



DOMENICO INDIVINI E SEBASTIANO D'APPENNINO: UNA BOTTEGA DI SCULTURA E INTARSIO LIGNEO NELLE MARCHE DEL RINASCIMENTO

Francesca Coltrinari

Osservazioni preliminari su materiali e problemi

Il progetto di ricerca approdato alla mostra "Rinascimento scolpito" ha preso le mosse dall'esigenza di collocare in un contesto storico, che spiegasse le circostanze e le modalità della loro produzione, diffusione e conservazione, un nutrito gruppo di statue lignee di notevole qualità, riunito intorno alla venerata *Madonna col Bambino* del santuario di Santa Maria di Macereto presso Visso. Fatto oggetto dell'interesse degli specialisti fin dagli inizi del secolo scorso, a partire dagli interventi di Géza De Francovich¹ e Bruno Molajoli², il *corpus* formato da tali sculture si è arricchito gradualmente con l'acquisizione di nuovi pezzi, molti dei quali salvati dalla dispersione e dal degrado cui sembravano irrimediabilmente condannati grazie all'azione di studiosi come Angelo Antonio Bittarelli³ e Maria Giannatiempo⁴. Come messo in evidenza da Raffaele Casciaro, cui si deve l'inquadramento critico più completo del problema sollevato da questi manufatti⁵, si tratta di una produzione cospicua e singolarmente coesa dal punto di vista stilistico e tecnico, databile entro un arco cronologico abbastanza ristretto, fra gli ultimi tre decenni del Quattrocento e i primi trent'anni del secolo successivo, e dislocata in un'area dotata di una precisa fisionomia storica e culturale, corrispondente grossomodo al territorio sottoposto in quel periodo all'influenza politica e amministrativa della signoria e della diocesi di Camerino. Un territorio che, dalla stessa Camerino e dai castelli e ville del suo vasto contado, si estendeva fino a centri di maggiore consistenza come Sanseverino, incluso nella diocesi camerata, e Visso, sottoposto invece ai vescovi di Spoleto, ma governato a più riprese dai Varano e strettamente dipendente, per l'economia e la committenza di opere d'arte, dal potente stato confinante⁶. L'esposizione di alcune sculture, a partire proprio dalla *Madonna di Macereto*, nella mostra del 2002 dedicata alla pittura a Camerino nel Quattrocento⁷ ha poi dato nuova visibilità a queste affascinanti opere, stimolando a compiere ulteriori indagini che potessero

chiarirne genesi e sviluppi. La prima e maggiore difficoltà nell'affrontare i problemi posti da tali sculture nasce dalla scarsità di dati storici certi e documentati a nostra disposizione, intendendo con questo non solo la mancanza di nomi di artisti da associare alle opere, ma anche di circostanziate informazioni sui metodi esecutivi e sulla committenza, nonché di precise datazioni che consentissero di organizzare il materiale in significativi raggruppamenti, utilizzando in maniera meno arbitraria i parametri stilistici. Un rischio al quale si è cercato di sfuggire è stato infatti quello di applicare senza correttivi il metodo del confronto basato sullo stile a una categoria di manufatti nei quali la componente di ripetizione e di adeguamento a determinate tipologie preesistenti giocava un ruolo fondamentale alla luce sia delle specificità esecutive legate alla lavorazione del materiale, sia della funzione spiccatamente culturale assegnata alle sculture lignee, la cui fisica concretezza attribuiva loro un valore magico-sacrale indubbiamente più accentuato rispetto a quello delle immagini dipinte⁸.

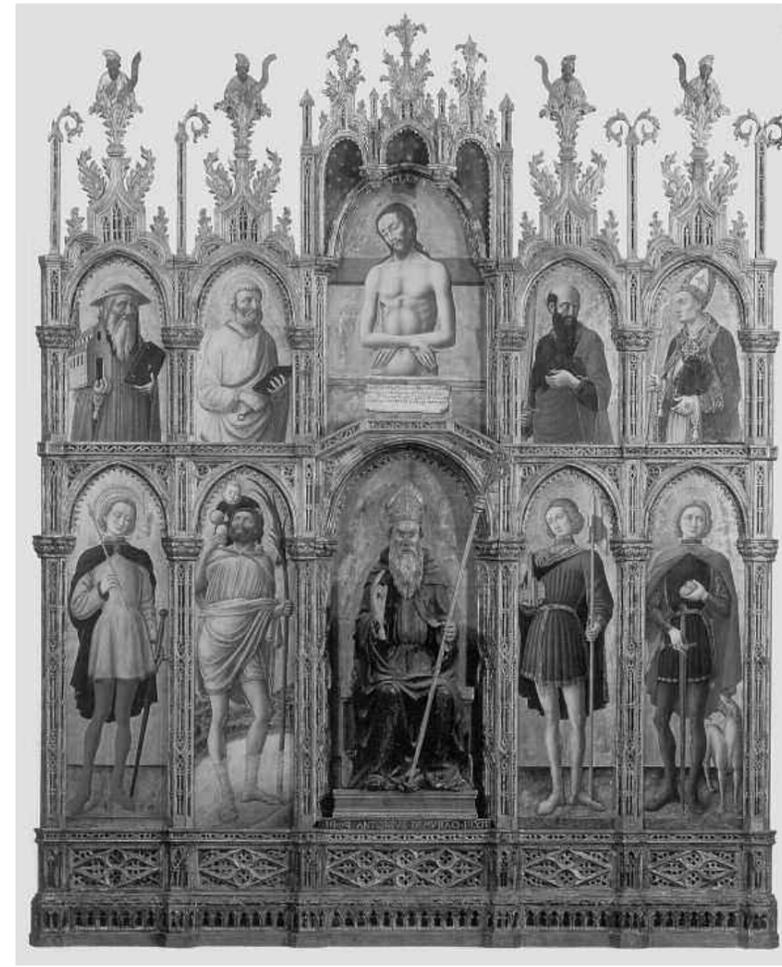
Tale carenza di documentazione è determinata in parte dalla generale scarsità di studi archivistici sull'arte marchigiana, dalla loro frammentarietà e dal fatto che essi si siano concentrati prevalentemente sulla pittura. Anche se l'esplorazione delle fonti documentarie è stata soltanto avviata e quindi potrà, come si spera, fornire ancora materiale di studio, non si può eludere il problema della oggettiva rarità delle attestazioni riguardanti propriamente le sculture nell'area presa in esame, a fronte di una quantità apprezzabile di notizie su altri manufatti in legno, a partire dagli arredi ecclesiastici, cori lignei in testa e poi leggi corali, porte per chiese e cappelle, armadi di sacrestia, fino alle cornici per i dipinti, delle quali possediamo spesso gli atti di allogazione e i pagamenti. I lavori per questa mostra hanno, ad esempio, portato al rinvenimento di un solo contratto per una scultura, quello stipulato dalla confraternita di San Rocco di Camerino con lo scultore Lucantonio di Giovanni per l'esecuzione



1. Vittore Crivelli,
Domenico Indivini,
Polittico. Sanseverino,
Pinacoteca Civica

di un'immagine del santo eponimo, fortunatamente ancora esistente nella chiesa di San Venanzio⁹. Un simile "silenzio" dei documenti esige una spiegazione che vada al di là dell'ipotesi di una dispersione delle fonti. Va innanzitutto osservato come, per chi compie ricerche negli archivi marchigiani, le fonti documentarie a disposizione siano essenzialmente di due tipi: da un lato documenti amministrativi e atti ufficiali prodotti da istituzioni laiche come i comuni, ovvero organi che non erano, se non in rari casi, committenti diretti di opere di scultura, dall'altro documenti notarili, dove possiamo trovare la memoria di contrattazioni cui si voleva dare forma pubblica. Esigie, se non totalmente assenti per l'area camerte, sono invece fonti prodotte propriamente da enti religiosi, come conventi e capitoli di cattedrali, soprattutto libri di amministrazione, nei quali venivano registrate le spese per lavori, arredi e ornamenti destinati alle chiese, e in cui è più facile reperire attestazioni sulla scultura: fra gli esempi possibili si citano il cosiddetto *Liber memorialis* della chiesa di Santa Maria Argentea a Norcia, studiato da Romano Cordella¹⁰, ricco di informazioni altrimenti irripetibili sul mercato della scultura lignea e sulla distinzione di compiti fra scul-

tori e pittori, oppure i libri di conti del convento di San Francesco ad Assisi, attentamente esaminati da Cesare Cenci¹¹. Allo stato attuale delle ricerche, inoltre, non si dispone di alcun libro di bottega di artisti marchigiani del Quattrocento paragonabile alle celebri *Ricordanze* di Neri di Bicci, dove il maestro generalmente annotava le commissioni, gli acquisti di materiali, i pagamenti ricevuti, il passaggio degli apprendisti, le collaborazioni con altri artisti e tutti gli aspetti dell'attività dell'*atelier*¹². Fra le possibili motivazioni dello scarso ricorso alla registrazione notarile per la scultura lignea possono rientrare il costo generalmente non elevato che sembra spettare alle sculture e che poteva rendere antieconomico il ricorso al notaio per la redazione di un atto ufficiale, oppure il tempo relativamente breve necessario a realizzare una scultura. Nel contratto del febbraio 1384 fra il frate fabrianese scultore Giovanni di Bartolomeo e Vanni di Mainardo da Monte Rubbiano per l'esecuzione di un *Presepe* di legno comprendente le figure della Madonna del parto, Gesù, san Giuseppe, due angeli, le teste del bue e dell'asino, un pastore, due pecore e un cane, per complessivi undici elementi, si stabiliva un tempo di appena sei mesi e un compenso di 50 fiorini, cioè meno di 5 fiorini al pezzo¹³. Ancora 50 fiorini vennero pagate un secolo dopo, nel 1494, le statue di un *Presepe* acquistate ad Ascoli nella bottega del maestro Pietro *todisco* dal pievano di Santa Maria Argentea a Norcia: la policromia, applicata da artisti affermati, fece tuttavia lievitare il costo complessivo ammontando da sola a ben 66 fiorini, forse anche per il ricorso a materiali preziosi¹⁴. Appena sette fiorini occorrevano al parroco della chiesetta di Sant'Angelo a Paganico, presso Visso, per acquistare nel 1489 una "bella imagine relevata in forma de Sancto Angelo armato con le balence", identificabile forse con il modesto *San Michele* del museo di Visso¹⁵. Nel caso del citato *San Rocco* di Lucantonio di Giovanni, commissionato a gennaio, si stabiliva come data della consegna il mese di agosto, festa del santo, e un prezzo di 25 fiorini¹⁶. Pochi mesi dovettero occorrere allo stesso scultore per realizzare, nel 1485, una *Madonna della Misericordia* per Visso, purtroppo perduta¹⁷. Abbiamo diversi elementi, inoltre, per ipotizzare l'esistenza fin dal Quattrocento di un mercato di sculture lignee realizzate senza una committenza preliminare, soprattutto per quella tipologia particolare e quasi "standardizzata" rappresentata dai *Crocifissi*. Nel giugno del 1458 il consiglio della città di Perugia decide a larghissima maggioranza di acquistare un *Crocifisso* dipinto e scolpito che un "quidam theutonicus" aveva portato nella cappella del palazzo dei priori, con la motivazione che il suo acquisto e la sua esposizione sarebbero stati di onore, decoro e ornamento per la cappella, stanziando la cifra ragguardevole di 50 fiorini¹⁸. Un non meglio identificato "forestiero" aveva



2. Antonio Vivarini,
Polittico di sant'Antonio.
Città del Vaticano,
Pinacoteca Vaticana

invece portato a Norcia, nel 1471, un *Crocifisso* definito "pulcherrimum mirum in modum" offrendolo alla chiesa di San Benedetto, il cui priore, convinto anche da molti cittadini, l'aveva acquistato per 27 ducati chiedendo poi al Comune un contributo, da elargire affinché Dio proteggesse la comunità di Norcia¹⁹. I due episodi sono le probabili spie di una realtà che possiamo immaginare abbastanza diffusa, quella cioè dell'esistenza di maestri itineranti, soprattutto tedeschi, che si muovevano fra diversi centri per proporre opere già pronte, generalmente *Crocifissi*, mostrando in tal modo uno spiccato spirito imprenditoriale che probabilmente faceva affidamento, oltre che su motivazioni estetiche, sulla fede degli acquirenti. Leggendo infatti fra le righe, sembra di poter cogliere in entrambe le vicende di Perugia e Norcia una spinta devozionale e quasi apotropaica che spingeva ad acquistare questi simulacri di Cristo giunti da lontano²⁰. Non si può inoltre escludere a priori che si potessero acquistare sculture già pronte, non appositamente commissionate, di dimensioni ridotte, per usi privati o per adornare altari di giuspatronato laico: di "comprare" una scultura di *San Giovanni Battista* in legno ornata d'argento per la propria cappella nella chiesa di

Sant'Angelo a Bolognola, parla ad esempio il notaio Giovanni Borgarucci nel suo testamento del 1425²¹. Sculture di piccole dimensioni sono del resto documentate anche all'interno del gruppo legato alla *Madonna di Macereto*, come il *San Sebastiano* di Castiglioni di Croce di Caldara (cat. 32) e la *Madonna col Bambino* di Croce di Caldara (cat. 42), che si qualificano come versioni ridotte o messe a punto di prototipi sperimentati nella bottega. La penuria di informazioni, unita al fatto che le sculture dell'area in oggetto erano sempre policrome e dunque prevedevano di necessità un intervento pittorico per il loro completamento, ha alimentato inoltre un dibattito critico circa l'appartenenza della scultura lignea allo *status* professionale del maestro di legname oppure a quello del pittore, con prese di posizione spesso contrastanti²². La gamma delle varianti e delle combinazioni possibili è sicuramente notevole e senza dubbio va considerata l'esistenza sia di botteghe polivalenti, in cui operavano figure diverse o in cui si praticavano molteplici tecniche applicate a differenti materiali²³, sia di associazioni temporanee fra maestri di distinta professionalità finalizzate a espletare determinate commissioni²⁴. Eloquenti della complessità della situazione reale sono le pluricite vicende dei due complessi di sculture acquistate nell'ultimo decennio del Quattrocento ad Ascoli da don Ottaviano Tonti, pievano di Santa Maria Argentea, per due cappelle della chiesa dedicate rispettivamente al Crocifisso e al Presepio. Dalle accurate registrazioni del sacerdote si apprende che le sculture furono acquistate in diversi momenti presso due botteghe di maestri tedeschi residenti ad Ascoli. Per primo fu comprato il *Crocifisso*, ritirato dalla bottega di maestro Giovanni tedesco e portato a Norcia dall'orafo Basilio di Basilio; successivamente al *Crocifisso* furono affiancate le figure della *Madonna*, di *San Giovanni* e di *Longino*, opera anch'esse di maestro Giovanni, pagate 22 fiorini, più due fiorini e mezzo per il trasporto e due per il cavallo e il garzone incaricato del viaggio ad Ascoli. Queste tre ultime sculture, insieme ad altrettanti angioletti che invece erano opera di maestro Giovanni Angelo da Ascoli, furono dipinte a Norcia dai pittori Bartolomeo e Pietro Scarpetta, compensati con 18 fiorini e mezzo²⁵. Sembrano essere giunte invece in una sola tornata le statue del *Presepio*, scolpite da un Pietro tedesco e affidate per la policromia a due artisti importanti, documentati sia come pittori sia come scultori, quali Saturnino de' Gatti dall'Aquila e Giovannangelo di Giordano da Norcia²⁶. Di tutte queste sculture sopravvive oggi soltanto lo stupendo *Crocifisso*, conservato ancora nella chiesa di Santa Maria Argentea (cat. 24). Nell'unica scultura affine al gruppo raccolto intorno alla *Madonna di Macereto* per la quale abbiamo una sufficiente documentazione, cioè il *San Rocco* di Lucantonio di Giovanni, l'intagliato-

re viene incaricato di fornire un'opera completa anche della pittura, presumibilmente nel senso che tale operazione rientrava fra le sue responsabilità contrattuali e avveniva a sua cura, ma non per questo era necessariamente opera sua. L'esistenza di un fratello pittore, Giustiniano, presente con lui a Visso all'epoca della realizzazione della *Madonna della Misericordia*, induce infatti a pensare, come fa Matteo Mazzalupi, a una bottega polivalente a conduzione familiare in cui i due fratelli si occupassero di differenti fasi della lavorazione²⁷.

Consci dunque della complessità di una realtà quanto mai fluida e dinamica, dall'esame della documentazione e delle opere dell'area camerte sembra tuttavia emergere, per coloro che praticano la scultura lignea, una professionalità identificabile con buona probabilità con quella del maestro di legname. A conforto di questa osservazione si possono portare le risposte fornite dallo studio della tecnica esecutiva delle sculture lignee prese in esame in occasione di questa mostra. Esse si caratterizzano per una preparazione e una stesura policroma sottilissime, sotto le quali si riscontra una definizione della figura ottenuta esclusivamente con i mezzi dello scultore, che giunge alla delineazione non solo dei più minuti particolari anatomici della muscolatura, ma di quelli dell'epidermide: così si verifica in molti dei *San Sebastiano*, nella *Santa Lucia* di Varano (cat. 29), nell'*Arcangelo e Tobio* di Cascia (cat. 27), nella *Madonna di Macereto* (cat. 15) e nei *Crocifissi*, dove perfino le vene sono scolpite e i dettagli della pelle delle ginocchia e dei calcagni accuratamente incisi nel legno.

Molte delle sculture in oggetto, inoltre, sottoposte a esami di laboratorio per chiarire la natura dei loro materiali costitutivi, hanno rivelato di essere realizzate in noce²⁸. Si tratta, come noto, di un'essenza particolarmente dura e pesante, difficile da intagliare, molto costosa e soprattutto raramente utilizzata nella scultura lignea²⁹. Il suo uso risulta però meno sorprendente se messo in relazione con le abbondanti forniture di tale legno di cui dovevano dotarsi botteghe impegnate nella realizzazione di arredi ecclesiastici di grandi dimensioni, come cori e mobili di sacrestia, e con la dimestichezza nel lavorare tale materiale da parte di maestri specializzati nell'esecuzione di strutture architettoniche in noce.

