

Francesca Coltrinari

I dipinti della Pinacoteca civica di Fermo provenienti dalla chiesa e dalla casa dei Filippini. Problemi di contestualizzazione storica e del recupero di senso attraverso il museo

1. Premessa

La Pinacoteca civica di Fermo si trova all'interno del palazzo dei Priori, antica sede delle magistrature cittadine, che fa da sfondo scenografico alla piazza del Popolo, cuore del centro storico fermano. Il patrimonio museale civico vi trovò definitiva sistemazione solo nel 1986, dopo lavori di ampliamento delle sale durati cinque anni e una completa riorganizzazione del materiale, trasferito al secondo piano del medesimo palazzo¹. Gli oggetti vennero in tale occasione distribuiti nei vari ambienti di rappresentanza del palazzo priorale adottando criteri di carattere essenzialmente cronologico e stilistico. Come rileva Daniela Ferriani, ispettrice della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Urbino e responsabile, insieme allo storico dell'arte Luigi Dania e all'Assessorato alla Cultura del comune, dell'allestimento del museo, l'intento dei curatori era quello di «rendere leggibile, tramite studiati nessi espositivi, l'evoluzione dell'arte cittadina e l'apporto delle maggiori personalità artistiche straniere. [...] Vano per vano venivano così a scaglionarsi, fra il giugno e il luglio 1986, gruppi di opere destinate a narrare uno dei più suggestivi racconti storico-artistici del territorio marchigiano. [...] la disposizione a specchio delle quattro sale che si svolgono [...] secondo un duplice percorso ad anello, include, nella zona minore centrale la pittura gotica (Andrea da Bologna, Francescuccio di Cecco Ghissi), tardo-gotica (Jacobello del Fiore, Jacobello di Bonomo, il Maestro di Sant'Elsino, Giacomo da Recanati) e rinascimentale (Vittore Crivelli, Orfeo Presutti²) rappresentandosi le notevoli valenze della «cultu-

¹ C. Costanzi-L. Pupilli (a cura di) *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca civica*, Bologna, Calderini, 1990.

² La studiosa fa probabilmente riferimento alla pala con la *Madonna e il Bambino fra i santi Bartolomeo e Antonio Abate* della pinacoteca civica di Fermo, firmata da Giuliano Presutti e datata 1510 (cfr. C. Costanzi-L. Pupilli [a cura di] *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca civica*, cit., scheda 641, p. 190).

ra adriatica», specie negli apporti dell'arte veneta e quindi dell'arte dell'Italia Centrale (Vincenzo Pagani)»³. Per le due sale maggiori la scelta dei dipinti fu determinata dai condizionamenti architettonici e quindi vi vennero disposte le tele di maggiori dimensioni, ma, come la studiosa si premura di sottolineare, «senza che ciò venga a creare scompensi nell'ordine compositivo desiderato: in quella di destra si presentano l'*Adorazione dei pastori* del Rubens [...] e la *Pentecoste* del Lanfranco insieme ad altre opere, comunque esemplari del mantenimento di una certa qualità da parte dell'arte locale (ad esempio il *San Sebastiano* del Benigni) pur nella generale regressione artistica delle Marche dal sec. XVII in poi, salvo che i suddetti esplosivi casi di importazione straniera. Nella sala grande di sinistra hanno finalmente trovato sede definitiva quegli affreschi di Andrea Boscoli che, reperiti sotto intonaco nel già Oratorio di S. Maria Piccinina, furono restaurati con stacco e quindi temporaneamente collocati in una delle sale di lettura della Biblioteca. Quest'ultimo nucleo seicentesco viene oggi a far corpo con l'attigua seicentesca *Sala del Mappamondo* che [...] costituisce altro museo entro il museo, visibile a fine percorso attraverso il portale dei primi del '600, restaurato con recupero della cromia originale. Il carattere fortemente selettivo di tale assetto espositivo rispetto al numero notevole di dipinti di proprietà del Comune, si giustifica con differenze di pregio; di alcuni di questi la fruizione tuttavia è resa possibile grazie alla preesistente loro collocazione quale arredo delle Sale di rappresentanza»⁴.

Ci è sembrato opportuno riportare questa lunga citazione perché raramente si trova enunciata in maniera tanto chiara l'ispirazione di fondo che sta alla base dell'allestimento non solo del museo di Fermo, ma, fatte salve le differenze, della maggior parte dei musei civici marchigiani. Criteri modellati su categorie e metodi della storia dell'arte, primo fra tutti quello formale-qualitativo e stilistico, che sono generalmente i parametri in base ai quali, fin dalla seconda metà del Settecento, sono state organizzate le grandi raccolte museali italiane ed estere. È bene subito far presente che non si intende condannare simili principi e che le soluzioni adottate nell'organizzazione e nella comunicazione del patrimonio del museo, compiute, come in questo caso, con pieno accordo e partecipazione dell'ente proprietario e degli organi preposti alla tutela, sono valide e possono, qualora lo si voglia, essere legittimamente mantenute. Pare tuttavia lecito domandarsi se tali scelte comportino maggiori rischi che vantaggi, se non

³ D. Ferriani, *Sistemazione museografica*, in C. Costanzi-L. Pupilli (a cura di), *Fermo. Antiquarium Pinacoteca civica*, cit., pp. 130-132 (il brano riportato nel testo è alle pp. 130-131).

⁴ *Ibid.*

obblighino a delle rinunce e se non sia possibile percorrere strade alternative che, partendo, ovviamente, dal patrimonio, giungano ad esplicitarne altre potenzialità, oltre a quelle propriamente formali. Si tratta di una sfida nella quale crediamo debba essere coinvolta in misura forse ancora maggiore che in passato la professionalità dello storico dell'arte. I problemi posti dalle collezioni museali, soprattutto per quanto riguarda la comunicazione al pubblico, potrebbero stimolare in primo luogo la ricerca condotta con diversi metodi di indagine e, parallelamente, avviare una riflessione profonda circa i contenuti da divulgare e il linguaggio da adottare. Anziché disporre gli oggetti secondo griglie interpretative di carattere cronologico-stilistico che finiscono spesso per creare relazioni storicamente labili, collegando in un disegno unitario e lineare opere nate in condizioni di committenza, produzione e per svolgere funzioni spesso profondamente diverse, nonché di norma insufficienti ad esemplificare un coerente e ininterrotto sviluppo temporale, riteniamo infatti necessario tornare allo studio delle opere e delle loro concrete vicende storiche e materiali. Solo in questo modo si potranno recuperare le relazioni documentate che legano le opere le une alle altre e al contesto della città, facendo largo ricorso a tutti i metodi e agli strumenti della disciplina storico-artistica: dalla ricerca documentaria alla decodificazione iconografica, dall'attribuzione per via stilistica alla lettura tecnica e formale. In seconda istanza occorre selezionare e scegliere i canali più adatti per la diffusione dei risultati ottenuti, tenendo sempre presente il pubblico – o forse sarebbe meglio dire i pubblici – cui ci si vuole rivolgere. Il lavoro di ricognizione effettuato nel 2006 dal gruppo di ricerca della Facoltà di Beni culturali dell'Università di Macerata presso alcuni dei musei della Regione Marche, da cui il presente volume prende le mosse, ha messo in luce, fra l'altro, proprio l'esigenza di migliorare praticamente ovunque la comunicazione del museo, sia nella direzione dell'adozione di un linguaggio meno specialistico e settorialmente rivolto ai cultori di storia dell'arte e archeologia, sia, ancor prima, nella necessità di fare luce sulla storia delle collezioni e delle singole opere⁵. È evidente, infatti, come spesso l'adozione di un linguaggio formalistico o, all'inverso, la riduzione delle informazioni sulle opere al semplice nome dell'autore, sovente nella forma del «nome di comodo», serve soltanto a mascherare una sostanziale assenza di concrete conoscenze sullo specifico patrimonio: met-

⁵ Cfr. Università degli Studi di Macerata, Facoltà di Beni Culturali-Dipartimento di Beni Culturali, Sede di Fermo-Centro di Eccellenza dedicato allo studio, alla ricerca, alla documentazione e alla didattica in presenza e a distanza sul management degli istituti museali, *Strategie di ottimizzazione del valore nei musei locali. Progetto pilota* (DGR n. 1334 del 17/11/06), direzione Massimo Montella, coordinamento Patrizia Dragoni.

terne in luce la convenzionalità serve dunque anche a chiarire l'assoluta urgenza di ricerche, nuove, approfondite e non localistiche sulle opere e sui contesti storici di provenienza. Lungi dal rappresentare uno smacco per lo storico dell'arte questa situazione è semmai uno stimolo a impegnarsi nello studio di un patrimonio che, se non conta in genere su pezzi di riconosciuta e rilevante importanza nella storia dello stile e delle sue trasformazioni, può essere portatore di un valore di ampia condivisione e utilità sociale. Abbiamo dunque pensato di presentare un primo approccio allo studio delle raccolte della pinacoteca di Fermo, partendo dalla considerazione unitaria del suo nucleo più compatto e consistente di opere, quelle provenienti dalla chiesa e dalla casa dei Filippini della medesima città: intorno ad esse abbiamo tentato di impostare una ricerca finalizzata all'acquisizione di maggiori conoscenze, utili a formulare proposte per l'esposizione e la comunicazione di tale patrimonio, nell'ottica di risarcimento del senso che il museo può perseguire⁶. Motivazione principale della scelta di San Filippo sta nel valore esemplare che la storia di questo complesso architettonico e dei beni mobili in esso contenuti può assumere. Quelle di San Filippo sono infatti vicende che bene riassumono molti dei problemi legati alla salvaguardia e alla gestione del patrimonio italiano dall'Unità a oggi e inoltre toccano la questione scottante della sorte di un intero contesto, gravemente depauperato e a rischio di irreparabile rovina.

2. I dipinti di San Filippo nella pinacoteca civica. Individuazione del gruppo, vicende della musealizzazione.

La storia delle collezioni civiche di Fermo ricalca quella di numerosi musei nati nella seconda metà del XIX secolo in Italia per raccogliere gli oggetti d'arte rimossi dalle chiese e dai conventi soppressi con i decreti post-unitari⁷. Le opere d'arte e i reperti archeologici, a partire dalla fine dell'800,

⁶ Sulle strategie del museo e in particolare sul cosiddetto «museo-risarcimento» si veda l'intervento di Patrizia Dragoni nella presente raccolta di saggi.

⁷ Per le Marche le soppressioni delle corporazioni religiose vennero avviate con il decreto emanato dal commissario generale Lorenzo Valerio il 3 gennaio 1861, che prevedeva la devoluzione degli oggetti d'arte all'Istituto di Belle Arti di Urbino. Le resistenze dei vari comuni a privarsi del proprio patrimonio condussero, soprattutto nel corso degli anni '70 e '80 dell'800, all'istituzione di numerosi musei civici, dove potessero essere ricoverate le opere spostate dagli edifici demaniati (cfr. A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali 1997, in particolare pp. 109-140). Allo stato attuale delle ricerche non sono noti documenti che accertino

vennero raccolti entro due sale dell'ex Palazzo degli Studi, sede della Biblioteca comunale, dove, intorno al 1890, il bibliotecario e storico Filippo Raffaelli provvedeva al primo vero e proprio allestimento museale⁸. La natura delle collezioni appare fin dall'origine estremamente eterogenea e in continuo accrescimento: reperti archeologici, dipinti, monete, sculture, disegni pervengono infatti alla proprietà del Comune in periodi diversi e secondo modalità che vanno dall'acquisto al lascito testamentario, alla donazione di privati, oltre, naturalmente, all'incameramento dei beni demaniali a seguito della soppressione degli enti ecclesiastici⁹. Il materiale veniva accumula-

l'istituzione della pinacoteca di Fermo, anche a causa della perdita del materiale archivistico relativo alla provincia di Ascoli nella serie *Beni delle Corporazioni religiose* del fondo del Ministero della pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti presso l'Archivio Centrale dello Stato (se ne veda l'inventario in A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, cit., 1997; per Ascoli *ibid.*, p. 206). La strada da percorrere per accertare le tappe e la cronologia dell'istituzione del museo fermano rimane pertanto quella di una ricerca presso i documenti dell'Archivio storico Comunale di Fermo, conservati nel locale Archivio di Stato, soprattutto negli atti consiliari. In base alle notizie che possiamo raccogliere per via bibliografica, si può tuttavia far risalire con buon fondamento la formazione del museo di Fermo a poco prima del 1890, quando il marchese Filippo Raffaelli illustra l'allestimento della pinacoteca, da lui stesso curato all'interno della biblioteca civica, parlando di «incipiente Museo archeologico-artistico e Pinacoteca» (F. Raffaelli, *La Biblioteca Comunale di Fermo. Relazione storica, bibliografica, artistica con documenti, appendice, pianta topografica e prospettica*, Recanati, Tipografia Simboli, 1890, p. 114). Si ricordi come lo stesso Raffaelli, che della biblioteca di Fermo era bibliotecario, avesse avuto un ruolo attivo nel campo della tutela in ambito marchigiano, essendo stato presidente della sezione di Macerata della Commissione conservatrice dei monumenti delle Marche (cfr. A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, cit., nota 30 p. 233) nonché Regio ispettore incaricato, fra l'altro, di effettuare una campagna fotografica dei dipinti di Fermo e del circondario che egli auspicava entrassero a far parte del museo (cfr. F. Raffaelli, *La Biblioteca Comunale di Fermo*, cit., 1890, pp. 129-130).

⁸ Vedi *supra* nota 7.

⁹ All'interno delle raccolte museali di Fermo è possibile distinguere alcuni nuclei collezionistici. I più importanti appaiono frutto dell'acquisto della collezione dei fratelli Gaetano e Raffaele De Minicis, effettuato dal Comune nel febbraio 1872 unitamente a una ricca biblioteca e a un cospicuo fondo manoscritto (cfr. F. Raffaelli, *La Biblioteca Comunale di Fermo*, cit., p. 17) e della donazione dell'architetto fermano Giovan Battista Carducci, cui si possono riferire gran parte della raccolta di grafica attualmente custodita presso la biblioteca civica e numerose opere del museo; cfr. C. Costanzi-L. Pupilli, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., 1990, schede n. 795, *Torso di Cristo*, attribuito tradizionalmente a Michelangelo, oggi esposto nella Sala del Mappomondo della biblioteca; n. 797, *L'angelo custode*, rilievo in terracotta; n. 798, *Sacra Famiglia*, rilievo in cera policroma; n. 538, *Il ritorno del figliol prodigo*, dipinto a olio su tela; n. 486, *Estasi di Santa Teresa*, dipinto a olio su tela; n. 490, *Adorazione dei pastori*, olio su tela; n. 668, *Cena in Emmaus*, dipinto a olio su tela; n. 619, *Adorazione dei pastori*, olio su tela. Per una più completa ricostruzione della collezione Carducci va aggiunto il quattrocentesco *Crocifisso* dipinto, attribuito a Pietro di Domenico da Montepulciano, che si trova oggi sopra l'altare maggiore della chiesa di San Michele Arcangelo a Fermo. Come ci informa L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1967, pp. 25-26, la tavola apparteneva a Carducci, il quale, intorno al 1880, la vendette alla Congregazione del Sangue prezioso, che la collocò in un altare della chiesa degli Angeli

to e organizzato senza un preciso disegno museografico, tanto che Luigi Serra, nel 1925, lo dice «disposto alla rinfusa» e auspica il trasferimento del museo in altri «nuovi e più adatti locali»¹⁰. Varie opere, soprattutto dipinti e sculture, erano state inoltre collocate, ben prima della nascita del museo, all'interno del palazzo dei Priori, dove da secoli si trovavano alcuni dipinti, in particolare ritratti di personaggi eminenti, molti dei quali eseguiti appositamente per la sede delle pubbliche magistrature¹¹.

Nel corso degli anni Cinquanta il patrimonio civico, rimasto nella situazione di sostanziale equilibrio testè descritta per oltre mezzo secolo, conosceva una progressiva movimentazione, le cui tappe, nonostante la distanza cronologica relativamente ridotta, sono note solo per sommi capi. Un numero imprecisato di opere, fin dal 1954, era stato ad esempio accumulato nei locali della scuola media «Ugo Betti»¹², ma il cambiamento più evidente consistette nella separazione del nucleo archeologico da quello storico artistico: dal 1957 circa, infatti, i pezzi archeologici furono gradualmente trasferiti entro un ambiente di età romana incluso nel perimetro delle mura cittadine adiacenti alla piazza, all'epoca sede dell'Azienda di soggiorno, che nel 1981 fu definitivamente adibito ad *Antiquarium*¹³. Giun-

custodi (costruita dallo stesso Carducci); nel 1962, dopo essere stato restaurato, il *Crocifisso* veniva sistemato sull'altare della chiesa di San Michele (ivi, p. 26). Sull'attività di architetto di Carducci, essenziale per la definizione del volto odierno della città di Fermo, si veda V. Teodori, *Giovann Battista Carducci: architetto fermano. 1806-1878*, Fermo, Fondazione Cassa di Risparmio, 2001. Sulle acquisizioni librarie e artistiche dalle collezioni De Minicis e Carducci vedi anche M. C. Leonori, (a cura di) *Biblioteca comunale di Fermo*, Firenze, Nardini, 1996, pp. 20-22.

