lo attendono le accuse di ateismo e protestantesimo da parte del nuovo rettore del collegio. Cfr. Valeriani, *Giornata commemorativa*, cit., p. 8-9.

<sup>7</sup> Cfr. E. Reali, *Cenni biografici di Vitale Rosi da Spello*, in “Rivista delle Marche e dell’Umbria”, 1865, pp. 531-543; 1866, pp. 687-696, la cit. a p. 692.

<sup>8</sup> Ancora nel 1848 i deputati del circolo popolare di Fermo si lamentano con la magistratura perché in città “mancò sempre una Cattedra di lingua e letteratura italiana”. ASE, ASCF, *Manifesto del 21 settembre 1848*, allegato agli *Allegati dei Consigli del 1848*, Consiglio del 30 ottobre 1848. Sull’istruzione negli ultimi anni dello Stato Pontificio a Fermo, cfr. F. Porto, *La Frontiera della Democrazia. La Repubblica Romana del 1849 nella Provincia di Fermo*, Ancona, Affinità Elettive, 2002, p. 16.





tendenza in atto già all'inizio dell'Ottocento, momento in cui molte famiglie nobili (prontamente imitate da quelle borghesi) preferivano mandare i propri discendenti maschi in collegi anche lontani, ove i giovani erano costretti a confrontarsi con una realtà completamente nuova<sup>9</sup>.

Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1838, Domenico “partì per vedere ed apprendere nelle più colte e fiorenti città d'Italia, quanto la progredita civiltà avanzava in esse il benessere materiale e morale del vivere a noi ricusato. E ne' molti ripetuti viaggi, che per vero non travalicarono mai i confini d'Italia, fece egli acquisto di cognizioni utili e nuove; e ribadì fortemente le idee di libertà e d'indipendenza, che in lui erano prima derivate da natura che dal fremito universale, e dalla educazione ispirategli”<sup>10</sup>. Questo viaggio, di cui purtroppo non si conoscono le tappe, s'inseriva certamente nella tradizione del *Grand Tour* settecentesco, praticato dai rampolli europei, ancora per tutto l'Ottocento, come irrinunciabile tassello conclusivo dell'educazione aristocratica<sup>11</sup>. Ricco di “nuove amicizie contratte cogli uomini più insigni delle varie città da lui visitate, e con sentimenti sempre più avanzati e corretti in un ordine elevato di idee, che tenendolo vivo nella fiducia di una non lontana riscossa nazionale, lo facevano alieno dai ciechi impiti rivoluzionari, e dalle sette politiche”<sup>12</sup>, Monti, tornato in patria nel 1843, fa il suo primo intervento politico nel 1846, aderendo con entusiasmo alle

Per un esaustivo quadro sull'istruzione nelle Marche dell'Ottocento cfr. D. Fioretti, *Università, seminari, scuole tecniche: la via marchigiana all'istruzione*, in S. Anselmi (a cura di), *Le Marche (Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi)*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 723-752. Per un inquadramento generale dei problemi legati all'educazione nobiliare in età moderna cfr. i saggi raccolti da G. Tortorelli (a cura di), *Educare la nobiltà*, Bologna, Pendragon, 2005.

<sup>9</sup> Molto interessanti a questo proposito le osservazioni sulla formazione di Ciro Belli, figlio di Giuseppe Gioacchino, proposte da E. Ierace, *Nel nome dei padri. Una educazione borghese nella Restaurazione pontificia: Ciro Belli*, in “Roma Moderna e Contemporanea”, XVI-1, 2008, pp. 57-85.

<sup>10</sup> Trevisani, *Elogio*, cit., p. 9.

<sup>11</sup> Sul *Grand Tour* esiste un'imponente bibliografia. Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a C. Nicosia, *Il “Grand Tour” e l'educazione della nobiltà italiana*, in Tortorelli (a cura di), *Educare la nobiltà*, cit., pp. 61-92. Sulla tradizione ottocentesca del *Grand Tour* cfr. ad esempio M. Severini, L. Pupilli (a cura di), *Viaggio in Italia. Diario itinerante di un giovane aristocratico (1856)*, Ancona, Affinità Elettive, 2006.

<sup>12</sup> Trevisani, *Elogio*, cit., p. 9.





feste cittadine celebrate in onore di Pio IX che, come di consueto avveniva all'inizio di ogni pontificato, aveva concesso l'amnistia ai rivoluzionari<sup>13</sup>.

## 2. La storia del palazzo di famiglia e i documenti sull'intervento di Carducci

È proprio in questo periodo, forse per emulare le residenze nobiliari viste durante i suoi viaggi e probabilmente grazie al ricco patrimonio lasciato dal padre, che Domenico Monti matura l'idea di ristrutturare la casa di famiglia, che nel catasto napoleonico del 1809 risultava già essere di proprietà di Paolo e Arnolfo Monti, rispettivamente zio e padre del nostro Domenico. Si trattava di *Una casa a tre piani con Cortile, ed orto annessi*, sulla strada in contrada Castello, ai numeri civici di cotto 430-438, confinante *Con Paccaroni Bonaventura al N. 429, da due parte li vicoli, davanti la strada*<sup>14</sup>. Questa posizione urbanistica, nonostante le successive e numerose scissioni di proprietà tra Paolo e Arnolfo, le quali possono esser comunque seguite attraverso altri catasti<sup>15</sup>, trova ancora oggi confronto con l'attua-

<sup>13</sup> Racconta A. Gennarelli, *Feste celebrate nella città di Fermo in onore dell'immortale Pio IX*, Loreto, Tipografia Fratelli Rossi, 1846, p. 5, che Domenico Monti portava una bandiera con lo stemma pontificio e il motto *Viva Pio IX, viva l'amnistia*. Sull'ambigua figura di Pio IX, salito al soglio come pontefice con aperture apparentemente liberali, ma divenuto dopo la Repubblica Romana un papa reazionario, ossessionato dal consolidamento dell'ortodossia cattolica, sarà sufficiente rimandare ai fini del nostro discorso al recente G. Martina, s.v. *Pio IX*, in *Enciclopedia dei papi*, III, Roma, Treccani, 2000, pp. 560-575.

<sup>14</sup> La casa risulta essere in uso proprio di Paolo e Arnolfo, il quale ha una parte in affitto. Cfr. ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1809*, n. 713, c. 28-29. Per "catasto gregoriano" si intende il primo catasto corredato di mappa dello Stato Pontificio, promosso da Pio VII nel 1816, attivato da Gregorio XVI nel 1835 e realizzato secondo il modello di quello napoleonico, già adottato durante il primo Regno d'Italia nelle Legazioni (Bologna e le Romagne) e nelle Marche. Nell'Archivio di Stato di Fermo tutti i catasti ottocenteschi sono erroneamente classificati come gregoriani.

<sup>15</sup> Nel catasto del 1812 le case, stavolta appartenenti al solo *Monti Arnolfo, quondam Domenico*, nonno del nostro Domenico, sono invece due (o addirittura tre), sempre in contrada Castello: la prima coi numeri di cotto dal 430 al 433, la seconda dal 434 al 438 (ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1812*, n. 243, c. 500). Nel catasto del 1815 non sono indicati i numeri di cotto e le stesse proprietà, passate in contrada San Bartolomeo, si frantumano in diversi numeri di mappa: al n. 534 Arnolfo ha una casa di propria abitazione, al n. 535 (I subalterno) lo stesso Arnolfo ha un'altra casa di propria abitazione, in parte affittata, al 535 (II subal-





le ubicazione di Palazzo Monti. La coincidenza può essere però più agevolmente dimostrata mediante l'analisi di tre catasti: uno del 1833, ove le proprietà risultano ancora tutte intestate ad Arnolfo<sup>16</sup>, uno non datato (ma anteriore al 1873), ove Domenico è già succeduto al padre<sup>17</sup>, e l'ultimo del 1883, quando gli immobili sono oramai di Tentoni Arnolfo e di altri eredi Monti<sup>18</sup>. Nel catasto del 1833 e in quello *ante* 1873 le case in contrada Castello sono due: una *casa di abitazione* di diciotto vani su tre piani (ai numeri di cotto 430, 431, 432, 433, 375, 434, 434<sub>A</sub>, 435) e una *casa di affitto* di venti vani su tre piani (ai numeri 436, 437, 437<sub>A</sub>, 438)<sup>19</sup>. Nel 1883 non si specifica se le case siano in affitto o abitate dai proprietari, ma la situazione catastale è esattamente la stessa. Nonostante i dubbi circa la *casa di affitto*, la *casa di abitazione* corrisponde sicuramente a Palazzo Monti, sul quale sono ancora oggi visibili alcuni numeri di cotto corrispondenti a quelli presenti nei succitati catasti<sup>20</sup>. Oltre a documentare la sostanziale rispondenza

terno) Paolo ha una porzione di casa di propria abitazione, al n. 536 (II subalterno) Arnolfo ha una porzione di casa d'abitazione, al n. 537 Paolo ha una casa di propria abitazione con bottega affittata (ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1815*, n. 412, c. 27). Nel gregoriano del 1818, le proprietà dei due fratelli Monti tornano in contrada Castello: Arnolfo ha ai numeri di cotto 430-433 una proprietà di diciotto vani distribuiti su tre piani, mentre Paolo ha ai numeri di cotto 434-438 una proprietà di undici vani su due piani (ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1818*, n. 359, c. 19). Nel gregoriano del 1833, il solo Arnolfo possiede due case in contrada Castello, una di abitazione di diciotto vani su tre piani (ai numeri di cotto 430, 431, 432, 433, 375, 434, 434<sub>A</sub>, 435) e un'altra in affitto di venti vani su tre piani (ai numeri 436, 437, 437<sub>A</sub>, 438). Paolo è sicuramente ormai defunto perché i numeri di mappa 536 II e 537, che nel 1815 erano suoi, ora sono di Arnolfo. Cfr. ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1833*, n. 5, p. 349. Le informazioni offerte dal gregoriano del 1835 sono molto essenziali: la casa, oramai del solo Arnolfo, è in contrada Castello, tra i numeri di cotto 430 e 438. Nello stesso campo c'è un'aggiunta posteriore ove si avverte che la proprietà è passata a Domenico, successore di Arnolfo, con strumento del 4 dicembre 1839. Arnolfo era infatti morto nel 1838. Cfr. ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1835*, n. 400, c. 200.

<sup>16</sup> ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1833*, n. 5, p. 349.

<sup>17</sup> ASF, *Fondo catasti, Gregoriano non datato (ma ante 1873)*, n. 402, c. 199.

<sup>18</sup> ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1883*, n. 167, c. 125.

<sup>19</sup> A parte un'inclusione e due frammentazioni i numeri dal 430 al 438 corrispondono con quelli del catasto del 1809.

<sup>20</sup> I numeri 432, 433 e 434 sono proprio sull'attuale facciata, il numero 434<sub>A</sub> si trova nell'edificio contiguo al palazzo, mentre il 435 è ancora affisso sul fianco di quest'ultimo lungo l'attuale via Ottinelli. I perduti numeri 430 e 431 erano probabilmente sul fianco dell'attuale via Migliorati o dietro il palazzo, in continuità con gli ancora





d'ubicazione con l'attuale palazzo, l'invariata situazione catastale tra il 1833 e il 1883 certifica inoltre che la *casa di abitazione*, nonostante i passaggi di proprietà, non ha subito in quel lasso di tempo radicali mutamenti e dunque che l'intervento di Domenico Monti sull'immobile paterno dovette consistere di conseguenza in una ristrutturazione.

Proprio la *male ponderata impresa di restaurazione della Casa di abitazione (e di costruzione di parecchie Case Coloniche)* è la causa del rogito del 30 dicembre 1848, col quale Domenico Monti, *gravatosi [...] di una ben significativa mole di debiti in forza di tante cambiali* stipulate con diversi creditori, mette sotto ipoteca tutto il suo patrimonio: si era dunque indebitato proprio per il rinnovamento del suo palazzo<sup>21</sup>. A questa data quindi i lavori dovevano essere ad uno stadio abbastanza avanzato, visto che, tra i possedimenti ipotecati, figura il *Palazzo di propria abitazione con Rimessa e scuderia posto entro questa città di Fermo in contrada Castello, vocabolo San Filippo alli civici N. [omissis] descritto in Catasto per Piani tre, e Vani trentotto [...] confinante davanti colla strada grande conducente a Campolege, dallato di Levante col vicolo, dall'altro lato con altro vicolo, Casa Paccaroni, e da mezzogiorno colla strada sul vi[...]*<sup>22</sup>. I trentotto vani su tre piani enumerati in questo documento sono l'esatta somma delle due case che comparivano nei catasti del 1833, *ante* 1873 e 1883: la citata *casa d'affitto* non era dunque staccata dal complesso, ma era in qualche modo inglobata ad esso.

Oltre a questo rogito, un altro e più importante documento fornisce la medesima data *ante quem*. Si tratta di un atto privato del 14 febbraio 1849, mediante il quale si registra uno strumento del 29 dicembre 1848, *portante transazione interceduta fra il C.<sup>te</sup> Domenico Monti, e Giambattista Carducci, ambi di Fermo, in forza della quale quest'ultimo per sua mercede dei disegni della fabbrica del Palazzo del Monti, della mobiglia, pitture, e tutt'altro per assistenza*

visibili numeri 428 e 429 della casa di Bonaventura Paccaroni, citata come confinante già nel catasto del 1809. Il non contiguo numero 375 (ugualmente pertinente alle proprietà Monti) resta un mistero, ma il precedente 374 e il successivo 376 sono ancora visibili in alcuni edifici dietro l'attuale palazzo.

<sup>21</sup> ASE, ANF, *Atti del notaio Filippo Campanari del 1848*, parte II, vol. XXXVIII, cc. 369-389. Nell'elogio di Trevisani si dice infatti che Monti nel 1848, seppur per breve tempo, abbandona la causa repubblicana "per infelici casi privati" o, più esplicitamente, per dissesti finanziari (cfr. Trevisani, *Elogio*, cit., p. 11 e pp. 14-15).

<sup>22</sup> Idem, c. 375v.





e direzione prestata alla fabbrica stessa, pel che si era già dal secondo introdotto giudizio innanzi questo Tribunale di Prima Istanza, ed in via di transazione si accontenta di ricevere dal Monti la somma di scudi Mille invece degli scudi 1800 che gli doveva per tali titoli competere, e questi da pagarsi entro dodici anni senza alcuna decorrenza de' frutti<sup>23</sup>. A questo atto si fa riferimento ancora il 30 agosto 1852 quando Monti fa un'offerta reale a Carducci della somma di scudi settanta in carta moneta, cioè in sette Boni di scudi dieci l'uno, in pagamento della rata di scudi mille dipendenti da privata scrittura [...], che avendola il Carducci accettata con protesta [l'offerta reale], si è dall'offerente ritirata, dichiarando essere la protesta come rifiuto a forma del § 1640 del Regolamento<sup>24</sup>. Se da un lato questi due documenti testimoniano inequivocabilmente che, a causa dei pagamenti per i lavori al palazzo, Carducci e Monti avevano discusso, fino ad arrivare in tribunale, dall'altro tali carte chiudono risolutivamente entro il 1848 il problema cronologico degli interventi di Carducci a Palazzo Monti, definendo anche il *modus operandi* dell'architetto e la portata del suo impegno nell'edificio, consistito nei disegni della fabbrica, dei mobili, della decorazione pittorica e nella generale direzione dei lavori.

Un altro ritrovamento d'archivio permette forse di retrodatare, almeno i lavori della facciata, entro il 1845. In un'istanza rivolta al comune il 2 giugno 1845, Domenico Monti dichiara che la *soverchia pendenza della strada avanti la mia casa mi impedisce di potere liberamente aprire il Portone della mia rimessa*; pertanto chiede di poter aggiustare il marciapiede, precisando che *la piccola facciata [della rimessa] rientra qualche poco dalla linea della grande facciata di mia casa* e che dunque sulla strada non si sarebbe visto il difetto<sup>25</sup>. Il documento testimonia che nel 1845 lo stabile di Monti lungo l'attuale corso Cavour aveva dunque due facciate, una maggiore, della casa, ed una minore, della rimessa. Se quest'ultima rimessa, ricordata anche nella succitata ipoteca, va identificata nell'edificio che affianca attualmente Palazzo Monti e che porta ancora oggi l'antico numero di cotto 434<sub>A</sub>, citato nei catasti<sup>26</sup>, la *grande facciata* è con ogni evidenza quella del

<sup>23</sup> ASE, *Ufficio del bollo e registro, Atti privati*, n. 89, c. 38r.

<sup>24</sup> ASE, *Ufficio del bollo e registro, Atti pubblici*, n. 98, c. 20v.

<sup>25</sup> ASE, ASCF, *Titolo I*, 1845, rubrica 7, fascicolo 5.

<sup>26</sup> La rimessa per le carrozze, che probabilmente fungeva anche da scuderia, dava accesso ad un cortile interno, munito di un abbeveratoio ancora esistente, progettato dallo stesso Carducci. L'arco della fontana è infatti decorato con le stesse modanature degli archi della facciata.





palazzo stesso, forse già quella disegnata da Carducci. In questo caso la fabbrica almeno della facciata andrebbe datata entro il 1845.

A prescindere da questa incertezza, è comunque oramai rinnovata la residenza dove Domenico Monti vivrà per tutta la sua vita con la madre, con le tre sorelle nubili Cunegonda, Lucrezia e Domenica<sup>27</sup>, e con la moglie Caterina Paccaroni Ferranti (figlia di Giuseppe Maria e Teresa Gaetani), sposata il 4 maggio 1849<sup>28</sup> con atto antenuziale del 30 aprile<sup>29</sup>. In quest'atto, rogato nel "caldo" 1849 dal liberale Sigismondo Nocelli, membro del consiglio comunale insieme a Monti durante la Repubblica Romana<sup>30</sup>, scompare ogni titolo nobiliare e le parti sono chiamate semplicemente *cittadini*.

### 3. *Le poche gioie ed i molti affanni della travagliata mia vita: l'eredità di Monti*

Sostenendo la separazione tra Stato e Chiesa, senza essere ateo o apertamente anticlericale<sup>31</sup>, Domenico Monti ha partecipato infatti con entu-

<sup>27</sup> La quarta sorella, Ilaria, sposata con Felice Tentoni, viveva invece con il marito a Montegiorgio. Tali notizie si ricavano dall'atto con cui Domenico Monti costituisce ed assegna la dote alle sorelle nubili, dal momento che il padre Arnolfo, morto il 28 ottobre del 1838 senza alcuna disposizione testamentaria, non vi aveva provveduto. L'unica ad aver ricevuto la dote paterna era stata infatti Ilaria, poiché maritatosi prima della morte del padre. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo dal 1845 al 1848, Atto del 10 gennaio 1848*, cc. 327-328.

<sup>28</sup> AAF, *Liber Quartus Matrimoniorum ab anno 1805 ad annum 1885* (San Zenone), p. 119.

<sup>29</sup> ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo del 1849, Atto del 30 aprile 1849*, cc. 21-34. Nell'atto si costituisce la dote di Caterina Paccaroni, che comprende tra le altre cose anche un *Palco nel Teatro dell'Aquila di questa città di Fermo*, e si autorizza il futuro sposo Monti a vendere ed alienare a suo piacimento tutti i beni dotali, solo però *in dismissione dei crediti ipotecati sul patrimonio Monti* (con riferimento all'atto dell'ipoteca del 30 dicembre 1848).

<sup>30</sup> Cfr. ASF, ASCF, *Foglio extravagante che accompagna gli Allegati dei Consigli del 1849, Consiglio del 28 aprile 1849*.

<sup>31</sup> Domenico Monti ha sempre avuto un forte legame coi francescani di Fermo, di cui difende addirittura i diritti a seguito delle soppressioni postunitarie (Cfr. Trevisani, *Elogio*, cit., p. 16), e ha sostenuto per giunta anche la causa di santificazione del beato Bernardo di Offida, un frate cappuccino vissuto nel XVII secolo. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Secondino Bonfini di Fermo*, 1873, c. 250v. Sul beato Bernardo, in realtà mai santificato, cfr. R. Lupi, P. Maranesi (a cura di), *Bernardo da Offida. Atti del Convegno storico sul Beato cappuccino, Offida 24 settembre 1994*, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 1996.





siasmo ai moti del '48, divenendo poi un protagonista della Repubblica Romana a Fermo<sup>32</sup>. La sua fiducia nelle sorti del governo repubblicano è dichiarata nelle parole che il conte, in qualità di tenente colonnello del battaglione della Guardia Civica di Fermo, pubblica in un manifesto, datato 16 febbraio 1849, nel quale esprime la sua vigorosa gioia per l'istituzione della Repubblica<sup>33</sup>. Tuttavia la partecipazione all'esperienza repubblicana e soprattutto la sua precoce e dichiarata adesione alle idee liberali lo fanno diventare uno dei più colpiti bersagli delle vendette del cardinal Filippo De Angelis, arcivescovo di Fermo e principale attore della restaurazione alla caduta della Repubblica<sup>34</sup>. Tra il 1851 e il 1859, Domenico Monti subisce diversi processi, sulla base dei quali viene più volte incarcerato e condannato a pagare diverse ammende, che peggiorano la sua già precaria situazione economica<sup>35</sup>. Questo decennio, vissuto di fatto quasi interamente in

<sup>32</sup> Sulla Repubblica Romana a Fermo cfr. Porto, *La frontiera*, cit. Sul contesto generale marchigiano cfr. M. Severini, *La Repubblica Romana nelle Marche*, in M. Severini (a cura di), *Studi sulla Repubblica Romana del 1849*, Ancona, Affinità Elettive, 2002, pp. 39-83.

<sup>33</sup> ASF, *Raccolta Manifesti*, I/20 n. 2626: "La gioia spontanea, non è mentito, o sterile sentimento nel Cuore di chi indossa la divisa della libertà, e dell'onore. Essa rivela l'anima. Cittadini Rappresentanti, all'annuncio del grand'Atto compiuto da Voi il 9 corrente, noi ci stringiamo intorno al NAZIONALE VESSILLO, o qual'Eco fedele della voce solenne profferita sulle vette del Campidoglio, gridammo VIVA LA REPUBBLICA! E viva ripetiamo ora con giuramento di fede, VIVA LA REPUBBLICA! Questa parola fu una Vittoria riportata dal Popolo sui Re, e la Vittoria del Popolo non torna mai vana per esso. Roma è risorta infrangendo le sue Catene, e Italia rivive se il Popolo Regna. Procedete o Cittadini rappresentanti con virile fermezza, che l'Europa vi guarda, e l'Ombra degli Antichi Quiriti, han dischiuso a' vostri occhi il Libro eterno degli alti destini d'Italia. Oh! Non si chiuda, se non suggellato da un completo trionfo, chè chi ha in mano le Armi della Libertà, rinnoverà l'esempio o di animoso difenderla, o con gioia morire per Essa. Viva la Repubblica".

<sup>34</sup> Sul cardinal De Angelis cfr. G. Piergallina, *Il Giornale del card. Filippo De Angelis della sua deportazione e dell'assedio del forte d'Ancona (1848)*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche", VIII-V, 1966-1967, pp. 119-154; G. Monsagrati, s.v. *De Angelis, Filippo*, in *DBI*, 33, Roma, Treccani, 1987, pp. 277-281; P. Petrucci, *Gli inizi dell'episcopato fermano del card. Filippo De Angelis: il sinodo diocesano del 1845*, in "Studia Picena", LXII, 1997, pp. 317-362; E. Tassi, *Il cardinale Filippo De Angelis arcivescovo di Fermo 1842-1877*, in "Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo", 35, 2003, pp. 5-40.