Proprio nell'ambito di questo tipo di produzione monumentale, le opere quattrocentesche superstiti e le ricerche intraprese anche recentemente nel campo dell'arte lignea dimostrano il ruolo di punta degli artisti marchigiani, esponenti di una tradizione altamente specializzata nella lavorazione del legno, il cui valore si misura nella capacità di espansione fuori dall'area propriamente di origine degli intagliatori³⁰. Una tradizione che, nella prima metà del XV secolo, appare incarnata da maestri originari dell'ascolano e,

nella seconda metà, sembra aver passato il testimone a un maestro sanseverinate, Domenico Indivini. Egli è anche la prima personalità cui si poteva associare documentariamente una scultura ancora oggi esistente, collegabile stilisticamente e tecnicamente alla *Madonna di Macereto*. Si tratta del *San Sebastiano* conservato nella chiesa di San Rocco a Sanseverino, che sappiamo portato a termine nel 1501, pochi mesi prima della morte del maestro avvenuta nell'aprile del 1502³¹. Il percorso stilistico che unisce il *San Sebastiano* di Sanseverino e la *Madonna di Macereto* è rimasto per molto tempo latente, acquisendo solo in questa occasione sostanza grazie a una serie di dati di contesto derivati dall'esame della documentazione su Indivini e delle vicende della sua bottega, con l'emergere di Sebastiano d'Appennino quale creato e continuatore di Domenico. Le argomentazioni su specifici problemi stilistici sono affrontate da Raffaele Casciaro nel suo saggio in catalogo. In questa sede si parlerà soprattutto della figura di Indivini, della sua possibile formazione e della sua attività di intagliatore e intarsiatore, architetto progettista di grandi complessi corali e realizzatore di modelli per edifici, delle sue relazioni probabili e appurate con altri maestri contemporanei e con prestigiosi committenti, dell'organizzazione del lavoro all'interno della sua bottega e delle principali figure di allievi e collaboratori a lui legate.

Gli esordi di Indivini attraverso i documenti:

le cornici dei polittici di Santa Maria di Submonte a Sanseverino e San Francesco a Serrapetrona

Nella letteratura critica il nome di Domenico Indivini da Sanseverino è legato essenzialmente al grandioso coro della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, commissionato nel 1491 e portato a termine, come attesta la data apposta insieme alla firma su una delle fiancate, nel 1501³². Opera monumentale per le dimensioni, testimone di una qualità esecutiva notevolissima sia nel campo dell'intaglio sia dell'intarsio, originale per la combinazione di elementi figurativi e *prospettive*, il coro di Assisi fornisce una prova inequivocabile della fama raggiunta dal maestro settempedano all'aprirsi dell'ultimo decennio del Quattrocento. Appare quasi superfluo ricordare infatti come la chiesa di San Francesco costituisse uno dei santuari più importanti della cristianità, meta di pellegrinaggio particolarmente frequentata specialmente in concomitanza con la festività del Perdono, che ogni anno il 2 agosto consentiva di lucrare l'indulgenza plenaria presso la Porziuncola. Su tale lavoro avremo modo di tornare in seguito, ma ora cerchiamo di capire quale percorso professionale possa aver permesso a Indivini di conquistare un simile apprezzamento, partendo dall'esame dei documenti esistenti sul maestro e dalle opere rimaste.

Si tratta in gran parte di una documentazione nota fin dall'Ottocento, raccolta negli archivi di Jesi e Sanseverino Marche rispettivamente da Annibaldi³³ e da Giuseppe Ranaldi, autore di un corposo manoscritto dedicato agli artisti di Sanseverino³⁴, le cui notizie sono state successivamente pubblicate da Vittorio Emanuele Aleandri³⁵. A esse si può aggiungere una serie di dati inediti attraverso i quali si può mettere meglio a fuoco la carriera dell'artista. Il primo documento fino a oggi emerso su Indivini è un atto sanseverinate del 2 novembre 1472 che lo vede presente come testimone alla vendita di un pezzo di panno³⁶. Il documento conferma la data tradizionalmente indicata per la nascita dell'artista, sicuramente anteriore al 1447³⁷ e verosimilmente collocabile intorno al 1445. L'artista è invece chiamato *magister* per la prima volta in atti del comune del 1474³⁸. Alcuni rogiti risalenti all'agosto del 1475 rivelano inoltre particolari importanti sulla famiglia dell'intagliatore, in relazione con la sistemazione di questioni ereditarie, che possiamo immaginare regolate a poca distanza dalla morte del padre. Il 12 agosto 1475 Domenico Indivini compariva insieme al fratello Nicolò, rappresentato da un tutore e dunque minorene, di fronte al giudice del podestà nel chiostro del convento delle clarisse osservanti di Santa Maria Annunziata delle Povere di Sanseverino, per effettuare la permuta di una casa e per garantire alla sorella Gabriella, monaca nel convento, parte dell'eredità paterna, rappresentante la dote con la quale la donna era entrata in convento³⁹. Nella stessa circostanza Domenico otteneva la promessa della dote di Lucia, figlia di Antonello detto Steca, pari a 40 fiorini⁴⁰. Il matrimonio fra l'artista e Lucia viene celebrato quasi un anno dopo, il 14 luglio 1476, in casa della sposa, alla presenza di molti testimoni fra cui figura Macario di Ciccuccio, fedele amico di Indivini e suo futuro esecutore testamentario⁴¹. I rapporti di parentela fra le due famiglie Steca e Indivini si rafforzeranno ulteriormente nel 1487, quando Nicolò Indivini sposa Piera, sorella di Lucia, moglie di Domenico⁴². Per trovare attestazioni dell'attività artistica di Indivini bisogna risalire al 1477: il 30 marzo di quell'anno maestro Domenico di Antonio da Sanseverino stipulava infatti un accordo con i rappresentanti della chiesa di San Francesco a Serrapetrona per la costruzione di un'ancona di legname destinata all'altare maggiore della medesima chiesa, da consegnare entro il successivo mese di settembre al prezzo di 32 fiorini⁴³. Dell'ancona venivano fornite le misure e, soprattutto, si specificava che essa doveva corrispondere nella forma, nella qualità e nel tipo di lavorazione a un'altra ancona che il maestro stava facendo per la chiesa di Santa Maria di Submonte di Sanseverino⁴⁴. Entrambe le opere sono identificabili con certezza e sono, soprattutto, sostanzialmente integre sia per

quanto riguarda la carpenteria sia per la parte dipinta. L'ancona proposta a modello dai committenti di Serrapetrona va identificata con il polittico di Vittore Crivelli (fig. 1), proveniente appunto dalla chiesa sanseverinate di Santa Maria delle Grazie di Submonte, attuale santuario di San Pacifico. Come ha dimostrato Raoul Paciaroni, l'opera era stata collocata sull'altare maggiore della chiesa entro il 1481⁴⁵. Più complesso il problema della cronologia del polittico di Serrapetrona: mentre la cornice finiva di essere pagata nel novembre del 1477, il completamento della parte pittorica, affidata a Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, è ancorato all'*ante quem* del saldo finale, datato 20 febbraio 1496, ma va con ogni probabilità anticipato entro l'ottavo decennio del secolo, come proposto da Andrea De Marchi⁴⁶. Le due carpenterie derivano effettivamente da uno schema comune, costituito dalla presenza di fastigi architettonici ai lati e da un tempietto esagonale al centro sovrastato anch'esso da una cuspide con la figura scolpita di *Dio Padre benediciente*. Nel polittico sanseverinate sopra le cuspidi sono inserite figure di *Profeti* con cartigli, mentre in quello di Serrapetrona troviamo il solo *Dio Padre* nella cuspide centrale e terminazioni a germoglio su quelle laterali. Una differenza significativa si riscontra nella soluzione della parte centrale delle due tavole: se nel polittico di Vittore il baldacchino che sporge sopra lo scomparto con la *Madonna in trono* prosegue in un elemento anch'esso sporgente che ospita le figure del *Cristo morto sorretto da angeli*, della *Vergine* e di *San Giovanni*, riscontrabile in altre opere di Vittore⁴⁷, a Serrapetrona la parte centrale del registro superiore è invece una semplice tavola piana occupata dalla figura di *Gesù esanime retto dagli angeli*, cui viene dato maggior spazio e maggior risalto anche attraverso l'effetto di profondità creato dall'arcatra triloba sporgente al di sopra di essa. I dati culturali che si ricavano dall'esame delle due carpenterie conducono verso un lessico gotico fiorito e una matrice veneziana che contagiano anche la versione pittorica fornita da Lorenzo d'Alessandro. È probabile che, secondo una prassi diffusa⁴⁸, Vittore Crivelli avesse fornito all'intagliatore il disegno comprensivo di cornice per l'ancona di Santa Maria delle Grazie, oppure che Indivini fosse stato indotto dai committenti a conformarsi al modello costituito da qualcuno dei numerosi polittici lagunari presenti nella regione. Raffinatissima e pienamente padroneggiata risulta la tecnica del traforo, che nei fastigi mistilinei segue disegni geometrici attentamente variati, mentre il turgore del fogliame disposto intorno al profilo delle cuspidi rivela una notevole maturità nell'intaglio a tutto tondo. La matrice veneziana è confermata dalle figure di *Dio Padre* e dei *Profeti* nelle cuspidi, che trovano riscontro soprattutto nelle carpenterie dei polittici usciti dalla bottega muranese dei fratelli Vivarini,

3. Domenico Indivini e bottega, *Coro*, Sanseverino, duomo vecchio



molti dei quali notoriamente inviati nelle Marche, da Pesaro (fig. 2) a Osimo a Montolmo, città vicinissima a Sanseverino, dove Lorenzo d'Alessandro aveva lavorato nel 1481⁴⁹. La voga del polittico riccamente intagliato è del resto persistente in tutta l'area marchigiana fino alla fine del Quattrocento e oltre, e risulta perfettamente assimilata dagli artisti locali, come prova la grandiosa carpenteria del polittico di Belforte di Giovanni Boccati, che all'altezza cronologica del 1468 fornisce un esempio di incredibile complessità e di ricerca di slancio ascensionale ottenute con i mezzi dell'intaglio, palese nell'inserimento della fascia di motivi a traforo sopra la predella e nelle valve a conchiglia fra registro superiore e inferiore. Questi elementi destinati ad accrescere lo sviluppo verticale del polittico sono stati considerati da Andrea De Marchi come indici di una sottile differenza con le carpenterie di Indivini, di cui lo studioso sottolinea la sostanziale lontananza dalla temperie tardogotica⁵⁰. Prima di procedere nell'analisi dell'attività di Indivini e indagare i meccanismi di lavoro della sua bottega, dobbiamo quindi necessariamente affrontare il problema della formazione e della prima attività dell'artista sanseverinate, che appare di difficile soluzione. A fronte infatti di una probabile nascita intorno al 1445 e in accordo con le consuetudini del tempo,

l'apprendistato del giovane dovrebbe collocarsi fra i dieci e i quindici anni di età, attestandosi fra il 1455 e il 1465. Ritenendo come *lectio facilior* quella di una prima educazione del giovane nella città di origine, dobbiamo pensare come probabile un apprendistato con il padre, Antonello di Nicola, originario del castello di Elcito, documentato fra il 1459 e il 1466 da pagamenti del comune per lavori vari, alcuni prettamente artigianali – forniture di botti – altri forse più complessi, come la realizzazione di arredi per il palazzo priorale⁵¹. La documentazione comunale, l'unica che per ora si possiede su di lui, può rischiare di falsare la valutazione su Antonello, riguardando essa esclusivamente quei lavori modesti che di norma venivano effettuati periodicamente per il comune, molto simili a quelli che saranno remunerati allo stesso Domenico, maestro ormai famoso, diversi anni dopo⁵². In ogni modo, il profilo di Antonello appare allo stato attuale delle conoscenze troppo modesto per spiegare le competenze dimostrate da Indivini nelle carpenterie dei polittici di Sanseverino e Serrapetrona e le commissioni per i cori che di lì a poco avrebbe ricevuto sempre più numerose: il giovane potrebbe aver appreso dunque i rudimenti del mestiere con il padre ed essersi perfezionato presso qualche altro maestro più importante, anche fuori Sanseverino⁵³.

4. Domenico Indivini e bottega, *Coro*, particolari. Camerino, convento di Santa Chiara



Indivini maestro di cori nel contesto della tradizione lignaria marchigiana del Quattrocento

Dopo la costruzione delle due cornici, la prima commissione che vede protagonista Indivini è la realizzazione del coro del duomo di Sanseverino (fig. 3), deliberata dal Consiglio comunale nel maggio 1483 e affidata a Domenico il 6 giugno dello stesso anno⁵⁴. Allo stato attuale delle conoscenze si tratta della prima opera di questo tipo affidata al maestro e, nonostante la probabilità che Indivini fosse favorito in quanto settempedano, dobbiamo immaginare che i concittadini facessero affidamento su capacità riconosciute e su una carriera già avviata. All'impresa sanseverinate si accompagna, dalla primavera del 1485, un'opera di pari impegno, la costruzione del coro della cattedrale di Jesi, per la quale solo il 19 novembre 1486 si stipulava un contratto ufficiale, rinnovato nel marzo 1487. Il lavoro proseguì regolarmente fino al 1491, quando il coro, quasi pronto e montato in cattedrale, fu colpito dal crollo del tetto della chiesa finendo irrimediabilmente danneggiato. Grazie alle ricerche di Paolo Bragaglia sappiamo che parte degli specchi intarsiati furono venduti dai canonici della cattedrale ai domenicani di Jesi, mentre altri, rimasti probabilmente in cattedrale, furono ceduti alla metà del XVIII secolo ai carmelitani del santuario delle Grazie di Jesi, che li rimontarono entro nuovi stalli, dove sono ancora visibili⁵⁵. Alle due impegnative imprese si aggiungono, verosimilmente intorno al 1487, altre simili commissioni, come la costruzione, recentemente documentata, degli stalli della chiesa di San Francesco di Camerino, terminati entro il febbraio del 1489⁵⁶, e, sempre a Camerino, quella del coro di Santa Chiara, datato 1489 (fig. 4). Ancora nel 1489, fra agosto e dicembre, Indivini interviene nel completamento del coro della chiesa benedettina di San Catervo a Tolentino⁵⁷. Su alcune di queste commissioni si tornerà fra breve, ma la semplice illustrazione dei dati noti sul maestro mostra una crescita vertiginosa della sua attività nel nono decennio del Quattrocento e una capacità di espansione del suo raggio di azione che si estende dalla città nata-

le a centri importanti e relativamente lontani, dove esistevano senza dubbio maestri di legname, alcuni dei quali sono in effetti ingaggiati da Indivini per lavorare sotto la sua direzione. È il caso, ad esempio, di Giorgio di Smeduccio da Roccacontrada, documentato insieme allo jesino Pieramore come lavorante di Indivini a Jesi e come autore di cornici per pale d'altare di Pietro Paolo Agabiti e, soprattutto, di quella della pala con la *Deposizione* dipinta da Lorenzo Lotto per la confraternita del Buon Gesù⁵⁸. A forse locali Indivini fece sicuramente ricorso anche per il coro di San Catervo, per il quale egli fornì alcuni specchi intarsiati e probabilmente i disegni per alcuni pannelli intagliati, la cui esecuzione corsiva denota l'intervento di qualche intagliatore locale, forse di quel Francesco di Galasso noto per aver costruito nel 1513 la cornice della pala dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola a Tolentino⁵⁹. Al fitto intrecciarsi delle presenze del maestro nelle varie città in cui teneva aperti i cantieri, dovettero in quel periodo sommarsi i viaggi effettuati per reperire il materiale necessario alla lavorazione dei cori. L'accesso alle forniture di legname e la capacità di scegliere materiale sufficientemente stagionato costituivano infatti elementi primari nell'affermazione di un maestro e nella conquista del mercato, e questo non solo in ambito italiano⁶⁰, ma anche nel-

l'area tedesca, studiata da Baxandall⁶¹. Il possesso di tali requisiti induce a ipotizzare per Indivini una formazione presso una bottega specializzata nella realizzazione dei cori, verosimilmente attiva a Sanseverino e negli immediati dintorni fra il sesto e il settimo decennio del Quattrocento.

Sempre in riferimento allo stato attuale delle conoscenze, la bottega che risulta dotata della fisionomia più vicina a quella della bottega di Domenico Indivini, così come emerge dalla documentazione degli anni ottanta, è l'impresa capeggiata dall'intagliatore Paolino di Giovanni da Ascoli⁶². Nella sua non lunghissima carriera, stroncata nel 1467 dalla morte improvvisa, il maestro ascolano realizza un numero incredibilmente elevato di cori lignei, ottenendo commesse di assoluto rilievo a Perugia, Assisi, Tolentino e spingendosi forse verso Gualdo Tadino. Le tappe della sua carriera, avviata presumibilmente insieme al padre Giovanni da Maltignano nel coro della cattedrale ascolana, lo vedono infatti presente nel 1448 a Perugia per la costruzione del pergamo di sostegno dell'organo della cattedrale di San Lorenzo, insieme al socio Apollonio da Ripatransone⁶³, e contemporaneamente ad Assisi a costruire i banchi della libreria del convento⁶⁴. Nel 1452 a Perugia subentra a Gaspare di Giacomo da Foligno nell'intaglio degli stalli della cappella del palazzo dei Priori⁶⁵. L'anno dopo ottiene insieme a Giovanni di Stefano da Montelparo l'incarico di eseguire gli stalli della chiesa di Santa Maria Nuova a Perugia, che i due maestri completano nel 1456⁶⁶. Trasferitosi forse nello stesso anno a San Ginesio, entro il dicembre del 1457 completa il coro di San Francesco a Tolentino, intraprende un coro per la pieve tolentine di Santa Maria e una cornice lignea per il polittico dell'altare maggiore della stessa chiesa, mentre nel 1459 viene chiamato con un socio ginesino, Diotalvi di Giovanni, a rinnovare il coro della chiesa di San Nicola, sempre a Tolentino⁶⁷. Dopo aver probabilmente iniziato il coro della chiesa tolentine di San Catero nel 1461-1462, sembra allontanarsi anche da San Ginesio, diretto forse verso Gualdo Tadino⁶⁸; le sue tracce si perdono di nuovo fino alla sua ricomparsa ad Assisi, dove nel 1467 ottiene la responsabilità della costruzione del coro della basilica inferiore, che dopo la sua morte viene proseguito dal socio Apollonio da Ripatransone, che lo completa nel 1471⁶⁹. Anche per gli altri intagliatori "ascolani" variamente presenti come collaboratori e soci accanto a Paolino si hanno le prove di un'intensa attività: soprattutto Giovanni di Stefano da Montelparo appare operoso fra Fermo, Tolentino e Macerata almeno fino al 1472, in contatto con Niccolò Alunno, per cui realizza almeno una cornice di polittico, e con Vitto- re Crivelli⁷⁰. Questi maestri sono portatori di una tradizione incentrata sulla tecnica dell'intaglio, che predilige forme gotiche e satura le superfici con una fit-

ta decorazione a motivi fogliacei o zoomorfi, scolpiti secondo gradazioni diverse che vanno dal tuttotondo al bassorilievo. Proprio per opera di Paolino vengono però introdotte le prime esperienze di una tarsia a motivi di vasi di fiori, la cui comparsa si ha a Perugia, negli stalli di Santa Maria Nuova e del palazzo dei Priori (fig. 5). Applicando una strategia di mercato di carattere monopolistico, attestata soprattutto dall'attività tolentine di Paolino, questi artisti tendono a saturare il mercato, accumulando commissioni che spesso sembrano aver stimolato loro stessi facendo leva sul desiderio di emulazione delle varie chiese di uno stesso centro. Per far fronte ai lavori assunti in contemporanea, si servono di numerosi aiuti, che non esitano a reclutare in loco, contribuendo senza dubbio alla diffusione di ritrovati tecnici e di un determinato linguaggio⁷¹. Si tratta del metodo che vediamo applicato da Indivini, il quale tuttavia se ne differenzia per un tratto peculiare, indice probabilmente di una più spiccata individualità: il maestro sanseverinate non sembra aver mai accettato lavori a metà con soci e collaboratori di pari livello, preferendo assumersi sempre in prima persona l'intero onere della commissione⁷². Il modello di coro ligneo proposto da Paolino e dai suoi collaboratori rimane normativo nell'ambiente umbro-marchigiano almeno fino agli anni settanta, come attesta il coro di San Domenico a Perugia, iniziato nel 1476 da maestri già attivi ad Assisi con Apollonio, fra cui Giovanni Schiavo, che a Tolentino nel 1472 interviene sul coro di San Catero⁷³. Fra le cifre riconoscibili della bottega di Paolino si inseriscono le figurazioni animali, scolpite soprattutto nei braccioli, e le figure di santi intagliate a bassorilievo e policrome nei *capocori*, cioè nei pannelli delle testate dei cori, di cui troviamo esempi nel complesso della cattedrale di Ascoli, di Giovanni da Maltignano, e nelle due tavole con *San Nicola da Tolentino* e *Sant'Agostino* del coro di San Nicola a Tolentino⁷⁴. Lo stesso Indivini, nel secondo contratto per il coro della cattedrale di Jesi, nel marzo del 1487, si era impegnato a fare quattro figure nei *capocori*, forse intarsiate⁷⁵.