¹⁰ Cfr. L. Serra, *Le Gallerie comunali delle Marche*, Roma, Libreria dello Stato, 1925, pp. 97-101 (p. 97). Serra aveva menzionato la «piccola pinacoteca» ospitata all'interno della Biblioteca civica anche nel suo *Itinerario artistico delle Marche* (cfr. L. Serra, *Itinerario artistico delle Marche*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1921, pp. 89-90).

¹¹ V. Curi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Tipografia Barcher, 1864, p. 44 cita oltre a «alcune lapide romane e frammenti marmorei antichi» nell'atrio del palazzo, anche dipinti, come l'*Assunzione della Vergine* da lui riferita a scuola di Paris Bordon (per la quale cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda 618, pp. 181-82) la *Crocifissione* di Vincenzo Pagani da Monterubbiano (*ibid*, scheda 642, p. 191; il dipinto era stato eseguito nel 1553 per il Collegio dei notai di Fermo ed era approdato al palazzo pubblico dopo il 1861; cfr. W. Scotucci-P. Pierangelini, *Vincenzo Pagani*, Milano, Amilcare Pizzi, 1994, scheda 48, p. 173) e i ritratti dell'oratoriano Antonio Grassi (*ibid*, scheda n. 615, p. 180) e di Vittorio Emanuele II, opera, quest'ultima, del contemporaneo artista fermano Mariano Bianchini (ivi, scheda 811, p. 246; il ritratto si trova attualmente nei depositi del museo). Per l'originaria destinazione del ritratto del cardinale Decio Azzolino iunior e di Antonio Grassi al palazzo priorale vedi avanti nel testo e infra note 22 e 23.

¹² Cfr. C. Costanzi, *La Pinacoteca Civica: cenni storici* in L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., p. 129.

¹³ Cfr. L. Pupilli, *Antiquarium* in L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., pp. 1-4. Le collezioni archeologiche sono state in seguito riportate all'interno del palazzo dei Priori, dove oggi sono esposte in minima parte in una sezione dedicata ai Piceni.

giamo quindi alla svolta decisiva, che sostanzialmente caratterizza ancora oggi la distribuzione e l'esposizione del patrimonio museale della città, rappresentata dalla costituzione della nuova Pinacoteca civica all'interno del palazzo dei Priori, avvenuta, come detto precedentemente, fra 1981 e 1986. Gli oggetti d'arte erano stati trasferiti a poco a poco dalla biblioteca comunale al palazzo dei Priori, mentre il patrimonio del museo si arricchiva di ulteriori nuclei di opere, tolte dai contesti originari in prevalenza a seguito di problemi di natura conservativa o di sicurezza. È il caso, ad esempio, dei dipinti murali eseguiti da Andrea Boscoli nei primi anni del XVII secolo nella chiesa di Santa Maria Piccinina: riscoperti nel 1971 sotto l'intonaco, strappati e restaurati presso la Soprintendenza di Urbino, non vennero tuttavia ricollocati *in situ* ma destinati appunto alla pinacoteca¹⁴. Il gruppo più cospicuo è quello dei dipinti provenienti dalla chiesa e dalla casa dei Filippini di Fermo, ricoverati in pinacoteca a causa del pericolo di dissesto della chiesa e del cambio di funzione dell'edificio annesso.

Il numero di dipinti facenti parte delle raccolte della Pinacoteca civica fermiana, la cui origine si può ricondurre con certezza o con buona probabilità al complesso di San Filippo¹⁵ non è certo nè ben quantificabile. Ripercorrendo il catalogo completo della pinacoteca, curato da Costanza Costanzi nel 1990, possiamo indicare almeno trenta pezzi collegabili a tale provenienza, meno di un terzo dei quali sono attualmente esposti al pubblico. Le opere visibili sono l'*Apparizione della Madonna a San Filippo Neri* del pittore fermano Giovan Battista Ripani¹⁶, collocata in una sala al primo piano del palazzo e cinque delle otto pale che in origine si trovavano sugli altari delle cappelle della chiesa filippina, ovvero: la *Pentecoste* di Giovanni Lanfranco, la *Natività* di Rubens, l'*Assunzione*, esposta con l'at-

¹⁴ Sul restauro del ciclo cfr. A. Forlani Tempesti, Schede 95-97, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, Urbino, Arti Grafiche editoriali, 1973, pp. 386-395. La mancata ricollocazione nell'edificio, peraltro in condizioni di estremo degrado, dovette contribuire ad accrescere il disinteresse verso la chiesa che fu infatti demolita.

¹⁵ La denominazione della chiesa come S. Filippo fa la sua comparsa nella letteratura locale solo nell'800 e si afferma ad opera della fortunata monografia di Francesco Maranesi (F. Maranesi, *Il bel S. Filippo di Fermo. Scorci di storia. Fulgori d'arte. Ricordo della riapertura al culto della chiesa di S. Filippo restaurata*, Fermo, Stabilimento Cooperativo Tipografico, 1928, rist. anastatica Fermo, Livi, 2002). Il titolo della chiesa della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo è in realtà S. Spirito, lo stesso di un'antica chiesina, concessa ai filippini dal vescovo di Fermo nel 1593, demolita nel 1594 per far posto al nuovo edificio (per queste vicende vedi avanti nel testo).

¹⁶ Il dipinto è datato e firmato 1859 cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., n. 460, (olio su tela, cm. 188 x 115). Ci sono buone probabilità che la tela, nell'800 collocata sull'altare di San Filippo nella chiesa, sia nata per sostituire un dipinto più antico di analogo soggetto, come si argomenterà in seguito.

tribuzione a Giovanni Peruzzini, la *Santa Margherita* attribuita a Benedetto Gennari, il *San Sebastiano e Irene* di Benigni¹⁷, cui vanno aggiunti un *Ritratto di San Filippo Neri*¹⁸ e un paliotto d'altare in scagliola, proveniente da un non meglio specificato altare della chiesa¹⁹. L'ultima fra le pale d'altare superstiti della chiesa, una *Crocifissione*, copia coeva del dipinto di Scipione Pulzone nella Vallicella e un gruppo di dipinti, proveniente verosimilmente dall'adiacente casa dei padri Filippini, sono invece conservati nei depositi del museo²⁰. Un discorso a parte spetta, con ogni probabilità,

¹⁷ Cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., n. 460, G. B. Ripani, *Apparizione della Madonna a San Filippo Neri* (olio su tela, cm. 188 x 115); n. 663, G. Lanfranco, *La pentecoste* (olio su tela, cm. 373 x 241); n. 664, G. Lanfranco, *Eterno* (olio su tela, cm. 133 x 126, cimasa della precedente); n. 666 P. P. Rubens, *Adorazione dei pastori* (olio su tela, cm. 300 x 192); n. 665, Benigni, *S. Sebastiano e la Pia Irene* (olio su tela, cm. 164 x 116); n. 714. G. Peruzzini (attr.), *Assunzione della Vergine* (olio su tela, cm. 295 x 218); n. 713, Benedetto Gennari (attr.) *Santa Margherita e la Vergine* (cm. 211 x 125); n. 667, Paliotto d'altare (cm. 110 x 177). Nella sistemazione del 1986, a cui si fa riferimento in L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., 1990, era inoltre esposta al pubblico anche la *Visione mistica del Beato Antonio Grassi* (olio su tela, cm. 98 x 7), *ibid.*, scheda n. 494.

¹⁸ Cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda 674, p. 211 dove viene detto «replica del ritratto di San Filippo Neri [...] donato alla Congregazione di Fermo dall'Abate Romolo Spezioli [...]» conservato presso la Curia arcivescovile di Fermo (per cui si veda avanti nel testo e *infra* nota 39). In realtà questo dipinto riprende soltanto parzialmente il prototipo, di cui taglia parte della figura e il braccio sinistro.

¹⁹ L. Pupilli-C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda 667, p. 208 (cm. 110x177). Il paliotto reca al centro, entro un ovale incorniciato da una ghirlanda di fiori, la figura di San Filippo Neri, in piedi e a mani giunte, davanti all'altare, in estasi di fronte a una nuvola che si intravede soltanto sulla destra. Nel nodo che lega la ghirlanda floreale si trova la scritta «decembre 1667», mentre sotto la ghirlanda si trova uno stemma, la cui identificazione porterà senz'altro a individuare il committente e l'altare di provenienza del paliotto.

²⁰ Cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., n. 672, *Crocifissione* (olio su tela, cm. 211 x 125); n. 674, *San Filippo Neri* (olio su tela, cm. 75 x 60); n. 686, Domenico Guiducci (attr.), *San Filippo riceve la visita di San Carlo Borromeo* (olio su tela, cm. 240 x 174); n. 687, Domenico Guiducci (attr.) *San Filippo consegna la regola a San Francesco di Sales* (olio su tela, cm. 240 x 174); n. 693, *Incontro fra S. Filippo Neri e S. Carlo Borromeo* (olio su tela, cm. 60 x 60); n. 696, *Ritratto di un Beato filippino* (cm. 76 x 61); n. 704, *Ritratto di Matteo Ancina* (cm. 62 x 75); n. 706, *Riposo durante la fuga in Egitto* (cm. 96 x 42); n. 707, *Il beato Stanislao Kostka* (cm. 95 x 132); n. 715, *San Filippo e un monaco benedettino* (cm. 48 x 66); n. 716, *San Filippo con un frate cappuccino* (cm. 47 x 67); n. 718, *Ritratto di San Filippo* (cm. 75 x 60); n. 718, *Cristo detta le regole a un santo* (cm. 122 x 160) n. 720, *S. Filippo* (cm. 114 x 64); n. 721, *La Vergine appare a San Filippo Neri* (cm. 265 x 145); n. 722, *San Luigi Gonzaga* (cm. 95 x 72); n. 727, *Ritratto del beato Antonio Grassi* (cm. 90 x 67); n. 728, *Ritratto del beato Antonio Grassi* (cm. 67 x 54); n. 741, *Filippo Ricci, Ritratto di Giuseppe Navarra* (cm. 73 x 55); n. 742, F. Ricci, *Ritratto di Giuseppe Navarra* (cm. 55 x 40); n. 743, F. Ricci, *Ritratto di Giuseppe Navarra* (cm. 80 x 60); n. 745, F. Ricci, *Giuseppe Navarra in preghiera* (cm. 83 x 65); n. 752, *Santa agostiniana* (cm. 73 x 54); n. 782, *Madonna incoronata* (cm. 93 x 74).

al *Ritratto del beato Antonio Grassi* a figura intera, esposto attualmente nella Sala dei ritratti della Pinacoteca²¹: il fermano Antonio Grassi è una delle maggiori glorie della congregazione locale, di cui fu a capo dal 1635 fino alla morte, avvenuta nel dicembre 1671. Fervente devoto di San Filippo, di cui cercava di imitare la vita, morì in odore di santità. La sua fama e la devozione nei suoi confronti furono alimentate dalla pubblicazione di una *Vita* a lui dedicata dal confratello Cristoforo Antici nel 1687; nonostante l'avvio del processo di canonizzazione ad opera del cardinale Colloredo, fu beatificato però solo da Leone XIII nel 1900²². Malgrado quindi il legame di Grassi con la Congregazione fermiana, la sua effigie sembra essere stata collocata fin dall'inizio proprio nel palazzo dei Priori. Stando a documenti rinvenuti da Cristiano Marchegiani, agli inizi del 1672, un ritratto di Antonio Grassi veniva infatti pagato dal Comune al pittore Pier Simone Fanelli «da Recanati» e sistemato nel palazzo priorale, dove, pochi mesi prima, aveva trovato posto anche il ritratto, acquistato invece a Roma, del cardinale Decio Azzolino juniore, grande benefattore di Fermo e dei Filippini²³. A rendere estremamente plausibile l'identificazione del ritratto

²¹ Cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda 615, (olio su tela 183x122). L'artista raffigura il beato Antonio dentro una stanza, con l'abito e la berretta da sacerdote, in piedi accanto a un tavolinetto sul quale sono poggiati un crocifisso, un libro aperto e un foglio che sporge verso il riguardante. Antonio stringe con la mano sinistra un rosario e indica con la destra la scritta sul libro che recita «SIATE DIVOTI DI MARIA». Il foglietto che pende dal tavolo riporta invece i dati essenziali della biografia dell'effigiato: «V(enerabilis) P(ater) Antonius Grassus nobilis/Firmanus, vixit in congregatione/ Oratorii huius Civitatis an/nos 62, ac praeuit in ea 37/annos continuos. Obiit/idibus Decembris 1671/ etatis sue 80. Desiderium/ sui et exemplum/reliquit» (Il venerabile padre Antonio Grassi nobile fermano visse nella congregazione dell'Oratorio di questa città 62 anni e le fu a capo ininterrottamente per 37 anni. Morì il 13 dicembre 1671 a 80 anni. Lasciò un esempio e nostalgia di sé).

²² Su Antonio Grassi cfr. C. Gasbarri, *Grassi, Antonio* in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VII, Roma, Istituto Giovanni XXIII, 1966, col. 150 1966 e C. Antici, *Vita del beato padre Antonio Grassi della Congregazione dell'oratorio di Fermo*, Roma, Tipografia Vaticana 1900 (1687). L'autore della vita di Antonio Grassi, Cristoforo Antici, di nobile famiglia recanatese, era stato prete dell'Oratorio di Fermo, dove era morto nel 1691; aveva donato alla chiesa le spoglie della santa Flavia zotica, collocate nella cappella della Natività (Archivio Storico Arcivescovile di Fermo [ASAF], Serie inventari, IV s/6, *Inventario della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri della città di Fermo*, 1729, c. 202). Uno dei miracoli attribuiti a padre Antonio Grassi, la prodigiosa apparizione della Vergine mentre si trovava di fronte all'altare della Santa Casa di Loreto, è raffigurato in un dipinto della Pinacoteca civica di Fermo (cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda n. 494). Per lo stretto legame fra Antonio Grassi e Flaminio Ricci cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la congregazione oratoriana*, Brescia, Morcelliana, 1989, 3 voll., pp. 1951-52.

²³ Ringrazio di cuore l'amico Cristiano Marchegiani per avermi consentito di leggere in bozze il suo saggio dedicato al palazzo degli Studi (attuale sede della biblioteca civica), fondamentale per la ricostruzione delle vicende costruttive, delle maestranze coinvolte e della committenza non solo di tale edificio, ma anche della Piazza di Fermo, su cui l'antica sede dell'u-

dipinto da Fanelli con la tela della pinacoteca civica concorrono il suo ricordo *ab antiquo* all'interno del palazzo priorale e le misure pressochè identiche a quelle del ritratto del cardinale Decio Azzolino²⁴, di cui probabilmente rappresentava una sorta di *pendant*. Il motivo del conferimento di tale onore all'oratoriano va probabilmente ricercato nel ruolo di paciere da lui svolto in occasione della rivolta popolare del 1648 contro il governatore di Fermo Uberto Maria Visconti²⁵.

Tracciato così in sintesi il quadro della sistemazione odierna nel museo dei dipinti di San Filippo occorre rilevare come, al momento attuale, non siano ricostruibili con assoluta certezza i tempi e i modi della confluenza di tali opere dalla chiesa di San Filippo all'interno del palazzo dei Priori, iniziata, come si diceva, quando questo non era ancora diventato la sede ufficiale della Pinacoteca civica. Passati alla proprietà comunale nel 1861, a seguito della soppressione dell'ordine dei Filippini, chiesa e casa furono concesse alla Congregazione di Carità, ma ebbero una diversa sorte. La casa fu

niversità prospetta (cfr. C. Marchegiani, *Il palazzo dello Studio di Fermo. Dalla istituzione sistina alla riforma barocca sotto l'egida del cardinale Decio Azzolini*, in B. Azzaro (a cura di) *l'Università di Roma «La sapienza» e le Università italiane*, Roma, Gangemi, in corso di stampa). Fra gli altri spunti e gli inediti riferimenti documentari contenuti in tale contributo, importante in generale per la conoscenza dell'ambiente artistico della Fermo del Seicento, si trovano i citati riferimenti ai due ritratti del cardinale Decio Azzolino e del beato Antonio Grassi. Il primo venne acquistato a Roma su incarico del Comune da un certo Paolo Canale prima del 10 dicembre 1670 e giunse a Fermo nel gennaio 1671 (Marchegiani, in corso di stampa): la cornice venne realizzata dall'intagliatore Giovanni Mistichelli (ibidem), autore anche della porta della chiesa di San Filippo. Il ritratto di Azzolino fu collocato nel marzo 1671 in una stanza del palazzo priorale detta «dei broccatelli» dove venivano conferite le lauree e che fu oggetto di lavori di decorazione affidati al pittore fermano Alessandro Ricci (ivi). L'anno dopo trovò spazio nel palazzo anche il ritratto del beato Antonio Grassi, morto nel 1671, pagato 5 scudi a Pier Simone Fanelli da Recanati il 10 febbraio 1572 (ivi).

²⁴ Il ritratto del beato Antonio Grassi è menzionato da Vincenzo Curi nel palazzo dei priori nel 1864 (cfr. V. Curi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, cit., p. 44). Il ritratto del cardinale misura cm. 185 x 126 (L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda 614, p. 180) contro i cm. 183 x 122 del ritratto di Antonio Grassi. La serie dei ritratti sistemati all'interno della Pinacoteca raffigura alcuni uomini illustri, derivati dalla serie gioviana i cardinali di origine fermana; unica eccezione a questa serie è rappresentata proprio dal ritratto di Antonio Grassi e da quello del giurista Giovanni Bertacchini, vissuto nel XV secolo. Osservando l'interessante serie, che meriterebbe un attento studio, si nota come le uniche figure sedute siano i tre cardinali della famiglia Azzolini (Decio seniore, Decio iunior e Girolamo, cfr. rispettivamente L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., schede nn. 611, 614 e 617), mentre tutti gli altri seguono lo schema del personaggio in piedi, il cui primo esempio dovette essere fornito proprio dal ritratto di Grassi di Pier Simone Fanelli.