<sup>35</sup> A seguito di un processo in cui furono condannati i maggiori protagonisti della breve stagione repubblicana fermana, Domenico Monti, il 4 febbraio 1851, viene punito a nove anni di galera e, con l'accusa d'aver usurpato denaro ed altri oggetti dal palazzo arcivescovile, viene portato in arresto nella fortezza di Ancona, ove, comunque sotto minaccia d'essere fucilato,





carcere, finisce quando il 21 settembre 1860 le truppe piemontesi entrano a Fermo. Domenico Monti riacquista così un ruolo decisivo nella politica cittadina: fa parte del gruppo che occupa il palazzo delegatizio<sup>36</sup>, della “Giunta Provvisoria di Governo per la Città e Provincia di Fermo”<sup>37</sup> e, dal 9 ottobre al 22 dicembre 1860, è Presidente della nuova Commissione Municipale di Fermo<sup>38</sup>. Il 22 novembre 1860 è lo stesso Monti, certo del prospero futuro dell’Italia, a presentare orgogliosamente al re Vittorio Emanuele II, a Napoli, il risultato del plebiscito delle votazioni fermeane<sup>39</sup>.

resta in realtà solo quindici giorni. Il 29 gennaio 1852 il pontefice gli concede la grazia, ma è ugualmente trattenuto in carcere fino all’esito di altre indagini (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 8; Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., p. 102). Con una sentenza del 9 agosto 1852 Domenico Monti è infatti dichiarato colpevole d’esser stato il capo (insieme a Camillo Silvestri) della perquisizione forzata del monastero delle clarisse di Petritoli e quindi viene condannato a rimanere in carcere, alla perpetua inabilitazione a pubblico impiego, alla restituzione di quanto prelevato, ad una multa di cento scudi e al rimborso delle spese processuali (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., pp. 8-10; Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., pp. 122-123; sull’episodio cfr. anche Porto, *La Frontiera*, cit., p. 97). Il 21 settembre 1852 viene ulteriormente condannato a cinque anni di opera pubblica per aver ordinato arresti ed esili, ma viene graziato della pena corrispettiva all’aver fatto abbattere e incendiare lo stemma pontificio (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 10; Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., pp. 112-113). Mentre Monti è ancora detenuto nel carcere di Santa Caterina a Fermo, il 12 marzo 1853, il papa riduce a tre gli anni di opera pubblica, trasformandoli in altrettanti di detenzione (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 10-11). Il 27 maggio 1854 il papa concede a Monti gli arresti domiciliari presso il suo casino di campagna ad Altidona, con la facoltà di assistere alla messa nei giorni festivi, ma con il divieto assoluto di far convenire in casa gente estranea alla famiglia (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 11). Appena scontata questa pena, il 23 giugno 1859, Domenico Monti viene di nuovo arrestato, insieme ad altri cittadini, sulla base di un singolare fatto: una mistica cappuccina, suor Veronica, aveva rivelato al suo devoto cardinal De Angelis che durante una delle sue visioni era venuta a sapere che il 24 giugno sarebbe scoppiata a Fermo una grande rivoluzione, che avrebbe abbattuto il governo pontificio. La suora fece i nomi dei capi rivoluzionari che vennero tutti incarcerati. Tra essi c’era ovviamente anche Domenico Monti (Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 11; Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., p. 209; G. Leti, *Roma e lo Stato Pontificio dal 1849 al 1870. Note di storia politica*, I, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1911, pp. 391-393).

<sup>36</sup> A. Curi Colvanni, *Fermo dal 1849 al 1860 nelle pagine di un contemporaneo*, Fermo, Stabilimento Tip. Bacher, 1893, p. 34.

<sup>37</sup> Manifesto datato 21 settembre 1860. Cfr. ASF, *Raccolta Manifesti*, I/21 n. 2684. Come componente della giunta, Monti compare come firmatario di diversi decreti, cfr. ASF, *Raccolta Manifesti*, I/21 n. 2685, n. 2686, n. 2687, n. 2689.

<sup>38</sup> Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 12; Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., p. 225.

<sup>39</sup> Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 13.





A queste votazioni avevano partecipato, seppur in forma simbolica, anche le donne e i minorenni, e la moglie Caterina, che era stata sempre al fianco del marito nelle lotte liberali per l'Unità d'Italia, aveva promosso l'iniziativa, facendo parte della commissione elettorale femminile<sup>40</sup>.

L'entusiasmo che Monti aveva riposto nel riorganizzare la nuova amministrazione si spegne, fino all'abbandono di ogni incarico, quando il decreto del 22 dicembre 1860 toglie a Fermo la provincia. Monti promuove le agitazioni comunali e provinciali, ma si dimette da presidente della commissione municipale con una fiera lettera di protesta indirizzata al commissario Lorenzo Valerio, nella quale il conte, dopo aver affermato che si sarebbe aspettato per Fermo la promessa "speciale protezione [...], in compenso dei mali lungamente [...] sofferti durante la dominazione pontificia", incalza dicendo che il decreto "oltre ad essere incostituzionale, offensivo al decoro di questa mia Patria e lesivo dei suoi diritti, è anche uno sfregio ed una ingiuria personale per me, che invece di vedere attuate le surriferite promesse, vedo questa Città nobilissima trattata, non come un paese che si è spontaneamente dato alla Monarchia costituzionale del Re Vittorio Emanuele II ma come un paese di conquista, e come lo stesso Papato non lo ha mai trattato"<sup>41</sup>. Per calmare la protesta del conte e della cittadinanza fermana, il commissario nomina Monti sindaco di Fermo per il triennio 1861-1863 e, con un decreto del 20 gennaio 1861, il gentiluomo fermano è elevato a senatore del Regno<sup>42</sup>. Probabilmente per lo stesso motivo il 2 giugno 1862 viene addirittura insignito del titolo di cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro<sup>43</sup>, un ordine cavalleresco fondato alla fine del XVI secolo dai Savoia<sup>44</sup>. Tuttavia Monti rinuncia

<sup>40</sup> Cfr. ASF, *Raccolta Manifesti*, I/21 n. 2716. L'attività di Caterina Paccaroni, al fianco degli ideali e dell'operato di Monti, è ricordata non solo dallo studio di Leti, *Il Conte Senatoro*, cit., pp. 12-13 e 17-18, ma anche nel citato necrologio fatto da Trevisani, *Onori funebri*, cit., pp. 8-9, e dall'elogio scritto da Trevisani, *Elogio*, cit., p.17. Caterina Paccaroni era stimata dallo stesso cardinal De Angelis. Cfr. Leti, *Fermo e il Cardinale*, cit., p. 103.

<sup>41</sup> La lettera è citata da Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 14.

<sup>42</sup> Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 15.

<sup>43</sup> Leti, *Il Conte Senatore*, cit., p. 16. Il titolo ricordato anche nell'atto di morte ACEF, *Registro di morte*, n. 346, p. 141.

<sup>44</sup> Per un inquadramento generale cfr. F. Angiolini, *Gli ordini cavallereschi degli Stati italiani (XVI- metà del XIX secolo)*, in A. Barbero, A. Merlotti (a cura di), *Cavalieri. Dai templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, Milano, Electa, 2009, pp. 195-211.





alla carica di sindaco, occupata in sua vece dal marchese Giuseppe Ignazio Trevisani, e accetta quella di senatore, sperando di poter risolvere in quella veste la questione fermana. Quando si rende conto che la città non avrebbe più riavuto il capoluogo, nell'ottobre del 1862, si ritira a vita privata, nonostante in precedenza fosse intervenuta anche "la potente intromissione dello stesso Conte di Cavour che usò costantemente al Monti ogni più benevola e affettuosa deferenza"<sup>45</sup>.

L'ultimo decennio della sua vita è segnato da una serie di sciagure personali e patrimoniali: il 4 agosto 1863 redige il suo primo testamento, col quale lascia tutti i suoi beni alla moglie e ai figli della defunta sorella Ilaria (l'unica sposata), ma chiarisce che vanno preliminarmente soddisfatti tutti i suoi creditori, *siccome detto mio patrimonio per effetto di mie prodigalità e per le conseguenze delle note vicende politiche è gravato da una quantità di debiti, i quali non spero poter dimettere senza inaspettata fortuna*<sup>46</sup>; il 1° settembre 1867 rettifica il precedente testamento perché la sua situazione patrimoniale è peggiorata (il 3 settembre 1866 aveva infatti costituito una nuova ipoteca con le sorelle<sup>47</sup> e tra il 1866 e il 1867 aveva venduto tantissimi suoi possedimenti<sup>48</sup>) e dunque cede diversi suoi beni alla moglie, *venuta in mio soccorso nelle mie domestiche sventure con i denari provenienti dalle sagge sue economie, dai risparmi del suo assegno, dalla parte de' suoi utili nell'allevamento dei bachi da seta, e dalla vendita dei suoi pochi gioielli*<sup>49</sup>; il 20 marzo 1871 muore però l'amata moglie<sup>50</sup> e dunque il 1° aprile 1871

<sup>45</sup> Trevisani, *Elogio*, cit., p. 14.

<sup>46</sup> Questo primo testamento, depositato presso Sigismondo Nocelli l'8 agosto 1863, viene ridepositato dagli eredi, insieme ad uno più recente, presso il notaio Secondino Bonfini. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Secondino Bonfini di Fermo*, 1873, cc. 246-251.

<sup>47</sup> Solo con Cunegonda e Domenica, perché Ilaria e Lucrezia muoiono nel 1863. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo*, 1866, c. 155-157.

<sup>48</sup> Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo*, 1866, c. 179, c. 189, cc. 243-244; 1867, cc. 141-182.

<sup>49</sup> Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Secondino Bonfini di Fermo*, 1873, cc. 248.

<sup>50</sup> Domenico Monti deposita il testamento olografo della moglie il 10 aprile 1871. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo*, 1871, c. 83-85. Alla morte della moglie fanno riferimento due lettere listate a lutto, che Monti invia il 30 marzo 1871 a Filippo Eugenio Mecchi, bibliotecario municipale di Fermo, e a Vincenzo Curi, autore dell'elogio funebre di Caterina Paccaroni, per ringraziarli del ricevimento di svariate copie della rivista "Il Piceno", ove era stato pubblicato il suddetto elogio. Cfr. ASF, *Fondo Vinci*,





redige il suo secondo ed ultimo testamento (quello che sarà valido ai fini ereditari<sup>51</sup>), col quale lascia un terzo del suo patrimonio ai suoi quattro nipoti (Arnolfo, Elisabetta, Eloisa Tentoni e Caterina Tentoni in Corradi), figli della sorella Ilaria (sposata con Felice Tentoni), e gli altri due terzi in usufrutto alle due sorelle ancora viventi (Cunegonda e Domenica). Nel 1871 almeno i debiti con Carducci sono comunque sicuramente onorati, dal momento che Monti riesce addirittura a farsi pagare dall'architetto il censo acceso su un beneficio della famiglia Paccaroni (ereditato da Monti attraverso la moglie), la cui ipoteca era stata accollata a Carducci da un venditore nel 1858<sup>52</sup>. Nonostante questa isolata vicenda, che per il conte avrà avuto forse il sapore di una piccola rivincita su vecchi contrasti con Carducci, Monti continua a pagare i suoi debiti probabilmente fino alla morte<sup>53</sup>, che lo coglie nel suo palazzo il 16 agosto 1873<sup>54</sup>.

Sono dunque i nipoti Tentoni e le usufruttuarie sorelle ad ereditare il palazzo ed i pochi possedimenti di Monti. Tra tutti questi eredi, che diminuiscono progressivamente osservando il susseguirsi delle diverse partite catastali<sup>55</sup>, è la sola Caterina Tentoni ad essere ancora in vita quando, il 1°

*Autografoteca, Cartella Domenico Monti e V. Curi*, in "Il Piceno. Periodico d'interessi locali e dell'istruzione, agricoltura, arti, industria e commercio nelle Marche", 35, 25 marzo 1871, p. 139. Dall'elogio funebre risulta che Caterina Paccaroni era nata a Fermo l'8 settembre 1818 ed aveva ricevuto la sua educazione nell'Istituto Righi di Faenza, che era divenuta Ispettrice delle scuole elementari femminili e che era stata "mille volte, in tempi infelici di politiche persecuzioni, costretta a tremare fin pel capo del diletteissimo sposo".

<sup>51</sup> L'ultimo testamento viene depositato il 22 agosto 1873 dal cognato Felice Tentoni, marito della sorella Ilaria. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Secondino Bonfini di Fermo*, 1873, cc. 246-251.

<sup>52</sup> In un atto del 14 novembre 1871 si parla di un'ipoteca di 400 scudi che Luigi Nori aveva sul beneficio di Santa Vittoria di patronato Paccaroni (e quindi di Monti, attraverso il testamento della moglie) e che lo stesso Nori aveva accollato a Carducci nel 1858 a seguito di una vendita del 1855. Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo*, 1871, cc. 351-352.

<sup>53</sup> Cfr. ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Sigismondo Nocelli di Fermo*, 1872, cc. 19-22. Come dichiara Giuseppe Ignazio Trevisani, il conte, al termine della sua vita, aveva perduto gran parte del suo patrimonio (Trevisani, *Onori funebri*, cit., p. 9).

<sup>54</sup> ACF, *Registro di morte*, n. 346, p. 141, e AAF, *Liber Quintus Defunctorum ab anno 1841 ad annum 1873* (San Zenone), pp. 232-233.

<sup>55</sup> ASF, *Fondo catasti*, n. 73, partita 924; n. 76, partita 1726; n. 78, partita 1991; n. 79, partita 2208; n. 80, partita 2479; n. 82, partita 3176; n. 83, partita 3503, n. 88, partita 4574.





settembre 1914, il figlio Paolo Corradi vende il palazzo (gravato ancora da una piccola ipoteca, che finalmente viene cancellata) alla Camera di Commercio e Industria di Fermo e la casa annessa (precedentemente identificata come *rimessa*) ad altro compratore<sup>56</sup>. Dopo aver tenuto per diversi anni parte dell'edificio in affitto per uso scolastico, il Comune di Fermo acquista Palazzo Monti dalla Camera di Commercio il 7 marzo 1942<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Cfr. ANAP, *Atti del notaio Carlo Palazzi di Fermo*, Volume II, 1914, cc. 157-170. Dell'epoca in cui Palazzo Monti è stato sede della Camera di Commercio esiste una foto nella BCF, *Album di Fermo*, Foto Seganti, 1925.

<sup>57</sup> ANAP, *Contratto di acquisto dal Consiglio Provinciale delle Corporazioni di Ascoli Piceno del Palazzo situato in Fermo già adibito a sede della ex Camera di Commercio di Fermo*, 7 marzo 1942, registrato il 7 aprile 1942 al n. 1207.





### 3. Di stanza in stanza: la lettura iconografica della decorazione pittorica

#### 1. Giovan Battista Carducci a casa di Domenico Monti

Le cupe vicende dell'ultimo periodo della vita di Domenico Monti non trovano alcuna rispondenza con l'ottimismo che permea il sistema iconografico delle decorazioni della sua abitazione. Il Monti che negli anni '40 dell'Ottocento decide di restaurare la propria casa è un aristocratico colto, educato in un'ottima scuola e ricco di conoscenze acquisite nel corso dei suoi viaggi. La scelta dell'architetto a cui affidare la ristrutturazione dell'edificio non è infatti casuale: Giovan Battista Carducci (1806-1878), una delle più rappresentative figure dell'architettura dell'ecclettismo ottocentesco, appartiene alla stessa generazione di Monti, ha viaggiato e visto l'Italia coi suoi stessi occhi, possiede le medesime idee liberali e risorgimentali<sup>1</sup>. Tale condivisione di intenti ed interessi emerge *in primis* dall'analisi della gran mole di disegni, conservati nella Biblioteca Comunale di Fermo e per la maggior parte non ancora identificati come pertinenti al progetto di Carducci per Palazzo Monti. Come si cercherà di dimostrare, negli studi preparatori e nei dipinti effettivamente realizzati nell'edificio emerge una lettura dell'Antichità, e soprattutto del Rinascimento, tutta funzionale al presente che si sta costruendo: il neorinascimento diviene lo specchio di quegli ideali risorgimentali che spingeranno Monti e Carducci a partecipare alla Repubblica Romana e a esultare per l'Unità d'Italia.

<sup>1</sup> L'unica monografia di riferimento è quella di Teodori, *Giovan Battista*, cit. Giovan Battista Carducci si forma prima a Milano, frequentando matematica e fisica al Politecnico e architettura all'Accademia di Brera, poi a Roma, dove si laurea nel 1849, dopo aver a lungo studiato i monumenti antichi e rinascimentali. Per tutta la sua vita è stato attivo non solo come architetto e urbanista, ma anche come archeologo e conservatore. In occasione della sua adesione alla Repubblica Romana studia cannoni e altre armi da fuoco per migliorare la difesa della città.





L'impegno dell'architetto nell'interpretare le esigenze e le aspettative del committente sono evidenti sin dalla facciata, identica al progetto (fig. 3, 4), che nel recuperare modelli rinascimentali restituisce, come è stato osservato, una "severità marziale da antica Roma repubblicana"<sup>2</sup>. Il confronto col sanseverinate Palazzo Margarucci, progettato da Ireneo Aleandri e datato 1822, convince soprattutto per l'uso del bugnato piatto, che in entrambi i casi decora il piano inferiore e serra il corpo centrale del palazzo<sup>3</sup>. In realtà le bugne, piatte o rustiche, sono la decorazione tipica del pianterreno delle residenze private del Rinascimento, come ad esempio della casa di Raffaello a Roma (Palazzo Caprini)<sup>4</sup>, progettata da Bramante e nota già allora solo attraverso un'incisione di Antonio Lafreri, che è stata poi modello di altre residenze nobiliari rinascimentali disegnate da Raffaello, come Palazzo Alberini Ciccaporci<sup>5</sup>, o di matrice raffaellesca, come Palazzo Caffarelli Vidoni, entrambi a Roma<sup>6</sup>. Nel cantiere più raffaellesco e neorinascimentale di tutta la carriera di Carducci, il recupero di un'architettura più o meno direttamente legata a Raffaello manifesta in particolare l'interesse che il progettista nutriva per il pittore urbinato, interesse testimoniato anche dal fatto che l'architetto possedeva nella sua biblioteca la *Vita inedita di Raffaello d'Urbino* di Angelo Comelli in un'edizione del 1790<sup>7</sup>. Il Rinascimento è inoltre una scelta programmatica di Carducci che nel suo libro *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, pubblicato nel 1853, elogia il "risorgimento del gusto" avvenuto dopo le barbare bizzarrie del gotico<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Marchegiani, *Giambattista Carducci*, cit., p. 228.

<sup>3</sup> Il confronto è stato proposto da Montironi, *Giambattista Carducci*, cit., p. 379. Su Palazzo Margarucci cfr. F. Mariano, L.M. Cristini, *Ireneo Aleandri 1795-1885. L'architettura del Purismo nello Stato Pontificio*, Milano, Mondadori Electa, 2004, pp. 143-144.

<sup>4</sup> Il confronto con casa Raffaello è stato proposto da Marchegiani, *Giambattista Carducci*, cit., p. 228. Sulla casa di Raffaello cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969, p. 605.

<sup>5</sup> Cfr. P.N. Pagliara, *Palazzo Alberini*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tartufi, *Raffaello Architetto*, Milano, Electa, 1984, pp. 117-188.

<sup>6</sup> Cfr. S. Ray, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Bari, Laterza, 1974, p. 239 e p. 256.

<sup>7</sup> Cfr. *Catalogo di scelta raccolta di libri di arte, di storia, di archeologia, di strategia e scienza militare appartenuta al defunto Ingegnere Cavalier Gio: Battista Carducci di Fermo*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1879, p. 26.

<sup>8</sup> G. Carducci, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo, Saverio Del Monte Editore, 1853, p. 121.





Varcata la soglia d'ingresso, cioè un portone ligneo progettato dallo stesso architetto, si accede ad un vestibolo quadrato con quattro colonne angolari doriche su alti plinti, dal quale prende il via un'imponente scalinata, delimitata da pareti scandite da semicolonne di ordine dorico (fig. 5). Dopo le prime due rampe, altre due scalinate, coperte da un unico grande soffitto dipinto a finti cassettoni ottagonali e rosette, immettono ad un pianerottolo chiuso a destra da un vestibolo ad emiciclo con lesene ioniche (fig. 6). Su questo pianerottolo si aprono delle porte dipinte di blu, una delle quali (quella a sinistra che dà accesso ad un vasto salone) ha una vetrata sabbata col logo della Camera di Commercio. Tali porte, assai diverse dalle altre del palazzo, sono state probabilmente modificate o aggiunte quando l'edificio è divenuto sede della Camera di Commercio. Il vestibolo a emiciclo immette nelle stanze dipinte del piano nobile, ovvero al terzo ed ultimo piano, esteso solo sulla porzione del palazzo prospiciente corso Cavour. Mentre nei catasti del 1833, *ante* 1873 e 1883 i vani segnalati al terzo piano sono otto<sup>9</sup>,



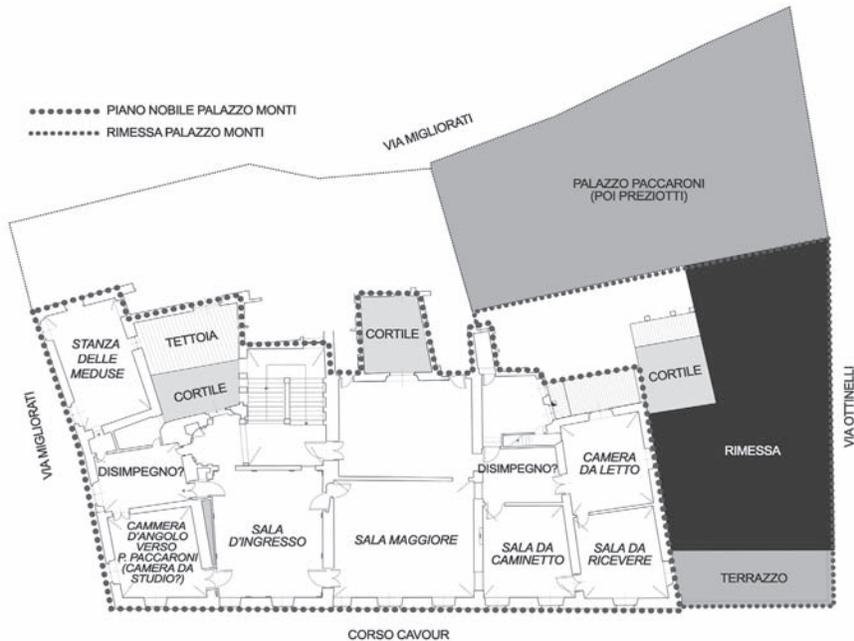
5. Vestibolo e scalone d'ingresso



6. Vestibolo al piano nobile

<sup>9</sup> Cfr. note 16, 17 e 18 del precedente capitolo.