Per quanto riguarda inoltre l'attività dei maestri di legname ascolani, non abbiamo nessuna prova che essi praticassero anche la scultura. In generale, della scultura della metà del XV secolo nella diocesi di Camerino restano pochissime testimonianze che ci aiutino a individuare i precedenti di Indivini e della stessa *Madonna di Macereto*. Specialmente per Camerino, infatti, troppo poche sono le figure e le circostanze note. In sostanza sappiamo che nel 1429 Gaspare di Giacomo da Foligno vi aveva realizzato un coro per la chiesa di San Domenico, esemplato su quello, probabilmente di sua spettanza, per Sant'Agostino a San Ginesio⁷⁶: la sua figura è importante perché l'intagliatore folignate, attivo in patria fino al 1472⁷⁷, è in qualche modo un

predecessore di Paolino da Ascoli, che, come si diceva, gli subentra a Perugia, nel 1452. Successivamente, dal 1450, troviamo documentato Vincenzo di Pasqua da Copogna, noto soprattutto per la tormentata vicenda del polittico di Giovanni Boccati per San Francesco a Tolentino, di cui Vincenzo non portò a termine la cornice secondo i patti, contribuendo forse alla cattiva riuscita dell'opera, che i committenti tolentini rifiutarono⁷⁸. A Camerino, come in altri centri, esisteva inoltre una corporazione di maestri di pietra e legname, di cui, ad esempio, nel 1435, era capitano un certo Bastiano di Giorgio (non sappiamo però se fosse scultore in legno)⁷⁹. A Camerino, soprattutto, doveva aver operato intorno alla metà del secolo almeno una bottega di scultura di notevole valore, cui si può riferire la splendida *Madonna della Misericordia* nota come "Madonna bella", documentata all'interno della cappella dei Da Varano nella cattedrale e chiaro antecedente stilistico per le opere del gruppo della *Madonna di Macereto*⁸⁰. Alla figura di Lucantonio di Giovanni, individuata da Matteo Mazzalupi, si può aggiungere la figura di maestro Brizio di Benedetto, socio di Giovanni di Piergiacomo, allievo di Indivini, nella realizzazione del coro della cattedrale di Assisi, fra il 1519 e il 1520, che i documenti dicono alternativamente di Camerino o di Nocera⁸¹. Camerino aveva del resto tutti i requisiti per qualificarsi come un centro di produzione di scultura lignea. Riprendendo la classificazione operata da Michael Baxandall per la Germania del XV secolo⁸², molto prossima per situazione politica e commerciale alle realtà urbane centro italiane, Camerino offriva la possibilità di collocare i prodotti in un'area abbastanza vasta, collegata alla diocesi e al suo contado, sfruttando la circolazione di persone e gli scambi che avvenivano grazie alle infrastrutture che la dinamica città commerciale metteva a disposizione dei suoi mercanti e artigiani. Proprio da Camerino sembra del resto essersi irradiata la produzione del Maestro della Madonna di Macereto, sia che si tratti dello stesso Indivini in una fase iniziale della sua carriera di scultore, sia, come è forse più prudente ipotizzare, di un altro maestro legato all'intagliatore sanseverinate. L'affermazione di Indivini a Camerino, fino a poco tempo fa quasi del tutto ignota, appare invece un dato che acquista sempre maggiore credibilità alla luce dei documenti.

L'affermazione di Indivini alla fine negli anni ottanta a Camerino: le relazioni con intarsiatori e architetti toscani

La piena acquisizione di un lessico classico e una notevole duttilità nel creare figurazioni a intarsio in grado di piegarsi alle esigenze diverse dei suoi committenti sono dimostrate appieno dall'opera forse più importante di Indivini entro gli anni ottanta, ovvero il coro di Santa Chiara a Camerino, firmato dall'arti-

sta nel 1489⁸³. Il complesso si colloca in una fase di lavoro per Camerino di cui recentemente è emersa una seconda attestazione, purtroppo legata a un'opera perduta: nel febbraio dello stesso 1489 Indivini rilasciava infatti quietanza finale per la realizzazione del coro di San Francesco a Camerino ad Angelo di Melchiorre, sindaco della chiesa⁸⁴. Anche per il coro di Santa Chiara si possiede ora una prova documentaria, preziosa non solo perché conferma il diretto coinvolgimento nell'impresa di Giulio Cesare Varano, ipotizzato da tutti gli studiosi sulla base della ripetizione in tre specchi intarsiati del coro dello stemma e del monogramma del signore⁸⁵, ma perché certifica l'intervento in prima persona della figlia Camilla, la *sora Baptista* che nel citato documento, risalente all'11 luglio 1488, risultava aver versato venti fiorini nelle mani di Angelo di Melchiorre, che in questo caso aveva il ruolo di depositario del denaro per il coro⁸⁶. Altrettanto importante ci sembra la partecipazione attiva nelle commissioni camerinesi di Angelo di Melchiorre: personaggio di spicco nella Camerino del Quattrocento, è infatti esponente di una delle maggiori famiglie di tradizione mercantile della città dei Varano, quella dei Paolucci, che già nei primi anni del secolo risultava inserita a pieno titolo nel grande commercio europeo e presente sulle maggiori piazze commerciali italiane, da Venezia a Firenze a Roma, come attesta il carteggio fra Paoluccio di maestro Paolo, avo di Angelo, e Francesco Datini da Prato, studiato da Emanuela di Stefano⁸⁷. Grazie alla ricchezza accumulata e all'attivo esercizio di funzioni politico-diplomatiche, i Paolucci, analogamente ad altre famiglie magnatizie camerti, pervengono a un'ascesa sociale ben esemplificata dall'appellativo di "nobilis vir et merchor" di cui appare fregiarsi lo stesso Angelo di Melchiorre⁸⁸. Angelo, che gestiva un ragguardevole volume di affari anche a Sanseverino almeno a partire dal 1480⁸⁹, potrebbe aver dunque favorito l'ascesa di Indivini a Camerino.

Tanto il coro del duomo di Sanseverino, nella sua vicenda non lineare fatta di riprese e abbandoni da parte di Indivini, risulta ornato e iperdecorato, tanto più sobrio e classico appare il coro di Santa Chiara. L'acquisizione di forme classiche è evidente nel complesso per le clarisse, nella regolarità della struttura, nelle paraste scanalate, nei capitelli corinzi. La tarsia si semplifica e si piega alle esigenze della committente, a tutta evidenza la beata Battista, con cui il maestro entra in sintonia facendosi interprete delle visioni della mistica incentrate sui temi della Passione di Cristo⁹⁰. Quest'ultima commissione rientrava in una stagione di vivace committenza artistica, e in particolare architettonica, avviata a Camerino dai primi anni settanta del XV secolo con gli imponenti lavori di completamento e decorazione scultorea della chiesa di San Venziano, promossi dal priore Ansovino di Angeluccio

de' Baranciani⁹¹, e proseguita nel decennio successivo sotto l'egida dei Da Varano, a partire proprio dalla ricostruzione del convento già olivetano, destinato ad accogliere nel 1484 una comunità di clarisse guidata da Camilla, figlia di Giulio Cesare. A contrassegnare questo periodo di rinnovo in senso rinascimentale del volto della città concorre anche la produzione lignea e significativamente i primi *magistri lignaminis* di cui abbiamo testimonianza sono fiorentini: la città dei Da Varano si mostra infatti in questa scelta emula di Urbino, che si era affidata interamente a botteghe fiorentine per gli arredi lignei del palazzo, mentre l'orientamento verso Firenze ricalca scelte compiute precocemente dai pittori camerini, presenti attivamente nella città toscana già nel terzo e quarto decennio del Quattrocento⁹².

L'opera che, sempre a fronte della falce di testimonianze, segna questo momento è il piccolo coro della chiesa di Pie' la Piaggia a Camerino con la sua data 1471 e la firma di "Luca da Firenze"⁹³ (fig. 6). Pur nelle manomissioni subite, si tratta di una testimonianza importante nella sua notevole semplicità, da leggere come sobrietà ed essenzialità di forme, per la diretta committenza dei Da Varano, manifestata dagli emblemi araldici di Giulio Cesare e della moglie Giovanna Malatesta, che mostra come fossero proprio i Signori di Camerino ad aprire la strada alla penetrazione di intarsiatori fiorentini nella zona più interna delle Marche. Sul fiorentino Luca, artefice del coro, non abbiamo alcuna notizia. Più dettagli possiamo invece su un altro intarsiatore fiorentino, Tommaso di Antonio Franchini da Firenze, che fra il 1472 e il 1475 realizza un coro per la chiesa di San Venanzio, costato ben 600 fiorini⁹⁴, perduto, ma ricordato ancora in una visita pastorale del 1572⁹⁵. La chiamata di Tommaso da Firenze si inserisce nel contesto della committenza di Ansovino di Angeluccio de' Baranciani, di cui rappresenta anzi una delle prime manifestazioni⁹⁶. L'artista fiorentino proveniva probabilmente dall'Umbria, dove è documentato per la prima volta, ad Assisi, fra il 1468 e il 1469 per aver fornito ad Apollonio da Ripatransone i trentuno "quadri di rimesso et prospettiva" inseriti negli stalli del coro della basilica inferiore, subappaltati allo specialista fiorentino dal maestro marchigiano⁹⁷. Da Camerino, Tommaso passa a Tolentino, dove nel 1476 gli vengono commissionati gli armadi intarsiati della sacrestia di San Nicola e dove completa il coro di San Giacomo, già affidato dieci anni prima a Giovanni di Stefano da Montelparo⁹⁸. Tommaso Franchini si pone dunque sulla scia delle botteghe ascolane i cui grandi maestri erano ormai usciti di scena, è capo di un'impresa ben organizzata e pratica la tecnica della tarsia. Purtroppo, stante la perdita di tutte le altre sue opere documentate, se ne può valutare la figura solo dalle tarsie di Assisi, che non possono offrirci un'immagine

completa della sua arte, visto che si innestano in un progetto non suo. Si tratta di tarsie floreali (fig. 7) che Roberto Paolo Novello ha avvicinato a modelli fiorentini anteriori all'affermazione dei Da Maiano, come la sacrestia della chiesa di Santa Croce e le prime pareti della sacrestia delle Messe del duomo, rispetto ai quali lo studioso coglie "un livello esecutivo più modesto"⁹⁹. La presenza di questo maestro fra Camerino e Tolentino negli anni della giovinezza e della prima attività di Indivini ci sembra tuttavia un fatto di estremo rilievo.

Un problema di importanza capitale in relazione all'acquisizione di un linguaggio rinascimentale nella pratica della tarsia da parte di Indivini è rappresentato dalla questione della conoscenza più o meno diretta delle tarsie dello studiolo di Urbino e Gubbio e in generale delle opere eseguite nelle Marche e in Umbria da Giuliano da Maiano e dalla sua bottega. Giuliano rappresenta infatti una presenza di rilievo nelle Marche a partire dal 1474-1476, quando presumibilmente porta a compimento lo studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino e fornisce le porte del palazzo Ducale¹⁰⁰. Intorno al 1477-1478, con ogni probabilità intraprende la realizzazione dello studiolo del palazzo Ducale di Gubbio¹⁰¹. Nel 1477 figura più volte a Recanati, impegnato nella direzione della fabbrica del palazzo del cardinale Antongiaco Venieri, che implicava anche lavori di decorazione scultorea condotti da maestranze toscane, cui Giuliano forniva i disegni¹⁰². Infine, fra il 1480 e il 1485, egli diventa capomaestro della basilica di Loreto, occupandosi fra l'altro della fornitura degli armadi intarsiati della sacrestia di San Giovanni, al cui arredo contribuisce anche il fratello Benedetto, cui viene riferito il lavabo marmoreo¹⁰³. Il nome di Indivini quale autore delle tarsie lauretane compare nelle guide ottocentesche della basilica¹⁰⁴, ed è stato proposto anche da un autorevole specialista come Maddalena Trionfi Honorati¹⁰⁵. Riprendendo il parere di Margaret Heines¹⁰⁶, che riteneva l'arredo della sacrestia lauretana frutto dell'assemblaggio, operato da artefici locali, di pannelli intarsiati forniti dalla bottega fiorentina dei Da Maiano, e partendo dalla constatazione della non eccelsa qualità e della ripetitività delle candelabre che separano i pannelli prospettici nella parte superiore dei banchi, contrapposta alla vivacità di soluzioni delle porte urbinati, Maddalena Trionfi Honorati avanzava esplicitamente il nome di Indivini, specificando tuttavia la necessità di assegnare alla bottega e non al maestro l'opera di montaggio¹⁰⁷. La datazione della sacrestia, per cui si possiede un termine *post quem* al 1477, data dell'elezione a cardinale di Girolamo Basso della Rovere il cui stemma si trova nelle tarsie, viene generalmente collocata fra il 1480 e il 1485 in rapporto con la direzione della fabbrica lauretana assunta da Giuliano da Maiano, data spendibile anche per



5. Paolino di Giovanni da Ascoli, *Bracciolo con drago*. Perugia, palazzo dei Priori, stalli corali

gli affreschi di Signorelli sulle pareti¹⁰⁸. Se l'ipotesi di un coinvolgimento di maestri locali nell'assemblaggio del complesso risulta plausibile, nella parte propriamente di carpenteria e strutturale degli armadi lauretani non mi sembra però di ravvisare elementi tali da fornire un'indicazione in direzione di Indivini, né credo che il richiamo al maestro settempedano vada fatto semplicemente sulla base della supposta minore qualità rispetto alla produzione fiorentina e urbinata di Giuliano da Maiano. Nonostante questi distinguo, ritengo che l'accostamento da parte di Domenico Indivini all'opera di Giuliano da Maiano possa considerarsi un dato di fatto. Il segno più tangibile della conoscenza del modello offerto dalla sacrestia di San Giovanni si ravvisa infatti proprio nelle citate tarsie illusionistiche del coro di Assisi, dove, negli specchi maggiori degli stalli dei transetti, figurano

prospettive di armadi a grata chiusi, semiaperti o spalancati a mostrare nature morte di oggetti liturgici e libri (fig. 9), insieme ad altre figurazioni come la gabbia con il pappagallo (fig. 8), l'organo portativo e un'unica prospettiva urbana del maestro fiorentino. Un liuto visto in scorcio e una natura morta inseriti nel coro del duomo di Sanseverino sono infine i due unici pannelli, oltre a quelli assisiati, a recare tarsie prospettiche. Tutti questi interventi sono datati abbastanza avanti nel tempo, certamente non prima del 1491 e dunque diversi anni dopo il completamento sia dello studiolo urbinato sia della sacrestia di San Giovanni. Il severo giudizio espresso da Roberto Paolo Novello sulle tarsie assisiati, di cui egli rileva "la scarsa originalità nella scelta iconografica e nella timida presentazione prospettica, non sufficientemente riscattata dalla consueta abilità esecutiva"¹⁰⁹, si accompagna però alla sottolineatura da parte dello studioso dell'aggiornamento di Indivini in rapporto alla tradizione lignaria diffusa dalle botteghe ascolane della generazione precedente, ben visibile nella stessa basilica di Assisi¹¹⁰. Laddove infatti i maestri come Paolino da Ascoli o Apollonio da Ripatransone avevano introdotto la tarsia sostanzialmente come elemento decorativo piano equivalente agli intagli vegetali, Indivini connota il coro con una tarsia in parte figurativa, secondo una linea che prevale nell'Italia settentrionale con i Canozi da Lendinara, in parte illusionistica, sulla falsariga delle esperienze fiorentine legate essenzialmente al clima umanistico degli studioli e al tema dell'armadio di sacrestia. Questo senza rompere radicalmente con la tradizione adriatica di ispirazione lagunare dei suoi predecessori marchigiani, che anzi viene ribadita nella copertura del coro con pinnacoli e cuspidi su conchiglie intagliate e nel rilievo conferito ai braccioli scolpiti. L'aggiornamento di Indivini va infine rimarcato anche alla luce delle osservazioni di Massimo Ferretti, che ha notato come nell'ambiente umbro, e in quello peruginò in modo particolare, si registri una certa resistenza ad adottare soluzioni prospettiche nella tarsia, a causa del rapido evolvere del tema decorativo del vaso di fiori intarsiato, dominante perfino nel coro della cattedrale di Perugia di Giuliano da Maiano e Domenico del Tasso, verso la grottesca, che favorisce un recupero della tecnica dell'intaglio¹¹¹. Proprio al coro della cattedrale di Perugia, firmato da Giuliano da Maiano e Domenico del Tasso nel 1491, Domenico Indivini guarda attentamente per la struttura e l'ornato del coro del duomo vecchio di Sanseverino¹¹². Come e più che a Perugia, infatti, a Sanseverino domina una lussureggiante decorazione a motivi floreali generati da vasi di fiori e a proto-grottesche, che relega ai margini l'elemento prospettico e illusionistico, ridotto a due soli inserti, mentre da Perugia deriva l'idea di decorare anche il profilo dei

6. Luca da Firenze,
Pannello intarsiato.
Camerino, Museo
Diocesano, coro



braccioli polilobati, percorsi da una fascia di tarsia ornamentale a motivi vegetali e palmette. In generale Indivini mostra di conoscere bene le opere di tarsia fiorentina eseguite a Perugia fra il settimo e il nono decennio del secolo¹¹³, anche perché la città umbra era uno dei luoghi dove il maestro sanseverinate si recava per acquistare materiali per le tarsie, come la fuggagine e i “legni neri” comperati nel 1487 per il coro di Jesi¹¹⁴.