²⁵ L'episodio è ricordato da F. Trebbi-G. Filoni Guerrieri, *Erezione della Chiesa cattedrale di Fermo a Metropolitana*, Fermo, Stabilimento Tipografico Bacher, 1890, rist. anastatica, Fermo, Livi, 2003, p. 154.

infatti adibita a scuola fino al 1882, per poi essere destinata ad ospitare «gli uffici governativi giudiziari e finanziari»²⁶, fino a diventare la sede del tribunale, ancora oggi ubicato nel monumentale edificio settecentesco. La chiesa continuò ad essere ufficiata dal parroco di S. Matteo, divenendo nel 1911 sede di tale parrocchia²⁷. Chiusa al culto nel 1925 a causa di problemi strutturali, fu restaurata e riaperta nel 1928, senza però che il degrado dell'edificio fosse realmente arrestato. Nel 1927, intanto, era apparso su «Vita artistica» l'articolo di Roberto Longhi dedicato a *La «Notte» del Rubens a Fermo*, nel quale lo studioso, reduce da una visita alla chiesa, ribadiva autorevolmente l'autografia rubensiana dell'*Adorazione dei pastori*²⁸. Nei primi anni '50, il manifestarsi di cedimenti strutturali provocati da lavori nell'attiguo tribunale, indusse il vescovo di Fermo a trasferire la parrocchia nella chiesa del Carmine²⁹. Negli stessi anni si dovette dare avvio anche al trasferimento dei dipinti, avvenuto, a quanto pare, in maniera graduale³⁰: sap-

²⁶ Cfr. F. Maranesi, *Il bel S. Filippo di Fermo*, cit., 1928, p. 9.

²⁷ Ibidem. Vedi anche E. Tassi, *L'antica chiesa di S. Matteo* in E. Pompei, *L'archivio parrocchiale di S. Matteo di Fermo* in «Quaderni dell'Archivio storico arcivescovile di Fermo», a. III, n. 5, 1998, pp. 27-40, pp. 28-29.

²⁸ In occasione della riapertura del 1928 venne pubblicata la citata monografia dedicata alla chiesa dallo studioso locale Francesco Maranesi dal suggestivo titolo *Il bel S. Filippo di Fermo* (cfr. F. Maranesi, *Il bel S. Filippo di Fermo*, cit., 1928). Il saggio di Longhi è: R. Longhi, *La «Notte» del Rubens a Fermo* in «Vita artistica», II, 10, 1927, pp. 191-197.

²⁹ Cfr. E. Tassi, *L'antica chiesa di S. Matteo*, cit., p. 29. Quando la parrocchia di S. Matteo fu trasferita presso la chiesa del Carmine parte dei documenti dell'archivio degli Oratoriani furono uniti a quelli della parrocchia; per tale motivo molti documenti relativi alla Congregazione di S. Filippo e importanti notizie sulle vicende della chiesa nella prima metà del '900 sono oggi conservati nel fondo parrocchiale di S. Matteo, presso l'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo (cfr. E. Pompei, *L'archivio parrocchiale di S. Matteo di Fermo*, cit., 1998). Colgo l'occasione per ringraziare Giuseppe Tomassini, il direttore dell'Archivio, don Emilio Tassi e Pierangela Romanelli per i suggerimenti e per avermi facilitato nello studio, ancora in corso, di questo fondo. Già nel 1940 il parroco di S. Matteo Luigi Leonardi, segnalava al podestà di Fermo la necessità di far fronte al degrado della chiesa, manifestatosi con infiltrazioni d'acqua dal tetto nella zona della cappella della Natività, dove si trovava il dipinto di Rubens e in lesioni al «muro maestro su cui appoggiano i locali del tribunale in seguito a sistemazione di detti locali» (ASAF, Fondo Parrocchiale di S. Matteo, Cartella 27/C, lettera del 25 gennaio 1940). Il comune provvide a far eseguire una perizia, dichiarando tuttavia che le spese dovessero spettare alla parrocchia (*ibid.*, lettera del 14 agosto 1940); il parroco si rivolse allora anche alla Soprintendenza ai monumenti. Non è chiaro tuttavia se i richiesti lavori di manutenzione relativi al tetto venissero poi effettivamente eseguiti.

³⁰ Come si accennava, non è stato prodotto fino ad oggi uno studio completo sulla storia delle collezioni museali della città di Fermo, che dovrebbe necessariamente contare su una preliminare ricerca archivistica, volta a recuperare tutta la documentazione esistente. Ci si deve per ora basare sulle notizie disponibili per via bibliografica, a partire dal catalogo curato da Costanza Costanzi (cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, [a cura di], *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit.). La studiosa parla di una «massiccia acquisizione delle opere provenienti dall'Oratorio di S. Filippo» avvenuta «verso la fine degli anni '50» (*ibid.*, p. 129); ma in realtà i tempi dell'acquisizione dovettero essere piuttosto lenti (si veda avanti nel testo e la nota successiva).

priamo ad esempio che nel 1967, data della pubblicazione del volume di Luigi Dania sulla *Pittura a Fermo e nel suo circondario*, il palazzo dei Priori custodiva già la pala di Rubens, la tela con *S. Sebastiano e la pia Irene* riferibile al non meglio precisato Benigni e la *Pentecoste* di Lanfranco, mentre erano sicuramente ancora in San Filippo la cimasa della pala di Lanfranco e la *Santa Margherita* attribuita a Benedetto Gennari³¹. Quasi del tutto oscure sono poi le vicende delle opere conservate un tempo all'interno della casa dei Filippini, in prevalenza dipinti devozionali di piccole e medie dimensioni con figure di santi e numerosi ritratti, soprattutto di membri illustri della congregazione, realizzati per gli oratoriani o donati da privati cittadini. Di essi abbiamo una dettagliata enumerazione nell'interessante inventario della chiesa e della casa della congregazione, redatto nel 1729 dall'oratoriano Francesco Maria Raccamadori³². Qui vengono censiti, all'interno della *Casa della Congregazione*, quasi 150 quadri: un numero ragguardevole, verosimilmente cresciuto negli anni successivi alla redazione dell'inventario³³, di cui i circa 15 dipinti «filippini» attualmente di proprietà della pinacoteca, con provenienza diversa dalla chiesa, sono evidentemente una

³¹ Per le notizie sulla pala di Rubens cfr. L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., 1967, p. 59; per la pala di Lanfranco ivi, p. 34, per la *Santa Margherita* *ibid.*, p. 35. Erich Schleier nella dettagliata scheda dedicata alla *Pentecoste* nel catalogo della mostra di Roma dedicata a Lanfranco nel 2001, la dice in Pinacoteca dal 1960 e nella chiesa fino al 1958-59, aggiungendo, senza ulteriori precisazioni, che la cimasa fu trasportata in Pinacoteca solo nel 1990: cfr. E. Schleier, *Scheda 42. La discesa dello Spirito Santo* in E. Schleier (a cura di) *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milano, Electa, 2001, pp. 184-187, pp. 184 e 187. Fra le carte della parrocchia di S. Matteo si trovano due lettere datate entrambe 25 novembre 1953, indirizzate rispettivamente dal sindaco di Fermo e dal direttore della biblioteca, Serafino Prete, al parroco Leonardi, da cui si evince che il comune aveva proprio allora proposto di depositare la pala di Rubens nella Pinacoteca (ASAF, Fondo parrocchia di S. Matteo, cartella 27/c).

³² ASAF, *Inventario*, cit. Volume di 226 cc. numerate, redatto dal bibliotecario e segretario della congregazione, padre Francesco Maria Raccamadori, che si sottoscrive a c. 225r. Si tratta di un documento estremamente dettagliato che a mio avviso meriterebbe di essere pubblicato integralmente per la straordinaria ricchezza di informazioni che fornisce. Gli oggetti mobili e i dipinti sono enumerati alle cc. 118r-125r.

³³ Ad esempio sono successivi all'inventario i tre ritratti dell'oratoriano Giuseppe Navarra conservati nei depositi della pinacoteca con attribuzione al pittore fermano Filippo Ricci (cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, [a cura di], *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., n. 742, F. Ricci, *Ritratto di Giuseppe Navarra* [cm. 55 x 40]; n. 743, F. Ricci, *Ritratto di Giuseppe Navarra* [cm. 80 x 60]; n. 745, F. Ricci, *Giuseppe Navarra in preghiera* [cm. 83 x 65]); Giuseppe Navarra è infatti un contemporaneo di Francesco Maria Raccamadori, sacerdote dell'oratorio fermano e, alla data del 1729, risultava ricoprire le cariche di bibliotecario insieme proprio a Raccamadori e di infermiere (cfr. *Inventario* 1729, c. 218r). Come attesta l'iscrizione apposta sotto due dei citati ritratti (nn. 741 e 742) morì il 23 ottobre 1764 dopo aver retto per 21 anni la congregazione. I ritratti sono dunque certamente posteriori a tale data.

minima parte. Teniamo conto anche del fatto che l'inventario del 1729 documenta una situazione destinata in parte a cambiare, in quanto la casa dei padri filippini venne modificata e ampliata alla metà del Settecento secondo un progetto condotto in parallelo – e probabilmente in gara – con la coeva sistemazione del collegio dei gesuiti e tanto «suntuoso» da suscitare le perplessità dell'arcivescovo Alessandro Borgia, che paragona con malcelata disapprovazione la grandiosità di quegli edifici alla modestia del palazzo episcopale³⁴. Il precoce mutamento di destinazione della casa dei filippini

³⁴ La ricostruzione della casa dei padri Filippini viene collocata negli anni 1751 e 1757 da Trebbi e Filoni Guerrieri, che si appoggiano alla *Cronaca* manoscritta di Alessandro Borgia, arcivescovo di Fermo dal 1724 al 1764 (cfr. F. Trebbi-G. Filoni Guerrieri, *Erezione della chiesa cattedrale di Fermo a metropolitana*, cit., pp. 153-54); i due studiosi attribuiscono inoltre il progetto dell'edificio all'architetto Pietro Augustoni, riferimento che viene poi ripreso in tutti gli studi successivi fino all'intervento più autorevole sulla chiesa che si deve a Fabio Mariano (cfr. F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Firenze, Nardini, 1996, p. 76). Il riferimento ad Augustoni non è però accettabile sia per motivi cronologici – Ugo Gironacci fa infatti osservare l'incongruità della cronologia documentata dell'intervento e i dati della biografia di Augustoni, nato nel 1741 (cfr. U. Gironacci, *La fondazione della Congregazione dell'Oratorio a Fermo e una significativa silloge di testi per il Theatro Iemale 1621-1622* in «Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo», a. XI 1996, n. 21, pp. 83-102, nota 5, p. 88 e U. Gironacci, *La musica presso i Filippini di Fermo dagli inizi all'anno 1729* in F. Emanuelli (a cura di) *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), Firenze, Nardini, 1996, pp. 107-133, nota 2, p. 116) e attivo massicciamente a Fermo a partire dalla fine dell'800 – sia per ragioni stilistiche. La cronaca redatta da Alessandro Borgia, arcivescovo di Fermo, dal 1717 al 1758, è conservata in due copie manoscritte presso l'ASAF (due soli volumi) e la Biblioteca comunale di Fermo (tre volumi) e rappresenta una fonte di notevole interesse per la storia della diocesi di Fermo nel '700. Per quanto riguarda la storia dei Filippini vi troviamo numerosi spunti, riferibili soprattutto all'avvio della pratica di canonizzazione di Antonio Grassi. La testimonianza della ricostruzione del collegio dei gesuiti e della casa dei filippini si trova sotto l'anno 1751; cfr. Biblioteca Comunale di Fermo, *Borgia Alexander archiepiscopus et princeps firmanus – Chronica ab a. 1717 usque ad a. 1758*, ms. n. 285, tomo III, cc. 22rv: *Presbyteri Societatis Jesu urgebant edificium ex fundamentis ceptum prope eorum ecclesiam, ubi olim Templum fuit Prioratus Sanctissimi Salvatoris, preterea antiquas edes satis amplas, et pro conditione temporis quo constructe fuerunt, magnificas, olim ad Eufreducios potentiores huius Patrie cives, ac fere Tyrannos pertinentes, que deinde in usu Collegii cesserunt, ex parte solvebant, ut usui Collegii aptarent. Finis quidem laude dignus: sed unum mihi displicuit, quod antiquam edium formam dirutis pinnis delerent, et hec antiquitatis vestigia perirent. Eodem tempore presbyteri congregationis S. Philippi Nerii suas edes augebant novis et firmissimis constructionibus. Porro utrique indigebant, primi clarioribus amplioribus, magisque ordinatis, presertim pro Gymnasiis: secundi vero indigebant pro commodiori habitatione, vix tamen modum tenuerunt, pro nostri Seculi ambitu edificium ceperunt ita sumptuosum, ut nec pro condendo episcopio fieret. Iam nostris temporibus edificandi ratio apud sacros homines adeo inverta est, ut si modestie exempla querantur, non a cenobiis aut collegiis illorum, qui paupertatem profitentur petenda sint, sed ab edibus tantum episcoporum. Sotto l'anno 1757 il vescovo registra il compimento dell'interno della casa dei Filippini, iniziata qualche anno prima (ivi, c. 86r: *Presbyteri congregationis Oratorii Sancti Philippi interiora edium, quas superioribus annis edificaverant, perficiunt*).*

dopo la soppressione della congregazione dovette condurre alla dispersione di un ambiente situato al suo interno, di grande rilevanza devozionale e artistica, di cui ci fornisce descrizione l'inventario del 1729³⁵. Dopo la scomparsa di Antonio Grassi, la stanza nella quale il futuro beato era spirato, la stessa nella quale era morto nel 1610 anche l'oratoriano fermano Flaminio Ricci, intimo di Filippo Neri e ideale fondatore della casa di Fermo, era stata adibita a cappella³⁶. Una scelta modellata presumibilmente sull'iniziativa presa dai filippini di Roma, che avevano trasformato la camera di Filippo Neri in una cappella-santuario già all'indomani della sua scomparsa e che dunque manifesta, da parte dei confratelli di Fermo, la volontà di seguire il più possibile l'esempio della prima congregazione di preti dell'oratorio e l'aspirazione ad avere un proprio santo³⁷. L'ambiente era riccamente corredato di arredi e dipinti, fra cui una pala d'altare che raffigurava San Filippo, attribuita nell'inventario a *Mario dei Fiori*³⁸ e un ritratto del Neri di Pomarancio, donato alla congregazione fermana dal medico della regina Cristina di Svezia, Romolo Spezioli, che nel suo testamento del 1722 ne aveva espressamente indicato come destinazione la stanza del padre Antonio Grassi³⁹.

³⁵ Non si può escludere che il sacello fosse stato modificato durante il rifacimento della casa concluso nel 1757, posteriormente dunque alla redazione dell'inventario.

³⁶ *Inventario* 1729, c. 37 v. Il sepolcro di Antonio Grassi era segnalato da un lapide marmorea posta nel pavimento fuori della cappella di San Filippo, cioè la seconda della navata sinistra della chiesa, che portava la scritta «Ossa venerabilis patris Antonii Grassi translata quiescunt» (ibidem). Si trattava di un onore notevole, perché la chiesa ospitava solo altre tre tombe comuni, di cui una per i preti e i fratelli laici dell'Oratorio e due per i privati, *ibid.* Su Flaminio Ricci e il ruolo di guida da lui svolto nei confronti dei filippini di Fermo vedi avanti nel testo.

³⁷ Sulla stanza di San Filippo alla Vallicella cfr. O. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra (Roma 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 34-49 (pp. 37-38).

³⁸ Cfr. *Inventario* 1729, cc. 58v-59r. La descrizione del dipinto è la seguente: «il quadro poi che sta collocato in mezzo a dirittura dell'altare è un'immagine del nostro santo padre Filippo Neri, dipinto in tela con abito da prete, collaro e veste nera e beretta in capo e corona in mano, pittura buona opera del pittore Mario de Fiori. Questo quadro è posto dentro una cornice doppia intagliata [c. 59 r.] che ha nell'alto et in mezzo una croce indorata con due cherubini. Ne' due angoli superiori indorati e nel basso ha due ligaccia di frutti indorati posti negli angoli inferiori. La detta cornice è tutta di legno, ma ben colorita a foggia di marmo verde e in parte dipinta con color rosso et in gran parte è indorata». Il dipinto risulta disperso e quindi purtroppo non si può verificare l'attendibilità dell'attribuzione formulata da padre Raccamadori. Resta piuttosto curioso il riferimento della pala al pittore romano Mario Nuzzi, dedicatosi quasi esclusivamente alla realizzazione di nature morte di fiori, che gli valsero appunto il soprannome con cui era noto già in vita, di Mario de' Fiori (sull'artista cfr. L. Laureati, *Mario Nuzzi detto Mario de' Fiori in La natura morta in Italia*, Milano, Electa, 1989, vol. II, pp. 759-67, 1989).