7. Pianta del piano nobile (elaborazione grafica di Manuela Giacinti)

attualmente le sale dipinte sono in tutto dieci, anche se due, di dimensioni più piccole, sembrano essere ambienti di passaggio o disimpegni (fig. 7). Alcune stanze, come si vedrà, hanno inoltre una decorazione molto sommaria e forse più tarda. Tutte le sale sono comunque munite di pavimento in cotto bicromo, utilizzato per formare diversi motivi geometrici, di porte originali, specificatamente studiate da Carducci in alcuni disegni<sup>10</sup>, di finestre, imposte di finestre e aste per le tende, identiche nello stile alle porte e dunque progettate anch'esse da Carducci. In questi locali dovevano essere inoltre presenti anche i mobili, spesso menzionati da Monti nei suoi due testamenti, e, come certifica il citato documento del 1849, progettati dallo stesso Carducci. Un disegno dell'architetto, ove sono studiati un divanetto, una seggiola e una poltrona, che nelle forme ricordano le linee delle porte di Palazzo Monti, potrebbero riferirsi proprio all'arredamento di quest'edificio<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> BCF, FC, VIII, 37; VIII, 218; VIII, 219.

<sup>11</sup> BCF, FC, III, 124r.

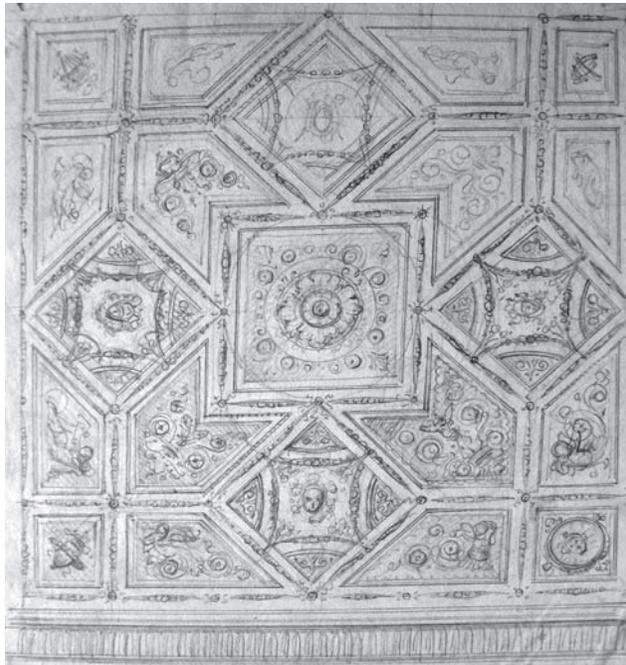




L'antica destinazione di queste stanze è solo in parte rintracciabile grazie ad alcune scritte autografe di Carducci, poste in diversi disegni progettuali, o talvolta ipotizzabile sulla base dei soggetti stessi delle raffigurazioni. Questi fogli sono in gran parte contrassegnati da numeri progressivi che vanno dal 2 all'11 e permettono agevolmente di ricostruire il susseguirsi delle stanze<sup>12</sup>.

## 2. La *Cammera d'angolo verso P. Paccaroni*: la camera da studio?

Il disegno contrassegnato dal numero più basso reca la scritta *Cammera (sic) d'angolo verso P. Paccaroni N° 2*<sup>13</sup> (fig. 8) ed è probabilmente un primo progetto per la stanza sull'angolo creato dall'incontro tra via Migliorati e



8. Giovan Battista Carducci, *Cammera d'angolo verso P. Paccaroni N° 2*, disegno (BCF, FC, VI, 114)

<sup>12</sup> Un disegno non numerato (BCF, FC, III, 119), che rappresenta un soffitto cassettonato e lo studio di una parete del palazzo con una porta, è probabilmente una prima idea non realizzata per una stanza che non è stato possibile identificare.

<sup>13</sup> BCF, FC, VI, 114.





9. Giovan Battista Carducci, disegno (BCF, VI, 124r)

corso Cavour, dunque verso il Palazzo Paccaroni su corso Cavour<sup>14</sup>. Secondo tale studio la volta doveva essere decorata con una partitura architettonica molto complessa, i cui campi ospitavano testine e putti. Anche se non se ne conosce il motivo, il soffitto della stanza viene nuovamente progettato dall'architetto in tre bozzetti ove si provano anche alcune soluzioni di colore, riprese poi nella decorazione della volta<sup>15</sup> (fig. 9). Il disegno ornamentale

<sup>14</sup> Questo palazzo sull'attuale corso Cavour non va confuso con l'altro palazzo di Bonaventura Paccaroni, attaccato a Palazzo Monti sul lato posteriore e citato infatti sin dal catasto del 1809 come confinante (fig. 7).

<sup>15</sup> BCF, FC, VI, 123; VI 124r; VIII, 211.





geometrico, in cui Carducci mette a frutto tutta la sua cultura eclettica, si origina da un ottagono centrale, dal quale si moltiplicano diverse figure mistilinee, abbellite con racemi e teste leonine nei tondi, su una prevalenza di colori freddi (fig. 10). In quattro campi al centro del soffitto sono citate altrettante parole latine, tracciate su tabelle alate, SAPIENTIA, DOVITIA, HONOR, SANTAS, a ciascuna delle quali corrispondono due nature morte monocrome inserite in spazi triangolari su fondo azzurro. La SAPIENTIA sormonta due triangoli ove sono rappresentate simbolicamente l'architettura e la scultura: nel primo sono raffigurati infatti un goniometro, un compasso, una tabella con la pianta di un edificio, un cartiglio arrotolato, un'asta e un ramo d'olivo, mentre nel secondo appaiono un bassorilievo con figure all'antica, un martello, degli scalpelli, una squadra ed ancora l'olivo. Alla DOVITIA corrispondono invece la storia e il teatro: nel primo campo triangolare sono rappresentati un libro aperto con i nomi di Livio, Tacito ed altri autori, un mappamondo, una chiarina e una corona d'alloro, mentre nel secondo una maschera, un frammento scultoreo raffigurante un piede



10. Volta della “Camera d’angolo verso Palazzo Paccaroni” (camera da studio?)





con calzari e un ramo di quercia. La scritta HONOR accompagna la musica e la lirica: nel primo triangolo campeggiano un violino, uno spartito, uno strumento a fiato di fantasia ed un rametto d'olivo, nel secondo una lira incoronata d'alloro e ancora l'olivo. La SANITAS è associata alla caccia e alla pittura: nel primo campo si vedono un fucile, un arco con frecce, una borraccia inserita in un sacco a rete e un cane; nel secondo una tavolozza con pennelli, un teschio, due cartigli e ancora l'ulivo. Il ricorso continuo a piante come l'alloro, l'ulivo e la quercia è legato al significato che tali specie arboree hanno assunto nei secoli ed in particolare anche nell'iconografia rivoluzionaria: esse simboleggiano quasi sempre rispettivamente la gloria, la pace e la solidità<sup>16</sup>. Se da un lato può stupire la presenza della caccia tra le altre arti, dall'altro non va dimenticato che l'arte venatoria era un'attività caratteristica della classe nobile e che Domenico Monti forse la praticava nei suoi diversi fondi colonici, alcuni a lui particolarmente cari, come ad esempio quello di Piani dell'Aso in territorio d'Altidona<sup>17</sup>.

Anche se per il momento è impossibile stabilire perché ad ognuna di quelle parole latine si associno quelle specifiche discipline. La sapienza, la dovizia, l'onore e la salute sembrano essere le virtù che l'uomo acquisisce grazie alla pratica delle arti raffigurate nei campi triangolari. Tale decorazione indurrebbe dunque ad ipotizzare che l'ambiente fosse destinato a studio o biblioteca e che le parole e le immagini servissero ad organizzare i libri negli scaffali. Nell'atto di deposito dell'ultimo testamento olografo di Monti si dice infatti che il rogito viene effettuato *in una camera da studio* e che le volontà del conte erano state ritrovate *nella cassetta dello scrittoio di suo uso*. Nei due stessi testamenti Monti fa più volte riferimento ai libri e alla sua libreria<sup>18</sup>. L'attaccamento del gentiluomo ai libri è menzionato da ultimo anche nell'*Elogio* scritto da Cesare Trevisani, il quale ricorda che durante il dissesto economico del 1848 il conte "in familiare colloquio confessò a me stesso, unicamente essergli doloroso il mettere parsimonia nell'acquisto dei libri, a quali pur dava quanto gli era consentito"<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. F. Mazzocca, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 89-111.

<sup>17</sup> I possedimenti rurali di Monti sono spesso citati nella documentazione archivistica.

<sup>18</sup> ASAP, FANDAP, *Atti del notaio Secondino Bonfini di Fermo*, 1873, cc. 246-251.

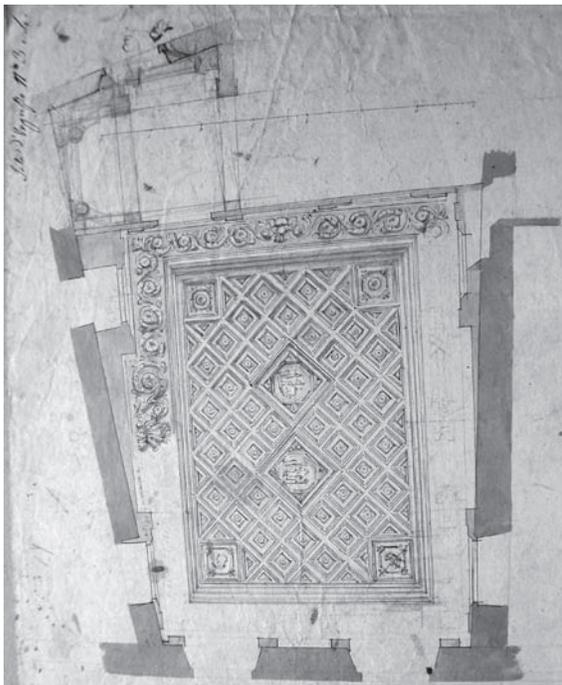
<sup>19</sup> Trevisani, *Elogio*, cit., p. 15.





### 3. La *Sala d'Ingresso*: gli *exempla* degli uomini illustri

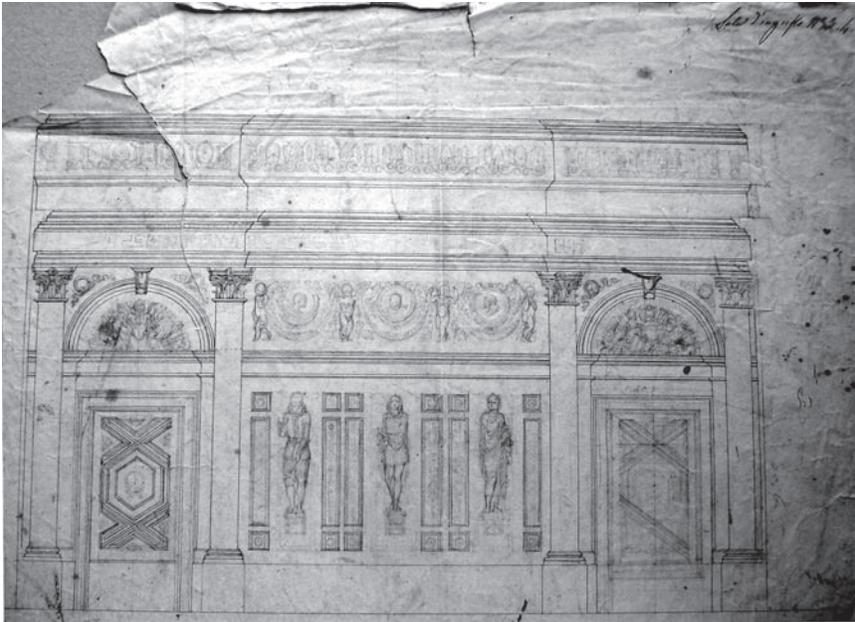
La funzione di anticamera verso tutte le altre stanze del palazzo era probabilmente svolta dall'ambiente chiamato da Carducci in due carte *Sala d'Ingresso N° 3 e 4*<sup>20</sup>. Il confronto tra l'attuale soffitto della sala e il relativo studio di Carducci rivela alcune differenze tra progetto ed esecuzione dei dipinti che si ritrovano anche in altri locali. Secondo il disegno (fig. 11), il formato irregolare del vano doveva essere risolto nel soffitto mediante la giustapposizione di due decorazioni distinte: una porzione centrale a cassettoni quadrati, decorata con sei formelle (quattro angolari, forse con simboli, e due più grandi al centro, probabilmente con scene narrative), e una fascia decorativa a racemi di raccordo con le pareti. Questa soluzione differisce totalmente da quella realizzata, che consiste in tre campi rettangolari di diversa



11. Giovan Battista Carducci, *Sala d'Ingresso N° 3 e 4*, disegno (BCF, FC, III, 159)

<sup>20</sup> In un disegno è progettata la parete (BCF, FC, III, 230), nell'altro il soffitto (BCF, FC, III, 159). È difficile stabilire perché in alcuni casi i disegni siano contrassegnati da più numeri progressivi.





12. Giovan Battista Carducci, *Sala d'Ingresso N° 3 e 4*, disegno (BCF, FC, III, 230)

grandezza, variamente guarniti con figure mistilinee e rosette e raccordati alle pareti con listelli geometrici più sottili. Il progetto della parete (fig. 12) aderisce invece solo in parte alla decorazione effettivamente realizzata: lungo il registro superiore delle pareti scorre una fascia ornata con ghirlande, elmi e gladi, seguita da un marcapiano a rilievo, sotto il quale gira una greca; la porzione sottostante è suddivisa poi verticalmente da pilastri composti, che inquadrano le porte e scandiscono le pareti. Attualmente risulta dipinta solo la parte al di sopra della linea degli ingressi (fig. 13): la fascia tra le porte è decorata con trofei romani (armi e ghirlande), mentre nelle lunette sovrapporta sono dipinti ancora trofei romani, ove sono sempre ben distinguibili le insegne con le scritte SPQR e SPQI, che in un caso divengono SPQR e SPQF (fig. 14). Con ogni evidenza Monti paragona audacemente l'antica patria romana (SPQR) a quella fernana attuale (SPQF) e a quella italiana ancora da costruire (SPQI)<sup>21</sup>. Il confronto è proposto con un linguaggio ro-

<sup>21</sup> L'evidente volontà di equiparare il popolo e il senato di Roma a quelli di Fermo esprime





13. Parete della “Sala d’ingresso”



14. Lunettone sovrapporta della “Sala d’ingresso”

forse il desiderio del committente di conformare il Comune di Fermo a quello di Roma, sulla base di una delle riforme liberali di Pio IX, che il 2 ottobre 1847 aveva rinnovato l'amministrazione del Municipio romano, istituendo accanto al Consiglio anche il Senato. Cfr. *Motoproprio della Santità di nostro Signore Papa Pio IX sulla organizzazione del Consiglio e Senato di*





manizzante in cui Carducci squaderna tutta la sua cultura antiquaria, che qui acquista un sapore vagamente rivoluzionario. Il medesimo repertorio decorativo è infatti utilizzato per celebrare i difensori di Roma in una medaglia del 1848, ove il trofeo si sviluppa, esattamente come in due sovrapposte di questa stanza, intorno ad un'identica armatura antica<sup>22</sup>. A parte i lunettoni coi trofei romani, il disegno dell'architetto per la decorazione delle pareti prevedeva soggetti differenti (fig. 12): nel fascione ci sono puttini alati che reggono festoni inquadranti clipei con ritratti all'antica (sostituiti nei dipinti con semplici trofei), mentre nella parete si susseguono tre figure maschili su plinti, cadenzate da partiture geometriche. Dal momento che la porzione di parete in cui dovevano essere dipinte queste figure è stata ricoperta d'intonaco, non è possibile dire con certezza, prima di un saggio, se la decorazione prevista da Carducci sia mai stata realizzata. A prescindere da ciò, il progetto dell'architetto è tuttavia di straordinario interesse per la presenza di tre figure maschili che hanno caratteri ben distinguibili: il primo a destra è con ogni evidenza un togato romano, un antico scrittore che tiene in mano un libro; quello al centro è vestito e pettinato come un paggetto rinascimentale e porta una lunga spada; l'ultimo, barbuto, veste un abito del Seicento con gorgiera e reca in mano un bastone. Insieme ai ritratti nei clipei della fascia superiore, questi tre personaggi dovevano forse costituire un ciclo di uomini illustri, ad emulazione dei cicli dello stesso soggetto che, in genere in sequenza triadica, decoravano gli ambienti d'ingresso delle residenze nobiliari tra Medioevo e Rinascimento, ed incarnavano paradigmi di virtù<sup>23</sup>. L'ipotesi che la prima

*Roma e sue attribuzioni, esibito negli atti dell'Apolloni Segretario di Camera, il giorno 2 ottobre 1847*, Roma, Tipografia della Rev. Cam. Apost., 1847 (ASE, *Manifesti*, I/20 n. 2563). Al Municipio venivano restituiti antichi diritti e competenze, esclusa la giustizia, cfr. M. Bocci, *Il Municipio di Roma tra riforma e rivoluzione (1847-1851)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1995. Tale riforma era stata salutata con approvazione anche da Vitale Rosi, che elogia il ripristino di "quel Senato che dettava leggi al mondo e da cui emanava ogni maniera di civiltà". Cfr. V. Rosi, *Parole di un amatore de' buoni studi al Municipio Romano*, in "Il Contemporaneo", 29 gennaio 1848, anno II, n. 12, p. 46. L'ammirazione per l'attività dell'antico Senato romano con altissime probabilità faceva dunque parte degli insegnamenti di Rosi.

<sup>22</sup> Cfr. S. La Salvia (a cura di), *Mostra Storica della Repubblica Romana del 1849*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1999, p. 89.

<sup>23</sup> A parte gli Uomini Illustri tardogotici del Castello della Manta a Cuneo e di Palazzo Trinci a Foligno, importanti cicli rinascimentali sono, tra gli altri, quelli di Bramante per la sala baronale di casa Panigarola a Milano (oggi a Brera), di Andrea del Castagno per la





idea progettuale per la Sala d'Ingresso, contigua alla camera da studio<sup>24</sup>, contenesse un richiamo all'esempio degli uomini illustri può essere sostenuta sulla scorta di un ulteriore dato: Carducci conosceva bene il genere letterario da cui derivavano questi cicli dipinti, poiché tra i volumi della sua biblioteca figurano *I nove Libri sopra i casi degli uomini illustri tradotta da Giuseppe Betussi* di Giovanni Boccaccio, nell'edizione del 1545, e il *De vita illustrium Imperatorum (sic)* di Cornelio Nepote pubblicato nel 1790<sup>25</sup>.

#### 4. La Sala Maggiore: Nicola Consoni e le virtù civiche del conte

Superando la Sala d'Ingresso si accede ad un ambiente chiamato da Carducci in più disegni *Sala Maggiore N° 5. 6. 7. 8*. Visto che si tratta della più grande e spettacolare stanza del palazzo, interamente dipinta dalle pareti alla volta, è probabile che essa abbia avuto la funzione di salone per le feste, per il ballo o per grandi ricevimenti. Le soluzioni ideate dall'architetto per questa stanza sono contenute in sette disegni che includono anche i progetti per le porte e documentano alcuni pensamenti<sup>26</sup>. Ogni pare-

villa Carducci a Soffiano (oggi agli Uffizi), di Perugino al Nobile Collegio del Cambio di Perugia, della Loggia degli Eroi di Palazzo Doria a Genova. Senza entrare nel merito di ognuno di questi esempi citati sarà sufficiente rimandare, per un inquadramento generale, a M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II. I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152 e a T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004.

<sup>24</sup> Gli uomini illustri, sentiti come modelli da emulare e come fonti di ispirazione, facevano spesso parte delle decorazioni degli studioli, ove l'erudito intesseva con loro un nobilitante dialogo spirituale. Esempio emblematico di questo atteggiamento è quanto racconta Machiavelli nella celebre lettera a Francesco Vettori datata 10 dicembre 1513: "Venuta la sera, mi ritrovo in casa et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antique corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento, per 4 ore di tempo alcuna noia; sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro". Cfr. N. Machiavelli, *Opere III. Lettere*, a cura di F. Gaeta, Torino, UTET, 1984, p. 426.

<sup>25</sup> Cfr. *Catalogo di scelta raccolta di libri*, cit., p. 15 e p. 26.

<sup>26</sup> Il disegno della volta è uno solo (BCF, FC, III, 120), negli altri si studiano le pareti (BCF, FC, III, 121; III, 122; III, 123; III, 144; III, 145; VI, 14r).





te, d'impianto abbastanza rispondente ai bozzetti, è suddivisa in tre parti da altrettante arcate sorrette da cariatidi, che a volte inquadrano anche le porte o, in una parete, tre finestre che danno su corso Cavour. Come nei disegni, ogni arcata è un tripudio di elementi architettonici fittizi e specchiature, separati da festoni di frutta e fiori che sorreggono la trabeazione e un lunettone contornato da una grande ghiera. L'unica sensibile differenza tra i bozzetti e le decorazioni effettivamente realizzate consiste nel fatto che in due disegni il grande campo rettangolare sovrastato dall'arco è dipinto con scene narrative, in un caso con una figura maschile itifallica che suona il flauto di Pan e una fanciulla seminuda<sup>27</sup> (tav. 1), nell'altro con due figure stanti abbracciate<sup>28</sup> (fig. 15), che in realtà non sono state realizzate. Queste scene dovevano forse essere dipinte su quadri appesi alle pareti mediante i due ganci originali che sono ancora visibili al di sopra di tutti i riquadri<sup>29</sup>. A parte questa discrepanza la sfilata di cariatidi (tav. 2; tav. 3), che mette in scena uno straordinario campionario di pose e attitudini, rispecchia perfettamente l'idea progettuale di Carducci (tav. 4), il quale deve aver sicuramente fornito anche i cartoni preparatori delle figure, dal momento che tra progetti e dipinti c'è una notevole rispondenza stilistica.

Proprio queste cariatidi, paludate all'antica e munite talvolta di bizzarri attributi, rivelano un tratto distintivo del pensiero liberale che accomuna committente e architetto. Pur recuperando l'idea delle cariatidi monocrome dipinte nello zoccolo della Stanza di Eliodoro di Raffaello, Carducci gigantizza le figure, e dunque la loro importanza, facendole sfilare con i più disparati strumenti per il lavoro manuale e intellettuale, ai quali viene attribuita pari dignità: martello, forbici e gomitollo, sega e martello da carpentiere, rete da pesca, arco e faretra, strumenti per tessitura, caduceo e cassetina (tav. 5), zappa, cesto di frutta, flauto di Pan e bastone, fuso e conocchia, armatura, squadra e compasso, remo, martello e cazzuola, trapano e cartiglio, maschera e scettro, e ancora un cartiglio. Dal momento che la rispettabilità del lavoro e del lavoratore è uno dei capisaldi del pensiero liberale, il Circolo Popolare di Fermo, ove nel 1848 si riunivano liberali e repubblicani, era frequentato

<sup>27</sup> BCF, FC, III, 123.

<sup>28</sup> BCF, FC, III, 144.

<sup>29</sup> I ganci potrebbero esser serviti anche per appendere specchi con lumi per moltiplicare la luce. Quadri o specchi potrebbero esser stati dispersi o venduti insieme ai mobili in epoca imprecisata.