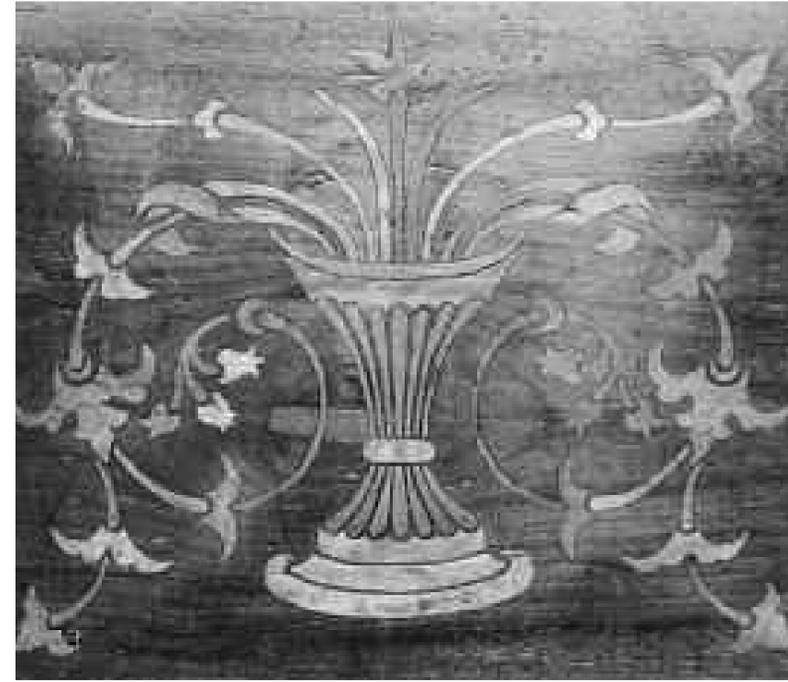
Un altro contatto che sembra possibile, pur non essendo direttamente documentato, è quello con Baccio Pontelli: Baccio frequenta spesso le Marche in relazione all'incarico di ingegnere generale e revisore delle fabbriche delle fortificazioni papali conferitogli da Innocenzo VIII nel 1487¹¹⁵. Nel marzo del 1488 Baccio si trattiene diversi giorni a Macerata per presenziare all'affidamento a maestri lombardi della costruzione delle rocche di Offida e Osimo, cantieri cui sovrintende insieme a quello per la Rocca di Jesi¹¹⁶. Baccio Pontelli è inoltre presente a Camerino al servizio dei Da Varano almeno dal 1490 e, come ha ipotizzato Matteo Ceriana, è probabile un suo intervento nella progettazione delle fabbriche ducali, come il castello di Lanciano e lo stesso convento di Santa Chiara¹¹⁷. Sia per quanto riguarda la conoscenza di opere dei Da Maiano, sia per Baccio Pontelli, non appare azzardato ipotizzare che Indivini potesse aver avuto accesso a disegni che questi artisti portavano con sé. Indivini intratteneva intensi rapporti professionali con le città dove Giuliano da Maiano e Pontelli soggiornarono, da Camerino a Jesi fino a Recanati e Loreto. Questi ultimi, in particolare, erano centri che possiamo inserire, pure in assenza di documenti, negli itinerari di

Indivini. Recanati era infatti meta quasi obbligata per artisti, artigiani e mercanti marchigiani in occasione della fiera di settembre, appuntamento commerciale che vedeva il concorso di operatori economici da tutt'Italia e significativamente era occasione di diffusione di sostanze coloranti nonché di manufatti artistici inviati ad esempio da Firenze¹¹⁸. Loreto era sede di un santuario in forte ascesa nel corso del Quattrocento, dove si esercitava una committenza ad altissimo livello promossa dai pontefici, soprattutto Paolo II e Sisto IV, e come tale polo di attrazione per decine di artisti. A Recanati, inoltre, aveva trovato buone occasioni di lavoro un concittadino di Indivini, il pittore Ludovico Urbani, che nel 1477 frequentava il cantiere del palazzo del cardinale Venieri¹¹⁹.

Un rapporto diretto, se non personale, certamente di studio e conoscenza, Indivini lo intrattiene con un altro dei grandi architetti rinascimentali allora presenti nella regione, ovvero con Francesco di Giorgio Martini. Come noto, infatti, Domenico era stato incaricato nel 1486 di tradurre in un modello ligneo il progetto dell'architetto per il palazzo della signoria di Jesi¹²⁰. L'incarico attesta come il maestro sanseverinate possedesse competenze di carattere architettonico, che lo mettevano in grado di tradurre in pratica e dare forma alle idee disegnative di Francesco di Giorgio. Nell'esercizio dell'architettura rinascimentale il modello ligneo rimase, almeno fino alla seconda metà del Cinquecento, insostituibile strumento di controllo del progetto, guida agli esecutori materiali delle costruzioni ritenuta spesso più affidabile del disegno e complementare a esso¹²¹. Francesco di Giorgio vi fece ricorso almeno altre due volte, per la chiesa di Santa Maria del Calcinaio¹²² e per il ponte di Macereto, presso Siena. Per quest'ultima opera, condotta intorno al 1485, egli si servì della collaborazione di un maestro di legname, l'intarsiatore senese Antonio Barili¹²³, presenza di tutto rilievo anche per quanto attiene alla storia dell'arte nelle Marche, in quanto autore insieme al fratello Andrea del coro intarsiato con motivi prospettici della chiesa francescana di Santa Maria Nuova di Fano, eseguito fra il 1484 e il 1489¹²⁴. Giunti solo raramente fino ai nostri giorni, questi modelli dovevano essere invece numerosi. Con ogni probabilità i “castelli” di legno che Indivini aveva riparato per conto del comune di Sanseverino nel 1497 erano modellini dei castelli del contado settempedano che venivano portati in processione in occasione della festa del patrono¹²⁵.

Al servizio dei francescani: da Civitanova ad Assisi

Il rapporto con i francescani risulta stretto fin dalle prime opere di Indivini: le cornici dei polittici di Sanseverino e Serrapetrona sono infatti destinate a chiese dei minori, rispettivamente osservanti e conventuali, così come i due cori camerinesi di San Francesco e

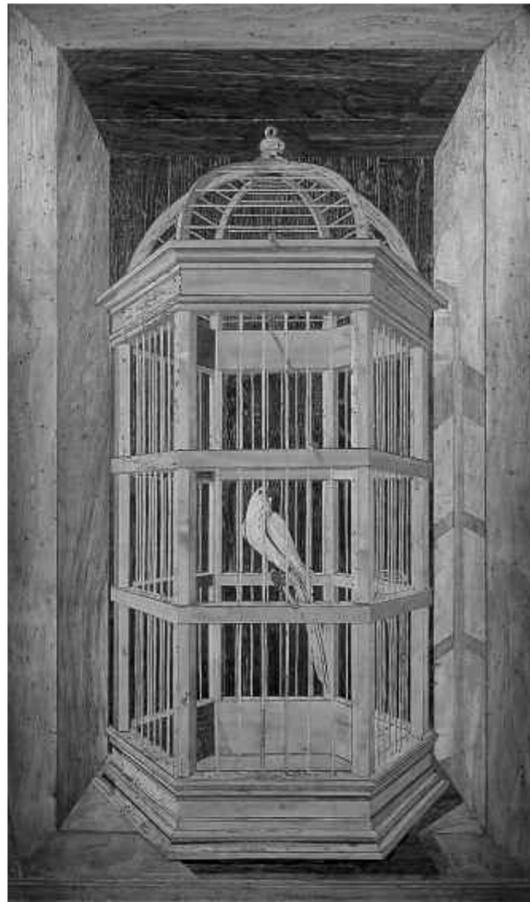


7. Tommaso di Antonio Franchini da Firenze,
Pannello intarsiato.
Assisi, basilica inferiore
di San Francesco, coro

Santa Chiara. La predilezione accordata dall'ordine francescano a Indivini si manifesta al livello più alto nel coro della basilica superiore, commissionato al maestro sanseverinate nel 1491 da Francesco Sansone, generale dell'ordine francescano dal 1475 al 1499¹²⁶ (fig. 10). La chiamata di Indivini ad Assisi determina l'interruzione di un ennesimo cantiere che l'artista aveva intrapreso presumibilmente fra il 1489 e il 1490 nella chiesa di San Francesco a Civitanova. Il 17 novembre 1493, infatti, lo stesso generale emanava da Assisi un ordine con cui si invitavano il guardiano e i frati del convento di San Francesco a Civitanova a essere pazienti e ad attendere che Domenico Indivini, che aveva intrapreso per loro un coro, completasse quello di Assisi, verso il quale erano stati per di più stornati alcuni dei fondi destinati al complesso civitanovese¹²⁷. Non si conoscono per ora le vicende di quel coro, di cui peraltro non rimane traccia nella chiesa. Forse Indivini non ebbe più il tempo di riprenderne la lavorazione, visto l'impegno richiesto dalla commissione di Assisi, la maggiore cui il maestro avesse mai fatto fronte per ampiezza e complessità, che lo tenne occupato fino a pochi mesi prima della morte. Lo stesso coro del duomo di Sanseverino, del resto, fu condotto avanti con lentezza e con interruzioni, attestate da un documento del 1496 in cui si afferma che i lavori languivano¹²⁸: con ogni probabilità il maestro vi si dedicò con rinnovata energia solo dopo la chiusura del cantiere di Assisi, come prova l'adozione di un secondo progetto presentato da Indivini e appoggiato dal priore, Liberato Bartelli¹²⁹. L'emergere della commissione di Civitanova è però ricca di implicazioni: intanto aggiunge un tassello alla ricostruzione del-

l'attività della bottega di Domenico Indivini, la cui intensità e la cui capacità di espansione appaiono notevolissime e proiettate verso l'area costiera della regione. Secondariamente manifesta la centralità che Francesco Sansone, committente del coro di Assisi, attribuiva a quel manufatto e al suo autore. Sansone, nei suoi ventiquattro anni di generalato, commissionò infatti numerose opere d'arte per le chiese principali dell'ordine in Italia, mostrandosi particolarmente sensibile e attento agli arredi lignei: nel 1483 aveva fatto costruire nuovi stalli nella chiesa di San Francesco a Brescia, sua città natale¹³⁰ e, soprattutto, nell'aprile del 1489 commissionava all'intarsiatore modenese Pierantonio degli Abati, genero di Lorenzo Canozzi, i mobili che dovevano completare l'arredo della sacrestia della basilica del Santo a Padova¹³¹. Del complesso restano quattro grandi pannelli intarsiati con nicchie aperte su complesse vedute urbane, ma il contratto stabiliva anche l'esecuzione di pannelli intarsiati con le figure della *Vergine annunciata*, dell'*Angelo annunciante* e dei *Santi Antonio, Francesco e Bonaventura*¹³². L'*Annunciazione* (vedi fig. in apertura saggio) e le immagini di *Santi e dottori francescani*, insieme al ritratto di profilo di Sansone, costituiscono la specificità del coro di Assisi. Previste in numero di venti nel contratto stipulato fra Francesco Sansone e Indivini, il 3 agosto 1491¹³³, sono in realtà trentotto e costituiscono una delle più complete gallerie di personaggi illustri dell'ordine. A esse si aggiungono le figure intarsiate a grandezza naturale di *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova* nel leggìo. Questi personaggi “affacciati sulla soglia prospettica di un'arcatella ed atteggiati secondo l'inesauribile lessico gestuale della predicazione”¹³⁴ sono frutto chiaramente di una stretta collaborazione fra l'intarsiatore e il pittore, che, fin dal primo intervento dedicato a questo problema, dovuto a Cristofani ai primi del Novecento¹³⁵, è stato individuato in Lorenzo d'Alessandro, conterraneo e parente di Indivini, con cui il nostro intagliatore intrattiene documentati rapporti di amicizia e di lavoro¹³⁶. Fra questi si collocano l'esecuzione del polittico di Serrapetrona e il progetto presentato al consiglio comunale di Sanseverino nel marzo 1493 da Indivini, da Lorenzo e dal canonico don Moricuccio di Oliviero per allestire una rappresentazione scenica forse con l'impiego di sculture¹³⁷. La paternità di Lorenzo per i disegni di figura di Sanseverino non è stata mai illustrata con una campagna di comparazioni fotografiche, ma possiamo ritenere che tale accostamento sia sufficientemente provato dal confronto fra figure come il *Sant'Antonio da Padova* di Pollenza di Lorenzo e l'omonimo *Santo* nel leggìo di Assisi, nonché da numerosi particolari riguardanti i gesti e gli scorci utilizzati dal pittore nei suoi dipinti¹³⁸. Alla luce della ricostruzione che stiamo operando della figura di Indivini come scultore oltre che intarsiatore e maestro di cori, il le-

8. Domenico Indivini,
Pannello intarsiato.
Assisi, basilica superiore
di San Francesco



game con Lorenzo d'Alessandro risulta determinante anche per il problema dell'esecuzione della policromia delle sculture. L'impressione che si ricava dalle vicende note della collaborazione professionale dei due artisti – da Serrapetrona ad Assisi passando per Tolentino¹³⁹ – è che sia Indivini con i vasti rapporti che sa intessere a promuovere Lorenzo presso i committenti con cui veniva in contatto: in quest'ottica credo vada guardato con rinnovato interesse il collegamento a suo tempo ipotizzato da Maria Giannatiempo fra la scultura della *Madonna col Bambino* della Galleria Nazionale delle Marche, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Piano a Corinaldo¹⁴⁰ e facente parte del gruppo legato alla *Madonna di Macereto*, e la commissione di un'ancona per la chiesa di San Francesco della medesima città, intrapresa da Lorenzo d'Alessandro entro il 1488 e da lui conclusa fra il 1495 e il 1496¹⁴¹. Corinaldo, posta a poca distanza da Senigallia, costituiva una delle estreme propaggini della vastissima diocesi di Camerino¹⁴² e la penetrazione in questo centro dei manufatti delle botteghe che operavano nella città dei Da Varano non appare sorprendente come la distanza geografica potrebbe lasciar credere. Lo stesso 1488, anno della commissione a Lorenzo, contrassegna infatti il periodo di maggior impegno di Indivini per i francescani di Camerino.

*Gli allievi di Domenico Indivini:
Sebastiano d'Appennino "Architectus sive magister
intaliandi lignamina"*

Su Sebastiano di Giovanni d'Appennino esisteva da tempo una cospicua documentazione che tuttavia non era stata mai valutata globalmente né messa in relazione con opere esistenti. Riprendendo notizie riportate già nei manoscritti sanseverinati di Giuseppe Ranaldi e nelle pubblicazioni di Aleandri, Oliva Palotto¹⁴³, in un articolo dedicato ai continuatori di Indivini, aveva riportato alcuni documenti sull'artista. La studiosa riferiva la comparsa di Sebastiano ad Assisi, intorno al 1498, per ricevere un pagamento a nome dell'Indivini; la sua presenza fra i testimoni al testamento del maestro, stilato il 5 aprile 1502; il lascito comune a lui e al fratello Pierfrancesco "di tutti i ferri, i disegni e gli strumenti dell'arte di legname", fatto da Lucia, vedova di Indivini, nel suo testamento del 10 gennaio 1504, nel quale Sebastiano, definito "allevum et filium suum adoptivum", veniva designato erede universale; alcuni pagamenti per lavori effettuati per il comune di Sanseverino fino al 1509 e un contenzioso con Nicolò Indivini, fratello di Domenico, circa i beni ereditari di Lucia, nel 1510¹⁴⁴. Già nel 1952, tuttavia, Giuseppe Fabiani aveva reso noto il soggiorno di Sebastiano "di maestro Domenico" ad Ascoli, protrattosi almeno dal 1517 al 1525 e contrassegnato dalla collaborazione con Cola dell'Amatrice a un'ancona perduta per la chiesa di San Nicola di Amatrice e con Grifone di maestro Francesco, nipote di Giovanni da Maltignano, nel coro della chiesa di Santa Margherita¹⁴⁵. Più recentemente Raoul Paciaroni pubblicava il contratto del 1504 fra Sebastiano e i frati di San Francesco a Macerata per una cornice lignea destinata a un dipinto non precisato, rintracciava l'accordo fra Sebastiano e Cola dell'Amatrice per la citata ancona di San Nicola ad Amatrice, stipulato a Sanseverino il 28 settembre 1515¹⁴⁶ e i documenti del 1507-1508 relativi alla commissione del coro delle clarisse dell'Annunziata di Sanseverino, diviso a metà fra Giovanni di Piergiacomo da un lato e appunto Sebastiano d'Appennino e Piergentile di maestro Paolo da Sanseverino dall'altro¹⁴⁷. Sostanzialmente nota, ma riferita fino a tempi recenti in maniera distorta, era l'esecuzione intorno al 1530 di un coro ligneo per la chiesa di Santa Croce a Macerata, sovvenzionato dal mercante sanseverinate Alessandro Floriani¹⁴⁸. La riconsiderazione di questi dati alla luce di nuove acquisizioni ha consentito di valutare meglio la figura di Sebastiano, individuabile come artista di talento, intagliatore, intarsiatore e scultore, cui si possono attribuire con buona probabilità due opere, collegabili stilisticamente e tecnicamente al gruppo di sculture riunito intorno al *San Sebastiano* di Domenico Indivini. L'origine di Sebastiano d'Appennino, piccolo castello soggetto a Camerino ai confini con il

9. Domenico Indivini,
Pannello intarsiato.
Assisi, Basilica superiore
di San Francesco



territorio di Visso e in prossimità del santuario di Macereto, viene ribadita in molti documenti che riguardano l'artista, fino alla sua maturità. I genitori di Sebastiano, però, Antonella, figlia di Sebastiano di Massio, e Giovanni di Andrea, sono documentati a Sanseverino almeno dal 1468 e fino alla fine del secolo¹⁴⁹: è dunque probabile che la coppia si sia trasferita appena sposata a Sanseverino, città manifatturiera che attirava immigrati dall'area balcanica e dalle zone più interne delle Marche e dell'Umbria. Sebastiano, che portava il nome del nonno materno, era forse il primogenito di Antonella e Giovanni, ed è probabile che sia lui che il fratello Pierfrancesco fossero già nati all'epoca del trasferimento dei genitori a Sanseverino, intorno al 1468. I due fratelli non vengono tuttavia menzionati nel testamento della madre Antonella, rogato nel 1493, in cui viene nominato erede il figlio Pellegrino e sono citate ben quattro sorelle¹⁵⁰. Questo fatto si può spiegare pensando che Sebastiano e Pierfrancesco si fossero a quell'epoca formalmente emancipati dalla famiglia, com'è probabile visto il tipo di rapporto instaurato con Indivini e la moglie. Il termine *allevum* – con cui comunque il solo Sebastiano è designato – induce a credere che egli sia stato accolto bambino da Indivini e allevato come un figlio: l'apprendistato prevedeva normalmente l'ingresso del

famulus nella famiglia del maestro, che in genere gli doveva corrispondere vitto, alloggio e vestiario. A volte, inoltre, il giovane rientrava sotto la tutela giuridica del capobottega e poteva anche venirne adottato, come nel caso celeberrimo di Squarcione che adottava regolarmente i propri allievi¹⁵¹.