³⁹ *Inventario* 1729, c. 59v: «In questa cappella si conserva un'imagin del nostro santo padre s. Filippo Neri, dipinto in tela con abito da prete, collare e veste nera, beretta in capo e corona in mano, pittura eccellente del pittore e opera del Pomarancio, fatta mentre era ancor vivente il

Tale ritratto fino almeno dal 1967 si trova presso la curia arcivescovile di Fermo⁴⁰. La sua importanza è notevole perché si tratta dell'unico dipinto autografo rimasto di Pomarancio fra le numerose repliche che l'artista aveva eseguito per prestigiosi committenti devoti del santo, subito dopo la sua morte⁴¹. Consideriamo inoltre come i beni artistici di proprietà dei Filippi-

nostro santo padre Filippo Neri; la detta immagine è collocata entro una cornice ben lavorata e ben fatta e tutta indorata. Questo quadro fu lasciato alla nostra congregazione dell'oratorio di Fermo dal signore abbate Romolo Spezioli, acciò si collocasse in questa cappella in memoria del venerabile padre Antonio Grassi, come appare per testamento fatto in Roma adì 25 novembre 1722». Romolo Spezioli era particolarmente devoto ai filippini, come prova la volontà di farsi tumulare nella chiesa della Vallicella a Roma e i lasciti fatti agli oratoriani di Fermo. Oltre al citato dipinto egli destina alla casa fermana un altro lascito da devolvere alla causa della beatificazione di Antonio Grassi; nel caso questa non si fosse conclusa entro il 1799, il legato sarebbe andato al completamento della facciata della chiesa (cfr. F. Zurlini, *Romolo Spezioli [Fermo, 1642 – Roma, 1723]: un medico fermano nel XVII secolo a Roma*, Roma, Vecchiarelli, 2000, p. 79; in generale per il testamento, munifico anche verso i gesuiti di Fermo *Ibid.*, pp. 73-80). Spezioli è noto soprattutto per aver lasciato a Fermo la propria straordinaria raccolta libraria di prevalente argomento scientifico, segnando di fatto la nascita della biblioteca di Fermo, oggi a lui intitolata (cfr. M. C. Leonori, *Biblioteca comunale di Fermo*, cit., pp. 16-20 e F. Zurlini, *Romolo Spezioli [Fermo, 1642-Roma, 1723]*, cit.). L'inventario del 1729 menziona vari oggetti collegabili ad Antonio Grassi. In primo luogo *le scritture per la causa del venerabile padre Antonio Grassi* (c. 59r) conservate nella citata stanza-cappella e *un libro dove si segnano i denari et altro appartenuti alla causa del nostro venerabile padre Antonio Grassi* (*ibid.*, c. 220v); nella sagrestia si conservavano inoltre un crocifisso e alcuni libri appartenuti a Grassi (*ibid.*, c. 70r), mentre *cinque involti in foglio stampati della vita del nostro venerabile padre Antonio Grassi* si trovano in biblioteca (*ibid.*, c. 172v). Alla causa di beatificazione si riferisce anche una donazione effettuata nel 1693 dalla signora Amelia Savini (*ibid.*, c. 174v). Infine penso che uno dei *due cavi di gessi che si crede siano una del venerabile padre Antonio Grassi e l'altra del padre Giacinto Macchiati* vada identificato con la maschera mortuaria del sacerdote (*ibid.*, c. 65r).

⁴⁰ Cfr. L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., p. 58 che lo cita appunto presso l'arcivescovado e L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda n. 674, p. 211 (la scheda si riferisce alla copia parziale del ritratto di Pomarancio esposta nella Pinacoteca civica; riferendosi al modello «conservato oggi nei locali della Curia Arcivescovile» la Costanzi ci informa di come Serra lo avesse visto «nella cappellina interna dell'oratorio di San Carlo»). Al momento attuale non possediamo notizie che documentino il passaggio alla curia dell'opera. È molto probabile che tale spostamento non abbia comportato un passaggio di proprietà e che il dipinto sia dunque di proprietà comunale.

⁴¹ Cfr. O. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 37. La studiosa ricorda numerose di queste repliche: già nel 1596 Antonio Gallonio ne possedeva una e citava altri esemplari nella cappella di San Filippo alla Vallicella, presso i Crescenzi, i Pamphili e Nero del Nero (finanziatore della cappella di San Filippo nella Chiesa nuova). Romolo Spezioli, nel suo testamento, afferma che il dipinto è uno fra i tre eseguiti da Pomarancio «vivente il Santo» (citato da L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., p. 59). In realtà il prototipo venne probabilmente eseguito sulla base della maschera mortuaria, ma gli intimi di Filippo Neri ne apprezzarono la straordinaria somiglianza con il defunto (cfr. O. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 37; vedi anche I. Chiappini di Sorio, *Pomarancio*, Bergamo, Bolis, 1983, scheda 4, pp. 93-94).

ni non fossero limitati solo a quanto custodito in chiesa e nella casa dell'oratorio: l'inventario del 1729 descrive ad esempio, fra gli altri beni mobili e immobili di loro proprietà, una casa privata posta a Montappone, dove vengono segnalati alcuni quadri, carte geografiche appese alle pareti e strumenti musicali⁴². Ugualmente di pertinenza degli oratoriani di Fermo era la chiesa rurale di San Filippo a Magliano (l'attuale Magliano di Tenna) di cui l'inventario del 1729 restituisce un'immagine oggi profondamente alterata da un completo rifacimento tardo ottocentesco in stile neorinascimentale. Il piccolo edificio poteva però contare su una pala d'altare che ripeteva la tradizionale immagine di San Filippo Neri in abiti sacerdotali e anche su alcuni *ex voto* dipinti, prove di un culto vivace nei confronti del santo⁴³. La conclusione – certo non sorprendente – da trarre per quanto riguarda i beni della congregazione di San Filippo a Fermo è che, al di là dei pochi pezzi approdati, attraverso varie vicissitudini, a una collocazione museale, la stragrande maggioranza di quel patrimonio dovette essere disperso, venduto e in larga parte anche distrutto. I numerosi dipinti della Pinacoteca provenienti da San Filippo, oggi per lo più custoditi nei depositi, sono dunque il residuo di un ben più ricco insieme di opere che non si può più ricostruire nella sua interezza.

3. Il contesto delle opere: la chiesa di Santo Spirito e gli Oratoriani a Fermo

L'importanza della fondazione fermana risulta già dalla precocità della sua istituzione: Fermo infatti è la terza casa filippina sorta dopo quelle di San Severino (rispetto alla quale può però vantare una continuità maggio-

⁴² ASAF, *Inventario* 1729, cc. 152v-157r (per l'elenco dei beni mobili della casa). L'abitazione era stata donata alla congregazione fermana dal sacerdote Ottaviano Corona di Montappone, secondo il testamento del 1701 (*ibid.*, c. 176r). I dipinti menzionati erano un «*San Sebastiano*» e un «*Davide trionfante di Golia con spada in mano et a canto la testa del gigante*», di identiche misure e cornice nera «*alla fiorentina*»; un quadro «*della Madonna che tiene in seno il figlio deposto dalla croce*»; un «*altro quadro dell'Adorazione de pastori a Gesù nato ... con cornice nera filettata d'oro*»; «*un quadro di san Giorgio a cavallo che uccide un drago... con cornice di noce*»; «*una veduta di mare*»; tre dipinti, di cui uno senza cornice «*con canestrie di fiori*»; oltre a varie stampe e a carte geografiche. Gli strumenti sono un piccolo organo portativo («*un instromento da suono detto regale, con due manticetti e piombi pesanti sopra di essi con la sua testatura e leggjo dinanzi, sostenuto da un ferro*») e uno «*spinetton*».

⁴³ Cfr. *Inventario*, cc. 146-152, «*Descrizione della accennata chiesa rurale della detta congregazione con la sua situazione, misura et arredi*».

re)⁴⁴ e di Napoli, mentre fermani sono alcuni dei più influenti padri della prima generazione di filippini presenti alla Vallicella, primi fra tutti Flaminio Ricci e Pietro Consolini, rettori della congregazione romana rispettivamente fra 1602 e 1608 e fra 1611 e 1617⁴⁵. Come si apprende dalla *Descrizione della fondatione della congregatione dell'Oratorio di S. Filippo Neri nella città di Fermo* posta in apertura dell'inventario del 1729⁴⁶, un gruppo di sacerdoti e laici dediti alle pratiche dell'oratorio si costituisce a Fermo fin dal 1571 grazie all'opera di padre Pensabene Turchetti, fra i primi discepoli di Filippo Neri, chiamato a Fermo dal vescovo, cardinale Montalto, il futuro Sisto V, con l'intenzione di avviare in città un'esperienza spirituale simile a quella romana. Altre tappe fondamentali nella storia dei Filippini a Fermo sono l'approvazione ufficiale da parte del vescovo, nel 1582 e il riconoscimento di congregazione *ad instar* di quella romana, ottenuto da Fermo nel 1597⁴⁷. Nel frattempo i sacerdoti che componeva-

⁴⁴ La congregazione di San Severino sorse alla fine del 1579 con approvazione dello stesso Filippo Neri quale prima filiale della casa romana (cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., pp. 269-272). Alla comunità venne affidata la chiesetta della Madonna dei Lumi, ricostruita a partire dal 1586 su disegno dell'oratoriano Giovan Battista Guerra con probabile intervento di Antonio Talpa, settempedano e influente membro della congregazione romana, mentre la decorazione degli altari fu affidata a vari artisti, fra cui spicca il pittore Felice Damiani da Gubbio (sulla chiesa cfr. B. Teodori, *Il santuario della Madonna dei Lumi a San Severino* in P. Dal Poggetto (a cura di) *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Catalogo della mostra, Cini-sello Balsamo, 1992, pp. 161-165; L. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cit., pp. 210-229, 1995, pp. 213-216; cfr. O. Melasecchi, *Una perduta Madonna della Vallicella di Felice Damiani* in F. Ema-nuelli (a cura di) *La congregazione dell'oratorio di San Filippo nelle Marche del '600*, cit.; F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, cit., pp. 154-157). Nel febbraio del 1601 la casa di Sanseverino venne chiusa a causa della scarsità di sacerdoti e, soprattutto, per le complesse questioni legate alla fisionomia della congregazione filippina, che la corrente allora ai vertici dell'ordine voleva isolare evitando il proliferare di sedi dipendenti (cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., pp. 1378-1395). Il santuario della Madonna dei Lumi passò così ai Barnabiti (*ibid.*, pp. 1413-1419). I filippini rifonderanno la propria casa a San Severino nel 1620, questa volta però non come filiazione, ma come congregazione *ad instar* di quella romana (*ibid.*, pp. 2137-2139) presso l'antica chiesa di San Benedetto (sulla quale cfr. F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, cit., p. 159).

⁴⁵ Sui due religiosi cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., *passim* e pp. 1467-1555 (per la prepositura di Flaminio Ricci); pp. 2035-2086 (per quella di Pietro Consolini; per la precisione Consolini era originario di Monteleone, nel contado di Fermo).

⁴⁶ Cfr. *Inventario 1729*, cc. 1r-7r. Questa parte, che è stata fin dall'800 la fonte alla quale la letteratura guidistica prima e gli studi più propriamente storici in seguito, hanno attinto le notizie fondamentali sulla fondazione fermana, è stata trascritta da Ugo Gironacci, *La fondazione della Congregazione dell'Oratorio a Fermo e una significativa silloge di testi per il Theatro Iemale 1621-1622*, cit., pp. 87-91.

⁴⁷ Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., p. 1207: Fermo era la prima fra le molte case sorte in varie zone d'Italia a ottenere il titolo di congregazione *ad instar* (cioè sul modello) di

no la comunità si servirono, per le loro devozioni e la vita in comune, prima della chiesa di San Gregorio, poi di quella di San Rocco, nella piazza maggiore e, infine, dal 1591, della chiesetta di Santo Spirito: fautore della concessione di quest'ultima chiesa è padre Flaminio Ricci che nei vari soggiorni in città e per mezzo di un intenso rapporto epistolare, si rivela come la vera guida della congregazione di Fermo, sia sul piano spirituale sia su quello delle scelte artistiche. Ricci è stato di fatto la figura determinante nella costruzione della chiesa che seguì costantemente, pur restando in quegli anni in prevalenza a Napoli e a Roma. È infatti proprio padre Flaminio a mandare da Napoli i disegni e il modello in legno della nuova chiesa di Santo Spirito, iniziata nel maggio del 1594⁴⁸. Numerose lettere, conservate soprattutto presso l'archivio della Vallicella a Roma, mostrano come Ricci si tenesse informato sulle fasi costruttive dell'edificio, prodigandosi

quella romana. Si trattava di un riconoscimento importante che tuttavia non soddisfece appieno i fermani, desiderosi di essere riconosciuti invece come dipendenza diretta dalla Vallicella (su questo problema vedi avanti nel testo).

⁴⁸ L'invio di disegni della chiesa da Napoli è attestato da padre Raccamadori (cfr. *Inventario*, 1729, cc. 5v-6r: «A questo fine il padre Flaminio inviò da Napoli il disegno di una nuova chiesa che dovea fabricarsi da fondamenti con il titolo parimente dello Spirito Santo et adì nove di maggio dell'anno mille cinquecento novanta quattro, giorno dedicato a S. Gregorio Nazzianseno, essendo superiore della detta congregatione dell'oratorio il padre Giuseppe Savini, vi fu posta la prima pietra e con l'elemosine e pietoso sovvenimento di molti benefattori, particolarmente dell'illustrissimo Senato e popolo fermano, fu fabricata la nuova chiesa assai vaga, ben adorna e capace e unitamente alla chiesa vi fu formato al di sotto anche l'oratorio»). Livia Carloni, servendosi anche delle lettere di Ricci conservate presso l'Archivio storico arcivescovile di Fermo, trascurate da altri studi, ha ricostruito uno scambio di disegni fra Flaminio Ricci, che allora si tranneva presso la casa di Napoli e gli oratoriani di Fermo. Nel 1593 i fermani avevano inviato a Ricci un disegno di mano di Cesare (Paccaroni, oratoriano fermano intendente di architettura) che non riscosse la sua approvazione (cfr. L. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., p. 217); padre Flaminio mandò allora nel 1594 altri disegni, ritenuti dalla studiosa frutto delle discussioni e dell'intervento di Antonio Talpa, del «soprastante» di Giovan Antonio Dosio, Dionisio Nencioni e di Giovan Battista Guerra (la ricostruzione è accolta in F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, cit., p. 75). Talpa, originario di Sanseverino e rettore di San Girolamo della Carità a Napoli, era anche esperto di architettura (cfr. D. Ferrara, *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova, La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cit., pp. 108-129, 1995, p. 111); Giovan Battista Guerra è autore del progetto per Santa Maria dei Lumi a Sanseverino (vedi supra nota 44) e nel 1597 viene inviato a Fermo a controllare lo stato dei lavori. L'architetto fiorentino Giovan Antonio Dosio aveva lavorato alla Vallicella sotto la responsabilità di Talpa nel 1580 (cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., 1989, p. 286) ed è soprattutto autore del progetto della chiesa dei filippini a Napoli (*ibid.*, pp. 702-704). Che i progetti per la nuova chiesa di Santo Spirito a Fermo venissero da Napoli lo attesta lo stesso Flaminio Ricci in una lettera del gennaio 1594 pubblicata da Cistellini: rifiutando la proposta di diventare rettore a Fermo, che gli veniva offerta proprio facendo leva sull'impegno della costruzione della chiesa, Ricci opponeva vari impedimenti, fra cui il fatto di non possedere «intelligenza d'architettura»; ma i confratelli avrebbero potuto con-

per reperire i fondi necessari alla fabbrica e confortare i concittadini per le difficoltà finanziarie e tecniche legate alla costruzione della chiesa, che si protrasse fino al 1607⁴⁹.

I fermani attribuiscono a Ricci un ruolo di fondatore e capo carismatico della congregazione, di cui reca eloquente traccia la citata *Descrizione* della storia dell'oratorio premessa all'inventario del 1729, dove il nome di padre Flaminio ricorre con frequenza come protagonista degli eventi più importanti della neonata comunità religiosa. Se però la casa fermana si avvantaggia per tanti aspetti dell'autorevole appoggio di Ricci, è vero anche che la mancata aggregazione alla Vallicella, chiesta con insistenza dai fermani e sempre respinta, trova il suo maggiore responsabile proprio in Flaminio Ricci, tenacemente contrario alla nascita di filiali della casa romana⁵⁰. Nonostante l'amarezza che questo fatto causò ai filippini fermani i rapporti fra questi e Flaminio Ricci non sembrano essere stati compromessi, tant'è vero che, dopo la scadenza del suo secondo mandato di rettore della Vallicella, nell'ottobre 1608, Ricci tornò a Fermo, dove rimase fino

tare sui consigli di Talpa e degli architetti «che egli aveva tra mani a Napoli» (*ibid.*, pp. 928-29). Oltre ai disegni, Ricci stava facendo eseguire a Napoli il modello di legno della chiesa da inviare a Fermo (*ibidem*).