15. Giovan Battista Carducci, *Sala maggiore N° 5. 6. 7. 8.*, disegno (BCF, FC, III, 144)

da uomini di ogni condizione sociale, dai nobili possidenti progressisti alla piccola borghesia, costituita da artigiani, calzolai, commercianti, muratori, sarti, che fino ad allora erano stati totalmente esclusi dalla vita politica<sup>30</sup>. Alla scoperta borghese della partecipazione politica, si aggiunge inoltre il nuovo fenomeno di una nobiltà che comincia a praticare professioni liberali o addirittura ad assumere un impiego<sup>31</sup>. Queste idee democratiche erano in special modo condivise da Carducci, che col suo testamento destina fondi a società operaie e a diverse accademie italiane, pensioni a studenti poveri, borse di studio per figli di contadini che dovevano istruirsi nella coltivazione dei campi per poi diffondere le nuove scoperte ad altri contadini<sup>32</sup>. Di diverso parere

<sup>30</sup> Cfr. Porto, *La Frontiera*, cit., pp. 61-69.

<sup>31</sup> Cfr. P. Magnarelli, *Lottavo peccato capitale. Nobili e borghesi tra le Marche e Roma*, in "Storia Moderna e Contemporanea", XVI-1, 2008, pp. 87-110.

<sup>32</sup> Cfr. Leti, *Fermo e il cardinale*, cit., p. 201, n. 1.





era invece il cardinale Filippo De Angelis, coevo arcivescovo e principe di Fermo, campione del conservatorismo più retrivo e dunque nemico giurato di Monti e dei liberali. Il porporato detestava infatti apertamente la plebe fermiana inneggiante sotto il suo palazzo nel 1846<sup>33</sup>, e i contadini e gli artigiani che secondo lui non potevano far parte della Guardia Civica istituita nel 1847<sup>34</sup>. Questo contrasto ideologico permea probabilmente l'elaborazione del programma iconografico della Sala Maggiore, ove la piccola borghesia laboriosa, a dispetto delle idee del cardinal De Angelis, viene celebrata visivamente come "cariatide" di una rinnovata società democratica.

Gli ideali e le virtù di questa nuova società si ritrovano anche nella decorazione della volta (tav. 6). Un primo progetto di Carducci prevedeva una partitura architettonica identica a quella attuale, con al centro del soffitto un grande ovale figurativo, quattro tondi angolari e quattro ovali minori tra un tondo e l'altro<sup>35</sup> (fig. 16). In questi ovali minori dovevano essere rappresentate triadi di putti, nei tondi angolari figure femminili nude accompagnate da puttini, mentre il grande ovale centrale era occupato dal "trionfo" di una figura femminile che, in piedi su un carro guidato da due cavalli, impugna un ramo con la mano destra e porta una stella sopra la testa<sup>36</sup>. Una seconda idea progettuale ancora più vicina alla scelta finale è testimoniata da un altro disegno, dove gli ovali minori sono già divenuti, come sarà effettivamente nella volta, mandorle con puttini<sup>37</sup>. Nella decorazione definitiva i quattro tondi angolari, le quattro mandorle e l'ovato centrale, recuperando soluzioni specificatamente rinascimentali<sup>38</sup>, sono concepiti come fori nella volta, che lasciano intravedere nel cielo, tra le nuvole, figure umane variamente atteggiate.

<sup>33</sup> Cfr. Leti, *Fermo e il cardinale*, cit., p. 31 e p. 49.

<sup>34</sup> Porto, *La Frontiera*, cit., p. 39.

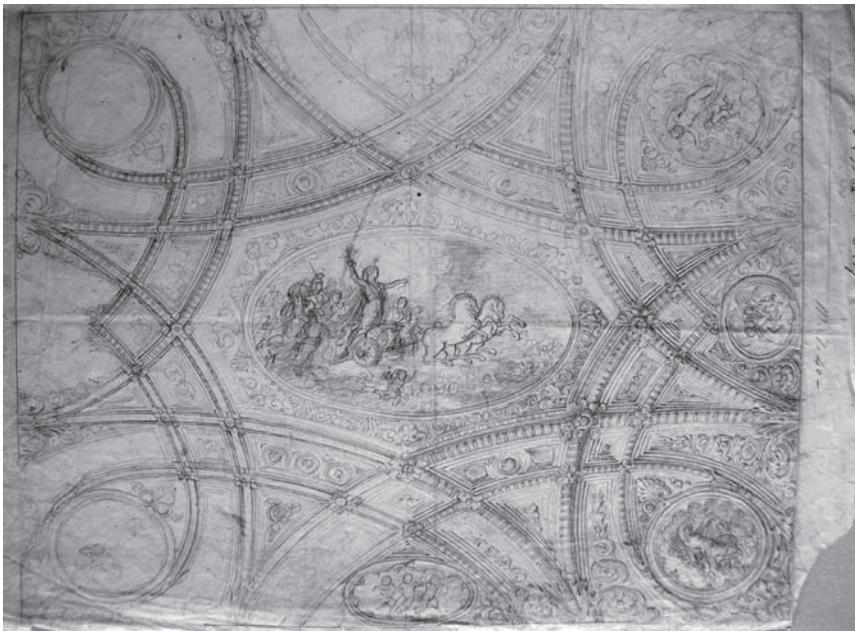
<sup>35</sup> BCF, FC, III, 120.

<sup>36</sup> La stella sopra il capo è attribuito dell'Italia sin dall'*Iconologia* di Ripa, cfr. C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, TEA, 1992, p. 204. Citando Macrobio, Ripa spiega che l'Italia è soggetta alla stella di Venere. Se il ramo fosse olivo o quercia (o entrambi), la donna potrebbe essere interpretata come una personificazione dell'Italia, realizzata combinando liberamente simboli tradizionali. Ulivo e quercia, rispettivamente simboli della pace e della solidità già in epoca napoleonica (cfr. Mazzocca, *L'iconografia della patria*, cit.), sono infatti ancora oggi, insieme alla stella, presenti nello stemma della Repubblica Italiana.

<sup>37</sup> BCF, FC, III, 121.

<sup>38</sup> Gli esempi sono veramente molteplici a partire dal soffitto della Sistina di Michelangelo alle diverse volte realizzate da Giulio Romano a Palazzo Tè a Mantova, dal ciclo di





16. Giovan Battista Carducci, *Sala maggiore N° 5. 6. 7. 8.*, disegno (BCE, FC, III, 120)

Dal punto di vista stilistico le figurazioni che occupano questi campi rivelano una personalità artistica diversa da quella che ha realizzato, su disegno di Carducci, tutti gli altri partiti decorativi. Questa discrepanza induce a ritenere che, per le parti prettamente pittoriche, sia stato chiamato un pittore professionista, subentrato alla ditta di decoratori che ha tradotto su muro i modelli forniti da Carducci. Per il solo ovale centrale, che raffigura le *Virtù Cardinali* (tav. 7), anche se il medesimo stile è in realtà riconoscibile in tutte le altre composizioni figurative della volta, Francesco Maranesi<sup>39</sup> aveva fatto il nome di Nicola Consoni, un pittore di matrice purista formatosi prima a Perugia e poi soprattutto a Roma negli anni '30 presso Tommaso Minardi<sup>40</sup>. Sebbene non sia emersa alcuna fonte sull'attività di Consoni a

Parmigianino alla Rocca Sanvitale di Fontanellato ai dipinti di Romanino al Castello del Buonconsiglio a Trento.

<sup>39</sup> Maranesi, *Fermo*, cit., p. 219.

<sup>40</sup> Su Nicola Consoni cfr. L. Barroero, s.v. *Consoni, Nicola*, in *DBI*, 28, Roma, Treccani, 1983,





Palazzo Monti, il fatto stesso che Maranesi faccia con certezza il suo nome deporrebbe a favore di questa attribuzione, giacché lo storico fermano, che aveva scarse competenze storico-artistiche, riusciva in genere ad accedere a documentazione o memorie di prima mano, di cui, però, non citava quasi mai la provenienza. A prescindere da ciò, è comunque l'evidenza dello stile che sembrerebbe confermare questa pista attribuzionistica.

Sin dalle sue prime opere Nicola Consoni è stato un rispettoso osservante della lezione di Raffaello, come è ben evidente nei dipinti per Palazzo Torlonia in via Bocca di Leone (eseguiti nel 1851, pochi anni dopo i lavori a Palazzo Monti), ove "il pittore si rifà al Raffaello della Stanza della Segnatura nei temi, nell'impianto compositivo, nell'impostazione delle figure che diventa talvolta vera e propria citazione"<sup>41</sup>. Come la *Poesia* e la *Filosofia* di Palazzo Torlonia (fig. 17), anche le triadi nei tondi di Palazzo Monti (tav. 10, 11, 12, 13) sono dal punto di vista compositivo quasi un calco delle personificazioni nei tondi del soffitto della Stanza della Segnatura (fig. 18) con le quattro *facultates* (Poesia, Filosofia, Giustizia, Teologia)<sup>42</sup>. Tra Nicola Consoni e il pittore di Palazzo Monti è possibile inoltre individuare diverse convergenze stilistiche, che potrebbero però derivare da una formazione comune e dall'utilizzo di medesimi modelli di riferimento. A parte questi dati

pp. 57-59; S. Gnisci, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano, Electa, 1990, pp. 771-772; I. Miarelli Mariani, "Raphael invenit". *Lo strano caso delle "Ore" tra XVIII e XIX secolo*, in "Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari", XVI, 2002, pp. 67-82; P. Piccardi, in *Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, Milano, Electa, 2003, p. 446; S. Ricci e S. Grandesso, in F.F. Mancini, C. Zappia (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 106-108.

<sup>41</sup> C. Consoni, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 62, 1997, pp. 24-38. Già dalla fine degli anni '30 Consoni si dedica alla traduzione grafica delle opere di Raffaello (cfr. M. Miraglia, *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 556-558). Viene però consacrato come ideale prosecutore di Raffaello quando, tra il 1866 e il 1867, dipinge le logge di Pio IX, situate nel braccio di fronte a quelle di Raffaello (cfr. C. Mazzarelli, "Aumentar virtù per via dell'emulazione": il cantiere delle Logge Pie (1847-1876), in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 181-193). In quanto eccelso interprete di Raffaello, nel 1871 il Comune di Perugia gli affida l'incarico di restaurare l'affresco di Raffaello e Perugino nella cappella di San Severo (cfr. Consoni, *Restauro conservativo*, cit.).

<sup>42</sup> Sul soffitto della Stanza della Segnatura cfr. C.L. Joost-Gaugier, *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 43-58.





Tav. 1: Giovan Battista Carducci, *Sala maggiore N° 5. 6. 7. 8.*, disegno (BCE, FC, III, 123)



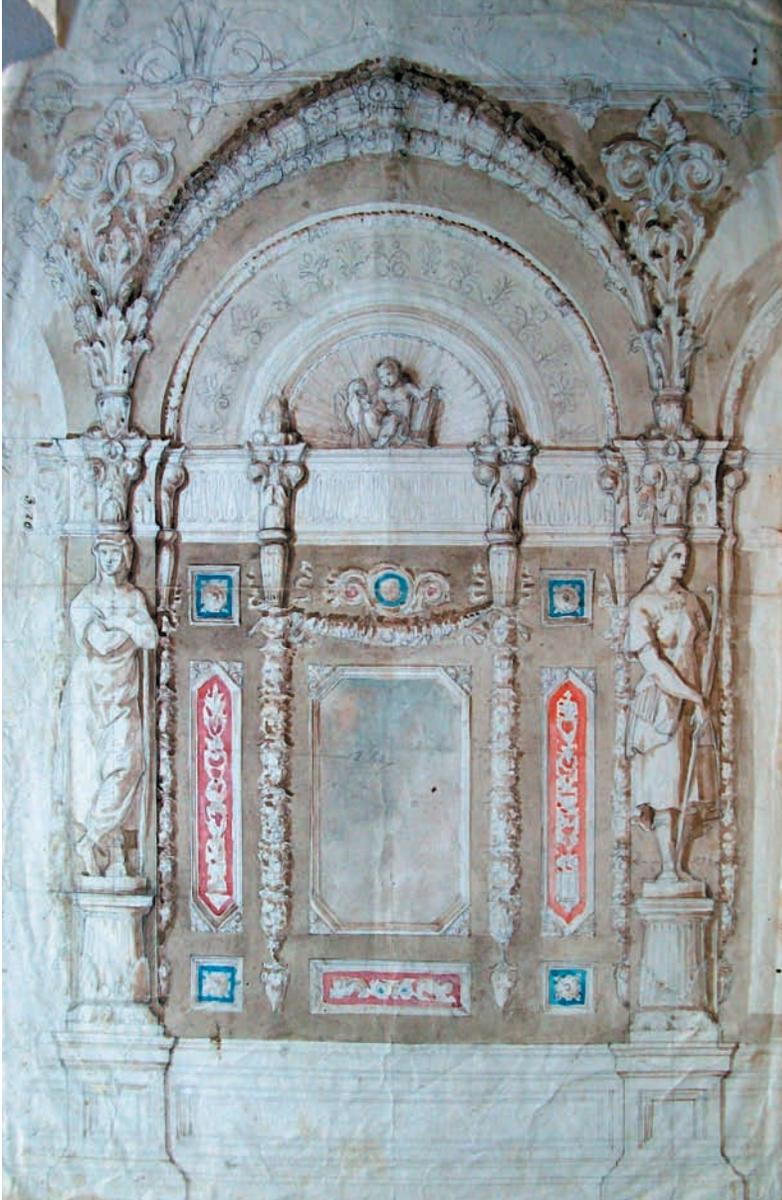


Tav. 2: "Sala maggiore"



Tav. 3: "Sala maggiore"





Tav. 4: Giovan Battista Carducci, *Sala maggiore N° 5. 6. 7. 8.*, disegno (BCF, FC, III, 122)





Tav. 5: Due cariatidi della “Sala maggiore”





Tav. 6: Volta della "Sala maggiore"





Tav. 7: Nicola Consoni (?), *Virtù Cardinali*



Tav. 8: Dettagli della tav. 7





Tav. 9: Dettaglio della tav. 7





Tav. 10: Nicola Consoni (?),  
*Allegoria dell'istruzione* (?)



Tav. 11: Nicola Consoni (?),  
*Allegoria del governo liberale* (?)





Tav. 12: Nicola Consoni (?),  
*Allegoria della fama* (?)



Tav. 13: Nicola Consoni (?),  
*Allegoria della prosperità* (?)





Tav. 14: Nicola Consoni (?), *La Musica o la Poesia lirica*

Tav. 15: Nicola Consoni (?), *L'Architettura*





Tav. 16: Nicola Consoni (?), *La Scultura*



Tav. 17: Nicola Consoni (?), *La Pittura*





Tav. 18: Tondi angolari della “Sala da caminetto”





Tav. 19: Volta della “Sala da ricevere”

Tav. 20: Giovan Battista Carducci, Disegno per la “Sala da ricevere” (BCF, FC, VI, 12)





Tav. 21: Nicola Consoni (?), *Enea riceve le armi da Venere*





Tav. 22: Dettaglio della precedente





Tav. 23: Giovan Battista Carducci, *Camera da Letto N° 11*, disegno (BCF, FC, III, 125)





17. Nicola Consoni, *La Poesia*, Roma, Palazzo Torlonia in via Bocca di Leone



18. Raffaello, *La Poesia*, Vaticano, Stanza della Segnatura





stilistici, vanno considerate inoltre alcune convergenze storiche. Oltre ad essersi formato all'Accademia di Perugia praticamente nel momento in cui Domenico Monti era ospite del collegio di Spello, Nicola Consoni torna a Perugia nel 1847 quando viene nominato Accademico di Merito nella medesima istituzione di cui era stato allievo<sup>43</sup>. Non è totalmente da escludere l'ipotesi che in quest'occasione abbia avuto tempo e modo di recarsi fino a Fermo per eseguire i lavori di Palazzo Monti. Nel complesso, anche se un altro possibile candidato all'esecuzione dei dipinti potrebbe essere Luigi Cochetti, anch'egli allievo di Minardi, attivo a Fermo però nel 1828<sup>44</sup>, dunque in un'epoca troppo precoce per Palazzo Monti, Nicola Consoni può restare un'etichetta da utilizzare ancora come ipotesi di lavoro, in attesa di maggiori riscontri documentari e di un dettagliato esame dei numerosi cicli pittorici che decorano residenze nobiliari fermane tra Sette e Ottocento.

Con uno stile che si rifa al primo Raffaello, al Raffaello che lavora ancora sui modelli di Perugino, il pittore di Palazzo Monti, nell'ovale con le quattro *Virtù Cardinali* (tav. 7), combina ecletticamente diverse suggestioni e mette a frutto tutta la sua formazione purista, usata però per veicolare messaggi che vanno ben oltre l'evocazione di un affettato sentimento religioso. Mentre nelle scuole pontificie alla fine delle lezioni era ancora obbligatoria "la recita degli atti delle Virtù Teologali"<sup>45</sup>, le quali sono una creazione propriamente cristiana<sup>46</sup>, Domenico Monti decide di festeggiare a casa propria le Virtù Cardinali, introdotte nella tradizione occidentale dalla *Repubblica* di Platone e trasmesse-

<sup>43</sup> Consoni, *Restauro conservativo*, cit., p. 27.

<sup>44</sup> Nel 1828 Luigi Cochetti (1802- 1884) realizza la volta del Teatro dell'Aquila e poi il sipario (cfr. P. Spadini, s.v. *Cochetti, Luigi*, in *DBI*, 26, Roma, Treccani, 1982, pp. 551-553). Tali dipinti, che sembrano inseriti in una temperie ancora neoclassica, sono tuttavia stilisticamente molto differenti da quelli di Palazzo Monti, realizzati diversi anni dopo. Secondo Luigi Dania (L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Milano, Amilcare Pizzi, 1968, p. 13, fig. 48), Cochetti sarebbe stato attivo a Fermo anche negli anni '50 dell'Ottocento (ovvero quando Monti era in carcere) per dipingere alcune sale del Palazzo arcivescovile, di Palazzo Vitali e Palazzo Nannarini. L'intero gruppo costruito da Dania appare oggi in realtà molto disomogeneo. A prescindere da ciò, tra uno dei due pittori che decorano il Palazzo arcivescovile (su commissione del cardinal De Angelis) e il pittore di Palazzo Monti sembrano esserci degli stretti rapporti: lavorano sugli stessi modelli, con una tecnica pittorica molto simile, e sono probabilmente allievi dello stesso maestro.

<sup>45</sup> Cataldini, *Vitale Rosi*, cit., p. 80.

<sup>46</sup> 1 *Cor.* 13, 13.





se poi anche dal *De Officiis* di Cicerone<sup>47</sup>. Nell'idea del committente queste virtù cardinali dovevano probabilmente equivalere a quelle "virtù cittadine" o "virtù civili", riconosciutegli dai fermani e ritenute necessarie, insieme all'"estimazione pubblica", per far parte della Consulta di Stato voluta dai liberali e istituita da Pio IX nel 1847<sup>48</sup>. Ancora al "senno delle civili virtù" patriottiche inneggia lo stesso Domenico Monti il 22 settembre 1860 in occasione dei festeggiamenti per l'Unità d'Italia insieme ad altri componenti della Giunta<sup>49</sup>.

A prescindere dal nuovo significato politico che le virtù cardinali possono aver assunto in quei caldi anni, le quattro figure, sedute su un grande trono decorato nei montanti con candelabri donatelleschi, ripropongono con poche deroghe l'iconografia tradizionale codificata già nel Medioevo<sup>50</sup>, e ripresa nell'*Iconologia* di Cesare Ripa<sup>51</sup>, anche se alcuni loro attributi sono sorretti da quattro puttini che volano sulle nuvole sotto il trono. La prima a sinistra è la Temperanza che, come prescrive Ripa, tiene in mano un freno (il morso e le briglie del cavallo), mentre il puttino a lei corrispondente spegne un ferro arroventato dentro un calice; la Giustizia ha spada e bilancia e il puttino che l'accompagna porta una fiaccola accesa, menzionata anche da Ripa (tav. 9); la Prudenza reca in mano uno specchio e il puttino ai suoi piedi mostra un serpente (tav. 9); l'ultima, la Fortezza, è rappresentata come una Minerva armata di elmo, corazza e scettro, ed è accompagnata da un puttino con scudo e lancia. Sul sedgio delle due virtù laterali, cioè la Fortezza a destra e la Temperanza a si-

<sup>47</sup> Platone, *Repubblica*, 427a; Cicerone, *De Officiis*, I, 5. Anche le Virtù cardinali erano comunque state cristianizzate, al punto da comparire spesso insieme a quelle teologiche, come avviene ad esempio nel coevo Palazzo Nannerini a Fermo. Le sole Virtù cardinali, evidentemente come emblema del buon governo politico, compaiono inoltre anche nelle stanze del già citato Palazzo arcivescovile di Fermo, fatto decorare dal cardinal De Angelis.

<sup>48</sup> Cfr. ASF, *Manifesti*, I/20 n. 2553. La Consulta di Stato era un piccolo Parlamento, con funzioni esclusivamente consultive, costituito da rappresentanti di ogni provincia dello Stato Pontificio. Sull'organizzazione e le competenze di questa Consulta cfr. ASF, *Manifesti*, I/20 n. 2565 (Motu proprio di Pio IX datato 14 ottobre 1847). Insieme a Monti vengono ritenuti degni di prender parte alla Consulta anche il conte Giovan Battista Gigliucci e il marchese Federico Passari. Cfr. Porto, *La Frontiera*, cit., pp. 41-42.

<sup>49</sup> Manifesto datato 22 settembre 1860. Cfr. ASF, *Raccolta Manifesti*, I/21 n. 2689.

<sup>50</sup> Cfr. J. Baschet, s.v. *Vizi e virtù*, in *EAM*, XI, Roma, Treccani, 2000, pp. 729-737. Per una revisione generale del problema cfr. soprattutto C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 273-375.

<sup>51</sup> Ripa, *Iconologia*, cit., la Temperanza a p. 436, la Giustizia a p. 162, la Prudenza a p. 368, la Fortezza a p. 142.





nistra, il pittore lascia intravedere due vivaci figurine monocrome, che probabilmente qualificano ulteriormente le vicine personificazioni (tav. 8): a destra si rilassa un soldato armato di lancia e scudo, esemplificazione della Fortezza; a sinistra incede invece un personaggio maschile ammantato, probabilmente un filosofo, incarnazione della Temperanza. Col loro chiasmo visivo (il soldato, invece di essere in azione, riposa, mentre il filosofo, invece di meditare, cammina), le due figure potrebbero alludere alla necessaria complementarità della “vita attiva” e della “vita contemplativa”. Questa tematica specificatamente rinascimentale doveva infatti essere abbastanza cara al committente, che amava dedicarsi alla lettura e allo stesso tempo partecipare con entusiasmo alla vita politica cittadina in qualità di tenente colonnello della Repubblica Romana. Come un vero principe del Rinascimento, Monti sembra dichiarare che ogni azione politica deve essere costantemente nutrita dagli studi umanistici.

Della stessa mano risultano essere a mio avviso i quattro puttini che, entro mandorle, personificano ancora una volta le arti: uno suona la cetra e dunque rappresenta la musica o la poesia lirica (tav. 14); un altro, munito di squadra e compasso, raffigura l'architettura (tav. 15); un altro ancora, recante martello e scalpello, simboleggia la scultura (tav. 16); l'ultimo, con tavolozza e pennelli, personifica la pittura (tav. 17).