Che nel caso di Indivini e di Sebastiano il legame fra maestro e allievo fosse qualcosa di più che un rapporto professionale, lo dice a sufficienza l'insistenza di Lucia, vedova di Indivini, nell'indicare in Sebastiano l'erede della bottega del marito, un ruolo che doveva sembrare naturale per le capacità artistiche di Sebastiano e il lavoro che egli svolgeva da anni accanto al maestro, ma che era minacciato dai tentativi di Nicolò Indivini di riscuotere i proventi di una bottega avviata, che, al momento della morte di Domenico, doveva ancora smaltire molte commissioni e riscuotere i relativi crediti. A pochissimi giorni dalla morte del fratello, il 27 aprile 1502, Nicolò incassava infatti la rata mensile che il comune aveva stanziato per la fattura del coro e nel novembre dello stesso anno presentava la famosa supplica per il pagamento della statua di *San Sebastiano* scolpita del fratello¹⁵². Anche in questo caso gli studiosi hanno da tempo raggiunto la conclusione che Nicolò non fosse maestro di legname¹⁵³, pur avendo forse potuto affiancare Domenico

10. Domenico Indivini e bottega, *Coro*, veduta laterale. Assisi, basilica superiore di San Francesco



nelle questioni organizzative legate alla fiorente impresa che questi gestiva. In effetti Nicolò non viene mai designato con il termine *magister* e dopo la morte del fratello ha bisogno di appoggiarsi ad alcuni maestri di legname locali, Pierantonio di Gentile Acciaccaferri e il figlio di questi Francesco, per cercare di portare avanti la lavorazione del coro della chiesa di San Severino. A loro Nicolò affida il compito di completare tale impresa eseguendo gli stalli destinati alle magistrature cittadine, conclusi solo nel 1513, così come risulta dalla firma sul manufatto¹⁵⁴. L'opera viene condotta evidentemente sulla base dei modelli di Indivini e, con ogni probabilità, con materiale destinato al coro di Sanseverino già lavorato prima della scomparsa di Domenico, ma con evidente scadimento qualitativo rispetto al prototipo¹⁵⁵. Nonostante dunque questa prova, o forse proprio a causa di essa, per Pierantonio Acciaccaferri e il figlio Francesco, maestro di legname come il padre, si può confermare la fisionomia di figure di respiro minore, buoni arti-

giani di cui Indivini può essersi servito nei momenti di massima attività, ma che dopo la sua morte lavorano prevalentemente per il mercato cittadino e non possiedono la levatura e le strutture logistiche per operare su larga scala¹⁵⁶. Riprendendo il filo degli eventi e tornando alle vicende immediatamente successive alla morte di Domenico, i rapporti tesi di Nicolò Indivini con la cognata Lucia emergono già nel testamento della donna, che lasciava al cognato soltanto un cappuccio, ma solo nel caso in cui avesse voluto onorarne il corpo partecipando al funerale: in caso contrario non avrebbe avuto nulla¹⁵⁷. Analogamente a quanto documentato per Vittore Crivelli, che cercò di farsi dichiarare erede del fratello Carlo, nonostante l'esistenza in quel caso di due figlie legittime del maestro¹⁵⁸, Nicolò dovette far leva sul fatto che Domenico e Lucia non avevano figli. Lucia provvede allora ad adottare ufficialmente Sebastiano con un apposito rogito notarile che ci restituisce con poche ma toccanti parole, in maniera dav-

11. Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, Sebastiano d'Appennino, Piergentile di maestro Paolo, *Coro ligneo*. Sanseverino, chiesa di Santa Chiara



vero rara per questo tipo di documenti legati per lo più a formulari fissi, la profondità del rapporto affettivo fra Sebastiano e i coniugi Indivini. La cerimonia si svolge a soli tre giorni dalla dettatura del primo testamento della donna, il 13 gennaio 1504. Lucia, che il notaio dice *orbata filiis*, amando per la sua virtù Sebastiano di Giovanni d'Appennino, "allievo" suo e del defunto marito, lo adotta come figlio, sacralizzando l'atto presso l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie dei frati minori dell'Osservanza¹⁵⁹: non crediamo di abbandonarci troppo al sentimentalismo ipotizzando che per Lucia e Sebastiano quel luogo dovesse caricarsi di altri più privati significati, poiché, come sappiamo, vi si trovava il polittico di Vittore Crivelli con la cornice realizzata circa trent'anni prima da Domenico Indivini. Lucia vive ancora fino al 1509 circa, quando detta un secondo testamento inedito in cui ribadisce la predilezione per Sebastiano¹⁶⁰. Questi risulta all'epoca sposato con Altavilla, da cui aveva avuto una figlia, Mar-

gherita: a entrambe Lucia fa cospicui lasciti, compreso il corredo per la ragazza. Morto ormai con ogni probabilità Pierfrancesco¹⁶¹, Sebastiano viene riconfermato erede universale; a lui sarebbe spettata la responsabilità di far dire per l'anima di Lucia le messe di san Gregorio nella cappella di San Vincenzo Ferrer nella chiesa domenicana di Santa Maria del Mercato, dove Lucia vuole essere sepolta accanto al marito¹⁶². Il passaggio dell'eredità a Sebastiano è subordinato a una condizione per noi molto indicativa: egli avrebbe dovuto vivere stabilmente a Sanseverino, altrimenti i beni sarebbero passati interamente alla chiesa di Santa Maria del Mercato. Tale clausola suggerisce che Sebastiano, analogamente al suo maestro, si assentasse frequentemente da Sanseverino per motivi professionali e che avesse già manifestato propositi di abbandonare per lunghi periodi la città, come effettivamente fece dopo il 1515 con il trasferimento ad Ascoli. All'artista non mancavano comunque le occasioni di lavoro anche a Sanseverino. Il 31 agosto 1509

Sebastiano, insieme al socio Piergentile di maestro Paolo, rilasciava infatti quietanza finale per il compenso di un coro commissionato due anni prima dalle suore della chiesa della Santissima Annunziata di Sanseverino per metà ai due artisti e per l'altra metà a Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino¹⁶³ (fig. 11). La vicenda è quantomai eloquente dello smembramento della bottega di Indivini avvenuta dopo la morte del maestro e permette di formulare qualche osservazione sulla sua composizione. La suddivisione del complesso fra le parti contraenti è totale, al punto che le suore stipularono due diversi contratti, il primo con Giovanni di Piergiacomo, il 7 ottobre 1507, il secondo con Sebastiano e Piergentile, il giorno successivo¹⁶⁴. Nel contratto con Giovanni di Piergiacomo si prescriveva che il maestro dovesse fare metà del coro attenendosi per forma, somiglianza, qualità del commesso e delle cornici al disegno di mano di maestro Domenico Indivini raffigurante un seggio per il coro della chiesa di San Severino, specificando però che Giovanni dovesse variare in ogni sedile il commesso o per lo meno farlo dello stesso valore, sottigliezza e magistero di quello che figurava nel citato disegno¹⁶⁵. Al maestro era concesso un anno di tempo e un compenso di sette fiorini per ogni stallo. Anche nel contratto con Sebastiano e Piergentile le suore fissavano come riferimento il suddetto disegno di Indivini per il coro di San Severino, richiedendo che si variasse lo schema della tarsia da uno stallo all'altro e ci si attendesse alla sottigliezza e qualità del modello. Il contratto presenta tuttavia una variante significativa: in questa metà del coro i due maestri avrebbero dovuto fare "tres prospectivas ad minus actas et bonas", elemento non previsto nell'accordo con Giovanni di Piergiacomo. Il contratto continua prevedendo che le sedie dell'ordine inferiore del coro fossero conformi alla spalliera dei priori nella sala grande del palazzo Comunale di Sanseverino, con ogni probabilità quella pagata a Indivini nel 1495¹⁶⁶. Il compenso, infine, appare minore di quello previsto per Giovanni di Piergiacomo, ammontando a sei fiorini e mezzo per stallo¹⁶⁷. La richiesta fatta al solo Sebastiano di eseguire delle tarsie prospettiche, almeno in numero di tre, conferma ancora una volta per lui la qualifica di erede più diretto di Domenico Indivini. Sappiamo che Sebastiano, grazie ai lasciti di Lucia, disponeva dei disegni del maestro e che aveva lavorato ad Assisi¹⁶⁸, dove sono inseriti specchi con tarsie prospettiche: fu probabilmente lui a proporre alle suore questa variante, che forse egli era l'unico in grado di realizzare. L'intera vicenda appare quindi come una gara fra gli allievi migliori di Domenico Indivini nell'eseguire al meglio i disegni del maestro, che vediamo ancora ricercati e apprezzati dai committenti. La somma minore corrisposta a Sebastiano e al socio, che potrebbe apparire come una sottovalutazione del loro

contributo¹⁶⁹, potrebbe spiegarsi invece come precisa volontà da parte di Sebastiano di giocare al ribasso rispetto al collega, proponendo un'offerta migliore. Le due parti del coro, la destra e la sinistra, si diversificano in effetti in numerosi particolari: le differenze maggiori consistono nella separazione fra gli specchi intarsiati, a sinistra ottenuta con una lesena scanalata, a destra con una semplice doppia cornice liscia. Inoltre la trabeazione decorata a palmette è realizzata a sinistra con la tarsia, a destra in intaglio¹⁷⁰. Gli specchi della parte sinistra appaiono in generale più raffinati. Gli studiosi fino a oggi attribuivano la parte sinistra a Giovanni di Piergiacomo sulla base del profilo emerso per questo artista, che sembrava di maggiore levatura rispetto a Sebastiano¹⁷¹. Tale valutazione positiva del valore di Giovanni di Piergiacomo si appoggiava soprattutto sull'esistenza del coro di San Ruffino ad Assisi, realizzato dall'artista sanseverinate fra il 1519 e il 1520¹⁷² (fig. 12). Ora, oltre a elementi precisi, come il fregio a palmette scolpite che corona la parte destra del coro delle clarisse settempedane, che si ritrova identico ad Assisi, a rendere invece più probabile che la parte sinistra del coro dell'Annunziata, qualitativamente migliore, spetti a Sebastiano e la destra invece a Giovanni di Piergiacomo è la firma del medesimo Giovanni che figura nel primo stallo della parte destra. Questo pannello, intarsiato con la figura di *Santa Caterina*, reca infatti l'iscrizione "S. CATERINA SPONSA XPI / HOC OPUS CURAVIT I(OHANNES) PHILINUS DE S(ANCTO) S(E)V(ERINO) MDXI", che è stata letta finora come una probabile indicazione del committente¹⁷³. In realtà "Filini" o "Felini" è il soprannome attestato per la famiglia di Giovanni di Piergiacomo¹⁷⁴ e lo stesso intagliatore viene chiamato in questo modo in uno dei documenti riguardanti il coro di San Ruffino¹⁷⁵. La tarsia con la *Santa*, sia per carenze nel disegno di base sia per evidenti difficoltà da parte dell'esecutore, non appare certamente all'altezza delle raffinate tarsie con i *Santi francescani* del coro di Assisi. Lo stesso genere di incertezze nella costruzione delle figure, particolari come le mani tozze, la tecnica di profilare con linee scure i contorni e perfino lo stesso disegno del broccato dell'abito, accomunano poi la *Santa Caterina* di Sanseverino al *San Ruffino* proveniente dallo stallo centrale del coro della cattedrale di Assisi, così come indicato nel contratto del maggio 1518¹⁷⁶, confermando per la *Santa Caterina* la paternità di Giovanni di Piergiacomo. Probabilmente più anziano di Sebastiano¹⁷⁷, attivo autonomamente anche prima della morte di Indivini, Giovanni ebbe forse un legame meno stretto con il maestro rispetto a Sebastiano. Dopo la morte di Indivini, sfruttando forse il *curriculum* di suo allievo, ottiene numerose e importanti commissioni anche lontano da Sanseverino, come a Montecassiano, nel 1506¹⁷⁸, a Tolentino, fra il 1510 e il

12. Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, maestro Brizio di Benedetto da Camerino, Coro. Assisi, chiesa di San Ruffino



1511¹⁷⁹, e a Osimo, dove si trova documentato nel 1504 per un'anconetta nel palazzo dei Priori e, soprattutto, per i cori per San Francesco e per l'Annunziata¹⁸⁰. Dal momento che anche Sebastiano lavora per i francescani di Macerata nel 1504¹⁸¹, è evidente come il coro di Assisi avesse funzionato per i maestri sanseverinati come una formidabile vetrina, che li rese famosi e apprezzati soprattutto nel circuito della committenza francescana. Se la vicenda del coro dell'Annunziata di Sanseverino indica una certa rivalità fra i successori di Indivini, questo non significa che Sebastiano e Giovanni fossero in cattivi rapporti. Proprio Sebastiano d'Appennino infatti è presente accanto a Giovanni di Piergiacomo nell'accordo siglato fra quest'ultimo e i canonici di San Ruffino di Assisi, insoddisfatti dei lavori al coro¹⁸². Da notare, a proposito di questa vicenda, l'intrecciarsi di personalità legate variamente all'ambiente artistico di Indivini. Oltre a Sebastiano e Giovanni ritroviamo infatti Pieramore da Jesi, documentato fra gli aiuti del maestro sanseverinate nel coro della cattedrale jesina, chiamato da Giovanni di Piergiacomo a stimare il suo lavoro insieme a maestro Andrea da Modena¹⁸³, e poi un maestro, Brizio di Benedetto, detto variamente di Camerino o di Nocera, che è socio di Giovanni e che forse entrò nell'orbita della bottega di Indivini all'epoca delle imprese camerinesi¹⁸⁴. Il fatto che va rimarcato è l'influenza profondissima esercitata dall'Indivini sull'ambiente artistico della regione anche dopo la sua morte, attraverso i migliori allievi, cioè Giovanni di Piergiacomo e Sebastiano d'Appennino,

che ne proseguirono l'attività riproponendone i metodi di lavoro e mantenendo vive le relazioni di committenza e di collaborazione intessute dal maestro. Avviandoci alla conclusione, rimane da dipanare il problema della fisionomia di Sebastiano d'Appennino quale scultore. Come si accennava in precedenza, al nome dell'allievo di Indivini si possono collegare quasi con certezza due sculture, entrambe raffiguranti il *Crocifisso*. La prima fa parte di un gruppo del *Calvario* completato dalle sagome della Vergine e di san Giovanni dipinte da Cola dell'Amatrice, esposto nella Pinacoteca Civica di Ascoli e proveniente dalla chiesa della Santissima Annunziata di quella città¹⁸⁵. L'altra è un inedito *Crocifisso* custodito nella chiesa di Santa Croce a Macerata¹⁸⁶. Senza insistere sull'ennesimo episodio di committenza francescana – entrambe le opere provengono da chiese dei minori osservanti – il dato più rilevante appare l'assoluta contiguità fra tali sculture e altri *Crocifissi*, accostabili per analogie di stile e tecnica al *San Sebastiano* di Sanseverino, come gli esemplari del duomo di Matelica, di Santa Chiara a Camerino, di San Biagio a Castelraimondo – ma proveniente da San Francesco a Camerino – e di Croce di Caldarola¹⁸⁷. L'avvicinamento a Indivini e alla sua bottega autorizza a concludere che il *Crocifisso* di Ascoli costituisce con ogni verosimiglianza un prodotto del sodalizio fra Sebastiano e Cola dell'Amatrice, databile, in riferimento ai caratteri dei dipinti di Filotesio, agli anni fra il 1519 e il 1520¹⁸⁸. La durata e le modalità di questo rapporto non sono del tutto chiare, ma non possiamo escludere che si esten-

dessero ad altri campi dell'attività di Filotesio, come la progettazione architettonica. Nella quietanza rilasciata a Cola per la cornice della pala per San Nicola ad Amatrice, Sebastiano viene definito dal notaio "architectus sive magister intagliandi lignamina"¹⁸⁹: questa doppia professionalità di "architetto" e legnaiolo, largamente attestata nella documentazione coeva a partire da maestri di primo piano fra cui Baccio Pontelli e Giuliano da Maiano¹⁹⁰, può suggerire che Sebastiano si dedicasse anche all'esecuzione di compiti propriamente architettonici, come la costruzione di modelli per edifici, che già abbiamo visto documentata per Indivini a Jesi. In particolare Cola e Sebastiano potrebbero aver collaborato nella costruzione della chiesa ascolana di Santa Margherita, appartenente alle clarisse, per la quale Filotesio veniva pagato nel 1515¹⁹¹ mentre Sebastiano vi veniva chiamato, nel 1520, a costruire un coro insieme a Grifone di Francesco¹⁹².