⁴⁹ Le difficoltà erano legate soprattutto alle preesistenze e al luogo scosceso su cui il nuovo edificio doveva sorgere; nel maggio 1594, ad esempio, il rettore di Fermo, padre Savini, scriveva a Roma: «Questa settimana cavando un altro pilastro, abbiamo incontrato giusto in mezzo d'un pozzo che era sotto, et con grandissima fatica hieri si trovò il fermo» (cfr. *ibid.*, nota 65, p. 930). Ricci nel 1596, tornato a Roma da Napoli, aveva cercato di intercedere insieme a Baronio, favorevole ai fermani, presso il cardinale Aldobrandini, governatore di Fermo, affinché desse al Comune il via libera a un versamento di 1000 scudi, promessi per l'erezione della chiesa dei filippini: il tentativo purtroppo non andò a buon fine a causa dei debiti che gravavano sulla città. Ricci allora scrisse a Ulpiano Costantini a Fermo per esortare i padri, delusi per la mancata donazione, ad avere pazienza nella costruzione della chiesa (cfr. *ibid.*, pp. 1039-1040). È probabile che il Comune intervenisse ugualmente con somme di denaro, come attesta l'inventario del 1729 che indica l'«*illustrisissimo senato fermano*» fra i vari benefattori che contribuirono alla costruzione della chiesa (cfr. *Inventario* 1729, c. 5v e cc. 12v-13r dove si citano le aquile in stucco nei capitelli delle colonne del presbiterio inserite proprio in onore del Comune).

⁵⁰ Su questo aspetto e sulle motivazioni che spingevano Ricci ad opporsi alla creazione di filiali, contrarie allo spirito di libertà delle pratiche dell'oratorio secondo la concezione di Filippo Neri cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., pp. 898-99; 930. Non è questa la sede per affrontare un simile problema. Merita però un cenno quanto accade a Fermo nel gennaio del 1616, quando, durante la prepositura di padre Consolini, la congregazione riceve il privilegio della messa e dell'officiatura di San Filippo insieme alle congregazioni di Napoli, Palermo, Camerino, Fano e l'Aquila, e, con questa concessione, anche la tanto sospirata aggregazione. Tale fatto provocò una vera e propria spaccatura fra i religiosi fermani, tra coloro che ormai erano gelosi della propria autonomia nelle pratiche religiose (che l'aggregazione avrebbe costretto ad abbandonare) e chi era favorevole all'aggregazione (cfr. *ibid.*, pp. 2070-73).

alla morte, avvenuta nell'aprile 1610. Il contributo più noto di Flaminio Ricci alla realizzazione della chiesa di S. Spirito è la commissione della pala della cappella della Natività ordinata a Rubens nel febbraio del 1608, all'indomani della consegna da parte del pittore della prima versione della pala per l'altare maggiore della Chiesa Nuova. La *Natività dei pastori* giunse a Fermo nel luglio dello stesso anno per essere collocata sull'altare della cappella di cui erano patroni i fratelli Costantini, Sulpizio, vescovo di Nocera dei Pagani e Ulpiano, amico di Ricci, nonché rettore della congregazione di Fermo⁵¹. L'attenzione degli studiosi si è sempre concentrata sugli aspetti più propriamente stilistici del dipinto e sull'importanza dell'arrivo nella periferica Fermo di un capolavoro clamorosamente innovativo, nel quale Rubens sperimenta, in parallelo con la fase preparatoria della seconda versione dei dipinti per il presbiterio della Vallicella, nuove soluzioni compositive e tecniche, come l'adozione del fondo scuro che conferisce un risalto straordinario ai colori a impasto e alle sottili velature⁵². Se invece si sposta l'attenzione dall'opera d'arte per considerare il senso dell'intervento di Ricci sembra strano che egli si sia interessato esclusivamente di un altare laterale, trascurando l'altare maggiore, più importante dal punto di vista liturgico e architettonico. In realtà Ricci si occupò anche dell'altare maggiore, e questo con largo anticipo sulla consacrazione della chiesa, avvenuta, come si diceva, solo nel 1607. Già nel 1600, infatti, Flaminio Ricci scriveva a Ulpiano Costantini di aver ricevuto da un personaggio, di cui purtroppo non rivela il nome, l'offerta di provvedere alla decorazione dell'altare maggiore della chiesa di Fermo con 300 scudi per la pala, altrettanti per la parte scultorea e altri 400 di dote: nella lettera Ricci dice di non aver potuto rispondere al suo interlocutore per mancanza di notizie sicure e chiede pertanto a Costantini se la cappella fosse stata già promessa, come aveva saputo, a suo fratello (cioè monsignor Sulpizio). Prima di passare ad altri argomenti, Ricci esorta Costantini a fargli avere al più presto informazioni certe, in quanto l'anonimo benefattore aveva fretta di concludere

⁵¹ Ulpiano Costantini era morto nel 1602. La cappella venne terminata dal nipote Pietro nel 1639, come si rileva da una lapide presente nella medesima cappella. In questa sede non intendiamo occuparci della pala di Rubens. I contributi fondamentali sul dipinto ai quali rimandiamo sono R. Longhi, *La «Notte» del Rubens*, cit., M. Jaffè, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers* in «Proporzioni», IV 1963, pp. 209-241 (che pubblica per primo i documenti dell'ASAF); L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., pp. 59-66; M. Jaffè, *Rubens e l'Italia*, Roma, Palombi, 1984, pp. 100-105; A. Costamagna in *La regola e la fama* cit., pp. 540-542; C. Costanzi in F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, cit., p. 82.

⁵² Cfr. A. Costamagna, «*La più bella et superba occasione di tutta Roma ...*»: Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella in *La regola e la fama*, cit., 1995, 150-193, pp. 166-67.

la transazione, era molto affezionato «a cotesto luogo» (cioè a Fermo) e sapeva anche dell'intenzione dei gesuiti di stabilirvisi⁵³. La lettera è stata generalmente collegata alla cappella Costantini dedicata alla Natività, cioè la quarta cappella a destra⁵⁴, ma credo che non ci siano dubbi circa il riferimento invece all'altare maggiore. La lettera è utile per ricostruire una fase in cui si stava stabilendo l'assetto interno di Santo Spirito e per appurare il diretto coinvolgimento di Flaminio Ricci. Questi, in sostanza, sonda il terreno presso Ulpiano Costantini per verificare la reale intenzione del fratello di ottenere lo iuspatronato dell'altare maggiore: espone il valore dell'offerta dell'anonimo benefattore e fa intendere con tatto al suo corrispondente l'opportunità di cogliere al volo l'allettante proposta, facendo intravedere il rischio di perdere l'occasione a favore dei gesuiti. Non sappiamo se la richiesta dell'anonimo sia stata accolta o meno. È certo che i Costantini ottennero il patronato della cappella della Natività, cioè la cappella maggiore collocata nella navata destra. Alla fine forse dopo diversi anni,

⁵³ ASAF, Archivio parrocchiale di San Matteo, cartella Lettere S. Filippo, Lettera di Flaminio Ricci a Ulpiano Costantini, da Roma 1° settembre 1600. Il passo in questione è il seguente: «Dessidero sapere a che termine si trova la fabrica della Chiesa se havete messo mano di nuovo a la croce di essa, overo alle cappelle de fianchi. Se la cappella dell'altar maggiore è data ad alcuno, imperò che vi è una persona che mi fa saper qualmente ha inclinazione spenderci 300 scudi per la sola pittura del quadro, ornarla con altri trecento se non fallo, et dotarla di quattrocento, in somma spendervi un migliaio de scudi in circa. Non le ho potuto rispondere cosa resoluta non sapendo veramente né questo sia stato promesso né quale sia intentione de patri e fratelli sub nube, solamente le ho fatto sapere che mi par sia stata promessa a monsignor suo fratello, imperochè non essendone certo non mi pareva altro poterle seco rispondere, e tutto ciò mostra voler far de presenti senza aspettar altrimenti la morte quanto alla dote e molto maggiormente quanto al restante. Piaccia alle RR vostre scrivene quello possa resolutamente farle saper poichè e la devotione et inclinatione che ha a cotesto luogho, anchor che sappia hora esserci l'occasione de padri del Giesù che vogliono venirci è grande, onde a mio parer merita esser ricordata con molta charità». Ricci era ben informato sulle intenzioni dei gesuiti che giunsero a Fermo nel 1601, per stabilirvisi definitivamente solo nel 1609 (cfr. F. Trebbi-G. Filoni Guerrieri, *Erezione della chiesa cattedrale di Fermo*, cit., p. 160).

⁵⁴ A mio avviso il collegamento operato da Michael Jaffè fra la lettera del 1600 e la successiva vicenda della pala di Rubens che risale a sette anni dopo è errato (cfr. M. Jaffè, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, cit.). Nella lettera Flaminio Ricci chiede notizie della «fabbrica della chiesa», domandando se si fosse ripresa la costruzione della *crociera* e delle cappelle laterali, per poi passare a parlare dell'altare maggiore. Livia Carloni pensa che nella lettera Ricci faccia confusione fra la cappella Costantini e quella presbiteriale (cfr. L. Carloni, scheda 103 in *La regola e la fama* 1995, p. 543); questa spiegazione non mi sembra convincente vista la consapevolezza mostrata da Ricci nei confronti della costruzione della chiesa e la sua attenzione per i dettagli, che si rivela ad esempio nell'epistolario relativo alla pala di Rubens (per il quale cfr. M. Jaffè, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, cit., pp.). Mi sembra più probabile che la lettera del 1600 rispecchi una fase nella quale Ricci inizia a cercare finanziatori per le cappelle, partendo proprio dalla cappella maggiore che richiedeva un più gravoso impegno.

l'altare maggiore fu concesso a Torquato Nobili, che è il committente della pala di Lanfranco databile intorno al 1625-1630⁵⁵. Un simile *modus operandi* non appare affatto inconsueto, anzi risulta messo in atto da Flaminio Ricci anche alla Vallicella negli anni della sua prepositura. L'altare maggiore della Chiesa Nuova era stato infatti realizzato con 4000 scudi erogati dal cardinale Borromeo; di fronte però all'offerta più generosa e alle lamentele di monsignor Angelo Cesi, finanziatore della costruzione dell'intera tribuna della chiesa, che si offriva di completare tutta la decorazione dell'ambiente, è lo stesso Flaminio Ricci a contattare con diplomazia il prelato lombardo proponendogli, in cambio della cappella absidale, il patronato di un'altra cappella da erigere di fronte a quella di San Filippo con dedica allo zio San Carlo⁵⁶. Sembra dunque che, in maniera analoga, i Costantini vengano compensati per la loro rinuncia all'altare maggiore con un diretto intervento di Ricci per far giungere sull'altare della loro cappella il dipinto di Rubens. In questo episodio risalta l'influenza e l'intuito di Ricci, che mostra di aver compreso il valore del giovane artista e riesce a far giungere nella propria città un dipinto di notevole valore, che creava un ponte diretto con la casa madre, sul cui altare maggiore si trovano le pale del maestro fiammingo.

I dati e le tracce che possediamo attestano per la chiesa di Fermo l'esistenza di un programma nella distribuzione delle cappelle, che, almeno nella fase iniziale, sembra rispecchiare i principi adottati alla Vallicella, con cappelle laterali rigorosamente simmetriche dedicate in prevalenza ai misteri della Vergine⁵⁷. Il documento più interessante in proposito è una lettera del 19 aprile 1597 inviata da Roma da Flaminio Ricci al fermano Fabio Paleotti nella quale, evidentemente in risposta a una specifica richiesta dei fermani,

⁵⁵ Per la pala di Lanfranco cfr. L. Carloni in *La Regola e la fama*, cit., pp. 542-544 e E. Schleier, *Scheda 42. La discesa dello Spirito Santo*, cit.

⁵⁶ Cfr. D. Ferrara, *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova*, cit., pp. 112-115 e A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., pp. 1595-1599. Angelo Cesi, vescovo di Todi, era succeduto al fratello, cardinale Pier Donato, che aveva sovvenzionato la fabbrica della chiesa a partire dal 1580-1581, fino alla morte nel 1586. La sua contrarietà nacque a seguito della collocazione degli stemmi di Federico Borromeo sull'altare maggiore, fatto che metteva in ombra il mecenatismo suo e del fratello, veri finanziatori della tribuna (D. Ferrara, *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova*, cit., p. 113).

⁵⁷ Per tale programma *ibid.*, pp. 108-09 e A. Zuccari, *Immagini e sermoni dell'Oratorio nei dipinti della Chiesa Nuova* in F. Emanuelli (a cura di) *La congregazione dell'oratorio di San Filippo nelle Marche del '600*, cit., pp. 171-183. Il modello vallicelliano è seguito attentamente anche nella decorazione del santuario della Madonna dei Lumi a Sanseverino. Le prime cappelle realizzate furono infatti, in analogia con la Chiesa Nuova, quelle della *Visitazione* e della *Natività*, decorate dal pittore eugubino Felice Damiani (cfr. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., p. 215).

Ricci dispensa consigli sull'assegnazione delle cappelle della chiesa, la loro dotazione, le dediche, per le quali suggerisce appunto il modello vallicelliano basato su «*i principali misterii della Madonna*» adattati alle particolari circostanze del luogo («*però facciati in questo quello si può loco et tempore*»)⁵⁸. Un programma che si sarebbe potuto attuare solo a patto di togliere ai patroni la libertà di scelta nei soggetti dei dipinti da loro commissionati («*Se ne l'istorie contenute ne quadri degli altari si potrà servare serie et ordine in modo che non si facciano a volontà di quelli che si fanno fare*»). Molto interessante è la parte nella quale Ricci fornisce il proprio parere circa le caratteristiche della decorazione: lo cogliamo così attento a dati di natura tecnica e alla componente economica – quando dice, ad esempio, che i marmi costano più degli stucchi, ma questi durano meno, o segnala l'opportunità di incollare i dipinti su tela a delle tavole per evitare i danni dell'umidità. Il gusto artistico di Ricci è incline alla semplicità e all'ordine («*una certa semplicità e candidezza nelle cappelle a me molto sadisfà, e sopra tutto la congrua disposizione delle cose, onde resulta la gratia; molti infranano moltitudine di cose senza architettura con confusione e diversità di colori e spendono assai*»). Alcune frasi consentono poi di tracciare un quadro illuminante della situazione dell'ambiente artistico fermano, almeno così come viene giudicato da un osservatorio privilegiato quale la Roma dello scorcio del '500. Ricci, dopo aver precisato la sua predilezione per «*pitture di buona mano*» e aver constatato che a Fermo «*non è così copia di segnalati pittori et massime che habbiano disegno*» suggerisce di «*pigliare le copie di quelle che hanno fatto eccellentissimi pittori qui in Roma in diversi luochi*» e poiché «*finalmente pochi sono quelli che le riconoschino et la spesa di far le copie non è grande*» lui stesso aveva fatto «*fare una copia d'una Natività qui in Roma per l'altare della nostra capella in Santo Agostino*⁵⁹ et non spesi più che cinquanta scudi, che a farlo di nuovo non basteriano cento». Ricorrere alle copie voleva dire dunque provvedersi di dipinti «di buon disegno», difficili da ottenere dagli artisti locali e che in patria soltanto pochi intenditori sarebbero stati

⁵⁸ La lettera si trova in ASAF, Archivio parrocchiale di S. Matteo, Cartella 33/c, Lettera del 19 aprile 1597; viene citata e parzialmente trascritta da Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., 1995, nota 20, p. 227.

⁵⁹ Ricci si riferisce alla *Natività*, oggi sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Fermo, copia della pala di Girolamo Muziano che si trova in una cappella laterale della chiesa di Santa Maria Madonna dei Monti a Roma. La tela fermana è corredata da un'iscrizione che rivela la propria fonte (Girolamo «bresciano», cioè appunto Muziano), la data dell'opera (1593), l'esecuzione avvenuta a Roma e l'autore della copia, il pittore Ercole Orfeo da Fano (cfr. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., p. 73). Ercole Orfeo da Fano è un membro della famiglia di pittori fanesi Presutti che ha come capostipite Giuliano ed è documentato come allievo di Muziano.

in grado di individuare come copie, ma anche spendere meno. Molti vantaggi, quindi, tali da spingere lo stesso Flaminio a ricorrere a una simile pratica. Le indicazioni di Ricci mostrano di essere state solo in parte seguite a Fermo: il ricorso ai marmi preziosi e agli stucchi policromi e dorati fu infatti rilevante nella chiesa. Il modello romano viene invece ricalcato nella scelta di forme e misure omogenee per gli altari e le pale. Per quanto riguarda poi la concessione degli iuspatronati delle cappelle, grazie all'inventario del 1729, siamo in grado di individuare tutte le dediche degli altari di Santo Spirito e i nomi dei loro patroni. Esso fornisce inoltre alcune utili indicazioni cronologiche, soprattutto legate agli atti di dotazione delle cappelle, descrive minuziosamente gli stucchi, le sculture e gli arredi e formula attribuzioni dei dipinti, basate o sulla tradizione interna alla congregazione, o su documenti e dunque estremamente attendibili: proprio l'inventario mantiene ad esempio notizia della paternità di Giovanni Lanfranco e Rubens per i due dipinti dell'altare maggiore e della cappella della Natività⁶⁰. La chiesa è a una sola navata con presbiterio poco profondo affiancato da due vani quadrati che ospitano le sacrestie⁶¹. La prima campata dopo l'altare è di dimensioni maggiori rispetto alle tre successive, così come le prime due cappelle che precedono il presbiterio: si tratta delle cappelle definite appunto *maggiori* nell'inventario del 1729, dedicate, quella di destra, alla *Natività*, quella di sinistra, all'*Assunzione della Vergine*, intitolazioni presenti anche alla Vallicella⁶². La pala con l'*Assunzione della Vergine*, assegnata nell'inventario a un «*pittor della città di Recanati*»⁶³, è stata attribuita da Alessandro Maggiori, seguito alla lettera da Vincenzo Curi, genericamente a «Peruzzini»⁶⁴ che diventa «Giovanni Peruzzini» in Maranesi e da lui in tutta la bibliografia successiva⁶⁵, con la sola eccezione di Livia Carloni che, più prudentemente suggerisce di tornare all'indicazione dell'inventario e pensa a un artista anonimo influenzato

⁶⁰ Cfr. *Inventario* 1729, c. 14r [la pala dell'altare maggiore] «è di pittura molto stimata e rara perché è opera singolare del celebre pennello del cavaliere Lanfranco»; c. 19r. [la pala con la Natività] «Questo quadro è una pittura famosa dell'ingegnoso pittore Pietro Paolo Rubens Fiammingo».