Ancora allo stesso pittore spettano inoltre i quattro tondi angolari che rappresentano una figura femminile e due bambini, muniti di vari attributi (tav. 10, 11, 12, 13). In questo caso è però difficile identificare con certezza il significato delle figurazioni, dal momento che in esse si usano simboli tradizionali e ben individuabili, manipolati però secondo una grammatica sperimentale di cui non si conosce il codice. Come già osservato, dal punto di vista stilistico e compositivo, questi quattro tondi sono simili ai dipinti consoniani di Palazzo Torlonia (fig. 17) e riprendono spesso le quattro *facultates* del soffitto della Stanza della Segnatura (fig. 18). Nessuna di queste immagini può essere tuttavia sovrapposta a quelle dipinte nella Sala Maggiore, le quali sono state concepite su modello di quelle di Raffaello, ma per rappresentare altri concetti. Nessun gruppo corrisponde inoltre con esattezza alle personificazioni descritte da Cesare Ripa nell'*Iconologia*, opera che, insieme a tutta la letteratura simbolica ed emblematica del Rinascimento, faceva parte della biblioteca di Carducci<sup>52</sup>. Anche se non

<sup>52</sup> Nella sua biblioteca Carducci aveva l'*Iconologia* di Cesare Ripa del 1603, due edizioni





si è in grado di definire con certezza il significato di questi quattro gruppi, di cui tenterò comunque di fornire un'interpretazione ipotetica, le modalità secondo le quali essi sono stati concepiti riprendono a mio avviso una specifica tecnica pedagogica e mnemotecnica escogitata da Vitale Rosi nel collegio di Spello ed appresa da Monti durante la sua formazione.

Nel corso dell'anno o nei periodi di vacanza, Vitale Rosi organizzava alcuni spettacoli teatrali in cui ogni studente era invitato a mettere in scena attraverso un gruppo statuariale vivente (un *tableau vivant* formato da altri convittori) un episodio desunto dalla storia o dalla mitologia, oppure la personificazione di un vizio o di una virtù. "L'allievo, poi, che aveva ideato o proposto la rappresentazione aveva l'obbligo di illustrare e descrivere l'immoto gruppo vivente, sul quale richiamava l'attenzione dei compagni, raccolti nel teatrino, facendo sì che rimanesse profondamente impresso nella loro memoria"<sup>53</sup>. Si tratta con ogni evidenza della stessa tecnica mnemonica con cui sono stati costruiti i gruppi dipinti nei tondi della volta della Sala Maggiore. Il modello del soffitto della Stanza della Segnatura di Raffaello viene dunque riusato dal committente impiegando una pratica tesa a conferire significato appresa presso Rosi. Che il pedagogo umbro avesse inoltre specificatamente il gusto per l'esegesi delle figure e dei simboli, ad esempio della pittura rinascimentale, lo dichiara indirettamente anche Giovan Battista Vermiglioli nel 1837, quando cita l'opinione di Rosi circa l'interpretazione delle sculture del tempio nella *Disputa coi dottori* della Cappella Bella di Pintoricchio a Spello: "Crede egli, e molto saggiamente, che i due simulacri, sebbene pagani, si ponessero nel tempio, il di cui primo autore fu Salomone, quali emblemi, e allegorie della Sapienza, e della dovizia di quel Monarca"<sup>54</sup>. Anche alla luce di questi interessi si può ipotizzare che sia stato proprio Vitale Rosi, il quale attribuiva importanza centrale all'educazione attraverso le immagini<sup>55</sup>, a in-

degli *Emblemata* di Alciati (di cui una volgarizzata del 1626), *Le immagini degli dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari in diverse edizioni (1592, 1626, 1647). Cfr. *Catalogo di scelta raccolta di libri*, cit. p. 73, 6, 21.

<sup>53</sup> Cataldini, *Vitale Rosi*, cit., p. 102. Chiara Frugoni, che ringrazio, mi ha rivelato che la medesima tecnica era utilizzata, secondo medesime modalità, nella scuola delle suore canossiane di Brescia ancora negli anni 1947-50. Le rappresentazioni venivano chiamate "quadri plastici".

<sup>54</sup> G.B. Vermiglioli, *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino de' secoli XV. XVI. Memorie*, Perugia, Tip. Baduel, 1837, p. 96.

<sup>55</sup> È lo stesso Rosi ad affermare che "Le pareti devon essere tappezzate a carte relative agli





fondere nel suo allievo il diletto per l'interpretazione della figura criptica e la composizione stessa dei *tableaux vivants* che si ritrovano nella volta della Sala Maggiore.

Nel primo tondo c'è una figura femminile seduta, intenta a scrivere con un calamo su un *volumen* srotolato, sorretto da un bambino che guarda verso l'osservatore, mentre un altro fanciullo tiene una tabella. Tale gruppo potrebbe raffigurare forse l'importanza dell'istruzione (tav. 10). In un altro tondo è dipinta una donna in trono con diadema e scettro, mentre il bambino di destra regge una tabella e l'altro una fiaccola accesa ed un libro. Dal momento che lo scettro è l'attributo della Libertà e dell'Autorità<sup>56</sup>, e che la fiaccola non è rovesciata con accezione funebre, il gruppo potrebbe rappresentare l'illuminato governo liberale (tav. 11). In un altro tondo ancora compare una figura femminile alata e incoronata d'alloro, accompagnata da due fanciulli recanti strumenti musicali: il primo suona una cetra, il secondo regge una chiarina che sta per essere afferrata dalla donna alata. Visto che il genio alato con la chiarina è la personificazione della Fama<sup>57</sup>, il gruppo potrebbe rappresentare proprio la fama (tav. 12). Nell'ultimo compare di nuovo una donna assisa su un trono che indica il testo di un libro a un putto che sta alla sua sinistra e regge un ramo di quercia, mentre un altro fanciullo sorregge una cornucopia rovesciata. La quercia rappresenta tradizionalmente la solidità, mentre la cornucopia l'abbondanza: si potrebbe trattare dunque della raffigurazione di una sicura prosperità (tav. 13).

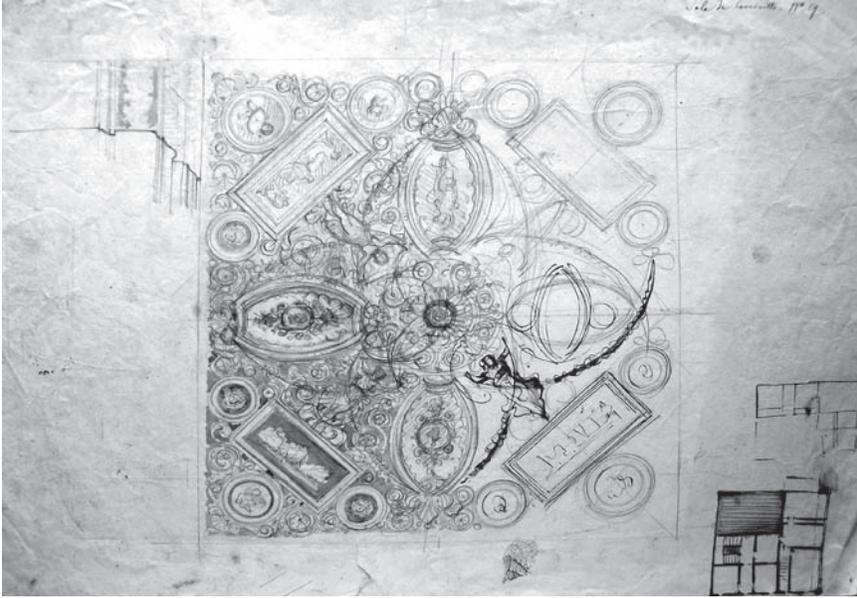
In ultima analisi tutte le immagini nei tondi, così come le personificazioni delle arti nelle mandorle, sorrette dalle cariatidi delle pareti, sembrano essere l'"emanazione" delle virtù al centro della volta: l'esercizio delle virtù cardinali genera istruzione, liberalità, abbondanza e fama, promuove le arti

studj che si fanno, rappresentanti cioè fatti di storia sacra e profana per quelli che si erudiscono in tali materie; a carte geografiche per quelli che studiano Geografia; in generale di tavole sinottiche e di stampe rappresentanti azioni virtuose e benefiche, perché l'occhio de' giovinetti dovunque s'incontri abbia alcun che da pascere l'intelletto e il cuore". Cfr. Rosi, *Parole di un amatore*, cit., p. 46.

<sup>56</sup> Ripa, *Iconologia*, cit., p. 36 e p. 252.

<sup>57</sup> Cfr. ad esempio la Fama della Tomba di Nicolaus Cotoner nella chiesa di San Giovanni alla Valletta (Malta). Cfr. G. Capriotti, *Il pericolo turco nella committenza dei Cavalieri di Malta nel XVII secolo: Caravaggio e Mattia Preti*, in Barbero, Merlotti (a cura di), *Cavalieri*, cit., pp. 133-141.





19. Giovan Battista Carducci, *Sala da Caminetto N° 9*, disegno (BCF, FC, VIII, 199)



20. Salomone e David Salomoni (?), caminetto della “Sala da caminetto”





21. Giovan Battista Carducci, *Sala da Caminetto N° 9*, disegno (BCF, FC, I, 40)

e le attività di una laboriosa società di nobili e borghesi, cui viene riconosciuta una funzione primaria e fondante. Non solo la devota osservanza raffaellesca di Carducci e del pittore purista viene utilizzata a Palazzo Monti per veicolare messaggi liberali, ma in generale l'interpretazione "reazionaria" e papalina dell'età di Raffaello, proposta in alcuni cantieri romani, con un supremo atto di autonomia intellettuale, viene ribaltata e messa al servizio di idee contrarie a quelle sostenute in città dallo stesso cardinal De Angelis.

##### 5. *La Sala da Caminetto, repositorium delle memorie familiari*

Allineata e contigua alla Sala Maggiore si apre una stanza chiamata da Carducci in un disegno *Sala da Caminetto N° 9*<sup>58</sup> (fig. 19), nome che non chiarisce la funzione della stanza, ma che fa semplicemente riferimento al caminetto marmoreo, decorato con volute nei montanti e greca nella trabeazione, che si trova nell'ambiente (fig. 20)<sup>59</sup>. Due

<sup>58</sup> BCF, FC, VIII, 199.

<sup>59</sup> Questo camino e quello della sala successiva (fig. 31), così come forse anche tutti gli intagli





22. Giovan Battista Carducci, *Sala da Caminetto N° 9*, disegno (BCE, FC, VIII, 214)

sono i disegni nei quali Carducci progetta l'intera decorazione della volta ed entrambi rispondono alla soluzione finale adottata<sup>60</sup>. In altri due straordinari schizzi studia i tondi angolari del soffitto<sup>61</sup> (fig. 21) e il fregio che alla sommità delle pareti contorna la volta<sup>62</sup> (fig. 22). Mentre secondo un disegno, con prova di colore, il fondo della volta doveva essere azzurro<sup>63</sup>, nell'attuale soffitto la tinta di base è il verdino, anche se in alcuni angoli spuntano tracce dell'azzurro del disegno.

In un tripudio di racemi in parte dorati danzano quattro figure femminili panneggiate, quattro "ninfe" warburghiane una diversa dall'altra, che stringono in mano alcuni nastri (da cui si originano ghirlande di frutta e fiori) e poggiano un piede su un campo rettangolare monocromo decorato con trofei (fig. 23). Il riquadro, che occupa la posizione angolare, è contornato da tre tondi monocromi, due laterali con maschere bianche e

lignei e le dorature delle porte, sono stati probabilmente realizzati dalla ditta di Salomone e David Salomoni, che compaiono come creditori di Monti nella ipoteca del 30 dicembre 1848 (ASF, ANF, *Atti del notaio Filippo Campanari del 1848*, parte II, vol. XXXVIII, cc. 369v e 378v). Con ogni probabilità tale ditta ha dei rapporti con quella di Vincenzo Salomoni e di suo figlio Salomone (Montegiorgio 1444 – Fermo 1918), i quali hanno eseguito dorature, intagli e decorazioni di vario genere in molti edifici del fermano (cfr. G. Crocetti, M. Liberati, *Intagliatori e indoratori a Montegiorgio e nella Marca dal Chienti al Tronto*, Fermo, Andrea Livi, 2002, pp. 92-99). Salomone Salomoni ha ad esempio lavorato nel Teatro dell'Iride di Petritoli (P. Vitellozzi, *Il valore simbolico dell'architettura e della decorazione degli edifici teatrali marchigiani del XIX secolo. Il caso del Teatro dell'Iride di Petritoli*, Fermo, Capodarco Edizioni, 2009, p. 58) ed ha firmato l'*Erma marmorea di Giuseppe Garibaldi*, inaugurata il 20 settembre 1888 e conservata nella Pinacoteca di Fermo (Raffaelli, *Guida artistica*, cit., p. 21).

<sup>60</sup> BCE, FC, VIII, 199; VIII, 39.

<sup>61</sup> BCE, FC, I, 40.

<sup>62</sup> BCE, FC, VIII, 214.

<sup>63</sup> BCE, FC, VIII, 199.





23. Volta della “Sala da caminetto” (intero)

uno al centro dell'angolo con composizioni simboliche, studiate specificamente da Carducci nello schizzo sopra menzionato. In tutti i casi, ancora una volta, si tratta di simboli noti, giustapposti però secondo una grammatica sperimentale, che ne impedisce una comoda lettura (tav. 18).

In un tondo è raffigurata un'aquila incoronata che afferra un bastone a cui è appeso un drappo incrociato con uno scettro e un cartiglio arrotolato; il tutto è sormontato da un ramo di quercia ghiandifera (fig. 24). Dal momento che l'aquila, già simbolo romano, è usata come emblema della prima Repubblica Romana del 1798 e poi di quella del 1849, e che alcuni elementi del tondo si ritrovano, seppur riorganizzati in diverso modo, nella bandiera commemorativa della Repubblica Romana del 1849, donata dal Circolo Popolare di Roma a Giuseppe Garibaldi e conservata al Museo Centrale del Risorgimento di Roma<sup>64</sup>, il tondo di Palazzo Monti sembrerebbe riprendere con assoluta libertà alcuni simboli repubblicani.

<sup>64</sup> Cfr. La Silvia (a cura di), *Mostra storica*, cit., p. 16, p. 69, p. 79. Nella bandiera compaiono l'aquila coronata da una stella che afferra un littorio e il ritratto di Garibaldi contornato da quercia e olivo. La medesima aquila coronata di stella, che afferra però





In un altro tondo compaiono due cornucopie intrecciate, da cui si riversano frutti di vario tipo; in basso pende inoltre una ghirlanda di fiori e al centro emergono spighe di frumento e granturco in miniatura (fig. 25). Si tratta con ogni evidenza di una composizione che fa riferimento all'abbondanza di risorse agricole, in particolare di cereali, che costituivano infatti la base dell'economia del territorio<sup>65</sup> e che rappresentavano



24. Volta della "Sala da caminetto" (dettaglio)



25. Volta della "Sala da caminetto" (dettaglio)

uno scettro con coccarda, era già presente nella copertina dell'ode napoleonica *Il Cinque maggio* di Alessandro Manzoni, nell'edizione pubblicata nel 1838.

<sup>65</sup> Sul sistema agrario marchigiano cfr. S. Anselmi, *Padroni e contadini*, in Anselmi (a cura di), *Le Marche*, cit., pp. 241-297.





26. Volta della “Sala da caminetto” (dettaglio)

probabilmente un'importante fonte di ricchezza per la stessa famiglia Monti, proprietaria di numerosi poderi.

Il terzo tondo è decorato con elmo contornato da olivo, con scudo, chiarina, littorio e gladio con elsa leonina (fig. 26). Mentre l'elmo sembra essere un'evocazione dell'“elmo di Scipio”, citato nell'inno recentemente scritto dal giovane repubblicano Goffredo Mameli e divenuto molto più tardi inno nazionale della Repubblica italiana<sup>66</sup>, l'elsa leonina, seppur di forma leggermente diversa, è presente anche nella spada modello 1850 per ufficiale dei bersaglieri del Regno di Sardegna. Quella appartenuta a Giuseppe Mazzini, con simile impugnatura, è conservata oggi al Museo Centrale del Risorgimento di Roma. Il fascio littorio, prima che se ne appropriasse il Fascismo, era, sin dalla Rivoluzione francese, un simbolo specificatamente repubblicano, tratto dall'antichità romana per significare la coesione sociale e lo sforzo contro l'oppressore<sup>67</sup>. Anche questo tondo è dunque da interpretare probabilmente in un'ottica repubblicana.

<sup>66</sup> L'inno di Mameli viene eseguito per la prima volta pubblicamente il 10 dicembre 1947 a Genova e diviene immediatamente uno dei canti più diffusi durante le vicende risorgimentali. Con l'espressione “elmo di Scipio” l'autore rende omaggio a Scipione l'Africano, generale della Repubblica romana, che durante la seconda guerra punica sconfigge l'invase Annibale. Cfr. M. Isnenghi, *Le Guerre degli italiani. Parole, Immagini, Ricordi 1848-1945*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 96-99 e S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-24 e 44-53.

<sup>67</sup> G. Spadolini, *L'Italia repubblicana*, Roma, Newton Compton, 1988, p. 15.





27. Volta della “Sala da caminetto” (dettaglio)

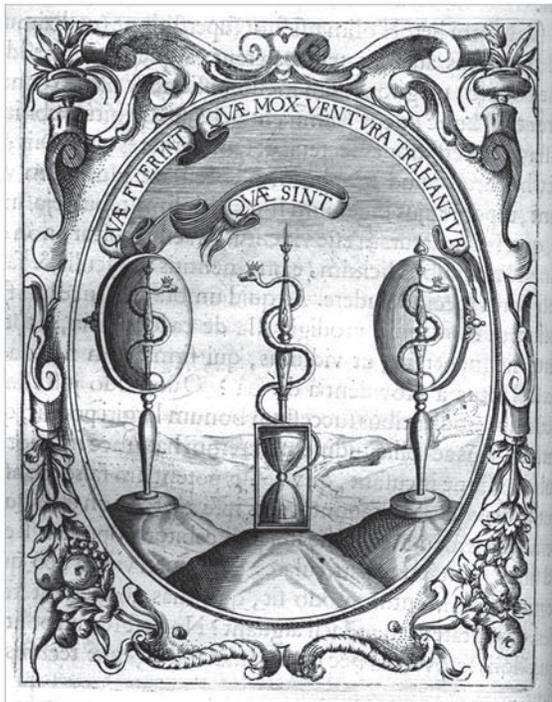
L'ultimo, decisamente il più criptico, rappresenta un libro aperto su cui è appoggiato uno specchio, nel quale si riflette un serpente avvinghiato sul manico (fig. 27). Anche se tradizionalmente lo specchio e il serpente hanno valore negativo (il primo è simbolo della vanità, il secondo, per eccellenza, del male), in questo contesto, in rapporto con gli altri tondi, essi non possono che avere un valore positivo. Serpente e specchio sono, come già osservato, gli attributi della personificazione della Prudenza: il rettile deriva da un passo di Matteo (“siate dunque prudenti come serpenti”<sup>68</sup>), mentre lo specchio, secondo Ripa, “significa la cognizione del prudente non poter regolar le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge”<sup>69</sup>. Ma mentre nell'immagine creata da Ripa è la figura femminile a specchiarsi, nel tondo di Palazzo Monti è il serpente a compiere l'azione. Questo motivo iconografico trova confronto solo con una stampa che illustra l'impresa della Prudenza del principe nell'*Idea de un principe politico cristiano*, pubblicata nel 1640 dall'erudito spagnolo Diego Saavedra Fajardo ed edita in italiano nel 1648 e in latino nel 1649<sup>70</sup>. Nell'immagine il serpente, che avviluppendosi intorno ad uno scettro sovrasta una clessidra,

<sup>68</sup> Mt. 10, 16.

<sup>69</sup> Ripa, *Iconologia*, cit., p. 369.

<sup>70</sup> L'edizione spagnola è stata pubblicata in edizione moderna: D. Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico cristiano*, 4 voll., Madrid, Espasa-Calpe, 1942-1960. L'impresa con la prudenza è al vol. II, pp. 30-37.





28. *La Prudenza del Principe*, stampa dall'*Idea de un principe politico cristiano* di Diego Saavedra Fajardo

si riflette in due specchi che lo affiancano (fig. 28). In una edizione italiana del volume l'impresa è spiegata in questo modo<sup>71</sup>:

Consta questa virtù della Prudenza di molte parti, le quali si riducono à tre, memoria del passato, intelligenza del presente, e provvidenza del futuro. Tutti questi tempi significa quest'impresa nel serpente, simbolo della Prudenza, avvolto allo scettro sopra l'horologio d'arena, ch'è il tempo presente che corre, mirandosi ne' due specchi del tempo passato, e del futuro; e per motto quel verso d'Homero tradotto da Virgilio che gli contiene tutti tre: *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur*. Ne' quali mirandosi la Prudenza compone le sue attioni. Tutti tre i tempi sono specchio del governo dove osservando le macchie, e i difetti passati, e presenti, si adorna, ed abbellisce aiutandosi con le proprie, ed acquistate esperienze.

<sup>71</sup> D. Saavedra Fajardo, *L'idea del principe politico cristiano*, Venetia, Nicolò Pezzana, 1684, p. 188.





Anche se per il momento non è possibile stabilire se questo testo si trovasse nella biblioteca di Monti o di Carducci, sicuro inventore di questi ton-di, è molto probabile che l'idea di partenza per elaborare la figurazione sia stata fornita proprio da questa stampa, oppure da un'altra immagine facente comunque parte della stessa serie iconografica. Il serpente che si specchia è dunque l'emblema della prudenza che il buon governante acquisisce imparando dalle esperienze e dagli errori dal passato<sup>72</sup>. L'aggiunta del libro (che sostituisce in qualche modo il secondo specchio) è probabilmente legata ai convincimenti dello stesso Monti, amante dei libri e della cultura umanistica: la saggezza si acquisisce anche mediante lo studio.