Il *Crocifisso* di Santa Croce a Macerata proviene invece da una chiesa per la quale Sebastiano aveva iniziato un coro che veniva pagato parzialmente nel novembre del 1529 e cui aveva contribuito con considerevoli finanziamenti Alessandro Floriani, un facoltoso mercante sanseverinate, trasferitosi a Macerata, che possedeva un altare nella chiesa¹⁹³. Costui nel 1530 commissionava a Sebastiano una panca e le balaustrate intagliate della sua cappella, specificando che la qualità e il tipo di intaglio dovessero seguire quelli del *Crocifisso* della medesima cappella¹⁹⁴, verosimilmente scolpito da Sebastiano e identificabile con quello oggi esposto sull'altare maggiore della chiesa. Floriani aveva abbellito notevolmente anche la sua residenza maceratese, coinvolgendo il pittore sanseverinate Antongiaco Acciaccaferrì, figlio dell'intagliatore Pierantonio, e lo stesso Sebastiano con il figlio Domenico, come risulta da un altro documento del 1535, dal quale apprendiamo anche l'avvenuta morte di Sebastiano¹⁹⁵. Il lavoro per committenti privati appartenenti al ricco e dinamico ceto dirigente dei comuni della Marca, presto destinato a costituire il patriziato cittadino, è un elemento attestato per Sebastiano anche ad Ascoli: lo prova la lite del 1525 fra l'intagliatore e Diamante di Piersanti Lenti per la fattura di una porta e probabilmente la stipula dell'atto dotale di Margherita, figlia di Sebastiano, effettuata in casa del nobile Giovan Francesco Saladini il 21 giugno 1524¹⁹⁶.

Con la sua poliedrica figura di *magister lignaminis*, architetto, scultore, costruttore di cori intarsiati e intagliati e di cornici, Sebastiano, allievo prediletto di Domenico Indivini e suo *alter ego*, arricchisce di sfumature anche la figura del maestro, colmando quei vuoti nella documentazione che hanno a lungo impedito di cogliere il valore di questi artisti. Difficilmente, ormai, si potrà mettere in dubbio la cultura notevolissima di Indivini, che spazia da modelli veneti e adriati-

ci alle opere degli artisti fiorentini protagonisti della storia dell'arte rinascimentale, conosciuti nelle Marche ma certamente anche attraverso viaggi fuori dai confini della regione¹⁹⁷. Rimangono naturalmente ancora molti punti da chiarire, soprattutto in relazione alle sculture. Che Indivini e, dopo di lui, i suoi allievi, soprattutto Sebastiano¹⁹⁸, fossero scultori non si può ormai mettere in dubbio. Più problematico dare ordine al catalogo e dipanare il problema dell'esistenza di altre botteghe affini accanto a quella sanseverinate, delle quali per ora si può individuare solo quella facente capo a Lucantonio di Giovanni.

In assenza di altri dati può essere utile segnalare l'esistenza di ripetute tangenze e sovrapposizioni fra la presenza della bottega di Indivini in un determinato luogo e la diffusione delle sculture oggetto delle nostre ricerche. In generale si può affermare come l'assunzione di commissioni che impegnavano per molti anni in una città il maestro e i suoi allievi, ad esempio i cantieri legati alla costruzione dei cori, fosse l'occasione per collocare sul mercato altri prodotti realizzati nella bottega: così avveniva per Giuliano da Maiano¹⁹⁹, per gli scultori tedeschi del XV e XVI secolo²⁰⁰ e per gli artisti lombardi come i Del Maino²⁰¹. Possiamo enumerare i casi di questo tipo che coinvolgono Domenico Indivini e che, per la loro stessa frequenza, appaiono indici di una pratica perfettamente assimilata dall'artista. In almeno tre casi, infatti, la provenienza di *Crocifissi*²⁰² accostabili alla bottega del maestro, coincide con chiese dove Indivini o Sebastiano avevano eseguito dei cori: così a San Francesco a Camerino, a Santa Chiara a Camerino e più tardi a Santa Croce di Macerata. Per Santa Chiara, poi, si segnala il rinvenimento di un *Bambinello*, associato da un'antica tradizione alla beata Battista, affine a molti dei Bambini delle *Madonne* del gruppo della *Madonna di Macereto*²⁰³. Di metodi imprenditoriali parla inoltre la produzione dei cori, laddove si notano la riproposizione di identici motivi decorativi in complessi di centri diversi, lavorati contemporaneamente dal maestro, e il documentato ricorso a maestranze locali²⁰⁴. Rispetto però alla disomogeneità stilistica di alcuni dei cori superstiti, imputabile certo anche alle pessime condizioni conservative in cui molti versano, ma anche alla molteplicità degli esecutori coinvolti, risalta la sostenutezza qualitativa di questo gruppo di sculture, di cui tratta ampiamente Raffaele Casciaro in questo catalogo. Capovolgendo dunque l'immagine prevalente e ormai quasi cristallizzata di un Domenico Indivini artigiano e costruttore di cori, possiamo azzardare l'ipotesi che il maestro riservasse gran parte delle sue energie e il suo diretto intervento proprio alla realizzazione delle sculture, limitandosi per il resto a progettare, fornire i disegni, controllare la qualità dei materiali e dirigere i cantieri, non diversamente dai maggiori artisti imprenditori del Rinascimento.

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che mi hanno aiutato in molti modi durante la preparazione e la stesura di questo testo, a partire dai componenti del comitato scientifico della mostra, con i quali c'è stata una costante condivisione delle fatiche, dei dubbi, delle scoperte. Fra essi un grazie particolare ai cari amici Giuseppe Capriotti e Raffaele Casciaro e a Maria Giannatiempo, per me esempio di impegno e rigore. Grazie di cuore quindi a Eleonora Bairati, Giordana Benazzi, suor Chiara Laura, Maurizio Ciaroni, Roberto Col-

¹ Cfr. De Francovich 1929.

² Cfr. Molajoli 1931-1932.

³ Cfr. Bittarelli 1986 e 1993.

⁴ Si cita in particolare la mostra di Matelica del 1999 (cfr. *La cultura lignea...* 1999); cfr. Giannatiempo 2002, intervento riassuntivo del problema posto dalle sculture lignee dell'area camerte, cui si rimanda anche per la bibliografia.

⁵ Cfr. Casciaro 2005¹.

⁶ Soprattutto per quanto riguarda le committenze di opere di oreficeria, Visso risulta costantemente orientata verso i maggiori centri vicini, come Camerino e Foligno. Nel 1447, ad esempio, Bartolomeo di Marco da Visso commissionava una croce d'argento agli orafi romani residenti a Camerino Agostino e Nardo di Odolo (cfr. Aleandri 1905, p. 149). Per la scultura lignea è esemplare la nota vicenda della *Madonna della Misericordia* di Lucantonio di Giovanni di cui tratta Matteo Mazzalupi. Discorso diverso potrebbe essere fatto per la pittura, in quanto a Visso operavano con successo due maestri locali, Paolo da Visso, appunto, e Benedetto di Marco da Castelsantangelo (sul Nera), il primo richiesto anche fuori dalla città natale come attesta la sua documentata attività per Tolentino, Ascoli Piceno e Todi (cfr. Venanzangeli 1993).

⁷ L'esposizione presentò ben otto sculture lignee variamente riferibili al gruppo riunito intorno alla *Madonna di Macereto*, tutte restaurate e messe in relazione con alcune delle opere dei pittori camerinesi. Si trattava della *Santa Lucia* di Varano (cfr. Casciaro in *Il Quattrocento...* 2002, p. 231, n. 56), della *Madonna di Macereto* (Casciaro, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 231-232, n. 57), della *Madonna col Bambino* di Croce di Caldarola (Casciaro, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 233-234, n. 58), della *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Parrocchiale di Castelsantangelo sul Nera (Casciaro, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 234-235, n. 59), della *Madonna della Misericordia* di Baregnano (Vastano, in *Il Quattrocento...* 2002, p. 23, n. 61), della *Madonna di Congregazione di Carità* (Caldari, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 237-238, n. 62), del *San Sebastiano* di Valcimarra (Baiocco, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 238-240, n. 63) e del *San Sebastiano* di Pievebovigliana (Baiocco, in *Il Quattrocento...* 2002, pp. 241-242, n. 65).

⁸ Per i problemi specifici posti dalla scultura lignea in relazione all'esistenza di prototipi cfr. Toscano 1999. Per gli aspetti connessi alla funzione e all'uso delle sculture lignee si rimanda al saggio di Giuseppe Capriotti.

⁹ Cfr. Appendice, doc. 419 e saggio di Matteo Mazzalupi in questo catalogo.

¹⁰ Cfr. Cordella 1987 e 2001. Il manoscritto si trova nell'Archivio Diocesano di Norcia.

¹¹ Cfr. Cenci 1974-1976.

¹² Dalle *Ricordanze* di Neri di Bicci emerge tra l'altro una fitta trama di rapporti con intagliatori e maestri di legname, a partire dai Da Maiano, fornitori di sculture lignee, colmi da camera, cornici che Neri dipingeva (cfr. Santi, in Neri di Bicci 1976, pp. XI-XXXI e Santi 1994). L'artista fiorentino è impegnato spesso nella pittura di sculture, che per lo più gli venivano consegnate dal committente prive della policromia. Per alcuni casi cfr. Neri di Bicci 1976, n. 77, pp. 39-40, 30 ottobre 1455, dipinge una "Santa Maria Madalena de rilievo" per l'abate di San Felice in Piazza; n. 469, p. 241, 9 maggio 1465, annota una commissione per "dare oro e mettitura d'una chorona di uno santo Antonio de rilievo" in legno, comprensivo di porcellino ai piedi, che viene consegnata il 3 novembre 1465 alla chiesa di San Giacomo e Sant'Antonio di Fivizzano in Lunigiana; n. 322, p. 163, ricorda di aver "tolto" a dipingere da maestro Francesco zoppo di Santo Spirito "uno crocifisso di rilievo, grande chome naturale, cholla croce e 'l monte" che si trovava nella chiesa di San Gaggio fuori Firenze, preso il 16 giugno e consegnato il 13 agosto 1462; n. 336, pp. 170-71, il 28 settembre 1461 riceve da Nicolò Davanzati "uno bambino de rilievo" destinato al-

trinari, Paola Di Girolami, Marta Di Ruscio, Emanuela Di Stefano, Patrizia Dragoni, Antonio Eleuteri, Pier Luigi Falaschi, Roberto Lambertini, suor Laura Cristiana, Eleonora Mancini, Fabio Martelli (architetto), Cristiano Marchegiani, Barbara Mastrocola, Matteo Mazzalupi, Laura Mocchegiani, Massimo Montella, Angela Montironi, Paolo Paoloni, Stefano Papetti, Sonia Pierangeli, Valeria Rivola, Paolo Ruggeri, Carlo Maria Saladini, Andrea Simoni, Graziano Vergani. A Fabio per essermi stato sempre vicino.

la sorella monaca del committente, che lui dipinge e dora e che gli viene pagato il successivo 2 ottobre.

¹³ Cfr. Anselmi 1888-1889. Dell'opera non viene purtroppo specificata la destinazione, ma è probabile che il committente agisse per conto di qualche istituzione religiosa. L'episodio citato è indicativo anche della pratica della scultura lignea da parte di religiosi, specialmente di frati e monaci, che potrebbero aver lavorato in prevalenza per le esigenze del proprio ordine religioso, diffondendo i prodotti fra i vari conventi. Ricordiamo a tal proposito la figura di don Romualdo, addirittura abate del monastero camaldolese di Candeli, e intagliatore per il quale Neri di Bicci si occupò della pittura di almeno due crocifissi nel 1456 e nel 1461, quest'ultimo con il relativo tabernacolo (cfr. Neri di Bicci 1976, ricordanze n. 94, p. 47 e n. 330, p. 168; per una proposta identificativa di sculture di don Romualdo cfr. Santi 1973, pp. 182-188).

¹⁴ Per la vicenda, resa nota da Cordella, vedi avanti nel testo e *infra* note 24 e 25 (cfr. Cordella 1987, pp. 109-110, note 41-42; Cordella 2001, pp. 191-192 e avanti nel testo).

¹⁵ Cfr. Appendice, doc. 175.

¹⁶ Cfr. Appendice, doc. 419. Il pagamento finale della scultura viene registrato tuttavia solo il 28 ottobre 1516 (cfr. Appendice, doc. 424).

¹⁷ Cfr. Appendice, doc. 111. Cfr. docc. 112-117.

¹⁸ Il documento, citato da Rossi 1872, p. 37, risale al 18 giugno del 1458: "Item quod cum quidam theutonicus tulit in palatio nostre residentie videlicet in capella ipsius palatii quendam Crucifixum pictum insculptum, et honor et decus ipsius capelle ipsius palatii erit ipsum emere et in ea ponere pro ornatu ipsius" i priori mettono ai voti la proposta di acquistarlo, che passa per 37 sì e due no; di conseguenza viene decretato l'acquisto del *Crocifisso* per 50 fiorini (Archivio di Stato di Perugia, Fondo Priorale di Perugia, Rifformanze, vol. 92 (1458) c. 49 r.).

¹⁹ Il documento è tratto dalle Rifformanze del comune di Norcia ed è riportato da Cordella 2001, p. 193.

²⁰ Su questo aspetto della percezione della scultura lignea e sui fenomeni di "animazione" delle statue sacre cfr. il saggio di Giuseppe Capriotti in questo volume.

²¹ Cfr. Di Stefano, Cicconi 2002, doc. 18, p. 450. Giovanni Borgarucci, in caso di morte della figlia Paola, aveva stabilito di destinare tutte le proprie sostanze alla costruzione di una cappella *magna et honorabilis* dedicata a san Giovanni Battista nella chiesa di Sant'Angelo del suo paese natio, Bolognola, stabilendo che venisse dipinta e, se fossero avanzati dei soldi, "ematur inmagio ad similitudinem in[m]aginis beati Iohannis predicti de lingno ornata de argento" (*Ibidem*). Dalla cappella di Borgarucci proviene la *Madonna col Bambino e santi* attribuita a Giovanni Angelo di Antonio da Bolognola (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, attualmente in deposito presso la Pinacoteca Civica di Camerino, per cui cfr. De Marchi, in *Pittori a Camerino...* 2002, pp. 302-303).

²² L'identificazione degli autori delle sculture con pittori è stata sostenuta negli ultimi anni soprattutto da studiosi di area umbra. Citiamo in particolare Galassi 1994; Cordella 1992 e 2001, pp. 186-187 e, da ultimo, con prudenti ipotesi di attribuzione di sculture alla bottega di Nicola da Siena e degli Sparapane, Fratini 2003.

²³ Uno degli esempi più interessanti è rappresentato dall'atto con cui i tre figli dell'orafa Nicola da Guardiagrele stringevano fra loro una società per l'arte della lavorazione dell'argento, la pittura di qualsiasi genere, sia in argento che in oro, su muro e su legno; più avanti si precisava che la società medesima era finalizzata a esercitare la pittura e tutte le altre opere in pietra, oro, argento e legno e su muro (cfr. Fabiani 1954, II, pp. 271-272). Per altri esempi cfr. il saggio di Giordana Benazzi in questo volume.

²⁴ Il genere più comune di associazioni di questo tipo riguarda gli accordi fra pittori e intagliatori per la realizzazione di politici e ancone; per brevità si rimanda agli esempi forniti dall'Appendice documentaria di questo volume (docc. 63, 70, 141, 311, 338, 354, 411, 413, 422, 472). Sappiamo inoltre che Giovanni di Matteo da Mal-

tignano, autore del coro della cattedrale di Ascoli, aveva stretto un'associazione con un intagliatore slavo e un pittore genovese per la realizzazione di cofani dipinti (cfr. Fabiani 1954, II, pp. 218-219).

²⁵ Cfr. Cordella 1987, pp. 109-110, nota 42 e Cordella 2001, pp. 191-192.

²⁶ Cfr. Cordella 1987, p. 108, nota 40 e Cordella 2001, pp. 182-183. A Giovannangelo di Giordano si può attribuire una *Madonna col Bambino* già nella chiesa di Santa Maria “de fori” a Castelluccio di Norcia, documentata da una perizia del 30 giugno 1499, rubata qualche anno fa (cfr. Cordella 2001, p. 182, fig. 8, p. 7). Dalle fotografie esistenti la si può giudicare un'opera di notevole qualità, influenzata da modelli abruzzesi, segnatamente da Saturno de' Gatti, con cui peraltro l'autore era in rapporti. Sull'artista abruzzese cfr. Angelini 2003.

²⁷ Cfr., in questo volume, il saggio di Mazzalupi dove si accenna all'esistenza di un terzo fratello, Gregorio, forse anch'egli artista.

²⁸ Cfr. cat. 27, 47, 48.

²⁹ Possono essere citati a tale proposito i risultati delle analisi effettuate sui gruppi di *Deposizione* italiani nel catalogo della mostra di Montone del 1999 (cfr. *La deposizione lignea...* 2004, *passim*). Fra i sedici numeri del catalogo, comprendenti figure di *Deposti*, personaggi del *Compianto* e *Madonne col Bambino* di un'area estesa fra le attuali Marche, Umbria, Abruzzo e Toscana, tutti quelli sottoposti a indagini sui materiali hanno rivelato l'uso del pioppo o del salice (piante comunque entrambe della categoria *salicacee*).

³⁰ Cfr. Trionfi Honorati 2000; Coltrinari, in corso di stampa^a.

³¹ Per le vicende della scultura si rimanda alla scheda in catalogo (cat. 28).

³² Sull'opera cfr. Novello 2002^b, con bibliografia precedente.

³³ Cfr. Annibaldi 1878.

³⁴ Ranaldi 1820-1839.

³⁵ Aleandri 1893 e 1921.

³⁶ Cfr. Appendice, doc. 42.

³⁷ Come noto, la maggiore età che consentiva di stipulare atti autonomamente e di prestare testimonianza era all'epoca di venticinque anni.

³⁸ Cfr. Appendice, docc. 49-51.

³⁹ Cfr. Appendice, docc. 57-58.

⁴⁰ Cfr. Appendice, doc. 58.

⁴¹ Cfr. Appendice, doc. 60.

⁴² Cfr. Appendice, doc. 143. A quella data il matrimonio fra Piera e Nicolò Indivini appare *contraendo*.

⁴³ Cfr. Appendice, doc. 63.