⁶¹ Se ne può vedere la pianta in Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche*, cit., p. 75. Vedi anche la ricostruzione dell'assetto degli altari a conclusione del nostro contributo.

⁶² Per la cappella della Natività cfr. Zuccari, *Immagini e sermoni dell'Oratorio nei dipinti della Chiesa Nuova*, cit., pp. 173-174, per quella dell'Assunzione cfr. Ferrara, *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova*, cit., pp. 141-142.

⁶³ *Inventario* 1729, c. 16v.

⁶⁴ Cfr. A. Maggiori, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità*, Ancona, Sartori, 1832, p. 233 («un in parte simonesco quadro coll'Assunzione del Peruzzini») e V. Curi 1864, p. 61 («l'Assunta del Peruzzini in stile in parte simonesco»).

⁶⁵ Cfr. F. Maranesi, *Il bel S. Filippo*, cit., p. 13; L. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., p. 48; L. Pupilli-C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., n. 714, p. 222.

da Domenico Peruzzini⁶⁶. Il dipinto mostra la Vergine seduta sulle nubi mentre ascende al cielo lasciando, nella parte bassa della tela, gli apostoli sbigottiti intorno al sepolcro vuoto. Il moto ascensionale di Maria è accentuato dallo sguardo rivolto verso l'alto e dal largo ed enfatico gesto delle braccia, amplificato dall'atteggiamento di alcuni degli apostoli. Questi ultimi sono raffigurati con evidente sforzo da parte dell'artista di differenziarne attitudini, pose, espressioni, su una dominante di stupore da cui si sottraggono soltanto l'apostolo all'estrema sinistra (probabilmente San Paolo) con le braccia incrociate sul petto in segno di umiltà e il giovane in piedi a destra di profilo con il libro sotto il braccio, a tutta evidenza S. Giovanni, che guarda immobile la tomba vuota. San Pietro è invece quasi sicuramente da identificare con il personaggio inginocchiato in primo piano a sinistra, davanti al quale si vedono chiaramente le chiavi. Il risalto dato alle chiavi e le pose enfatiche dei personaggi rivelano in questo artista – oltre che il soddisfacimento di una probabile richiesta della committenza – le tracce dello studio attento della pala di Lanfranco per l'altare maggiore della chiesa, mentre il richiamo alla pittura di Domenico Peruzzini rimane senza dubbio il più appropriato per questo dipinto: dall'artista anconetano il pittore dell'*Assunzione* deriva la struttura globale del dipinto, a partire dalla consueta divisione in due parti della scena, l'allungamento marcato delle figure, la sottolineatura teatrale dei gesti. Il riferimento che in questa sede ci sembra di poter avanzare va in direzione di un artista che le fonti ci dicono essere stato effettivamente allievo di Domenico Peruzzini e molto attivo per la congregazione filippina in varie località delle Marche negli ultimi decenni del XVII secolo. Mi riferisco a Pier Simone Fanelli da Recanati⁶⁷, autore documentato del ritratto di Antonio Grassi identificabile a nostro avviso con quello nella sala dei Ritratti della Pinacoteca civica: proprio il confronto fra il ritratto e gli anziani apostoli dell'*Assunzione* mostra somiglianze non solo fisionomiche, ma soprattutto un medesimo trattamento delle luci e delle ombre, il ricorso a marcati tratti scuri per le arcate sopracciliari, una leggera caricatura espressiva che è senza dubbio il frutto dell'interpretazione fornita dall'artista di un modello noto attraverso la maschera funebre⁶⁸ o per il tramite di altri ritratti. L'identificazione dell'autore dell'*Assunzione* con Pier Simone Fanelli si accorda inoltre anche

⁶⁶ L. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., p. 218.

⁶⁷ La bibliografia sul pittore è alquanto scarna e, fatta eccezione per l'intervento di Luciano Arcangeli dedicato alle opere eseguite dal pittore a Cingoli (L. Arcangeli, *Pittura e decorazione nella chiesa di S. Filippo a Cingoli* in F. Emanuelli [a cura di] *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, cit., pp. 223-243 1996), non fornisce né una ricostruzione storica del suo percorso, né un esame della cultura figurativa di questo maestro. Tale situazione rende molto difficile collocare adeguatamente i dipinti fermani.

con il riferimento fatto nell'inventario del 1729 a un pittore recanatese: pur essendo probabilmente di origine anconetana, proprio a Recanati Fanelli visse e lavorò per la maggior parte della sua carriera. Per quanto riguarda la cronologia del dipinto possiamo pensare a una data vicina all'esecuzione del ritratto di Antonio Grassi, cioè intorno al 1670-1672, mentre appare utile rilevare la presenza a Fermo in quegli anni di due padri provenienti da importanti famiglie di Recanati come Cristoforo Antici, primo biografo dello stesso Antonio Grassi e Nicolò Condulmari⁶⁹, che possono aver fatto da mediatori nella chiamata di Fanelli. Sotto il nome di Pier Simone Fanelli figura oggi un *corpus* piuttosto eterogeneo di opere, che hanno dei punti fermi nella serie di dipinti realizzati per Cingoli intorno al 1689-1690, ovvero la decorazione ad affresco della volta e dell'abside della chiesa di San Filippo, la pala raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* già nella cappella Castiglioni della medesima chiesa e le tele con *Storie di Santa Sperandia* nell'omonima chiesa benedettina⁷⁰. Fra le molte altre opere attribuite al pittore, spicca la pala dell'altare maggiore della chiesa di San Filippo a Recanati, raffigurante la «*Pentecoste*» di *S. Filippo*, da considerare fra le opere conclusive del percorso dell'artista⁷¹. Su Fanelli in realtà sono noti pochi documenti, mentre le notizie principali sono fornite dalle fonti, a partire dallo storico recanatese Calcagni, contemporaneo dell'artista, che ne tramanda anche la data della morte, avvenuta nel 1703⁷². Le opere citate appartengono alla piena maturità di Fanelli, mentre i dipinti di Fermo possono essere datati in un periodo ancora relativamente giovanile della carriera di questo artista nato nel 1641. I committenti del dipinto vanno individuati con buona probabilità nei patro-

⁶⁸ La maschera funebre di Antonio Grassi viene ricordata nell'Inventario del 1729 (vedi *supra* nota 38).

⁶⁹ I due religiosi sono ricordati più volte nel Libro dei decreti dei Deputati della congregazione (ASAF, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Fermo, *Libro dei decreti dei Deputati* [1619-1722]). Cristoforo Antici entra in congregazione nel 1641 (ivi, c. 20v), nel 1690 è preposito (ivi, c. 35r) e il 26 luglio 1691 risulta già defunto (*ibid.*, c. 37v). In congregazione era presente anche un altro membro della famiglia Antici, Carlo. Nicolò Condulmari veniva ammesso al noviziato nel giugno del 1633 (*ibid.*, c. 15r) e diviene preposito nel 1654 (*ibid.*, c. 24v).

⁷⁰ Per i dipinti di San Filippo a Cingoli cfr. Arcangeli, *Pittura e decorazione nella chiesa di S. Filippo a Cingoli*, cit.

⁷¹ Cfr. M. Massa in F. Mariano, *Le chiese filippini nelle Marche*, cit., pp.

⁷² D. Calcagni, *Memorie storiche della città di Recanati nella Marca di Ancona*, Messina, Vittorino Massei, 1711, p. 258. Da lui riprendono la maggior parte delle notizie fornite sul pittore Amico Ricci (A. Ricci *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll.; Macerata, Tipografia Mancini, 1834, II, pp. 273-275) e Corrado Ferretti (C. Ferretti, *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona, G. Morelli 1883, ed. anastatica, Bologna, Forni, pp. 46-50). Alle opere citate nel testo si aggiungono i lavori a fresco documentati nella volta della chiesa di San Giovanni e in quella di San Paolo a

ni della cappella, appartenente alle famiglie fermane Matteucci e Rosati, il cui stemma congiunto figura sia sui basamenti delle colonne dell'altare, sia al centro della volta del sacello, mentre sull'arcone d'ingresso si trova lo stemma di monsignor Giulio Ottinelli, vescovo di Fano: come ci informa sempre l'inventario del 1729, si trattava di benefattori del sacello⁷³.

Corrispondono a cappelle della Chiesa Nuova anche la seconda e la terza cappella della navata sinistra, intitolate a *San Filippo* e al *Crocifisso*; in entrambe il modello vallicelliano si spinge fino alla riproposizione dello stesso dipinto dell'altare della casa madre. Sull'altare del Crocifisso si trovava infatti una copia antica di notevole qualità della *Crocifissione* di Scipione Pulzone eseguita all'incirca fra 1583 e 1585 per la Cappella Caetani della Chiesa Nuova, conservata oggi nei depositi della pinacoteca civica di Fermo⁷⁴ mentre sull'altare di San Filippo l'inventario del 1729 descrive un dipinto corrispondente iconograficamente al celebre quadro di Guido Reni con la *Madonna col Bambino e il beato Filippo* eseguito per l'altare della cappella del santo alla Vallicella⁷⁵. Questa pala fu con ogni verosimiglianza sostituita intorno alla metà dell'Ottocento dalla tela di analogo soggetto del pittore fermano Giovan Battista Ripani, ricordata da Curi in chiesa

Macerata (cfr. L. Paci, *L'arte in Storia di Macerata*, vol. III, Macerata, Biemmegraf, 1973, pp. 100-101). I documenti sull'attività cingolana e un fondamentale inquadramento della cultura artistica del pittore sono forniti da Arcangeli, *Pittura e decorazione nella chiesa di S. Filippo a Cingoli*, cit. 1996. Altre brevi citazioni del pittore si trovano in P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*. Vol. IV, *Dal Barocco all'età moderna*, Firenze, Nardini, 1989, p. 320.

⁷³ Cfr. *Inventario 1729*, cc. 16r-18r. L'estensore dell'inventario cita i nomi di Celia Rosati e Caterina Mattucci quali «benefattrici». Su Giulio Ottinelli e il fratello Cesare, medico e giurista che ottenne da Sisto V la restaurazione dell'Università di Fermo, cfr. Trebbi-Filoni Guerrieri, *Erezione della chiesa cattedrale*, cit., pp. 226-227.

⁷⁴ Cfr. Pupilli-Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda n. 672. L'inventario di padre Raccamadori parla del dipinto come di *pittura ... assai devota e si dice sia copia di un quadro della chiesa nova de padri della congregatione dell'Oratorio di Roma* (*Inventario 1729*, c. 23v). La tela è stata restaurata e appare oggi in buone condizioni di leggibilità, tali da far risaltare la notevole qualità esecutiva di questo dipinto che sarebbe importante poter collocare insieme alle altre pale nelle sale espositive del museo.

⁷⁵ *Inventario 1729*, c. 27r: «il quadro in cui è dipinto il nostro Santo Padre Filippo Neri vestito con cotta e stola che sta inginocchiato avanti la Santissima Vergine e gran Madre di Dio Maria quale tiene il suo Bambino Gesù nelle braccia in atto di voler far cortesia al santo. Attorno alla santissima Vergine vi sono alcune nuvole e angioletti, nel basso, vicino al santo, vi sono ancora alcuni angioletti, de quali chi tiene un libro e chi un candido giglio. Questo quadro è sostenuto da una piccola cornice di legno intagliata e bene indorata. Questa pittura è opera molto divota di un pittore fiorentino». Per il dipinto di Reni cfr. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, cit., pp. 37-38 e Eadem, scheda 94 in *La regola e la fama* 1995, pp. 535-36: il dipinto eseguito da Reni nel 1614 fu collocato sull'altare della cappella in occasione della beatificazione del Neri, nel 1615.

nel 1864 ed oggi esposta in pinacoteca⁷⁶. Per quanto riguarda i dati forniti dall'inventario Raccamadori, la cappella del Santissimo Crocifisso, la seconda della navata destra, era stata dotata da don Giacomo Pieri, sacerdote di Magliano, con riferimento al suo testamento del 1621⁷⁷. La collocazione del dipinto, verosimilmente fatto arrivare da Roma⁷⁸, si può fissare con precisione grazie ai documenti al settembre 1623⁷⁹. Il dipinto risulta di un livello qualitativo molto elevato e di estrema fedeltà al prototipo, di cui è capace di restituire la rigorosa semplificazione e astrazione formale e perfino il «tenerissimo ripensamento introverso»⁸⁰ della Maddalena.

La cappella di San Filippo è invece di giuspatronato dei fratelli Dini, Giovanni, Francesco e Pietro, quest'ultimo arcivescovo di Fermo fra 1621 e 1625: Pietro Dini, fiorentino, era nipote del cardinale Ottaviano Bandini, che era stato vescovo di Fermo fra 1595 e 1606 e aveva lasciato la carica al nipote Alessandro Strozzi, vescovo dal 1606 al 1621. Bandini aveva conosciuto da ragazzo a Firenze Filippo Neri, al quale aveva servito messa presso San Giovanni dei Fiorentini ed era legatissimo ai filippini, che favorisce a Fermo nella loro fase istitutiva⁸¹. Il nipote Alessandro Strozzi, nel 1607, è colui che con-

⁷⁶ Cfr. Curi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, cit., p. 61. Il dipinto è firmato e datato 1859. Curi attribuisce allo stesso artista anche il dipinto con *San Giuseppe da Copertino* nella chiesa di San Francesco a Fermo (*ibid.*, pp. 56-57) interessante esempio di pittura neogotica vicina a Hayez. Costanza Costanzi in L. Pupilli-C. Costanzi, (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit, scheda 460, p. 137 precisa che l'opera fu commissionata dal cardinal De Angelis. Per ora non abbiamo notizie ulteriori su un'operazione che sembra prospettarsi come la sostituzione di un dipinto più antico con una sorta di copia – la pala di Ripani ripropone infatti lo stesso tema della pala così come risulta dalla descrizione dell'Inventario Raccamadori.

⁷⁷ Cfr. *Inventario* 1729, cc. 23r- 24v. L'altare era privilegiato per i defunti.

⁷⁸ Inevitabile pensare qui a un positivo accoglimento del suggerimento di Flaminio Ricci a servirsi di copie di buoni dipinti romani, formulato nella citata lettera a Fabio Paleotti del 19 aprile 1597 (vedi *supra* e nota).

⁷⁹ Il 4 settembre 1623 i rappresentanti della Congregazione deliberano di servirsi dei muratori e della calcina che in quel momento erano disponibili in chiesa per collocare il quadro nella cappella del Crocifisso. ASAF, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Fermo, *Libro dei decreti dei Deputati* (1619-1722), c. 9v, 4 settembre 1623: *Il Padre Gioseffo Savino in assenza del Padre preposito propose nella Congregatione de deputati che dovendosi mettere il quadro nella cappella del Crocifisso et havendo hora noi in essere la calcina et i muratori, se pareva di farli dare una scalcinata. Fu concluso di sì nemine discrepante*. Evidentemente nella chiesa si stavano effettuando altri lavori di muratura.

⁸⁰ La citazione è tratta da F. Zeri, *Pittura e Controriforma*. «L'arte senza tempo» di Scipione da Gaeta, Torino, Einaudi, 1957, p. 92 (per la *Crocifissione* di Pulzone vedi *ibid.*, pp. 91-93).

⁸¹ Su Ottaviano Bandini e il suo stretto rapporto con San Filippo (deporrà anche al processo di canonizzazione) cfr. A. Cistellini *San Filippo Neri*, cit. 1989, nota 78 p. 1053. Il padre di Ottaviano, Pietro Antonio, aveva fondato una cappella in San Silvestro al Quirinale la cui pala d'altare con l'*Annunciazione* viene dipinta fra 1583 e 1585 circa da Scipione Pulzone in parallelo proprio con la *Crocifissione* della cappella Caetani alla Vallicella (cfr. D. Ferrara, *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova*, cit., p. 110).

sacra solennemente la chiesa di Santo Spirito. Pietro Dini si inseriva dunque in una linea familiare di sostegno agli oratoriani che culmina proprio nella munifica dotazione della cappella di San Filippo⁸². Le origini fiorentine dei committenti rendono attendibile il riferimento di padre Raccamadori a un «pittore fiorentino» per il dipinto dell'altare⁸³, la perduta pala con San Filippo davanti alla Vergine. Alcuni documenti consentono di risalire all'artefice delle parti scolpite dell'altare di questa cappella e alla data esatta della loro realizzazione. Il 9 dicembre 1623 il preposito, padre Girolamo Bruni, chiedeva e otteneva dai deputati della congregazione fermana di poter dare vitto e alloggio al maestro che egli aveva condotto da Roma per lavorare alla cappella di San Filippo⁸⁴. Un'altra testimonianza resa nota da Cistellini consente inoltre di dare un nome a questo artista: si tratta di una breve relazione scritta nell'aprile del 1624 dallo stesso preposito Girolamo Bruni a padre Pietro Consolini e a lui recapitata a Roma dallo scultore Paolo de Lazzari, dove si rende conto della «bellezza e perfettione» dell'altare di San Filippo nella chiesa di Santo Spirito, opera da poco conclusa dallo stesso de Lazzari⁸⁵. L'altare veniva lodato anche dal nuovo preposito di Fermo, padre Luca Brancadoro, che apprezzava soprattutto la capacità dell'artista di ottenere effetti descrittivi degni di un pittore e di rendere complessi significati teologici⁸⁶. La cappella, così come purtroppo tutta la chiesa, appare oggi molto danneggiata e probabilmente alcune delle parti scolpite sono andate perdute. Rimangono però ad attestare l'opera dell'altrimenti ignoto scultore Paolo de Lazzari le decorazioni dell'altare (una testa di cherubino al vertice della cornice pala), mentre resta da appurare se le decorazioni in stucco nell'arcone d'ingresso della cappella e i quattro angeli, sempre in stucco, alle imposte della crocie-

⁸² Perfino Ughelli ricorda come il prelado *Santi Philippi sacellum exhornasset* (cfr. F. Ughelli, *Italia Sacra*, Tomus II, Venetiis 1717, col. 727). È interessante notare che la diocesi di Fermo, divenuta da poco arcidiocesi, venisse governata per quasi sessant'anni da prelati fiorentini, tutti appartenenti alla stessa famiglia, ovvero Ottaviano Bandini (1595-1606); Alessandro Strozzi (1606-1621); Pietro Dini (1621-1625) e Giovan Battista Rinuccini (1625-1653).