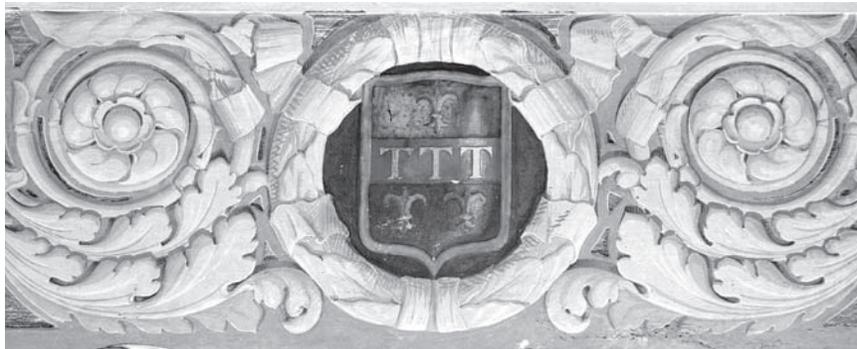
L'ultimo interessante elemento decorativo della volta è rappresentato dalle otto maschere maschili e femminili già menzionate. Esse, che sono comunque presenti nelle decorazioni di diversi palazzi ottocenteschi, potrebbero essere a mio avviso una edulcorata citazione di un'usanza fiorentina riferita da Giorgio Vasari nelle *Vite*. L'aretino racconta che il Verrocchio era un raffinatissimo produttore di maschere mortuarie in gesso e stucco, che la borghesia fiorentina collocava ovunque nelle sue case come decorazione e come immagine fedele di antenati<sup>73</sup>. In un generale recupero del Rinascimento, che permea tutte le decorazioni di Palazzo Monti, non è da escludere che Carducci, in accordo con lo stesso conte, volesse proprio far riferimento a questa moda fiorentina, su cui solo qualche anno più tardi concentrerà il suo interesse anche Aby Warburg<sup>74</sup>. Tale lettura in chiave familiare è impli-

<sup>72</sup> In un'edizione settecentesca dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, serpente e specchio sono anche attribuiti rispettivamente all'Intelligenza e alla Scienza ed in entrambi i casi, come nel testo di Saavedra, sono l'emblema della conoscenza che si acquista grazie all'esperienza. Il serpente significa "che per intendere le cose alte e sublimi, bisogna prima andar per terra, come fa la serpe e nell'intender nostro andare con i principi delle cose terrene, che sono meno perfette delle celesti" (C. Ripa, *Iconologia*, tomo III, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1765, p. 303). Lo specchio "dimostra quello che dicono i Filosofi che *Scientia fit abstrahendo*, perché il senso nel capire gli accidenti porge all'intelletto la cognizione delle sostanze ideali, come vedendosi nello specchio la forma accidentale delle cose esistenti si considera la loro essenza" (Idem, tomo V, p. 76.)

<sup>73</sup> G. Vasari, *Le opere*, III, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1973, p. 373. La stessa usanza è ricordata dallo stesso Vasari nei *Ragionamenti*. Cfr. G. Vasari, *Le opere*, VIII, a cura di Gaetano Milanese, Firenze, Sansoni, 1973, p. 87.

<sup>74</sup> A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* (1901), in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 267-317.





29. Stemma della famiglia Monti (“Sala da caminetto”)

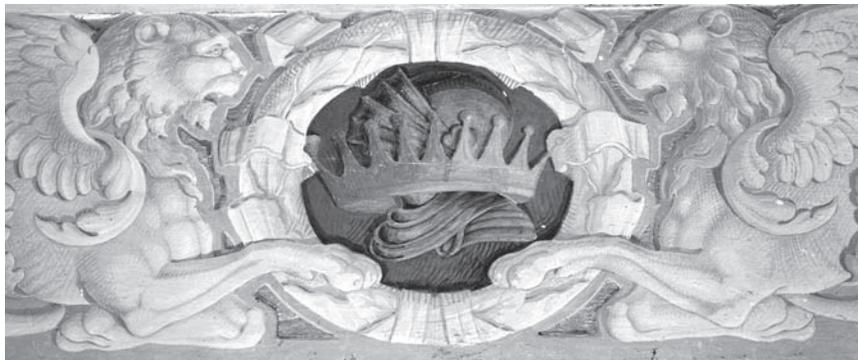
citamente rafforzata dalle decorazioni del fregio che corre alla sommità delle pareti, ove si alternano lo stemma dei Monti e un’impresa ancora da decifrare, inseriti in un fitto gioco di racemi e a volte preceduti da leoni rampanti.

Lo stemma tradizionale dei Monti, così come si deduce dalla Cartella “Monti” del Fondo Araldico delle Biblioteca di Fermo, è così descritto: “d’azzurro alla banda in divisa abbinata e cucita di rosso, caricata di tre T di nero ordinati nel senso della stessa e accompagnata da tre gigli d’argento due in capo disposti nel senso della banda ed uno in punta”<sup>75</sup>. In realtà Domenico Monti non usa questo stemma perché suo padre Arnolfo Monti, essendo un cadetto, aveva con ogni probabilità apportato leggere modifiche all’originario blasone del casato, seguendo rigidamente (fuori epoca) delle regole fissate nel Medioevo<sup>76</sup>. Lo stemma dei Monti che compare nella stanza presenta infatti piccole differenze rispetto a quello descritto precedente-

<sup>75</sup> Nella *Genealogia e Stemma della Famiglia Monti* (copia manoscritta conservata in BCF, Fondo araldico, *Cartella Monti*) c’è l’albero genealogico e lo stemma della famiglia Monti, che compare identico nel MS 375 della Biblioteca di Fermo con la segnatura Monti I. Nei suoi appunti Rodolfo Emiliani, bibliotecario e ordinatore del Fondo Araldico della Biblioteca, chiarisce inoltre che a Fermo esisteva un’altra famiglia Monti, estintasi nel 700, la quale aveva il seguente stemma: “d’azzurro alla traversa abbassata e cucita di rosso accompagnata in punta da un monte di tre colli all’italiana di oro movente dalla mediana ed in capo da una stella di sei punte di argento e talvolta 8 punte d’oro”.

<sup>76</sup> Sulle diverse cause che possono provocare la modifica di uno stemma nel Medioevo cfr. M. Pastoureau, *Les armoires*, Turnhout, Éditions Brepols, 1976, p. 57.





30. Impresa di Domenico Monti (“Sala da caminetto”)

mente e si blasona così: di verde alla fascia di rosso, caricata di tre T d'argento, accompagnata da tre gigli d'oro, uno in capo e due in punta (fig. 29). Nello schizzo preparatorio di Carducci le tre T sono invece scorporate dallo stemma ed inserite in un semplice campo mistilineo<sup>77</sup> (fig. 21). Insieme all'arma di famiglia, il fregio è decorato con un'altra figura araldica composta da un elmo con la visiera a mantice, posto all'interno di una corona a nove punte (fig. 30). Secondo il codice nobiliare araldico la corona cimata da nove punte è una corona da conte, titolo di cui i Monti infatti si fregiavano, mentre l'elmo con la visiera a mantice è un elmo di cittadinanza, esibito in relazione alla nobiltà civica fermana, di cui il casato godeva<sup>78</sup>. In questa figura araldica che risulta essere, secondo la buona tradizione rinascimentale, quasi un'impresa personale, distinta dallo stemma di famiglia<sup>79</sup>, Domenico

<sup>77</sup> BCF, FC, VIII, 214.

<sup>78</sup> G. Degli Ezzi, G. Cecchini, *Codice nobiliare araldico*, Firenze, Forni, 1974, l'elmo a p. 66, la corona comitale p. 69. A Fermo, come in numerosi altri centri dello Stato Pontificio, l'aggregazione al consiglio di cernita del Comune conferiva il diritto a fregiarsi della nobiltà civica: i *cives*, cioè i cittadini di pieno diritto, erano solo gli iscritti al consiglio di cernita. Cfr. il classico B.G. Zenobi, *Ceti e potere nella Marca pontificia. Formazione e organizzazione della piccola nobiltà fra '500 e '700*, Bologna, Il Mulino, 1976.

<sup>79</sup> Mentre lo stemma contraddice la stirpe familiare, l'impresa, che nasce dallo sclerotizzarsi dell'araldica degli stemmi, esprime la personalità e le aspirazioni dell'individuo, attraverso una sorta di emblema personale, che può comporsi di più figure ed un motto. Cfr. le osservazioni di Pastoureau sull'emblematrice farnese, M. Pastoureau, *L'émblématique Farnèse*, in *Le Palais Farnèse I, 2*, Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 431-455.





Monti, sottolineando l'importanza dell'appartenenza civica, dichiara di essere conte e cittadino, forse anche in relazione al nuovo concetto di cittadinanza riaffermato dalla Repubblica Romana. Seguendo l'uso introdotto con l'affermarsi delle repubbliche, *cittadini* vengono appellati infatti Domenico e Caterina nel loro atto antenuziale rogato nel "caldo" 1849.

Con quelle che è possibile interpretare come citazioni di maschere rinascimentali di antenati, con lo stemma di famiglia e l'*impresa* personale (insieme ai tondi allusivi a idee repubblicane, alla cultura e all'abbondanza, cioè le piccole "glorie" del casato), l'ambiente si candida ad essere la sala ove si custodivano le memorie familiari, un *repositorium*.

### 6. La Sala da ricevere: Enea, il primo italiano

Come in quest'ultima stanza, anche quella contigua, che in un disegno Carducci definisce *Sala da ricevere N° 10*<sup>80</sup>, era scaldata da un prezioso caminetto marmoreo, decorato con erme neoclassiche nei montanti e palmette nella trabeazione (fig. 31). La volta della stanza (tav. 19), probabilmente riservata ad incontrare gli ospiti, è stata studiata in alcuni disegni che permettono di ricostruire il succedersi delle diverse idee progettuali, sviluppate comunque intorno ad una costante, rappresentata dalla triade di putti sopra un piedistallo che si origina dagli angoli della stanza. Questo gruppo, presente in tutti i disegni per la sala, è stato ossessivamente meditato anche in schizzi isolati<sup>81</sup> (fig. 32, 33). La prima idea per il soffitto, molto più complessa di quella realizzata, prevedeva in un tripudio di racemi e ghirlande anche la presenza di diverse figure femminili alate e panneggiate, che avrebbero dovuto affiancare campiture rettangolari destinate ad ospitare figurazioni narrative<sup>82</sup> (fig. 34). Queste due componenti scompaiono nei successivi disegni, alcuni con prove di colore, in cui però si aggiungono putti reggenti vassoi di frutta, espunti poi nella decorazione definitiva<sup>83</sup> (tav. 20). In tutti questi disegni è presente (o si intuisce) un tondo al centro del soffitto, di cui però non si definisce mai il soggetto. Nel settore centrale dell'attuale volta, ornata come previsto da festoni che si raccordano con altri elementi decorativi, come ad esempio vassoi di frutta su alto fusto, cornucopie con fiori e triadi di bambini negli angoli, il

<sup>80</sup> BCF, FC, VIII, 38.

<sup>81</sup> BCF, FC, VIII, 68; I, 10.

<sup>82</sup> BCF, FC, VIII, 38.

<sup>83</sup> BCF, FC, III, 176; VI, 12; VI, 27; VI, 29.





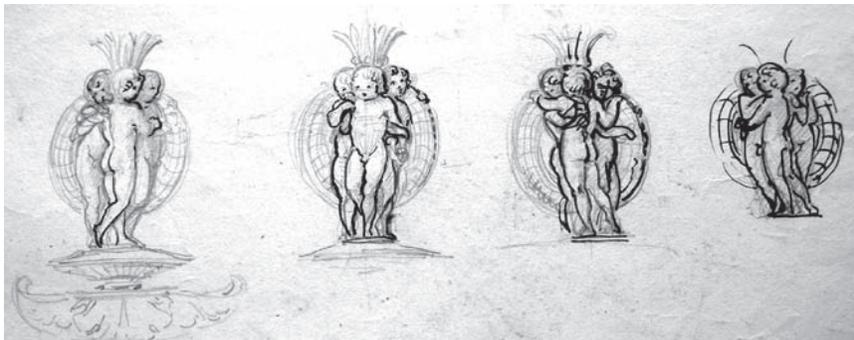
31. Salomone e David Salomoni (?), caminetto della “Sala da ricevere”

campo rotondo, vuoto nei disegni, è occupato da una scena narrativa tratta dall'*Eneide* di Virgilio, cioè *Enea che riceve le armi da Venere* (tav. 21).

Dal punto di vista stilistico il dipinto sembra essere dello stesso pittore che ha lavorato nella Sala Maggiore. Si notano infatti in alcuni panneggi bianchi un similare modo di sporcare le ombre con tonalità quasi di terra rossastra e, soprattutto, una affine modalità, un po' manierata, di impostare i drappaggi. In questo dipinto è possibile inoltre ritrovare un pittore ancora giovane, che cita e combina diversi modelli: ha negli occhi la pittura e la scultura neoclassiche, come dimostrano il chiaroscuro modulato del corpo di Enea e i tratti semplificati del suo volto; la figura di Venere (tav. 22) denota poi la conoscenza della pittura di Ingres (non tanto per l'anatomia ancora dura e semplificata, quasi per macchie, quanto piuttosto per la posa e la morbidezza dei piedi); i puttini sembrano invece quasi citazioni raffaellesche, in particolare quello con la spada, esemplato sul putto con tabella della *Madonna di Foligno* di Raffaello<sup>84</sup>; le pennellate delle nuvole e

<sup>84</sup> Cfr. P. De Vecchi, *Raffaello*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 247.





32. Giovan Battista Carducci, Studio per i puttini della “Sala da ricevere” (BCE, FC, VIII, 68)

quelle del terreno sono per concludere le stesse, sprezzanti, usate da molti pittori murali dell'Ottocento. Alcuni confronti stilistici si possono direttamente proporre con testi pittorici dello stesso Consoni: il putto che regge l'armatura di Enea è molto simile a quello che porge la chiarina alla *Poesia* nel già citato dipinto di Consoni (fig. 17); il taglio del volto e l'incarnato luminoso di Venere si ritrovano in molte figure femminili dell'acquerello con *Minerva che ascolta il cicalio delle Piche* di Consoni<sup>85</sup>.

Dal punto di vista contenutistico la presenza di Enea in un ciclo “risorgimentale” come quello di Palazzo Monti è a mio avviso molto significativa, innanzitutto perché si sceglie di rappresentare un momento cruciale della storia dell'eroe virgiliano, che nel dipinto riceve dalla madre Venere le armi forgiate da Vulcano<sup>86</sup>. Con queste armi Enea affronterà la guerra contro Turno, che gli permetterà di dominare su tutto il Lazio, dando fondamento a una stirpe che porterà alla fondazione di Roma e quindi dell'impero. Tutte le vicende successive a questa “investitura”, dalla lupa che allatta i gemelli fino alla vittoria di Azio e al trionfo di Augusto, sono infatti magistralmente scolpite, secondo il testo di Virgilio, nello scudo che Enea riceve da Venere<sup>87</sup>. Nel dipinto della volta della Sala da ricevere l'annuncio di questa gloria futura scorre appena visibile lungo il bordo dello scudo.

<sup>85</sup> Cfr. S. Grandesso, in Mancini, Zappia (a cura di), *Arte in Umbria*, cit., pp. 107-108.

<sup>86</sup> Virgilio, *Eneide*, VIII, 608-625.

<sup>87</sup> Cfr. G. Chiarini, *Lo scudo di Achille e lo scudo di Enea: due sintesi cosmogoniche a confronto*, in U. Rozzo, M. Gabriele (a cura di), *Storia per parole e per immagini*, Udine, Forum, 2006, pp. 9-16.



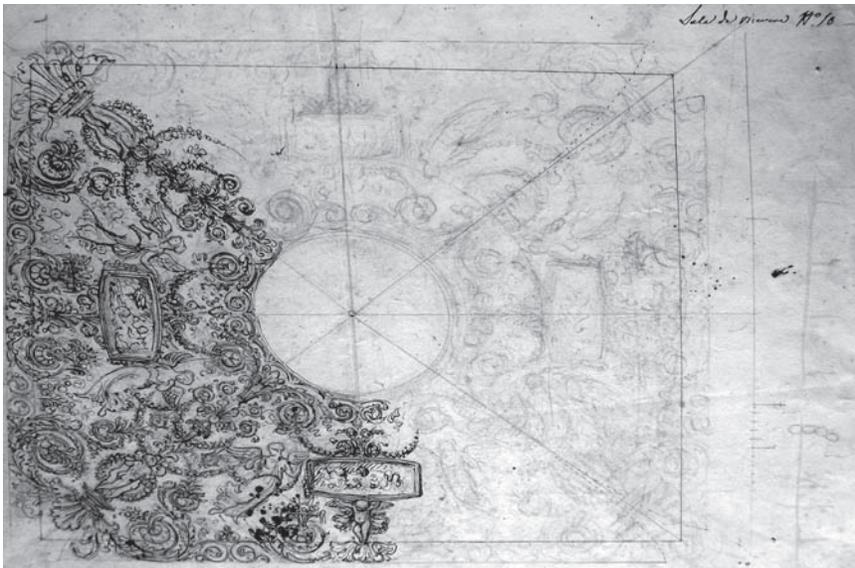


33. Giovan Battista Carducci, Studio per i puttini della “Sala da ricevere” (BCF, FC, I, 10)

Sin dal mondo antico, già prima di Virgilio, il mito troiano di Enea è stato usato come mito di parentela e affratellamento delle genti laziali, cementate in una rinnovata unità dall'eroe giunto da Troia<sup>88</sup>. Così come in Virgilio Enea diviene il fondatore e il garante dell'unità imperiale, capace di fondere un popolo multietnico, per Dante l'eroe riunisce in sé, per la sua nascita e per le

<sup>88</sup> Cfr. M. Sordi, *Il mito troiano e l'eredità etrusca di Roma*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 17-29.





34. Giovan Battista Carducci, *Sala da ricevere N° 10*, disegno (BCF, FC, VIII, 38)

sue triplici nozze, tutti i continenti del dominio romano<sup>89</sup>. Forse proprio per questa funzione unificante Enea compare spesso nel Medioevo come ottimo re<sup>90</sup>, e la sua fortuna è praticamente ininterrotta fino a tutto il Settecento<sup>91</sup>, dal momento che egli si presta a essere interpretato come l'essenza delle qualità civili e morali del principe, come modello ideale che legittima le ambizioni politiche del sovrano<sup>92</sup>. Gravido di queste interpretazioni, l'eroe troiano, che

<sup>89</sup> Dante, *De Monarchia*, II, 3, 17. Sull'Enea di Dante cfr. G. Padovan, s.v. *Enea*, in *ED*, II, Roma, Treccani, 1970, pp. 677-679.

<sup>90</sup> Cfr. V. Segre Rutz, *La corona di Enea*, in "Iconographica", IV, 2005, pp. 128-139.

<sup>91</sup> Cfr. in generale M. Fagiolo (a cura di), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Roma, De Luca, 1981.

<sup>92</sup> Su questo intelligente filone interpretativo insistono oramai molti studiosi. Cfr. K. Quinci, *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 82-83, 2004, pp. 87-116; S. Grötz, *La saletta di Enea e il mito della città ideale*, in L. Ventura (a cura di), *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 183-197; E. Parma, *Canonici estetici ed iconografici nei cicli biografici di matrice virgiliana nel Seicento e nel Settecento a Genova*, e E. Salvadori, *Enea tra Virgilio e Ovidio. Miti virgiliani come fonte della biografia dipinta nei palazzi genovesi dei*





nelle dimore marchigiane del Settecento ha avuto una straordinaria popolarità<sup>93</sup>, ricompare a mio avviso a Palazzo Monti come incarnazione delle virtù civiche del colto committente e come emblema di quell'unità annunciata nello scudo e ancora da realizzare nell'Italia contemporanea: Enea, troiano, laziale e romano, è il primo cittadino italiano di un'Italia ancora da fare. Questa possibilità interpretativa può essere supportata dalle parole che lo stesso Monti, tenente colonnello della Repubblica Romana, invia ai deputati dell'assemblea nazionale, in un manifesto datato 16 febbraio 1849, ove sostiene che "l'Ombre degli Antichi Quiriti han dischiuso a' vostri occhi il Libro eterno degli alti destini d'Italia"<sup>94</sup>. Per Monti si erano finalmente realizzati quei destini che, promessi ad Enea, gli antichi quiriti, cioè i cittadini romani liberi stanziati sul Quirinale e adoratori del dio *Quirinus*, ora mostravano ai nuovi italiani. L'attaccamento di Monti a questi valori civili che venivano dal mondo romano sono da ultimo testimoniati dal necrologio scritto da Giuseppe Ignazio Trevisani che "riconosce in lui un vero figlio del sangue latino"<sup>95</sup> e dall'*Elogio* di Cesare Trevisani, al quale le spoglie mortali del conte sembrano proprio "il ritratto di un Senatore romano"; nello stesso *Elogio* si definisce il defunto come "il libero cittadino, che poté con orgoglio a pochi concesso dire di se come gli antichi romani «civis romanus sum» sono italiano, e non di alcun partito che l'Italia libera e una divide"<sup>96</sup>.

### 7. La *Camera da Letto* e le altre stanze

Oltrepassata la Sala da ricevere si accede ad una stanza con la volta parzialmente crollata, di cui sono però ancora visibili alcuni lacerti con campi

*secoli XVII-XVIII*, in M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo (a cura di), *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo. Atti del Convegno 26-27 Ottobre 2007*, Siena, Il Leccio, 2008, pp. 143-166 e pp. 167-192; M. Di Macco, *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in C. Mossetti, P. Traversi (a cura di), *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, Torino, Editris Duemila, 2008, pp. 71-82.

<sup>93</sup> Oltre al caso straordinario di Palazzo Bonaccorsi a Macerata, ricordiamo Palazzo Montani a Pesaro e Palazzo Pianetti a Jesi, cfr. V. Curzi, *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 283-305, in particolare p. 305, n. 14.

<sup>94</sup> ASF, *Raccolta Manifesti*, I/20 n. 2626.

<sup>95</sup> Trevisani, *Onori funebri*, cit., p. 10.

<sup>96</sup> Trevisani, *Elogio*, cit., pp. 14-15.





35. “Stanza delle meduse”

mistilinei angolari, ove sono inserite testine femminili, che ricordano la pittura pompeiana. Si notano inoltre puttini a monocromo entro tondi, raccordati al resto della decorazione mediante festoni, ornati con clipei numismatici incastonati. Tale sala va identificata sicuramente con quella studiata da Carducci in un foglio ove appare la scritta *Camera da Letto N° 11* (tav. 23), vale a dire un numero progressivo rispetto allo studio per la Sala da ricevere, che recava il N° 10. Nel disegno, ove si provano anche alcuni colori, il soffitto è ornato con un tripudio di festoni (gli stessi che compaiono nella volta), organizzati intorno ad una scena centrale narrativa, a soggetto amoroso, e a quattro tondi con putti, alcuni dei quali ancora visibili nella volta<sup>97</sup>. Le testine dell'attuale soffitto sono dunque il frutto di un ripensamento successivo.

L'ultima stanza di cui si possiede il progetto per la volta, che avrebbe dovuto portare il N° 1, è l'ambiente che dà sull'attuale via Migliorati verso Palazzo Paccaroni (fig. 35). Nei due disegni è raffigurata solo una complessa

<sup>97</sup> BCF, FC, III, 125.



griglia geometrica<sup>98</sup>, che nel soffitto appare decorata con rosette ed altre figure inserite in fronde fiorite e rami d'olivo: chimere, testine di gorgoni scarmigliate e teste di cavallo o di cervo. La volta è contornata da un fregio con nastri, ghirlande e racemi, che inquadrano teste di Medusa<sup>99</sup>, stampate a bassorilievo in gesso e alternate a minuscoli ritratti numismatici. Unicamente sulla scorta di questa decorazione, in cui sembra dominare l'elemento ferino, è difficile per il momento comprendere la funzione della sala, che è possibile comunque convenzionalmente chiamare "stanza delle meduse".

Gli altri tre vani, di cui non si possiedono disegni, sono di minore qualità e di scarso interesse iconografico. Il soffitto della prima stanza, piccola e incuneata tra lo studiolo e la "stanza delle meduse", è decorato con due diversi motivi di cassettoni, che nello stile ricordano molto da vicino quelli della volta delle due rampe superiori della scalinata d'ingresso. La seconda, grande almeno quanto la contigua Sala Maggiore, ha il soffitto in gran parte malamente imbiancato, al centro del quale è raffigurato comunque un piccolo tondo con un cavaliere con petaso alato, di cui per il momento è impossibile comprendere la funzione. L'ultimo ambiente era probabilmente un'anticamera della stanza da letto ed è ornato solo con linee ai lati del soffitto.