⁴⁴ Cfr. Appendice, doc. 63.

⁴⁵ Il 7 aprile del 1481 i frati di Santa Maria delle Grazie avanzavano al comune di Sanseverino la richiesta di un contributo per pagare il pittore dell'ancona del loro convento, ottenendo 26 fiorini, pagati il successivo 20 aprile (cfr. Paciaroni 1987, pp. 8-10).

⁴⁶ Il documento in oggetto, reso noto da Raoul Paciaroni, consiste nella licenza data da Lorenzo d'Alessandro al notaio Boezio Vittori di cassare un atto stipulato con Mariano di Gentile da Serrapetrona “occasione cuiusdam cone per ipsum magistrum Laurentium facte pro ecclesia Sancti Francisci de dicta Serra” (cfr. Paciaroni 1977, pp. 21-25 e Paciaroni 2001, p. 149, doc. 106). Il contratto di cui si autorizzava l'annullamento era verosimilmente l'allogazione del dipinto a Lorenzo e dovrebbe essere stato stipulato prima del 1490, data alla quale risalgono i primi protocolli conservati del notaio Boezio Vittori (cfr. Paciaroni 2001, p. 70). L'atto del 1496 in effetti potrebbe essere l'ultimo passaggio di una vicenda conclusasi anche anni prima; la proposta di retrodatazione a una data anteriore al 1491 è di Andrea De Marchi 2002, p. 98, nota 299.

⁴⁷ Tale soluzione si ritrova in particolare nel polittico di Sant'Agostino a Torre di Palme, con la variante iconografica del Cristo eucaristico fra due angeli oranti (cfr. Di Provvido, in *Vittore Crivelli...* 1997, pp. 206-207, n. 11) e nel polittico con l'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Civica di Sant'Elpidio a Mare dove troviamo il *Christus patiens fra la Vergine e san Giovanni* (cfr. Di Provvido, in *Vittore Crivelli...* 1997, pp. 228-229, n. 40).

⁴⁸ Si possono citare il caso noto della cornice del polittico di Gualdo Tadino di Niccolò di Liberatore (cfr. Guerrieri 1930) e di quella del polittico per la chiesa di Santa Maria della Pieve subappalata dal pittore Ansovino di Vanni da Bolognola a Paolino da Ascoli entro il 1461 (cfr. Coltrinari 2004^a, pp. 47-48).

⁴⁹ Per l'invio di polittici dei Vivarini nelle Marche si veda la sintesi di Massa 2000. Sul polittico della Pinacoteca Parrocchiale di Montolmo si rimanda all'esauriente scheda di Pascucci, in *Pinacoteca...* 2003, pp. 46-67, con una proposta di ricostruzione della cornice sulla base di una descrizione settecentesca dei frammenti ricasti

sulle tavole attuali. Per il trittico di Lorenzo d'Alessandro nel medesimo museo cfr. *Pinacoteca...* 2003, pp. 79-87.

⁵⁰ L'analisi delle componenti culturali del polittico di Belforte, in relazione con modelli veneziani, si deve ad Andrea De Marchi (cfr. De Marchi 2002, pp. 72- 73). Sul polittico recentemente restaurato a cura di Romeo Bigini, cfr. Giannatiempo López 2005^e e le osservazioni di Casciaro nel saggio in catalogo.

⁵¹ Cfr. Aleandri 1893, pp. 72-73 e Appendice, docc. 16, 23, 26-27, 29.

⁵² Cfr. Appendice, docc. 72-73, 77.

⁵³ Ci sembra di poter escludere un ruolo attivo di un altro maestro di legname, Benedetto di maestro Giovanni, detto variamente di Urbino o di Gubbio, che figura in tre documenti sanseverinati scaltati fra 1467 e 1470, ma che appare tuttavia piuttosto come un carpentiere itinerante specializzato nella sistemazione dei tetti delle chiese: cfr. Appendice, docc. 30-31, 38.

⁵⁴ Cfr. Appendice, doc. 85.

⁵⁵ Cfr. Bragaglia 2002, pp. 76-79.

⁵⁶ Cfr. Appendice, doc. 166.

⁵⁷ Su questo coro cfr. Appendice, docc. 165, 171, 173, 192, 196.

⁵⁸ Cfr. Anselmi 1890, p. 207.

⁵⁹ Per la vicenda cfr. Coltrinari 2002-2003, I, pp. 106-111. Su Francesco di Galasso cfr. Coltrinari 2002, pp. 158-160.

⁶⁰ Per uno studio dettagliato sul problema della fornitura di materiali per la costruzione dei cori attraverso la documentazione italiana cfr. Wilmering in *The Gubbio studiolo...* 1999, pp. 3- 9.

⁶¹ Cfr. Baxandall, 1989, pp. 35-63.

⁶² Per un contributo globale sull'artista comprensivo di documentazione inedita e dello studio delle opere, cfr. Coltrinari, in corso di stampa^a.

⁶³ Cfr. Rossi 1874^a, pp. 278-281 e Novello 2002^a, pp. 414-415.

⁶⁴ Cfr. Cenci 1974-1976, I, pp. 587-590 e Novello 2002^a, I, figg. a pp. 415, 514-518, III, pp. 413-418.

⁶⁵ Cfr. Rossi 1872, pp. 36-37.

⁶⁶ Cfr. Rossi 1874^a, pp. 282-283.

⁶⁷ Cfr. Coltrinari in corso di stampa^a e Coltrinari 2004^a, pp. 51-73.

⁶⁸ Cfr. Coltrinari in corso di stampa^a.

⁶⁹ Cfr. Cenci, 1974-1976, II, pp. 691, 696; Novello 2002^a.

⁷⁰ Per l'intagliatore, cfr. Crocetti 1989-1990 e 1997; per l'attività a Tolentino, cfr. Coltrinari 2004, pp. 88-92.

⁷¹ Per i metodi di lavoro di queste botteghe, cfr. Coltrinari in corso di stampa^a.

⁷² Domenico Indivini potrebbe però essere stato validamente coadiuvato già molto presto dall'allievo Sebastiano d'Appennino, per cui vedi *infra*.

⁷³ Per il coro di San Domenico, cfr. Rossi 1872, pp. 66-67. Per Giovanni Schiavo si veda in questo volume la scheda sui pannelli già nel coro di San Catervo (cat. 11).

⁷⁴ L'esempio più antico di simili figurazioni, poste di norma a chiusura delle ali dei cori rivolte verso la navata, è il pannello del Museo Civico di Recanati proveniente dal coro di Sant'Agostino, firmato e datato 1395 da Ludovico da Siena (cfr. Trionfi Honorati 1993, pp. 10-11). Per esempi in area dalmata, cfr. Trionfi Honorati 2000. Per il coro della cattedrale di Ascoli, dove figurano quattro simili pannelli, cfr. *Architetture lignee...* 2003, p. 32.

⁷⁵ Cfr. Annibaldi 1878, p. 15; cfr. Appendice, doc. 146.

⁷⁶ Il 29 giugno 1429 Gaspare da Foligno risulta in lite con i frati di San Domenico a Camerino circa il compenso del coro da lui appena costruito per la chiesa su modello del coro di Sant'Agostino a San Ginesio; il giorno dopo, pertanto, il maestro folignate nomina come periti maestro Ansovino di Nanzio da Colpolina e il pittore Arcangelo di Cola da Camerino. Cfr. Feliciangeli 1910 e Di Stefano, Cicconi 2002, p. 450, doc. 26.

⁷⁷ Per i dati su Gaspare da Foligno, cfr. Felicetti 2004, pp. 320-321.

⁷⁸ Cfr. il saggio di Mazzalupi in questo volume. Sulle vicende del polittico, cfr. Minardi, in *Pittori a Camerino...* 2002, pp. 245-250.

⁷⁹ La notizia si ricava da una pergamena dell'Archivio Comunale di Serrapetrona che riguarda una riunione del Consiglio dei capitani delle arti di Camerino del 1° marzo 1435 (cfr. Cicconi 1998, p. 156).

⁸⁰ Per l'opera vedi la scheda in questo catalogo, cat. 13.

⁸¹ Vedi *infra* e Appendice, docc. 437, 444-448, 464.

⁸² Cfr. Baxandall 1989, pp. 122-160.

⁸³ Il coro risulta firmato sul cornicione: “ORANTES/ANCILLE DEI MEMENTOTE MEI/OPUS DOMINICI SEVERINATIS 14x9”. L'invito a pregare per la sua anima, che l'artista affida alle suore, si rifà a un'antichissima tradizione attestata a partire dalle firme nei manoscritti carolingi e spagnoli del IX secolo (cfr. Alexander 2003, pp. 16-21). Indivini aveva forse uno speciale rapporto con le clarisse: aveva infatti una sorella clarissa, Gabriella, monaca nel convento della Santissima Annunziata di Sanseverino (cfr. Appendice, doc. 57).

Egli inoltre lavorò a stretto contatto con la beata Battista come attestano le figurazioni del coro camerinese, studiate da Giuseppe Capriotti in questo catalogo.

⁸⁴ Cfr. Appendice, doc. 166. Nell'atto si fa riferimento all'esistenza di un contratto di allogazione del coro stipulato con il medesimo notaio, ovvero Antonio di Pascuccio, uno dei notai più importanti e frequentemente utilizzati dai Varano; purtroppo le condizioni in cui versano i numerosi bastardelli di Antonio di Pascuccio, spesso formati da centinaia di fogli volanti di diversa epoca, privi di numerazione, rende difficile reperire gli atti, anche quando si dispone, come in questo caso, di un termine cronologico probabile (possiamo pensare che il contratto di allogazione risalga al 1487-1488).

⁸⁵ Cfr. Aleandri 1904^a, p. 104.

⁸⁶ Cfr. Appendice, doc. 161.

⁸⁷ Cfr. Di Stefano 1998, pp. 53-57, 101-153. Cfr. Di Stefano 2002.

⁸⁸ Cfr. Di Stefano 1998, p. 135. L'esercizio dell'attività bancaria accanto a quella di mercante ipotizzata dalla studiosa per il padre di Angelo, Melchiorre di Angelo Paolucci (cfr. Di Stefano 1998, p. 53), è molto probabile anche per Angelo, come attesta il ruolo di depositario assunto in relazione alla commissione del coro di Santa Chiara.

⁸⁹ Lo si ricava dai protocolli di alcuni notai sanseverinati, soprattutto di Battista di Ludovico (Archivio Notarile di Sanseverino, d'ora in poi ANS, voll. 44-45).

⁹⁰ Sulla derivazione delle tarsie del coro di Santa Chiara dai testi della beata Battista Varano, cfr. Aleandri 1904^a, Bittarelli 1978, Paraventi 2002 e il saggio di Giuseppe Capriotti in questo volume.

⁹¹ Sulla figura di committente di Ansovino di Angeluccio de' Baranciani e sui lavori a San Venanzio, cfr. Santoni, Aleandri 1905, Feliciangeli 1915^b, pp. 68-76, Ceriana 2002, pp. 103-106.

⁹² Sulla pittura a Camerino si veda ora il denso volume curato da Andrea De Marchi, *Pittori a Camerino...* 2002.

⁹³ Sul coro oggi esposto nel Museo Diocesano di Camerino, cfr. Santoni 1895. L'ipotesi di una provenienza del mobile dal palazzo dei Da Varano (cfr. Paraventi 2002, p. 279) non appare verificabile. L'unico dato certo è la natura di arredo religioso del coretto, attestata dall'esistenza di sedili sollevabili su cerniere, funzionali all'uso liturgico, che prevedeva di alzarsi più volte durante le cerimonie e le preghiere. Tale particolare non avrebbe infatti avuto senso in un sedile per uso profani.

⁹⁴ Cfr. Santoni, Aleandri 1905, pp. 101-103; per i documenti, recuperati da Matteo Mazzalupi, con una novità che anticipa l'avvio dei lavori al coro a prima del dicembre 1472 cfr. Appendice, docc. 43, 45, 48, 54-55. Per quanto riguarda l'incertezza sul nome del maestro, a volte identificato con il patronimico “di Nicolò”, essa va attribuita a una svista del notaio Antonio di Pascuccio.

⁹⁵ Cfr. Appendice, doc. 487: il visitatore prende nota dell'esistenza di un “chorum satis decentem sed in aliquibus partibus fractum”.

⁹⁶ La commissione del coro, insieme alla fusione di una nuova campana, sono i primi lavori intrapresi dal priore, che anticipano la chiamata di maestro Polidoro di Stefano da Perugia per provvedere alla risistemazione della facciata della chiesa. Cfr. Santoni, Aleandri 1905, pp. 103-105 e Ceriana 2002, p. 103.

⁹⁷ La presenza di *mastro Tomasso da Fiorenza* ad Assisi è attestata da pagamenti per 31 quadri *de remesso e prospettiva* destinati alle *spalliere del coro* che Apollonio da Ripatransone, responsabile della commissione, aveva allogato al maestro fiorentino insieme agli *operarii* preposti alla fabbrica; i pagamenti si collocano fra l'estate del 1468 e il gennaio 1469 (cfr. Cristofani 1908, p. 41). Tommaso aveva inoltre eseguito anche una porta intarsiata per il noviziato del convento (Cristofani 1908, p. 43). Tommaso da Firenze risulta chiaramente un maestro indipendente, estraneo alla bottega di Apollonio, che a lui subappalta la costruzione delle tarsie. Per questi problemi cfr. Coltrinari in corso di stampa^a.

⁹⁸ Cfr. Appendice, docc. 62, 69. Coltrinari 2002-2003, I, pp. 102-106.

⁹⁹ Cfr. Novello 2002^a, p. 417.

¹⁰⁰ Cfr. Ferretti 1982, pp. 520-525 e Bagatin 1992. Recentemente Olga Raggio ha riproposto per lo studiolo di Urbino un'attribuzione a Baccio Pontelli insieme a Francione. Cfr. Raggio, in *The Gubbio studiolo...* 1999, p. 157, ma ci sembra ancora valida la lettura dell'attività di intarsiatore di Pontelli fornita da Ferretti 1982, pp. 516-521.

¹⁰¹ Sulle tarsie dello studiolo, già nel palazzo Ducale di Gubbio e oggi nel Metropolitan Museum di New York, si dispone di un approfondito studio. Cfr. Raggio, in *The Gubbio studiolo...* 1999, pp. 79-167.

¹⁰² Giuliano da Maiano è in particolare presente in città il 2 ottobre 1477. Da uno dei documenti si apprendono i nomi dei maestri, verosimilmente toscani, facenti parte della bottega di Giulia-

no, impegnata nei lavori di decorazione del palazzo Venieri, ovvero Giovanni di Filippo Galassi, Antonio di Clemente Lombardacci, Andrea di Girardo, Sante de Papa, Bartolomeo di Leonardo, Pasquino di Salvo, Perugino di Galasso, Giovanni di Niccolò, Paolo di Nanni, Ristoro di Bartolomeo e Lorenzo di Colello. Cfr. Coltrinari in corso di stampa^a.

¹⁰³ Per la presenza di Giuliano e Benedetto da Maiano fra Loreto e Recanati cfr. Quinterio 1994 e Mariano 1994.

¹⁰⁴ Cfr. Pisani Dossi 1895, pp. 111-113, per la lettura delle lettere “D A” su un libro in uno degli armadi, interpretate come iniziali del nome di Indivini (Dominicus Antonii). Anche Serra ipotizzava l'intervento di Indivini (cfr. Serra 1934^a, p. 470).

¹⁰⁵ Cfr. Trionfi Honorati 2001^a, pp. 125-128.

¹⁰⁶ Cfr. Heines 1994, p. 138.

¹⁰⁷ Cfr. Trionfi Honorati 2001^a, pp. 125-128.

¹⁰⁸ Sulla sacrestia di San Giovanni, cfr. Quinterio 1994, pp. 33-34. Per gli affreschi di Signorelli cfr. Henry, in Kanter, Testa, Henry 2001, pp. 163-165, n. 5.

¹⁰⁹ Cfr. Novello 2002^b, p. 612.

¹¹⁰ Cfr. Novello 2002^b, p. 612.

¹¹¹ Cfr. Ferretti 1982, pp. 526-529.

¹¹² Sul coro perugino cfr. Trionfi Honorati 1992. L'accostamento del coro del duomo vecchio di Sanseverino a quello della cattedrale di Perugia è stato proposto già da Serra 1934^a, p. 482.

¹¹³ Fra esse si possono annoverare gli armadi della sacrestia della chiesa di San Pietro a Perugia, commissionati intorno al 1471 a Giusto di Francesco dell'Incisa e a Giovanni di Filippo da Fiesole, cui si associò in seguito Mariotto da Pesaro, per cui cfr. Maineri 1987.

¹¹⁴ Cfr. Annibaldi 1878, p. 22. Il legame commerciale di Sanseverino con Perugia sembra intensificarsi dalla fine del Quattrocento e conduce allo stabilirsi nella città marchigiana di molti mercanti e artigiani perugini, compreso il pittore Bernardino di Mariotto. Cfr. Paciaroni 2005, pp. 24-26.

¹¹⁵ Cfr. De Fiore 1963, p. 103, doc. I.

¹¹⁶ Cfr. Coltrinari in corso di stampa^a.

¹¹⁷ Cfr. Ceriana 2002, pp. 106-109.

¹¹⁸ Per il commercio dei colori, che giungevano dalla Toscana e da Venezia, cfr. Zdekauer 1904, pp. 22-23. Alla fiera si vendevano anche dipinti per la devozione privata, come i colmi da camera inviati a Recanati nel 1472 da Bicci di Lorenzo tramite un emissario marchigiano, Bernabè da Cingoli (cfr. Neri di Bicci 1976, pp. 409-411, ricordanze nn. 762-764).

¹¹⁹ Cfr. Aleandri 1894, pp. 154-156 e Coltrinari in corso di stampa^a, docc. 2.1-2, 2.7-8.

¹²⁰ Cfr. Appendice, docc. 127, 233; Gianandrea 1877. Sul palazzo della Signoria cfr. Agostinelli, Mariano 1986; Fiore, in *Francesco di Giorgio...* 1993, pp. 254-258; Mariano 1996, pp. 262-265. Per il modellino ligneo cfr. Agostinelli, Mariano 1986, pp. 159-161. Va osservato come i cittadini iesini incaricati di seguire la costruzione del palazzo della Signoria e i fabbricieri della cattedrale che sovrintendevano alla realizzazione del coro di Domenico Indivini appartenessero alle stesse famiglie degli Isilieri e degli Amici. Per i loro nomi cfr. Agostinelli, Mariano 1986, pp. 220-222.