⁸³ Cfr. supra nota 75.

⁸⁴ ASAF, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Fermo, *Libro dei decreti dei Deputati* (1619-1722), c. 9r: «Il padre Girolamo Bruni preposito propose nella Congregatione de deputati che havendo condotto un mastro da Roma per componere la cappella di S. Filippo se pareva darli stanza e vitto qui nella Congregatione persino che si compisse detta opera».

⁸⁵ Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., nota 205, p. 2209.

⁸⁶ Ibidem. Luca Brancadoro, nella sua lettera a Consolini del 10 aprile 1624 diceva della cappella «par dipinta col pennello più presto che intarsiata con il scalpello»: mentre l'artista ai suoi occhi «è parso più tosto un cappellano sacerdote da officiare, che un mastro da edificare cappelle». Luca Brancadoro, appartenente a una nobile famiglia fermana, nel 1618 è confessore della congregazione di Fermo (*ibid.*, p. 2104, nota 97) e preposito dal 1624 al 1630 (*ibid.*, p. 2208).

ra siano attribuibili allo stesso artefice. Su di lui non è stato per ora possibile reperire alcuna notizia. È molto probabile però che egli lavorasse anche per i filippini di Roma; importante è l'interessamento di padre Consolini, che, anche dopo la fine della sua prepositura, nel 1617, doveva continuare a mantenere contatti con i concittadini e, come prima di lui Flaminio Ricci, faceva probabilmente da mediatore nelle commissioni artistiche. L'arredo della cappella di San Filippo alla data del 1729 comprendeva, oltre alla pala e alle decorazioni plastiche e scultoree, due grandi candelieri a cornucopia dono del conte Giovan Battista Paccaroni, un monumentale lampadario e vari elementi di legno utilizzati per l'apparato della cappella nella festa del santo⁸⁷. Il prestigio del sacello era garantito dalla presenza di numerose e preziose reliquie del santo, donate alla congregazione da padre Germanico Fedeli di Ripatransone, un altro dei numerosi marchigiani eminenti nella congregazione romana, tra l'altro testimone al contratto di allogazione per la *Natività dei pastori* di Rubens⁸⁸. Come ha notato Livia Carloni⁸⁹ gli altri altari, realizzati più tardi rispetto alla prima fase dei lavori, databile entro il terzo decennio del '600, mostrano un deciso allontanamento dal modello vallicelliano per il chiaro prevalere delle esigenze dei committenti, che porta a una più netta personalizzazione delle dediche e a scelte più indipendenti da Roma per gli autori dei dipinti d'altare. La prima e la terza cappella della navata destra sono due vani gemelli dedicati rispettivamente a San Lucio papa e a Santa Margherita, a tutta evidenza in onore dei patroni, i fermani Lucio Sanguigni e la moglie, Margherita Orlandi. Termini utili per i lavori di decorazione dei due ambienti sono il luglio 1661, quando la signora Margherita chiede di celebrare la messa cantata nella cappella da lei «fatta»⁹⁰ e il

⁸⁷ Cfr. *Inventario*, cc. 26r-29v.

⁸⁸ Per la sua testimonianza cfr. M. Jaffè, *Rubens e l'Italia*, cit., nota 14, p. 128. Per le reliquie, ovvero gli occhiali, la siringa e un pezzo di panno imbevuto del sangue di San Filippo cfr. *Inventario* 1729, c. 27 v.

⁸⁹ L. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., p. 218 attribuisce il graduale venir meno del controllo iconografico sugli altari a due eventi quali la morte di Flaminio Ricci e la fine della prepositura di Consolini quando «la comunità non è più in grado di assicurarsi opere di rilievo artistico». Quanto emerso per la cappella di San Filippo mostra però ad esempio che Consolini continuava a seguire le vicende decorative della chiesa fermana anche dopo la fine del suo secondo mandato.

⁹⁰ ASAF, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Fermo, *Libro dei decreti dei Deputati* (1619-1722), c. 28v. Adì 16 luglio 1661. *Habita congregatione etc fu dal padre proposto il desiderio della signora Margherita Sanguigna che nel giorno di Santa Margherita si canti la messa per haver essa fatta la cappella alla detta santa, fu risoluto che solamente per questa festa si conceda e non per altra festa, che si volesse fare di vantaggio, a che essa si pigli la briga di pagare la musica senza dar alcun incommodo alla casa con spese etc nemine discrepante.* [a lato: *messa cantata nel dì di S. Margherita*].

gennaio 1666, quando vennero stipulati gli atti di dotazione⁹¹. Le tele degli altari raffiguravano i santi titolari ed eponimi dei donatori. La prima *San Lucio e la Vergine* e la *Fuga in Egitto* nel timpano, l'altra *Santa Margherita* e l'*Educazione della Vergine* nel timpano; per quanto riguarda gli autori, Francesco Maria Raccamadori riferisce che il San Lucio era ritenuto opera di Guercino, mentre la Santa Margherita era opera «della scuola» del medesimo pittore⁹². Nessuno dei due insiemi si è purtroppo conservato integro: in pinacoteca sono oggi custodite la pala con *Santa Margherita e la Vergine* e la cimasa ottagonale con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, pertinente alla pala con San Lucio⁹³, che invece è andata dispersa, così come l'*Educazione della*

⁹¹ Cfr. *Inventario*, c. 99r.

⁹² Cfr. *Inventario* 1729, cc. 25rv per il San Lucio: «Nella cornice vi è un quadro ove si vede dipinto il glorioso papa e martire s. Lutio vestito con camice e piviale e stola in atto d'inginocchiarsi et adorare Maria Vergine che col Bambino Giesù in braccio gli comparisce, a piedini si rappresenta una predella di legno, da un'altra parte si vede il triregno pontificio tutto ricco di perle, e adorno di molte gemme pretiose, presso al triregno vi è un coltello. Tutte le già dette cose e figure sono espresse con gran proprietà, essendo questa pittura opera dell'eccellente pittore Francesco Barberio detto il Guercino da Cento. Questo quadro è sostenuto da una piccola cornice di legno bene indorata et ha la sua tela inanzi con ferro, anelli e corda. Nel timpano ci è dipinta in tela Maria Vergine in atto di riposarsi, che tiene il Bambino Giesù in braccio e S. Giuseppe che offerisce al Bambino un pomo, o un fiore, al lato vi è un asinello, figura che rappresenta la Fuga in Egitto, è dipinta in un piccolo rettangolo et è sostenuta da una cornicetta sottile indorata. Questa pittura è molto stimata e si crede sia parimente opera del pittore Francesco Barberio». Per la Santa Margherita, ivi, cc. 30rv: «Nella cornice vi è un quadro dove si vede dipinta la gloriosa vergine e martire S. Margherita, la quale sta in piedi e stringe una piccola croce nella mano; le comparisce un fiero dragone con coda rivoltata con occhi sfavillanti e con la bocca e denti e lingua aperti, tutto armato di sdegno e furore. Ma la santissima Vergine Maria con il suo Bambino Giesù in braccio che visita la santa cortesemente, la difende e la consola. Vi è un angelo ancora in alto che la soccorre. Questa pittura si dice venghi dalla scuola di Francesco Barberio detto il Guercino da Cento, però è stimata ancor ella buona pittura. Questo quadro è sostenuto da una piccola cornice di legno bene indorata et ha la sua tela inanzi con ferro, anelli, e corda. Nel timpano vi è dipinta la gloriosa Santa Anna in atto di ammaestrare la sua santa figliola Maria Vergine; però si vede questa tenera fanciullina con un libro nelle mani, che legge e S. Anna che l'insegna, da una parte vi è un canestrino con alcuni pannicelli. Questa pittura è molto stimata e si crede sia parimenti opera del pittore Francesco Barberio e dipinta in un piccolo rettangolo et è sostenuta da una cornicetta sottile indorata».

⁹³ Per la Santa Margherita cfr. L. Pupilli-C. Costanzi, (acura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., scheda n. 713 (vedi anche L. Carloni 1995, p. 218); per il *Riposo durante la Fuga in Egitto* ivi, scheda n. 706. Il dipinto è conservato nei depositi e versa in cattive condizioni di conservazione. L'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* di Serra, Molaioli e Rotondi descrive in questo modo le due pale: «S. Margherita e la Vergine, dipinto ad olio su tela, misura m. 2,07 x 1,15. Opera del sec. XVII, con vivi ricordi del Guercino. La Madonna, col Bambino tra le braccia, appare in alto tra nubi con S. Margherita ammantata in rosso cupo. Nel timpano dell'altare è una piccola tela ottagonale con S. Anna. Prima cappella a destra. S. Lucio, dipinto ad olio su tela, misura metri 2,07 x 1,15. Opera del sec. XVII. Il Santo genuflesso con manto rossastro, mentre dall'alto appare la Vergine col Bambino in grembo. Sul timpano è una tela ottagonale con la

Vergine cimasa della S. Margherita. Il *San Lucio* dovette sparire in una data posteriore al 1947, quando in occasione della pratica di retrocessione della chiesa di San Filippo, viene inserito fra i dipinti su cui il comune di Fermo intendeva mantenere la proprietà⁹⁴. La critica ha seguito in genere Curi, il primo a riferire le opere a Benedetto Gennari⁹⁵, nipote di Guercino e continuatore della sua bottega insieme al fratello Cesare. In assenza del *San Lucio*, possiamo disporre solo della *Santa Margherita*, esposta in pinacoteca dopo

Fuga in Egitto. Opera del sec. XVII, con vivi ricordi del Guercino, al quale la troviamo attribuita nell'inventario compilato nel 1729. Seconda cappella a destra» (B. Molaioli-P. Rotondi-L. Serra, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, cit., p. 267). Si trattava quindi di una coppia, di identiche misure e impostazione. Il recupero del dipinto potrebbe essere agevolato dalla descrizione dettagliata dell'inventario del 1729, riportata nella nota precedente e dalle misure.

⁹⁴ I documenti che riguardano la pratica di retrocessione della chiesa di San Filippo alla parrocchia di S. Matteo sono conservati presso l'ASAF, Fondo parrocchiale di S. Matteo, cartella 27/c e vanno dal 1933 al 1947. La retrocessione consiste nella richiesta della restituzione della proprietà della chiesa da parte della parrocchia, formulata sulla base del Concordato: stando ai documenti esaminati, dopo anni di contenziosi, essa venne effettivamente accordata alla parrocchia di S. Matteo con delibera consiliare del 1° dicembre 1947, ad accezione esplicita dei dipinti, ovvero «Quadro "Natività" del Rubens; "Pentecoste" del Lanfranco; "S. Sebastiano" del Benigni; "S. Lucio" del Guercino; "Assunzione" del Peruzzini» (ibidem). La vicenda non risulta nota a chi si è occupato della chiesa. Resta il fatto che la proprietà comunale non viene mai messa in discussione in nessuna delle fonti, ragion per cui è probabile che la retrocessione non avesse poi sortito alcun effetto. In ogni modo ci si propone di chiarire anche questo aspetto con ulteriori ricerche.

⁹⁵ Mi sembra importante come Vincenzo Curi segua quasi alla lettera le attribuzioni formulate nell'inventario Raccamadori, che sicuramente gli era noto; ad esempio ne ripete il giudizio sulla tela di Lanfranco come la migliore che l'artista avesse fatto (cfr. *Inventario*, c. 14r e V. Curi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, cit., p. 61). Rispetto all'inventario, Curi sente il bisogno di attribuire nomi alle opere, cosa che fa sia per l'*Assunzione* da lui data a Peruzzini, sia per la *Santa Margherita* per cui la dicitura «bottega del Guercino» dell'inventario diventa automaticamente «Benedetto Gennari» (ibid.). Credo che Curi sia anche all'origine di un'errata attribuzione, nata verosimilmente dal fraintendimento di un passo dell'inventario del 1729. Nella sua *Guida* l'autore cita «le due tele ai lati della cappella di S. Filippo del Guiducci» (Ibid., p. 61). Si tratta dei dipinti centinati su tela raffiguranti *San Filippo che consegna le regole a San Francesco di Sales* e *San Filippo che riceve la visita di San Carlo Borromeo* nei depositi della pinacoteca, sempre attribuite al pittore urbinato Domenico Guiducci (cfr. Maranesi, *Il bel S. Filippo*, cit., p. 18; F. Molaioli-P. Rotondi-L. Serra, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, cit., p. 267; L. Pupilli-C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca*, cit., nn. 686-687). A Domenico Guiducci da Urbino l'inventario del 1729 riferisce invece «due diverse pitture, ben dipinte nel muro con colori assai vivaci» collocate ai lati dell'organo (cfr. *Inventario* 1729, cc. 35v-36r), dunque due affreschi e non due dipinti su tela (a questo proposito padre Raccamadori è sempre molto preciso e attendibile) posti non nella cappella di San Filippo, ma sulla controfacciata della chiesa, dove ancora oggi c'è la cantoria con l'organo. Inoltre i due dipinti citati nell'inventario raffiguravano il primo un episodio diverso da quelli effigiati nelle tele della pinacoteca, cioè *San Filippo che guarisce dalla chiragra papa Clemente VIII* e l'altro, pur raffigurando l'*Incontro fra San Filippo e San Carlo*, non corrisponde nei particolari al dipinto dei depositi del museo fermano.

un opportuno restauro che ha restituito alla tela leggibilità. Il riferimento alla bottega di Guercino e dunque ai Gennari è assolutamente valido: il dipinto è costruito infatti secondo schemi e su modelli guercineschi di prima mano e rivela stretti legami stilistici con la produzione della bottega di Francesco Barbieri. La santa ricorda numerose figure femminili di Guercino, in particolare la *Santa Lucia* del duomo di Recanati, dipinta nel 1658⁹⁶, mentre il drago è una citazione letterale del mostro che figura nella *Santa Margherita* di San Pietro in Vincoli a Roma⁹⁷. Per quanto riguarda però l'attribuzione all'uno o all'altro dei due fratelli, la tela fermana mostra, a nostro modo di vedere, maggiore rispondenza allo stile di Cesare piuttosto che a quello di Benedetto. Benedetto infatti, fin dai suoi esordi, mostra una maggiore propensione alla descrizione di elementi esornativi e al calligrafismo, tendenza che si accentuerà notevolmente nei venti anni in cui soggiorna fra la Francia e l'Inghilterra, dal 1672 al 1692⁹⁸. Cesare, invece, si distingue per una ricerca di maggior naturalismo, per una stesura molto più sintetica, che non indugia sulla descrizione epidermica delle stoffe preziose e per una più spiccata attenzione alla psicologia dei personaggi. Dal punto di vista della cronologia di questi artisti sappiamo che il 1666, anno della morte di Guercino, è uno spartiacque nella loro carriera, in quanto in precedenza la loro attività, svoltasi totalmente nella bottega del maestro, non risulta individuabile con sicurezza. Prima della partenza di Benedetto per Parigi, nel 1672, i fratelli lavorano però di norma insieme: così è per i ritratti dei conti di Novellara, del 1666, per la pala con *S. Leopardo innalza la croce* per la cattedrale di Osimo del 1667-68 e per il *S. Rocco* della Pinacoteca civica di Ferrara del 1668⁹⁹. Dopo la partenza di Benedetto, Cesare rimane da solo a condurre la bottega bolognese, fino al 1688, quando muore. Il 1666 è anche l'anno della dotazione delle cappelle di Santo Spirito da parte dei committenti, Lucio Sanguigni e Mar-

⁹⁶ Per l'opera cfr. D. Mahon Stone, *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991, scheda 315, p. 324.

⁹⁷ Cfr. Scheda 94 in D. Mahon Stone (a cura di) *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, Catalogo della mostra (Bologna, 6 settembre-10 novembre 1991), Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 258-59.