Nel complesso è possibile ipotizzare che queste tre ultime stanze siano state dipinte dopo le altre, probabilmente in una fase in cui Carducci non era più al servizio di Domenico Monti. Non è da escludere in ultima analisi che i diversi cambiamenti di progetto e la caduta di qualità delle ultime sale siano dovuti ai numerosi problemi finanziari avuti dal committente.

<sup>98</sup> BCF, FC, VIII, 203 e 217.

<sup>99</sup> Si tratta tuttavia di un particolare tipo iconografico di Medusa, che sostituisce a partire dal V secolo la più mostruosa gorgone arcaica. Esempi di questo tipo, col volto più umanizzato e con i serpenti legati con un nodo sotto il mento, sono la famosa *Medusa Rondanini* della Glyptothek di Monaco di Baviera e la *Gorgone* di Pergamo conservata al Pergamon Museum di Berlino. Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a O. Paoletti, s.v. *Gorgones Romanae*, in *LIMC*, IV-1, Zürich-München, Artemis, 1988, pp. 345-362 (immagini in *LIMC*, IV-2, Zürich-München, Artemis, 1988, pp. 195-207). Una singolare ripresa rinascimentale di questa gorgone si trova nello scudo di un soldato in fuga nella *Risurrezione di Cristo* di Domenico Ghirlandaio, conservata nella Gemäldegalerie di Berlino.







## 4. Dall'iconografia all'iconologia

### 1. Diventare Enea: una lettura iniziatica

Dopo queste ultime osservazioni, è giunto il momento di interrogarsi sul significato generale del sistema iconografico, passando da una lettura “analitica”, condotta finora stanza per stanza, a una interpretazione “sintetica”, che consideri invece le decorazioni degli ambienti come il portato di un progetto concepito sin dal principio come unitario, sia nello stile che nel contenuto.

Per quanto riguarda i soggetti scelti, nelle stanze di Palazzo Monti è possibile intuire abbastanza chiaramente la volontà di suggerire un progressivo passaggio dall'elemento bestiale, rappresentato dalle gorgoni della prima stanza, all'umana saggezza di Enea, protagonista dell'ultima sala “pubblica”, che precede la camera da letto. In sostanza tutto il ciclo potrebbe prestarsi ad una lettura di tipo iniziatico, dal momento che nel succedersi degli ambienti sembra celarsi un'allusione al graduale miglioramento dell'uomo che, da uno stato animalesco (la stanza delle meduse), si eleva, attraverso l'istruzione (la camera da studio), l'esempio degli uomini illustri (la sala d'ingresso), l'esercizio delle virtù (la sala maggiore), la consapevolezza della propria storia familiare (la sala da caminetto), alla piena umanità simboleggiata da Enea (la sala da ricevere), immagine dell'uomo virile e virtuoso, pronto al talamo nuziale (la camera da letto). Una lettura organica di questo tipo potrebbe far pensare ad una diretta affiliazione del committente a qualche società segreta, come ad esempio la carboneria o la massoneria, le quali miravano ad ottenere riforme liberali e a modernizzare la società, mediante la rigenerazione morale e intellettuale degli adepti che avrebbero guidato i mutamenti politici<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Come è noto infatti nella ritualità carbonara l'uscita dalla foresta e la combustione del legno simboleggiano la trasformazione e la purificazione dell'individuo (cfr. G.M. Cazzaniga, *Origini ed evoluzioni dei rituali carbonari italiani*, in G.M. Cazzaniga (a





In gioventù, anche solo attraverso il padre, fervente ammiratore di Napoleone, Domenico Monti ha sicuramente assorbito fermenti culturali e stimoli politici provenienti da cenacoli che, come le società segrete, sostenevano con forza il rinnovamento istituzionale del paese e la laicizzazione della cultura. Non è inoltre da escludere che fosse anche entrato in stretto contatto con ambienti più o meno esoterici, forse proprio grazie a quel Paolo Monti, identificabile probabilmente con lo zio paterno, che, in quanto carbonaro e gran maestro della Vendita di Fermo, era stato incaricato dal Supremo Consiglio generale di Bologna (comitato direttivo delle sette esistenti nello Stato Pontificio) di progettare un organico piano di sollevazione nazionale, iniziato in realtà con la fallimentare congiura di Macerata, ordita nel 1817, al fine di unificare l'Italia, escluso il Regno delle due Sicilie, sotto un governo libero<sup>2</sup>. Tuttavia, di un'eventuale adesione di Domenico Monti a società segrete non è stata finora reperita alcuna traccia documentaria. Se da un lato questa constatazione può sembrare abbastanza ovvia, dal momento che simili associazioni erano appunto segrete, dall'altro non vanno però trascurate le condizioni in cui esse si trovano ad operare nello Stato Pontificio tra la Restaurazione postnapoleonica e l'Unità d'Italia: nonostante il verificarsi di insurrezioni promosse da società clandestine<sup>3</sup>, queste ultime fanno spesso fatica ad organizzarsi capillarmente o addirittura a sopravvivere, tanto che dalle testimonianze archivistiche reperite fino ad oggi risulta con certezza che mancano nel territorio logge massoniche strutturate<sup>4</sup>.

cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 559-578), mentre nella ritualità massonica l'opera di costruzione muratoria del tempio non è altro che una metafora del tempio interiore di ogni essere umano che, attraverso un continuo perfezionamento, deve divenire una persona migliore (cfr. A. Panaino, *Rito e ritualità nella tradizione massonica tra storia e antropologia*, in G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 751-770).

<sup>2</sup> Sulla congiura di Macerata cfr. C. Tivaroni, *L'Italia durante il dominio austriaco (1815-1849). Il L'Italia centrale*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1893, pp. 126-134; D. Spadoni, *La cospirazione di Macerata del 1817 ossia il primo tentativo patriottico italiano dopo la Restaurazione*, Macerata, Stab. Tipografico Mancini, 1895, p. 14; G. Leti, *Carboneria e massoneria nel Risorgimento italiano. Saggio di critica storica*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1925, pp. 98-102.

<sup>3</sup> Cfr. A. Berselli, *La Restaurazione e le Società segrete nelle Marche*, in E. Grifoni, G. Bagaloni (a cura di), *L'apporto delle Marche al Risorgimento nazionale. Atti del Convegno di storia, 29-30 settembre – 2 ottobre 1960*, Ancona, Tip. Sita, 1961, pp. 69-106.

<sup>4</sup> Cfr. A.M. Isastia, *Massoneria e sette segrete nello Stato Pontificio*, in G.M. Cazzaniga





Intorno a questo problema è possibile fare inoltre un'ulteriore considerazione, stavolta di tipo storiografico. Un'eventuale e documentata affiliazione di Monti alla carboneria o alla massoneria non sarebbe stata di certo taciuta dal suo primo (ed unico) biografo, il massone fermano Giuseppe Leti, ovvero uno dei più alti dirigenti del Grande Oriente d'Italia, divenuto Gran Maestro durante l'esilio in Francia<sup>5</sup>, nonché autore di accorate pagine di storia fermana e di studi ancora indispensabili sulla carboneria e sulla massoneria<sup>6</sup>. Si tratta di un'assenza abbastanza significativa, soprattutto se si considera il fatto che nel 1910 la rigorosa ricostruzione biografica fatta da Leti si inseriva nella più generale e programmata costruzione del mito del Risorgimento, condotta da molti intellettuali massoni, attraverso il recupero e la celebrazione di quegli eroi e patrioti, spesso carbonari o massoni, che avevano contribuito alla realizzazione dell'Unità d'Italia<sup>7</sup>.

Per concludere, tornando alle immagini del ciclo pittorico del palazzo, gli strumenti del lavoro umano che possono essere interpretati anche in chiave esoterica, come ad esempio le squadre, i compassi, i martelli, una cazzuola, un teschio, un globo (ma mancano all'appello proprio i simboli più caratterizzanti delle società segrete, come l'occhio, il cono di luce, la piramide, l'altare, le colonne, le tombe ecc.<sup>8</sup>) sembrano essere in realtà citati nelle stanze del palazzo senza un riferimento esplicito alla ritualità massonica o carbonara, intorno alla quale non sembrano costituirsi a sistema, se non per una generica (ma ugualmente si-

(a cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 484-512, in particolare pp. 503-404. Per un discorso più generale cfr. il classico F. Conti, *Storia della massoneria italiana dal Risorgimento al Fascismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

<sup>5</sup> Quando nel 1925 la massoneria viene sciolta e soppressa dal Fascismo molti suoi esponenti rifugiano in Francia e, come Leti, divengono ferventi antifascisti. Cfr. A.A. Mola, *Il Grande Oriente d'Italia dell'esilio (1930-1938)*, Roma, Erasmo, 1983.

<sup>6</sup> Su questo affascinante personaggio cfr. G. Monsagrati, s.v. *Leti, Giuseppe*, in *DBI*, 64, Roma, Treccani, 2005, pp. 715-717. Cfr. anche F. Leti, *A proposito di fuoriuscitismo antifascista. Giuseppe Leti, mio padre*, Città della Pieve, Tipografia "Dante", 1952.

<sup>7</sup> Sul problema cfr. le lucidissime osservazioni di F. Conti, *La massoneria e la religione del Risorgimento* (2000), in Id., *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVII e XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 167-185. La biografia scritta da Leti non va dunque assolutamente considerata un omaggio ad un "libero muratore" del secolo precedente, né un frutto tardo del positivismo di provincia.

<sup>8</sup> Oltre al classico J. Boucher, *La simbologia massonica*, Roma, Atanor, 2006, cfr. anche L. Sessa, *I simboli massonici. Storia ed evoluzione*, Foggia, Bastogi, 2003.





gnificativa) celebrazione del lavoro manuale e intellettuale, che era propria delle società segrete, ma anche del pensiero democratico, repubblicano e liberale.

A prescindere dall'appartenenza o meno di Monti a simili associazioni segrete, l'impianto iniziatico del ciclo resta comunque abbastanza evidente e certamente esso documenta in qualche modo un contatto diretto o indiretto del committente con quella specifica fetta di cultura di cui è impregnato il Risorgimento italiano.

## 2. Il significato dello stile: un Rinascimento per il Risorgimento

Se dal punto di vista contenutistico il sistema decorativo del palazzo mostra l'aspirazione di Domenico Monti a divenire Enea, primo e perfetto modello del cittadino romano e italiano, anche lo stile scelto per mettere in scena questo programma sembra farsi portatore di significato. Più volte si è sottolineato come nelle stanze del palazzo si veicoli una peculiare interpretazione del Rinascimento, cui si fa continuamente riferimento nella forma, nelle composizioni e nei soggetti. L'arte rinascimentale era infatti il dichiarato modello dell'architetto Giovan Battista Carducci ed un interesse centrale dei pittori puristi allievi di Minardi. Il ciclo di Palazzo Monti, fiorito nella provincia dello Stato Pontificio, si inserisce a mio avviso, grazie agli interessi e alla cultura del committente e agli artisti da lui coinvolti, nel generale dibattito ottocentesco sul Rinascimento, allora chiamato significativamente "risorgimento". È proprio nell'Ottocento infatti che si comincia a cercare di rafforzare l'identità culturale italiana rileggendo in ogni suo aspetto la civiltà rinascimentale, che diventa lo specchio dei problemi dell'Italia contemporanea, in particolare di quelli riguardanti l'indipendenza e l'unità nazionale<sup>9</sup>. Per lo storico liberale svizzero Sismondo de' Sismondi, autore dell'*Histoire des républiques italiennes au Moyen Age* (1807-1818), l'eccezionale fioritura quattrocentesca non è altro che il portato dell'Italia repubblicana, o meglio di quelle piccole repubbliche, ove la borghesia laboriosa, libera e agiata aveva favorito lo sviluppo delle arti<sup>10</sup>. Tale idea è ripresa in Italia nel *Sommario della storia d'Italia* di Cesare Balbo, pubblicato nel 1844, nel quale soprat-

<sup>9</sup> G. Piaia, *Rinascimento e identità nazionale nella storiografia filosofica italiana e francese del primo Ottocento*, in R. Ragghianti, A. Savarelli (a cura di), *Rinascimento mito e concetto*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 109-134.

<sup>10</sup> Cfr. W.K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, Bologna, Il Mulino, 1969 [ed. orig. Cambridge 1948], pp. 238-241.





tutto il Quattrocento è interpretato come l'epoca delle libertà repubblicane e di quei processi di unificazione, che si bloccano però nel Cinquecento con Leone X<sup>11</sup>. Ancora come prodotto dell'operosità borghese e delle capacità vitali e culturali di ogni singolo uomo, protagonista della rinascita, il Rinascimento ricompare negli scritti dello storico svizzero Jacob Burckhardt, che da repubblicano federalista, amico di esuli italiani, vede la straordinaria età di Lorenzo il Magnifico e quella di Raffaello come l'effetto del buon governo delle pacifiche repubbliche confederate e dunque come un modello per le aspirazioni e le esigenze del presente<sup>12</sup>. Nella *Storia della letteratura italiana* (1870-71) del liberale e patriota Francesco De Sanctis, il "risorgimento" è un fenomeno esclusivamente borghese e "repubblicano", nel quale si trovano *in nuce* i primi barlumi della futura fisionomia nazionale, della modernità, che lo studioso rintraccia soprattutto in Machiavelli<sup>13</sup>.

Come questi studiosi avevano elevato il Rinascimento a modello per il presente, e soprattutto come Burckhardt aveva visto nelle feste rinascimentali la determinante mescolanza di nobili e borghesi, divenuti membri di una società cittadina fondata sulla ricchezza e sulla cultura piuttosto che su privilegi di nascita<sup>14</sup>, così Monti sembra voler celebrare, attraverso lo stile rinascimentale e il continuo ricorso all'antico, la laboriosa borghesia della sua epoca, il suo essere contemporaneamente un aristocratico e un "cittadino", il futuro di una nuova e libera Italia.

<sup>11</sup> M. Ciliberto, *Interpretazioni del Rinascimento: Balbo e Romagnosi*, in C. Vasoli (a cura di), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 65-91.

<sup>12</sup> Burckhardt elabora queste idee negli anni '50 dell'Ottocento e idealizza il Rinascimento italiano a causa di una personale insoddisfazione per la presente situazione politica. Tuttavia da repubblicano federalista guarda con grande delusione negli anni '60 le sorti dell'Italia che, riunita sotto la corona sabauda con l'aiuto militare di Napoleone III, è oramai decisamente lontana dall'Italia delle piccole repubbliche che avevano prodotto il Rinascimento. Cfr. M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>13</sup> D. Cantimori, *De Sanctis e il "Rinascimento"*, in Id., *Studi di storia*, II, Torino, Einaudi, 1959, pp. 321-339 e M. Biscione, *Neo-Umanesimo e Rinascimento. L'immagine del Rinascimento nella storia della cultura dell'Ottocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, pp. 139-181.

<sup>14</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 329-392.







## Bibliografia

- Anceschi Bolognesi, S., *Il Socrate dell'Umbria. Vitale Rosi e la sua pedagogia*, Roma, DEA, 1868.
- Angiolini, F., *Gli ordini cavallereschi degli Stati italiani (XVI- metà del XIX secolo)*, in A. Barbero, A. Merlotti (a cura di), *Cavalieri. Dai templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, Milano, Electa, 2009, pp. 195-211.
- Anselmi, S., *Padroni e contadini*, in S. Anselmi (a cura di), *Le Marche (Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi)*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 241-297.
- Barroero, L., s.v. *Consoni, Nicola*, in *DBI*, 28, Roma, Treccani, 1983, pp. 57-59.
- Baschet, J., s.v. *Vizi e virtù*, in *EAM*, XI, Roma, Treccani, 2000, pp. 729-737.
- Berselli, A., *La Restaurazione e le Società segrete nelle Marche*, in E. Grifoni, G. Bagaloni (a cura di), *L'apporto delle Marche al Risorgimento nazionale. Atti del Convegno di storia, 29-30 settembre – 2 ottobre 1960*, Ancona, Tip. Sita, 1961, pp. 69-106.
- Biscione, M., *Neo-Umanesimo e Rinascimento. L'immagine del Rinascimento nella storia della cultura dell'Ottocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.
- Bocci, M., *Il Municipio di Roma tra riforma e rivoluzione (1847-1851)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1995.
- Boucher, J., *La simbologia massonica*, Roma, Atanor, 2006.
- Brelich, A., *Ad philologos* (1972), in Id., *Mitologia, Politeismo, Magia e altri studi di storia delle religioni (1956-1977)*, a cura di P. Xella, Napoli, Liguori, 2002, pp. 119-127.
- Bruschi, A., *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969.
- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Burke, P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002 [ed. orig. London 2001].
- Cantimori, D., *De Sanctis e il "Rinascimento"*, in Id., *Studi di storia*, II, Torino, Einaudi, 1959, pp. 321-339.
- Capriotti, G., *Il pericolo turco nella committenza dei Cavalieri di Malta nel XVII*





secolo: *Caravaggio e Mattia Preti*, in A. Barbero, A. Merlotti (a cura di), *Cavalieri. Dai Templari a Napoleone. Storie di crociati, soldati, cortigiani*, catalogo della mostra (Venezia Reale, 28 novembre 2009 – 11 aprile 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 133-141.

Carducci, G., *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo, Saverio Del Monte Editore, 1853.

Casini, T., *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004.

Castelnuovo, E. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano, Electa, 1990.

Cataldini, O., *Vitale Rosi e lo sviluppo didattico pedagogico del suo tempo*, Gallipoli, Tip. Stefanelli, 1962.

*Catalogo di scelta raccolta di libri di arte, di storia, di archeologia, di strategia e scienza militare appartenuta al defunto Ingegnere Cavalier Gio: Battista Carducci di Fermo*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1879.

Cazzaniga, G.M., *Origini ed evoluzioni dei rituali carbonari italiani*, in G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 559-578.

Chiarini, G., *Lo scudo di Achille e lo scudo di Enea: due sintesi cosmogoniche a confronto*, in U. Rozzo, M. Gabriele (a cura di), *Storia per parole e per immagini*, Udine, Forum, 2006, pp. 9-16.

Ciliberto, M., *Interpretazioni del Rinascimento: Balbo e Romagnosi*, in C. Vasoli (a cura di), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 65-91.

Consoni, C., *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 62, 1997, pp. 24-38.

Conti, F., *La massoneria e la religione del Risorgimento* (2000), in Id., *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVII e XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 167-185.

Conti, F., *Storia della massoneria italiana dal Risorgimento al Fascismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Crocetti, G., Liberati, M., *Intagliatori e indoratori a Montegiorgio e nella Marca dal Chienti al Tronto*, Fermo, Andrea Livi, 2002.

Curi Colvanni, A., *Fermo dal 1849 al 1860 nelle pagine di un contemporaneo*, Fermo, Stabilimento Tip. Bacher, 1893.

Curi, V., in "Il Piceno. Periodico d'interessi locali e dell'istruzione, agricoltura, arti, industria e commercio nelle Marche", 35, 25 marzo 1871, p. 139.

Curzi, V., *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 283-305.





Dania, L., *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Milano, Amilcare Pizzi, 1968.

De Vecchi, P., *Raffaello*, Milano, Rizzoli, 2002.

Degli Ezzi, G., Cecchini, G., *Codice nobiliare araldico*, Firenze, Forni, 1974.

Di Macco, M., *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in C. Mossetti, P. Traversi (a cura di), *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, Torino, Editris Duemila, 2008, pp. 71-82.

Donato, M.M., *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II. I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152.

Fagiolo, M. (a cura di), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Roma, De Luca, 1981.

Ferguson, W.K., *Il Rinascimento nella critica storica*, Bologna, Il Mulino, 1969 [ed. orig. Cambridge 1948].

Fioretti, D., *Università, seminari, scuole tecniche: la via marchigiana all'istruzione*, in S. Anselmi (a cura di), *Le Marche (Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi)*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 723-752.

Frugoni, C., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008.

Frugoni, C., *Le immagini come fonte storica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo 1. Il medioevo latino II. La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1994, pp. 721-737.

Gennarelli, A., *Feste celebrate nella città di Fermo in onore dell'immortale Pio IX*, Loreto, Tipografia Fratelli Rossi, 1846.

Ghelardi, M., *La scoperta del Rinascimento. L'«Età di Raffaello» di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991.

Ginzburg, C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Grötz, S., *La saletta di Enea e il mito della città ideale*, in L. Ventura (a cura di), *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 183-197.

Ierace, E., *Nel nome dei padri. Una educazione borghese nella Restaurazione pontificia: Ciro Belli*, in "Roma Moderna e Contemporanea", XVI-1, 2008, pp. 57-85.

Isastia, A.M., *Massoneria e sette segrete nello Stato Pontificio*, in G.M. Cazaniga (a cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 484-512.

Isnenghi, M., *Le Guerre degli italiani. Parole, Immagini, Ricordi 1848-1945*, Bologna, Il Mulino, 2005.

*L'Istituto Tecnico "G. B. Carducci" nel cinquantenario della sua fondazione*, Fermo, La Rapida, 1975.





Joost-Gaugier, C.L., *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Intention*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

La Salvia, S. (a cura di), *Mostra Storica della Repubblica Romana del 1849*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1999.

Leti, F., *A proposito di fuoriuscitismo antifascista. Giuseppe Leti, mio padre*, Città della Pieve, Tipografia "Dante", 1952.

Leti, G., *Carboneria e massoneria nel Risorgimento italiano. Saggio di critica storica*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1925.

Leti, G., *Fermo e il cardinale Filippo De Angelis*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1902.

Leti, G., *Il Conte Senatore Domenico Monti*, Roma, Tipografia Forense, 1910.

Leti, G., *Roma e lo Stato Pontificio dal 1849 al 1870. Note di storia politica*, I, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1911.

Lupi, R., Maranesi, P. (a cura di), *Bernardo da Offida. Atti del Convegno storico sul Beato cappuccino, Offida 24 settembre 1994*, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 1996.

Machiavelli, N., *Opere III. Lettere*, a cura di F. Gaeta, Torino, UTET, 1984.

*Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, Milano, Electa, 2003.

Magnarelli, P., *Lottavo peccato capitale. Nobili e borghesi tra le Marche e Roma*, in "Storia Moderna e Contemporanea", XVI-1, 2008, pp. 87-110.

Mancini, F.F., Zappia, C. (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, Cinesello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.

Mannocchi, L., *I senatori fermiani del Risorgimento*, Fermo, Stab. coop. Tipografico, 1948, pp. 11-15.

Maranesi, F., *Fermo. Guida turistica*, Fermo, Stabilim. Tipografico Sociale, 1957.

Maranesi, F., *Giambattista Carducci architetto fermiano*, Fermo, Stabilimento Tipografico Sociale, 1959.

Maranesi, F., *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Stab. Coop. Tipografico, 1945.

Marchegiani, C., *Giambattista Carducci: architettura e risorgimento del "puro stile italiano"*, in F. Mariano (a cura di), *Letà dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Nerbini, 2004, pp. 208-237.

Mariano, F., Cristini, L.M., *Ireneo Aleandri 1795-1885. L'architettura del Purismo nello Stato Pontificio*, Milano, Mondadori Electa, 2004.

Martina, G., s.v. *Pio IX*, in *Enciclopedia dei papi*, III, Roma, Treccani, 2000, pp. 560-575.