¹²¹ Cfr. Millon 1994.

¹²² Cfr. *Francesco di Giorgio...* 1993, p. 251.

¹²³ Sui contatti con Barili per il ponte di Macereto presso Siena, cfr. Sisi 1978, pp. 33-34.

¹²⁴ Cfr. Trionfi Honorati 1975 e Ferretti 1982, pp. 531-532, che rimarca la particolarità delle soluzioni prodotte da Barili in questo coro, mettendole in relazione con la diffusione della tarsia fiorentina nelle Marche e accostandone gli esiti a quelli prodotti dai modelli toscani su Indivini. Il coro di Santa Maria Nuova costituisce un notevole episodio della produzione lignea nella Marca centro settentrionale, grazie alla qualità dell'intaglio vegetale e alla presenza di tarsie illusionistiche con armadi aperti su oggetti liturgici e libri in scorcio e vedute paesistiche. Interessante, poi, la provenienza francescana del complesso, a testimoniare l'intensa opera di rinnovo dei cori promossa dalla fine del Quattrocento dalle chiese dei minori nella regione.

¹²⁵ Cfr. Appendice, doc. 252. Nel 1539, Domenico, figlio di Sebastiano d'Appennino, ripara i castelli che si portavano in processione nella festa di san Severino, cfr. Appendice, doc. 483.

¹²⁶ Lo studio più completo sul coro di Assisi è Novello 2002^b, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici. A essi si deve aggiungere Bragaglia 1994-1995.

¹²⁷ Cfr. Appendice, doc. 223. La notizia in Pancotto 2001, pp. 122-123 (ringrazio l'architetto Antonio Eleuteri e Maria Giannatiempo per la segnalazione). La studiosa interpreta il documento come “commissione del coro della chiesa”, mentre in realtà alla data

1493 quel coro doveva essere stato già commissionato e probabilmente iniziato da Indivini, per essere interrotto in relazione all'impegnativa commissione assisana.

¹²⁸ Cfr. Appendice, doc. 243.

¹²⁹ Cfr. Appendice, doc. 308.

¹³⁰ Per il coro bresciano, attribuito a Filippo da Soresina, cfr. Begni Redona 2000, pp. 110-113.

¹³¹ Cfr. Baldassin Molli 2000, pp. 73-76.

¹³² Baldassin Molli 2000, p. 74. Sulle tarsie cfr. Ferretti 1982, pp. 509-510.

¹³³ Cfr. Appendice, doc. 201. La data è indicativa, in quanto il 3 agosto era il giorno successivo alla festa del Perdono e Indivini molto probabilmente aveva approfittato per unire l'impegno lavorativo alla ricorrenza religiosa. La consegna dei 14 sedili aggiuntivi previsti nel contratto del 1498 era inoltre fissata "ad indulgentiam Sancte Marie angelorum" (cfr. Appendice, doc. 269).

¹³⁴ La citazione è tratta da Ferretti 1982, p. 329.

¹³⁵ Cfr. Cristofani 1907.

¹³⁶ Per le relazioni di parentela e le reciproche fideiussioni e presenze testimoniali negli atti notarili fra Indivini e Lorenzo d'Alessandro cfr. Paciaroni 2001, pp. 38-41.

¹³⁷ Cfr. Paciaroni 2001, pp. 145-146, doc. 89, e Appendice, doc. 219.

¹³⁸ Cfr. Novello 2002^b, pp. 613-614.

¹³⁹ A Tolentino Lorenzo d'Alessandro veniva pagato nel 1491 per aver dipinto uno stendardo: cfr. Scotucci, Pierangelini, Semmoloni 2003, p. 145.

¹⁴⁰ Cfr. Giannatiempo, in *I pittori...* 2001, pp. 246-247, cat. 52.

¹⁴¹ Per la vicenda cfr. Paciaroni 2001, pp. 61-62.

¹⁴² Si veda il saggio di Pier Luigi Falaschi in questo catalogo.

¹⁴³ Cfr. Pallotto 1971.

¹⁴⁴ Per tutte le vicende citate cfr. Pallotto 1971, pp. 258-259. Per i documenti cfr. Appendice, docc. 258, 315, 327, 370, 383-384, 407.

¹⁴⁵ Cfr. Fabiani 1952, pp. 56-58, 175-176, docc. 24-30; cfr. Appendice, docc. 425, 436.

¹⁴⁶ I due documenti sono pubblicati in Paciaroni 1987, p. 44, 60-61, nota 48; cfr. Paciaroni 2001, pp. 51-52, nota 5. Per i documenti vedi Appendice, docc. 338, 422.

¹⁴⁷ Cfr. Paciaroni 1998; cfr. Appendice, docc. 362-363.

¹⁴⁸ Per primo Libero Paci segnalava la commissione del coro della chiesa di Santa Croce a Macerata, attribuendola alla volontà di Alessandro Floriani, nel 1530, nonché il completamento del complesso per opera di Domenico, figlio di Sebastiano d'Appennino, nel 1535 (cfr. Paci 1973, p. 62). Lo studioso traeva le sue notizie da un estratto dei documenti notarili di Macerata, approntato intorno al 1760 da Ignazio Compagnoni (cfr. Compagnoni 1760). In seguito, Alessandro Nesi creava una certa confusione fra i documenti in questione e riferiva l'intervento commissionato da Alessandro Floriani a Sebastiano d'Appennino come decorazione della propria cappella privata nella chiesa di Santa Maria della Fonte a Macerata (cfr. Nesi 2004, pp. 108, 123, nota 21). In realtà il contratto con Sebastiano riguarda inequivocabilmente la cappella che Floriani possedeva nella chiesa di Santa Croce (per cui vedi avanti nel testo e cfr. Appendice, docc. 477-479, 482)

¹⁴⁹ Cfr. Appendice, docc. 32-37, 44, 53, 59, 65, 69, 79, 86, 200.

¹⁵⁰ Cfr. Appendice, doc. 217.

¹⁵¹ Per questo aspetto dell'apprendistato presso Squarcione cfr. *Francesco Squarcione...* 1999. Il pittore padovano, su cui grava una fama di sfruttatore, probabilmente ricorreva all'adozione per risparmiare sulle spese di iscrizione alla matricola dei pittori e poter disporre più liberamente del lavoro dei suoi allievi.

¹⁵² Cfr. Appendice, docc. 318, 320.

¹⁵³ Cfr. Pallotto 1971, p. 257.

¹⁵⁴ Cfr. Aleandri 1890, p. 75, n. 27; Bragaglia, in *La cultura lignea...* 1999, pp. 109-110. Gli stalli dei magistrati, in stato estremamente frammentario, sono esposti nella Pinacoteca Civica di Sanseverino. La firma si trova in uno specchio intarsiato collocato a sinistra e recita: "HOC CHORI LATUS NICOLAUS INDIVINI PER PERANTONIUM ACCIACCAFERRI ET FILIUM FACIENDUM CURAVIT 1513". Essa attesta quindi che Nicolò si era occupato della realizzazione di "questo" lato del coro servendosi di Pierantonio Acciaccaferri e del figlio, presumibilmente Francesco, che era maestro di legname.

¹⁵⁵ Si osservi, ad esempio, l'assenza negli stalli dei magistrati della raffinata fascia decorativa in tarsia a motivi vegetali e palmette che percorre la fascia immediatamente superiore agli stalli minori nel coro del duomo vecchio, proseguendo senza soluzione di continuità sul profilo dei braccioli, soluzione ripresa dal coro della cattedrale di Perugia. Si noti inoltre la ripetizione delle medesime tar-

sie in entrambi i campi inquadrati dalla bifora negli specchi maggiori, laddove invece nel coro del duomo essi sono attentamente variati.

¹⁵⁶ Per gli Acciaccaferri si rimanda agli Apparati, indice dei nomi degli artisti; cfr. Pallotto 1971, pp. 260-262; Paciaroni 2005, pp. 50-58 con ulteriori riferimenti documentari anche a proposito della collaborazione di questi artisti con il pittore Bernardino di Mariotto, cui Pierantonio Acciaccaferri fece dipingere lo stendardo con la *Madonna del soccorso* nella Pinacoteca Civica di Sanseverino (*ibidem*). Fu probabilmente allievo di Bernardino Antongiaco, figlio di Piergentile, e pittore (per cui cfr. Paciaroni 2005, pp. 59, 88-89). Non esistono al momento prove documentarie che attestino per gli Acciaccaferri la pratica della scultura lignea, che tuttavia non si può escludere. In particolare merita attenzione un documento pubblicato recentemente da Raoul Paciaroni che conferma la complessità della situazione reale di cui si accennava in apertura di questo saggio. Si tratta della concessione da parte del comune di Sanseverino ad alcune donne di un contributo per pagare un'immagine del *Crocifisso* da porre nella chiesa di San Francesco, *fabricata* dai maestri Antongiaco di Piergentile e Antonio, figlio di Lorenzo d'Alessandro, entrambi pittori (cfr. Paciaroni 2005, pp. 163-164, doc. 25). Il termine "fabricare" fa infatti pensare che potesse trattarsi di una scultura, e questo nonostante la qualifica di pittori dei due artisti.

¹⁵⁷ Cfr. Appendice, doc. 327.

¹⁵⁸ Cfr. Zampetti 1986, p. 317.

¹⁵⁹ Cfr. Appendice, doc. 328.

¹⁶⁰ Cfr. Appendice, doc. 392.

¹⁶¹ Non abbiamo infatti potuto reperire notizie di Pierfrancesco successive alla sua menzione nel testamento di Lucia Indivini del 10 gennaio 1504. Per le occorrenze dell'intagliatore si rimanda all'indice degli artisti in Appendice.

¹⁶² Per la cappella di San Vincenzo Ferrer si raccoglievano fondi già nel 1459 (cfr. Ranaldi 1820-1839, c. 54r.); Indivini nel suo testamento destinava per essa una cospicua dote, stabilendo di esservi sepolto. Nel 1547 la cappella veniva affidata dai frati domenicani a Ippolito, figlio di Nicolò Indivini, e Domenico, figlio di Sebastiano d'Appennino, eredi di maestro Domenico (cfr. Appendice, doc. 485). L'atto certifica che Domenico di Sebastiano era considerato erede legittimo di Indivini e dunque che l'adozione di Sebastiano aveva avuto tutti i suoi effetti legali. Domenico era maestro di legname e nel 1535 risultava dirigere una bottega con un numero non precisato di *famuli* (vedi avanti nel testo e Appendice, docc. 482, 484).

¹⁶³ Cfr. Appendice, doc. 393. Piergentile di maestro Paolo "Pani-sgrani" può essere considerato un maestro di legname assimilabile agli Acciaccaferri, di cui Sebastiano dovette servirsi per provvedere più in fretta alla commissione. Su di lui si veda la documentazione segnalata da Paciaroni 1998, pp. 23, 40, nota 19.

¹⁶⁴ Cfr. Paciaroni 1998, pp. 16-22. Cfr. Appendice, docc. 362-363.

¹⁶⁵ Cfr. Appendice, doc. 362.

¹⁶⁶ Cfr. Appendice, doc. 363. Per la spalliera di Indivini cfr. Appendice, doc. 239.

¹⁶⁷ Appendice, doc. 363.

¹⁶⁸ Cfr. Pallotto 1971, p. 258; cfr. Appendice, doc. 258.

¹⁶⁹ In questo senso si esprime Paciaroni 1998, p. 22.

¹⁷⁰ Cfr. Bragaglia, in *La cultura lignea...* 1999, pp. 111-112, cat. 62.

¹⁷¹ Dopo l'attribuzione agli Acciaccaferri da parte di Pallotto 1971, pp. 262-264, Paciaroni, pubblicando i documenti risolutivi sulla vicenda, si pronunciava cautamente a favore di Giovanni di Piergiacomo per la parte sinistra (cfr. Paciaroni 1998, pp. 24-26) seguito da Bragaglia, in *La cultura lignea...* 1999, p. 112.

¹⁷² Per questo lavoro vedi avanti nel testo e Appendice, docc. 431, 437, 439, 443-445, 448.

¹⁷³ Cfr. Paciaroni 1998, pp. 24-27.

¹⁷⁴ Il 12 dicembre 1485 don Moricuccio di Oliviero prendeva possesso dell'altare di San Guglielmo nella chiesa di San Severino, che era stato fondato da Guglielmo "Filini" il cui erede con diritto di nomina dei rettori era Piergiacomo di Nicolò, padre di maestro Giovanni (cfr. Appendice, docc. 120, 205).

¹⁷⁵ Cfr. Appendice, doc. 474.

¹⁷⁶ Cfr. Appendice, doc. 427. Lo stallo è oggi esposto nel Museo della cattedrale.

¹⁷⁷ Giovanni di Piergiacomo era nato prima del 1456, stando al primo documento noto che lo riguarda, consistente in un pagamento del comune del 28 febbraio 1481. Cfr. Appendice, doc. 80.

¹⁷⁸ Nel 1506 Giovanni di Piergiacomo aveva realizzato la cornice per la pala di Iohannes Ispanus destinata alla chiesa di Santa Maria di Lenze a Montecassiano, oggi conservata nel palazzo Comu-

nale della città: cfr. Trubbiani 2003, p. 217 e Appendice, doc. 354.¹⁷⁹ A Tolentino Giovanni di Piergiacomo aveva costruito la struttura di sostegno del nuovo organo della chiesa di San Nicola, commissionato al maestro nel 1510: cfr. Coltrinari 2002, p. 163, nota 38. Per una completa documentazione della vicenda di questo organo cfr. Paoloni 2005, pp. 30-35, appendice A, pp. 167-168, docc. 4-5.

¹⁸⁰ Cfr. Paciaroni 1998, p. 19.

¹⁸¹ Cfr. Appendice, doc. 338.

¹⁸² Cfr. Appendice, doc. 475.

¹⁸³ Cfr. Appendice, doc. 474.

¹⁸⁴ Cfr. Appendice, docc. 437, 444-448, 464.

¹⁸⁵ Cfr. scheda 45 in questo catalogo

¹⁸⁶ Cfr. cat. 48.

¹⁸⁷ Per i quali si rimanda alle schede in questo catalogo.

¹⁸⁸ Cfr. cat. 45.

¹⁸⁹ Cfr. Appendice, doc. 425.

¹⁹⁰ *Architectus* viene chiamato correntemente anche il maestro di legname Corrado teutonico, residente a Cingoli, ma attivo a Roccacontrada (Arcevia) fra il 1475 e il 1490, data cui risalgono i pagamenti per il coro intagliato e intarsiato della chiesa di San Medardo (cfr. Anselmi 1981).

¹⁹¹ Cfr. Fabiani 1952, pp. 71-72.

¹⁹² Cfr. Appendice, doc. 436.

¹⁹³ Cfr. Appendice, doc. 479. Sull'attività commerciale di Floriani esiste una ricca documentazione nell'Archivio Notarile di Macerata, che comprova una molteplice attività concentrata comunque sul commercio dell'olio e delle stoffe. Si vedano in particolare i volumi del notaio Cesare di Giulio. La famiglia Floriani ottenne nel Cinquecento l'ammissione al patriziato maceratese. Cfr. Adversi, Paci, Cecchi 1977, V, appendice III, p. 448.

¹⁹⁴ Cfr. Appendice, doc. 479.

¹⁹⁵ Cfr. Appendice, doc. 482.

¹⁹⁶ Cfr. Appendice, docc. 460, 468.

¹⁹⁷ Al di là della presenza nelle città per le quali lavora e a Perugia, dove si recava ad acquistare il legname, per Indivini si possono facilmente immaginare altri viaggi, anche se in mancanza di attestazioni si possono solo azzardare supposizioni. Particolarmente suggestiva in tal senso risulta la notizia riferita da Ranaldi, dell'esi-

stenza di una tavoletta votiva nella chiesa della Maestà di Sanseverino, posta come *ex voto* per la liberazione di un naufragio, con l'iscrizione "Mastro Domenico [...] divino da Sancto Severino" (cfr. Ranaldi 1820-1839, c. 59v.). Una tappa obbligata doveva essere Roma, città presso la quale erano presenti con posizioni di rilievo alcuni dei committenti e dei concittadini di Indivini. Fra questi ricordiamo Liberato Bartelli, canonico di Santa Maria in Trastevere a Roma, priore di San Severino dal 1488 e sostenitore del secondo progetto per il coro della chiesa, nonché committente della splendida *Madonna col Bambino e angeli* di Pinturicchio nella Pinacoteca Civica di Sanseverino (per cui cfr. Marcelli, in *Perugino il divin...* 2004, pp. 226-227). Rilevante anche la posizione della famiglia Caccialupi, insignita del titolo di conti palatini, che a Roma possedeva una casa nel borgo di San Pietro dove il notaio sanseverinate roga alcuni atti nel 1485 (cfr. ANS, vol. 32, cc. 462-466) che vedono per protagonisti Giovan Battista e Matteo, quest'ultimo fra i soprastanti al coro della chiesa di San Severino eletti nel 1484 (cfr. Appendice, doc. 93).

¹⁹⁸ Non possiamo escludere che anche Giovanni di Piergiacomo potesse praticare la scultura. Può forse essere riferita a lui, ma come sola ipotesi di lavoro, l'esecuzione del *Crocifisso* della chiesa di Sant'Agostino a Sanseverino, documentato nel 1497 e riferito in passato agli Acciaccaferri (cfr. Fachechi, in *La cultura lignea...* 1999, pp. 41-43, cat. 7).

¹⁹⁹ Cfr. Haines 1994.

²⁰⁰ Cfr. Baxandall 1989, pp. 147-153.

²⁰¹ Cfr. Casciari 2005^b.

²⁰² Data l'importanza di tali immagini nelle chiese è ovvio che l'immagine del *Crocifisso* fosse quella più presente, anche in esemplari diversi, spesso facenti capo a culture figurative differenti: valga per tutti la compresenza di sculture di matrice "classiceggianti" come quelle prodotte dalla bottega Indivini e sculture con componenti nordiche, spesso opera diretta di intagliatori tedeschi, come avviene ad esempio a Santa Chiara a Camerino (per cui vedi cat. 23 e il saggio di Giuseppe Capriotti in questo volume).

²⁰³ Per tutte le opere si rimanda alle schede in catalogo.

²⁰⁴ Specchi intarsiati con gli stessi motivi si ritrovano nei cori di Santa Chiara (per i soli specchi minori, tuttavia) e Jesi (per cui cfr. Bragaglia 2002) e fra Sanseverino e Tolentino.