Mazzarelli, C., *"Aumentar virtù per via dell'emulazione": il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura*





*di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 181-193.

Mazzocca, F., *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 89-111.

Miarelli Mariani, I., *"Raphael invenit". Lo strano caso delle "Ore" tra XVIII e XIX secolo*, in "Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari", XVI, 2002, pp. 67-82.

Miraglia, M., *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, Milano, Electa, 2003, pp. 556-558.

Mola, A.A., *Il Grande Oriente d'Italia dell'esilio (1930-1938)*, Roma, Erasmo, 1983.

Monsagrati, G., *De Angelis, Filippo*, in *DBI*, 33, Roma, Treccani, 1987, pp. 277-281.

Monsagrati, G., s.v. *Leti, Giuseppe*, in *DBI*, 64, Roma, Treccani, 2005, pp. 715-717.

Montironi, A., *Giambattista Carducci e "l'architettura decorativa" nelle Marche*, in L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Tradizioni e regionalismo. Aspetti dell'Ecclettismo in Italia*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 377-390.

Nicosia, C., *Il "Grand Tour" e l'educazione della nobiltà italiana*, in G. Tortorelli (a cura di), *Educare la nobiltà*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 61-92.

Pacini, D., Settembri, S., *Palazzo Forti. Storia e arte*, Macerata, Bimmesgraf, 2004.

Padovan, G., s.v. *Enea*, in *ED*, II, Roma, Treccani, 1970, pp. 677-679.

Pagliara, P.N., *Palazzo Alberini*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tartufi, *Raffaello Architetto*, Milano, Electa, 1984, pp. 117-188.

Panaino, A., *Rito e ritualità nella tradizione massonica tra storia e antropologia*, in G.M. Cazzaniga (a cura di), *Storia d'Italia 21. La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 751-770.

Paoletti, O., s.v. *Gorgones Romanae*, in *LIMC*, IV-1, Zürich-München, Artemis, 1988, pp. 345-362.

Parma, E., *Canoni estetici ed iconografici nei cicli biografici di matrice virgiliana nel Seicento e nel Settecento a Genova*, in M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo (a cura di), *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo. Atti del Convegno 26-27 Ottobre 2007*, Siena, Il Leccio, 2008, pp. 143-166.

Pastoureau, M., *L'emblématique Farnèse*, in *Le Palais Farnèse I*, 2, Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 431-455.

Pastoureau, M., *Les armoires*, Turnhout, Éditions Brepols, 1976.

Petruzzi, P., *Gli inizi dell'episcopato fermano del card. Filippo De Angelis: il sinodo diocesano del 1845*, in "Studia Picena", LXII, 1997, pp. 317-362.





Piaia, G., *Rinascimento e identità nazionale nella storiografia filosofica italiana e francese del primo Ottocento*, in R. Raggianti, A. Savarelli (a cura di), *Rinascimento mito e concetto*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 109-134.

Piergallina, G., *Il Giornale del card. Filippo De Angelis della sua deportazione e dell'assedio del forte d'Ancona (1848)*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche", VIII-V, 1966-1967, pp. 119-154.

Pivato, S., *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Pomponi, L., *Il collegio Vitale Rosi di Spello nelle sue origini e nelle sue vicende*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 48, 1946, pp. 191-215.

Porto, F., *La Frontiera della Democrazia. La Repubblica Romana del 1849 nella Provincia di Fermo*, Ancona, Affinità Elettive, 2002.

Pupilli, L., Costanzi, C. (a cura di), *Fermo. Antiquarium, Pinacoteca civica*, Bologna, Calderini, 1990.

Quinci, K., *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 82-83, 2004, pp. 87-116.

Raffaelli, F., *Guida artistica di Fermo*, Fermo, Stab. Tipografico Bacher, 1889.

Ray, S., *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Bari, Laterza, 1974.

Reali, E., *Cenni biografici di Vitale Rosi da Spello*, in "Rivista delle Marche e dell'Umbria", 1865, pp. 531-543; 1866, pp. 687-696.

Ripa, C., *Iconologia*, tomo III, Perugia, Piergiovanni Costantini, 1765.

Ripa, C., *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano, TEA, 1992.

Rosi, V., *Parole di un amatore de' buoni studi al Municipio Romano*, in "Il Contemporaneo", 29 gennaio 1848, anno II, n. 12, p. 46.

Saavedra Fajardo, D., *Idea de un principe politico cristiano*, 4 voll., Madrid, Espasa-Calpe, 1942-1960.

Saavedra Fajardo, D., *L'idea del principe politico christiano*, Venetia, Nicolò Pezzana, 1684.

Salvadori, E., *Enea tra Virgilio e Ovidio. Miti virgiliani come fonte della biografia dipinta nei palazzi genovesi dei secoli XVII-XVIII*, in M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo (a cura di), *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo. Atti del Convegno 26-27 Ottobre 2007*, Siena, Il Leccio, 2008, pp. 167-192.

Segre Rutz, V., *La corona di Enea*, in "Iconographica", IV, 2005, pp. 128-139.

Sessa, L., *I simboli massonici. Storia ed evoluzione*, Foggia, Bastogi, 2003.

Severini, M., *La Repubblica Romana nelle Marche*, in M. Severini (a cura di), *Studi sulla Repubblica Romana del 1849*, Ancona, Affinità Elettive, 2002, pp. 39-83.





- Severini, M., Pupilli, L. (a cura di), *Viaggio in Italia. Diario itinerante di un giovane aristocratico (1856)*, Ancona, Affinità Elettive, 2006.
- Sordi, M., *Il mito troiano e l'eredità etrusca di Roma*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Spadini, P., s.v. *Cochetti, Luigi*, in *DBI*, 26, Roma, Treccani, 1982, pp. 551-553.
- Spadolini, G., *L'Italia repubblicana*, Roma, Newton Compton, 1988.
- Spadoni, D., *La cospirazione di Macerata del 1817 ossia il primo tentativo patriottico italiano dopo la Restaurazione*, Macerata, Stab. Tipografico Mancini, 1895.
- Tassi, E., *Il cardinale Filippo De Angelis arcivescovo di Fermo 1842-1877*, in "Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo", 35, 2003, pp. 5-40.
- Teodori, V., *Giovan Battista Carducci architetto fermano 1806-1878*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2001.
- Tivaroni, C., *L'Italia durante il dominio austriaco (1815-1849). II L'Italia centrale*, Torino-Roma, L. Roux e C., 1893.
- Tomei, L., *Il "Palio dei Corsieri" per la festa dell'Assunta di Fermo*, in *Giochi Tornei e Sport dal Medioevo all'Età Contemporanea (Atti del Convegno Nazionale – Sport: Archivi e Memorie, Fermo 2 ottobre 1998 – Porto San Giorgio 3 ottobre 1998)*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2005, pp. 9-161.
- Tortorelli, G. (a cura di), *Educare la nobiltà*, Bologna, Pendragon, 2005.
- Trevisani, C., *Elogio del Conte Domenico Monti*, in "Atti della Società Storico-Archeologica delle Marche in Fermo", I, 1875, pp. 119-211 (l'estratto utilizzato è numerato pp. 5-17).
- Trevisani, G.I., *Onori funebri resi in Fermo al Conte Cav. Domenico Monti Senatore del Regno il 17 agosto 1873*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1873.
- Valeriani, A., *Giornata commemorativa di Vitale Rosi (7 dicembre 1969)*, Spello, Tipografia Caroli, 1971.
- Vasari, G., *Le opere*, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1973.
- Vermiglioli, G.B., *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino de' secoli XV. XVI. Memorie*, Perugia, Tip. Baduel, 1837.
- Vitellozzi, P., *Il valore simbolico dell'architettura e della decorazione degli edifici teatrali marchigiani del XIX secolo. Il caso del Teatro dell'Iride di Petritoli*, Fermo, Capodarco Edizioni, 2009.
- Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004.
- Warburg, A., *Arte del ritratto e borghesia fiorentina (1901)*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 267-317.
- Zenobi, B.G., *Ceti e potere nella Marca pontificia. Formazione e organizzazione della piccola nobiltà fra '500 e '700*, Bologna, Il Mulino, 1976.







## INDICE DEI NOMI\*

- Albertini Ciciaporci, palazzo (Roma), 32  
Alciati, Andrea, 69  
Aleandri, Ireneo, 14, 32  
Alighieri, Dante, *vedi* Dante  
Andrea del Castagno, 42  
Andrea del Verrocchio, 79  
Annibale, generale cartaginese, 76  
Augusto, Ottaviano, 84
- Balbo, Cesare, 94  
Belli, Ciro, 19  
Belli, Giuseppe Gioacchino, 19  
Bernardo di Offida, beato, 24  
Betussi, Giuseppe, 43  
Boccaccio, Giovanni, 43  
Bonaccorsi, palazzo (Macerata), 87  
Bonfini, Secondino, 28  
Bramante, Donato, 32, 42  
Buonarroti, Michelangelo, *vedi* Michelangelo  
Burckhardt, Jacob, 95
- Caffarelli Vidoni, palazzo (Roma), 32  
Calzecchi Onesti, Temistocle, 15  
Campanari, Filippo, 22, 73  
Caprini, palazzo (Roma), 32  
Carducci, villa (Soffiano), 43
- Cartari, Vincenzo, 69  
Cavour, Camillo Benso conte di, 28  
Cicerone, Marco Tullio, 67  
Cochetti, Luigi, 66  
Comelli, Angelo, 32  
Consoni, Nicola, 10, 13, 14, 43, 47, 48, 66, 84  
Corradi, Paolo, 30  
Cotoner, Nicolaus, 70  
Curi, Vincenzo, 28
- Dania, Luigi, 66  
Dante, 85  
De Angelis, card. Filippo, 25-27, 46, 66, 67, 72  
De Sanctis, Francesco, 95  
de' Sismondi, Sismondo, 94  
Doria, palazzo (Genova), 43
- Forti, Maria, 17  
Frugoni, Chiara, 69
- Gaetani, Teresa, 24  
Garibaldi, Giuseppe, 74  
Ghirlandaio, Domenico, 89  
Gigliucci, Giovan Battista, 67  
Gregorio XVI, papa, 20

\* Si escludono dall'elenco Domenico Monti, Giovan Battista Carducci, i nomi biblici e quelli letterari.





- Ingres, Jean Auguste Dominique, 83
- Lafreri, Antonio, 32
- Leone X, papa, 95
- Leti, Giuseppe, 7, 93
- Livio, Tito, 37
- Lorenzo il Magnifico, 95
- Machiavelli, Niccolò, 43, 95
- Macrobio, Ambrogio Teodosio, 46
- Mameli, Goffredo, 76
- Manzoni, Alessandro, 75
- Maranesi, Francesco, 13-15, 47, 48
- Marchegiani, Cristiano, 15
- Margarucci, palazzo (San Severino Marche), 14, 32
- Matteo Evangelista, 77
- Mazzini, Giuseppe, 76
- Mecchi, Filippo Eugenio, 28
- Michelangelo, 46
- Minardi, Tommaso, 47, 66, 94
- Montani, palazzo (Pesaro), 87
- Monti, Arnolfo, 17, 18, 20, 21, 24, 80
- Monti, Cunegonda, 24, 28, 29
- Monti, Domenica, 24, 28, 29
- Monti, Ilaria, 24, 28, 29
- Monti, Lucrezia, 24, 28
- Monti, Paolo, 20, 21, 92
- Montironi, Angela, 14
- Nannarini, palazzo (Fermo), 66
- Napoleone III, imperatore, 17, 92, 95
- Nepote, Cornelio, 43
- Nocelli, Sigismondo, 24, 28-29
- Nori, Luigi, 29
- Paccaroni Ferranti, Caterina, 24, 27-29
- Paccaroni Ferranti, Giuseppe Maria, 24
- Paccaroni, Bonaventura, 20, 22, 36
- Paccaroni, palazzo (Fermo), 35, 36, 88
- Palazzi, Carlo, 30
- Panigarola, casa (Milano), 42
- Parmigianino, Francesco Mazzola *detto il*, 47
- Passari, Federico, 67
- Perugino, Pietro Vannucci *detto il*, 43, 48, 66
- Pianetti, palazzo (Jesi), 87
- Pio IX, papa, 20, 41, 48, 67
- Platone, 66
- Preziotti, Umberto, 15
- Raffaelli, Filippo, 13
- Raffaello, 15, 32, 44, 48, 66, 68, 69, 72, 83, 95
- Reali, Eusebio, 18
- Ripa, Cesare, 46, 67, 68, 77, 79
- Romano, Giulio, 46
- Rosi, Vitale, 17, 18, 42, 69
- Saavedra Fajardo, Diego, 77, 79
- Salomoni, David, 73
- Salomoni, Salomone, 73
- Salomoni, Vincenzo, 73
- Sanvitale, rocca (Fontanellato), 46
- Sanzio, Raffaello, *vedi* Raffaello
- Scipione, Publio Cornelio *detto l'Africano*, 76
- Tacito, Publio Cornelio, 37
- Tentoni, Arnolfo, 21, 29
- Tentoni, Caterina, in Corradi, 29
- Tentoni, Elisabetta, 29
- Tentoni, Eloisa, 29
- Tentoni, Felice, 24, 29
- Teodori, Virginia, 15, 31
- Torlonia, palazzo (Roma), 48, 68
- Trevisani, Cesare, 22, 38, 87
- Trevisani, Giuseppe Ignazio, 28, 29, 87
- Trinci, palazzo (Foligno), 42
- Valerio, Lorenzo, 27
- Vasari, Giorgio, 79
- Vermiglioli, Giovan Battista, 69





Vettori, Francesco, 43  
Virgilio Marone, Publio, 78, 83, 84, 85  
Vitali, palazzo (Fermo), 66

Vittorio Emanuele II, re d'Italia, 26, 27  
Warburg, Aby, 79





storia, storie  
collana di storia e memorialistica

1. Raymond Ellis, *Al di là della collina. Memorie di un soldato inglese prigioniero nelle Marche*. A cura di Maria Grazia Camilletti.
2. Marco Severini (a cura di), *Stradario della città di Senigallia*.
3. Sergio Sinigaglia, *Di lunga durata*. Prefazione di Adriano Sofri.
4. Marco Severini, *Protagonisti e controfigure. I deputati delle Marche in età liberale (1861-1919)*.
5. Marco Severini (a cura di), *Studi sulla Repubblica Romana del 1849*.
6. Alessandra Fusco, *Tornerà l'Imperatore. Storia di una donna istriana tra guerra e esodo*. Prefazione di Marisa Saracinelli.
7. M. Severini-A. Fermani-L. Montesi, *Dalla penna al fucile. Studi su Arturo Mugnoz*.
8. Luca Guazzati, *L'Oriente di Ancona. Storia della Massoneria dorica (1815-1914)*.
9. Marco Severini, *Diario di un repubblicano. Filippo Luigi Polidori e l'assedio francese alla Repubblica Romana del 1849*.
10. Silvio Mantovani, *Il migliorista*. Prefazione di Emanuele Macaluso.
11. Francesca Porto, *La Frontiera della Democrazia. La Repubblica Romana del 1849 nella Provincia di Fermo*.
12. Frida Di Segni Russi, *Le gemelle d'oro*. Prefazione di Riccardo Di Segni.
13. A. Cascia-B. Montesi (a cura di), *Dignità conquistata. Da Contadini ad agricoltori nelle Marche*.
14. Mariano Guzzini, *Fragile comune multiplo*. Prefazione di Adriano Ciaffi.
15. Alessandro Badaloni, *Quell'amabile dorica società*. Prefazione di Michele Polverari.
16. Marco Severini (a cura di), *Il testimone. Vita e politica in Francesco Marzi (1823-1903)*.
17. Irene Manzi, *La Costituzione della Repubblica Romana del 1849*.
18. Valentina Conti (a cura di), *Sergio Anselmi. Conversazioni sulla storia. Con una memoria inedita sugli anni 1943-1946*.
19. Piero Maria Benedetti, *L'altro Ottocento. Spigolature di vita senigalliese*.
20. Matteo Biscarini, *Storie scellerate. Miseria e criminalità a Osimo nel primo Ottocento*. Prefazione di Mariano Guzzini.
21. Balilla Bolognesi, *Diari di un deportato. (25 luglio 1943-26 luglio 1945)*. A cura di Annalisa Cegna.
22. Augusta Palombarini, *Lo scandalo dell'alfabeto. Educazione e istruzione femminile nelle Marche tra Otto e Novecento*.
23. P. Pistelli-M. Severini, *Alba della democrazia. Garibaldi, Bruti e la Repubblica Romana*.
24. Marco Severini (a cura di), *Patrioti e repubblicani nelle Marche tra Otto e Novecento*.
25. Marina Racanelli, *Gracia Mendes: l'identità marrana al femminile*.
26. Edoardo Mentrasti, *La finestra sul porto. Cronaca di una vita*.
27. Michele Millozzi, *Antonio Giannelli. Luoghi, clima, vita di un patriota del Risorgimento*.
28. Alberto Recanatini, *L'ultima tradotta. Testimonianze di deportati in Germania dopo l'8 settembre 1943*. Prefazione di Lorenzo Verdolini.
29. Marco Severini, *Percorsi infranti. Studi sull'Italia del primo Novecento*.
30. Piero Maria Benedetti, *Ancora sull'Ottocento. Vicende di storia e quotidianità senigalliesi*.
31. Sergio Sinigaglia, *Fuori linea*. Prefazione di Vittorio Agnoletto.





32. Mariano Guzzini, *Filando filo verde*. Prefazione di Fabio Sturani.
33. Lorenzo Campanelli, *I luoghi della memoria. La Resistenza nell'Anconetano. Monumenti e lapidi 1944-2002*.
34. Ruggero Giacomini, *Ribelli e partigiani. La Resistenza nelle Marche 1943-1944*.
35. Renato Novelli, *Brodettogonia. Riflessioni intorno a un piatto*.
36. Paolo Gubellini, *Il paese più straziato. Storie di marchigiani nella Grande Guerra*. Prefazione di Ercole Sori.
37. Bruno Bravetti, *L'Adriatico non è frontiera*. Prefazione di Ljerka Šimunković.
38. Augusta Palombarini, *Gettatelli e trovatelli. I bambini abbandonati nelle Marche (XVI-XX sec.)*.
39. Marco Severini (a cura di), *Studi sul Risorgimento. Scritti in memoria di Giuseppe Quaresima*.
40. Lidia Pupilli, *Il sogno spezzato. Lina Tänziani e il suo tempo*.
41. Massimo Raffaeli, *L'angelo più malinconico. Storie di sport e letteratura*.
42. Stefano Sargenti, *Il cielo dentro gli occhi. Memorie su una comunità di provincia*.
43. Roberto Giulianelli (a cura di), *Vivere l'idea. L'eredità culturale e politica di Marcello Stefanini*.
44. Ken De Souza, *Fuga dalle Marche. Prigione ed evasione di un ufficiale di aviazione inglese (1942-1944)*. Traduzione di Annelise Nebbia.
45. Marco Moroni (a cura di), *Le ACLI nelle Marche. Materiali per una storia*.
46. Marco Severini (a cura di), *La primavera della nazione. La Repubblica Romana del 1849*.
47. Carlo Cecchi, *Francesco*.
48. Fondazione Casa America, *Il Risorgimento italiano in America Latina*.
49. Fondazione Casa America, *Dizionario storico biografico dei Liguri in America Latina*.
50. Marco Severini, *Notabili e funzionari. I deputati delle Marche tra crisi dello Stato liberale e regime fascista (1919-1943)*.
51. Francesco Scarabicchi, *Lattimo terrestre. Cronache d'arte*.
52. Simone Massacesi, *Enzo Santarelli. Tra militanza politica e ricerca storica*. Prefazione di Dianella Gagliani.
53. Lorenzo Viani, *Ubriachi*. Prefazione di Giuseppe Leonelli.
54. M. Severini-L. Pupilli, *Viaggio in Italia. Diario itinerante di un giovane aristocratico (1856)*.
55. C. Marcellini-G.C. Sonnino-O. Sori, *Guerrieri in erba. La scuola fascista nella provincia di Ancona*.
56. Letizia Guidi (a cura di), *Giovanni Conti e la Costituente. Le vicende politiche dei primi cinquant'anni del Novecento attraverso le carte del Senatore Giovanni Conti*.
57. Letizia Guidi (a cura di), *Giovanni Conti e la sua terra d'origine. Il rapporto mai interrotto con Montegrano e il territorio attraverso le carte del Senatore Giovanni Conti*.
58. Rodolfo Baldelli, *"Lascia, Guido che mi scaldi all'idea di Garibaldi..."*. Versetti satirici, vignette, strisce ed epigrammi di Claudio Salmoni.
59. Antonio Tricomi, *Il brogliaccio lasco dell'umanista. Cinema cronaca letteratura*. Prefazione di Romano Luperini.
60. Mariano Guzzini, *Giù le mani dagli osimani*.
61. Frida Russi, *Sulle ali della memoria. Ricette tradizionali ebraiche*.
62. Giovanna Giubbini (a cura di), *Giovanni Conti e la memoria repubblicana*.
63. Renato Pasqualetti, *Il mondo sottosopra. Idee sogni e protagonisti del 68 tra Macerata e le Marche*.
64. Fondazione Casa America, *Giuseppe Garibaldi, liberatore globale tra Italia, Europa e America*.
65. M. Turchetti-M. Tarsetti, *Le grotte del Passetto*.
66. Giuseppe Romani, *Benedetto*.
67. Luana Trapè, *Quel giorno fatidico. 19 giugno 1944*. Foto di Mario Dondero.
68. Lucio Martino, *"Il Resto del Carlino" nelle Marche (1885-2007). Gli uomini, la storia*.





69. Armando Ginesi, *Cinquant'anni attorno all'arte. Dalla A alla Z*.
70. Ruggero Giacomini, *Ribelli e partigiani. La Resistenza nelle Marche 1943-1944*. Nuova edizione riveduta e ampliata.
71. Mario Tinti, *In faccia alla morte. Diario di un fante 1915-1918*. A cura di Luca Gorgolini.
72. Maria Grazia Salonna, *Fazzoletti rossi. Tre vite diverse una scelta comune: "ribelli". Ostra 6 febbraio 1944*.
73. Alfio Albani, *Il duca, san Francesco e il diavolo. Proposte di filologia e critica dantesca per le Marche*.
74. I. Sparnanzoni-S. Petracchi, *Pasqualina Pezzola la Montesanta. Una leggenda del Novecento*.
75. Massimo Papini, *Novecento nelle Marche. Studi sul movimento operaio e democratico*. Prefazione di Massimo Raffaelli.
76. Igina Camacci, *La sbandata. Autobiografia di una maestra fascista*. A cura di Annalisa Cegna.
77. L. Leoni-C. M. Natale-U. Travanti, *Romolo Murri. L'opera di un pensatore fermano*.
78. P. Gabbanelli-N. Lucantoni-E. Mobili, *Ancona (e dintorni) nel biennio 1968-69*.
79. Matteo Biscarini, *Mettersi in proprio. La nascita dell'imprenditoria diffusa nel distretto sud di Ancona*.
80. M. Ernani-C. Malerba-M. Papini (a cura di), *Canzone d'autore, canzone politica*.







*Finito di Stampare nel mese di aprile 2010  
presso Stampa Nova di Jesi (AN)*