⁹⁸ Sui due pittori esiste un unico studio monografico: cfr. P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986. Lo studioso è anche curatore della parte dedicata ai Gennari nella mostra del 1991 su Guercino (cfr. Mahon Stone [a cura di] *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, cit., pp. 454-495). Nessun cenno, neppure per un'eventuale contestazione dell'attribuzione viene fatto alla *Santa Margherita* di Fermo, probabilmente non nota all'autore.

⁹⁹ Cfr. P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, cit., pp. 17; 37-40. Su Cesare Gennari si veda anche N. Clerici Bagozzi, *Una traccia per Cesare Gennari* in «Paragone», 419-423, 1985, pp. 243-48.

gherita Orlandi, pur non potendosi considerare con certezza il termine *post quem* per l'esecuzione delle pale d'altare (nel 1661, come abbiamo visto, la cappella di Santa Margherita risultava «fatta»). Nel 1670, tuttavia, la signora Margherita donava altri terreni ai filippini, sebbene in questo caso essi fossero destinati genericamente alla congregazione e non specificatamente alla cappella¹⁰⁰. La cronologia che mi sembra più convincente per le pale ferme è comunque quella che va dal 1660 al 1672 circa, considerando come termine *ante quem* il 1688, data della morte di Cesare Gennari¹⁰¹, a mio parere il maggior responsabile della *Santa Margherita*. La stessa prossimità dell'opera ai modelli di Guercino ci fa pensare alla prima fase della gestione autonoma della bottega da parte dei Gennari, nella quale più forte doveva essere l'interesse a rassicurare una clientela che si attendeva una continuità con l'operato del maestro centese. La ricostruzione della vicenda trova un forte ostacolo nell'assenza di notizie sui committenti, che potrebbero chiarire i motivi del ricorso agli artisti emiliani: ci sentiamo però di affermare che la scelta della bottega di Guercino, lungi dal configurarsi come un ripiego e al di là del risultato finale, manifesta la volontà di ottenere opere di alto livello, avvalendosi di artefici di comprovata fama e qualità.

Se nel caso delle cappelle di Lucio e Margherita Sanguigni i soggetti delle pale trovavano corrispondenza nei nomi dei committenti, nel caso della cappella di San Sebastiano il dipinto si riferisce al titolare dell'altare, ma non a quello della cappella, il fermano Lucio Pancaldi¹⁰². L'inventario del 1729 definisce la tela con *San Sebastiano curato da Sant'Irene* «buona pittura del pittore Benigni»: questo artista rimane altrimenti ignoto, ma ha goduto di buona fama nelle guide e nella letteratura locale, alcune delle quali lo dico-

¹⁰⁰ Margherita Sanguigni fra il 5 e il 6 settembre 1670 dona alla congregazione tre terreni, di cui due a Fermo e uno nel territorio di Grottazzolina (cfr. *Inventario* 1729, cc. 168r; 172v).

¹⁰¹ Benedetto Gennari dal 1672 tiene una lista di tutti i dipinti eseguiti, che consente di ricostruire interamente la sua successiva carriera fra Londra, la Francia e Bologna, dove morirà nel 1715 (il manoscritto si trova nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna; nella parte finale comprende una nota di Gianfrancesco Gennari, figlio di Cesare e nipote di Benedetto, relativa ai quadri eseguiti dallo zio a Bologna dal 1692 al 1702 cfr. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, cit., pp. 145-191). Se ne ricava un dato utile anche per le nostre ricerche, in quanto non vi figura alcun dipinto per Fermo, né corrispondente tematicamente alle due pale filippine. Se l'autore è dunque Benedetto, le due opere dovettero necessariamente esser eseguite prima del 1672, data della partenza del pittore da Bologna e dell'inizio della lista.

¹⁰² Il patronato risulta dagli stemmi alla base dell'altare (cfr. *Inventario* 1729, c. 322) e da un atto di concordia stabilito fra il vescovo di Fermo, monsignor Gualtieri e la congregazione il 6 agosto 1672, relativo all'eredità della famiglia Pancaldi (cfr. *Inventario* c. 99v). Questo termine cronologico, senza ulteriori riscontri, non appare purtroppo molto utile ai fini della ricostruzione della storia della cappella.

no «romano» ma altre lo fanno diventare addirittura pittore «marchigiano»¹⁰³. Amico Ricci, che dice di ignorarne sia il nome che la città di origine, lo collegava alla «scuola di Pomarancio» dalla quale si sarebbe allontanato per porsi «fra lo stuolo dei caravaggeschi»¹⁰⁴. Luigi Dania, dopo aver precisato che si tratta di una figura non documentata, riferisce a Benigni un secondo dipinto raffigurante *S. Sebastiano e la pia Irene*, conservato presso la curia arcivescovile di Fermo e, sulla scorta di Trebbi e Filoni Guerrieri, la tela con la *Deposizione* eseguita nel 1619, per la confraternita della Pietà nella chiesa di San Bartolomeo a Fermo¹⁰⁵: un *corpus* che rivela effettivamente una coerenza tale da poter essere accettato, costituendo una base per ulteriori e ineludibili ricerche su questa misteriosa personalità. L'autore del dipinto in San Filippo mostra infatti effettivamente di conoscere modelli caravaggeschi, fatto che lo situa culturalmente in ambito romano, con esiti vicini a quelli di Manfredi, mentre l'adozione del fondo scuro e del notturno potrebbe riferirsi a scelte stilistiche vicine a sperimentazioni promosse dagli oratoriani ed evidenti nella *Crocifissione* di Pulzone, replicata per Fermo e nelle pale di Rubens alla Vallicella e nella stessa Fermo. La data 1619 della *Deposizione* nella chiesa della Pietà e la cultura figurativa denunciata dall'opera della Pinacoteca sembrano fornire un termine cronologico molto precoce, tale da assegnare il dipinto alla prima fase di decorazione della chiesa. Il problema va comunque ulteriormente studiato e sostanziato con approfondimenti e, soprattutto, dati storici sicuri, a partire dal chiarimento dell'identità del pittore. L'altare di San Sebastiano si distingue per la ricchezza della decorazione in marmi e commessi di pietre dure sui piedi-

¹⁰³ Benigni viene definito «romano» in una delle carte sciolte facenti parte del ms. 701 della Biblioteca comunale di Fermo, riconfucibile ai De Minicis (Biblioteca Comunale di Fermo, Fondo manoscritti, ms.701, *Artisti fermiani e belle arti*). La carta in oggetto reca il titolo «*Quadri di eccellenti autori nella città di Fermo*» ed enumera sinteticamente una serie di dipinti delle varie chiese fermiane (inserendo il soggetto dell'opera e l'autore). Al Benigni romano, come si diceva, vengono assegnati ben cinque dipinti: la tela dell'altare maggiore e un quadro con *San Domenico* nella chiesa di Santa Marta; una tela con la *Concezione* e un dipinto sull'altare della famiglia Savini in San Francesco, la tela dell'altare maggiore della chiesa della Pietà e il San Sebastiano di San Filippo. Da Raffaelli, *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo, cit., p. 10 (attribuzione della *Concezione* in San Francesco) e da F. Maranesi, *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Stabilimento Cooperativo Tipografico, 1944 (rist. anastatica Fermo, Livi, 2002), p. 133, Benigni viene invece definito «pittore marchigiano».

¹⁰⁴ A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, cit., II, p. 288.

¹⁰⁵ Cfr. Dania, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, cit., p. 8 con citazione del brano di Amico Ricci. Per la pala della chiesa della Pietà cfr. F. Trebbi-G. Filoni Guerrieri, *Erezione della chiesa cattedrale*, cit., p. 176 dove si dice che la confraternita acquistò il dipinto da Benigni il 24 dicembre 1619: la precisione di questa affermazione fa pensare che i due studiosi si siano serviti di documenti ed è nostro obiettivo quello di compiere quanto prima indagini in merito.

stalli delle colonne e il basamento, improntata a soggetti naturalistici – vasi di fiori, girari vegetali, uccelli – trattati con estrema vivacità e marcato gusto cromatico. Nella medesima cappella, nel 1729, esisteva anche un altro quadro, forse più antico, che raffigurava la *Vergine che adorava Gesù collocato su un cuscino*; questo quadro aveva il suo *pendant* in un dipinto raffigurante *Cristo di fronte a Pilato*¹⁰⁶ che si trovava invece nella seconda cappella della navata destra, posta nel mezzo fra quelle gemelle di San Lucio e Santa Margherita: priva di altare, essa ospita la porta che conduceva alla casa dei filippini e consentiva anche di uscire sulla pubblica via. Nella navata e nell'abside della chiesa di San Filippo figuravano inoltre vari dipinti murali, solo in parte presenti ancora all'interno della chiesa. Padre Raccamadori li attribuisce al pittore filippino Cesare Biscia da Fermo, entrato in congregazione nel 1626¹⁰⁷. Raccamadori ricorda che Biscia aveva affrescato tutta la chiesa, compreso il cappellone maggiore, con un'*Ascensione di Cristo fra gli apostoli e la Trinità in una gloria di angeli musicisti*¹⁰⁸; la controfacciata, con un'altra gloria di angeli cantori e musicisti; due riquadri con cornici di stucco nel presbiterio, dove figuravano l'*Ultima cena* e il *Battesimo di Cristo* e alcune cappelle¹⁰⁹. Fra queste la cappella dell'*Assunzione* dove si trovavano, ai lati della finestra, i profeti Balaam e Giona e entro riquadri in stucco quattro scene legate alle sante Agnese e Caterina d'Ales-

¹⁰⁶ Cfr. *Inventario*, c. 33v. Per i due dipinti l'inventario fornisce anche le misure, pari a sette palmi di altezza e sei di lunghezza.

¹⁰⁷ Cesare Biscia viene ricordato nelle *Memorie Historiche della Congregatione dell'Oratorio*, di Marciano, Napoli 1693-1702 (cfr. L. Carloni, *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, cit., nota 22, p. 227 lo dice morto nel 1667 o nel 1687; l'*Inventario* 1729, c. 24v lo dice morto nel 1667). L'inventario del 1729 ricorda un autoritratto dell'artista nella casa della congregazione: «*Item un ritratto del fratello Cesare Biscia buon servo di Dio con teschio di morto inanzi da lui stesso dipinto, quatro perfetto in altezza e larghezza di $\frac{1}{2}$ palmi senza cornice*» (*Inventario* 1729, c. 119r). Il libro di decreti dei deputati ne registra l'ammissione al primo anno di prova nell'agosto 1626 (ASAF, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Fermo, *Libro dei decreti dei Deputati* [1619-1722], c. 12r).

¹⁰⁸ Cfr. *Inventario* 1729, cc. 14rv contiene la descrizione, l'attribuzione a Cesare Biscia è a c. 33r. Oggi l'area absidale risulta scialbata, ma non si esclude che si possa recuperare la decorazione seicentesca.

¹⁰⁹ Per gli affreschi di Cesare Biscia descritti da padre Raccamadori di cui non si vede traccia occorre fare una distinzione; gli affreschi dell'abside e della controfacciata potrebbero infatti ancora esistere sotto l'intonaco che copre oggi queste porzioni dell'edificio ed essere riportati alla luce con un restauro. Per quelli invece nei riquadri ai lati dell'altare e sopra alcune delle cappelle è probabile che sia stato effettuato uno stacco, come rivela la superficie muraria a vista. Di tale intervento non viene però data alcuna notizia nelle pubblicazioni note. Senza dubbio è anteriore al 1996, data della pubblicazione di alcune fotografie della chiesa da parte di Fabio Mariano, che illustrano uno stato di conservazione vicino a quello attuale (cfr. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche*, cit.)

sandria¹¹⁰. Sempre a Biscia spettano i riquadri con *Storie di San Filippo*, alcuni dei quali si trovano ancora oggi al di sopra degli archi delle cappelle in uno stato conservativo pessimo a causa dell'umidità. Si tratta di un ciclo che comprende quattro delle scene più famose dell'agiografia del Santo, tratte probabilmente dalla biografia scritta da Pietro Giacomo Bacci, pubblicata nel 1625 con il corredo delle stampe incise da Luca Ciamberlano su disegno di Guido Reni¹¹¹. Le scene superstiti raffigurano *San Filippo resuscita Paolo Massini*, sopra la cappella senza nome, seconda nella navata destra; *S. Filippo nelle catacombe di S. Sebastiano*, sopra la cappella di San Filippo e *San Filippo risanato dalla Vergine* sopra la cappella del Crocifisso. L'ultimo riquadro, che doveva rappresentare *San Filippo che salva un devoto gettatosi in mare per sfuggire ai Turchi* sembra essere stato rimosso dal proprio alloggiamento, ma non ne risulta alcuna traccia né nella chiesa, né in pinacoteca¹¹²: un destino analogo di dispersione sembra aver colpito anche i numerosi arredi lignei di pregio – i confessionali, un pulpito, il coro, vari armadi per reliquie e mobili dentro le cappelle – ancora visibili nella foto dell'interno pubblicata da Maranesi nel 1928, mentre completamente divelto è il pavimento «in pianche grandi, polite e quadre»¹¹³ della

¹¹⁰ Lacerti di una delle scene, probabilmente *Santa Agnese portata in paradiso dagli angeli*, sono visibili in un riquadro della volta di tale cappella.

¹¹¹ Sulla codificazione e la diffusione delle scene della vita di Filippo cfr. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, cit., pp. 42-47. Ulteriori affreschi, sempre di Cesare Biscia, erano presenti anche all'interno della casa dei Filipini: nella stanza che funge da archivio egli aveva dipinto una Madonna col Bambino e San Filippo in gloria e «in basso sopra un monte vi è dipinta la città di Fermo» (*ibid.*, c. 54v), poi San Filippo che, vestito da prete, si tratteneva in conversazione in una amena campagna con i novizi di San Domenico; inoltre «in molte parti di questo muro vi sono varie altre pitture con inventioni di architetture, vi è una croce, libri, stromenti da sono, cestello di frutti e molte altre bizzarrie e galanterie» (*ibid.*). Sopra la cappella della Natività, in un vano sopra la volta, erano ancora conservati nel 1729 «alcuni legni, et alcune cose inutili e vecchie e particolarmente alcune stampe di gesso, che adoprava il fratel Cesare Biscia per fare varie immagini e figure».

¹¹² Oltre alle osservazioni fatte nella precedente nota 109, si deve notare come gli episodi descritti nell'inventario del 1729 siano sei, ovvero 1) *San Filippo risanato dalla Vergine* sopra la cappella del Crocifisso (*Inventario* 1729, cc. 24rv); 2) *San Filippo salva un penitente gettatosi in mare per sfuggire ai Turchi* sopra la cappella di San Lucio (*ibid.*, c. 28r); 3) *San Filippo riceve doni dallo Spirito Santo*, sopra la cappella di San Filippo (*ivi*, c. 29r); 4) *San Filippo resuscita Paolo Massimo* sopra la cappella di Santa Margherita (*ibid.*, cc. 30v-31r); 5) *San Filippo in estasi contempla lo Spirito Santo*, sulla cappella di San Sebastiano (*ibid.*, c. 29r); 6) *Un angelo salva San Filippo caduto in una buca* sulla prima cappella a destra (*ibid.*, cc. 32v-33r). Le scene che dovevano trovarsi sulle prime due cappelle ai lati dell'ingresso risultano aver subito una manomissione diversa dalle altre, tale da comportare l'eliminazione delle cornici in stucco e la reintonacatura del muro. Probabilmente tale operazione è legata alla sistemazione o risistemazione della cantoria.

¹¹³ *Inventario* 1729, c. 12v. Il pavimento rimane intatto soltanto nelle due sacrestie ai lati della cappella absidale.

navata; distrutta anche la balaustra in marmi preziosi della cappella absidale, anch'essa visibile nelle immagini dei primi decenni del secolo scorso.

In sostanza le condizioni della chiesa si erano mantenute grossomodo nella situazione originaria per oltre sessant'anni dopo le requisizioni: il mantenimento del culto, soprattutto dopo il trasferimento della parrocchia di San Matteo, nel 1911, dovette essere un fattore di manutenzione naturale, che garantì alle opere della chiesa una tutela maggiore di quelle della vicina casa, pur non riuscendo a scongiurare del tutto le perdite – la più grave delle quali è forse quella della tela con *San Lucio* dei Gennari. La chiusura al culto non è però la causa principale dello smembramento dell'insieme, né del degrado della chiesa. Il fattore che segna la condanna dell'edificio e l'oblio del contesto può essere individuato nella decisione di portare via le opere, determinata da ragioni conservative: una volta salvati i dipinti con il loro progressivo ricovero in altre strutture, del contenitore ci si disinteressa quasi totalmente. Proprio l'apertura della nuova pinacoteca civica, fra 1981 e 1986, è stato infatti il passo decisivo verso la divaricazione fra il destino dei dipinti e quello del loro ambiente naturale. Rubens e, in misura molto minore nonostante il suo grande valore, Lanfranco, divengono infatti i nomi di assoluto spicco all'interno di una collezione che non può vantare altri capolavori: lo stesso museo, nel promuovere il proprio patrimonio attraverso mostre, ha più volte celebrato il capolavoro del maestro fiammingo, a cui è stato costruito, spesso a fatica, un contesto monografico sostanzialmente fittizio, mentre il contesto storico, architettonico e decorativo che accompagnava quelle opere veniva sempre di più obliterato¹¹⁴. Nessun richiamo alle relazioni reciproche fra le opere esposte e alla chiesa d'origine è presente a tutt'oggi nella sala dove le tele sono oggi esposte insieme alle tavolette di Santa Lucia di Jacobello del Fiore e ad altri dipinti seicenteschi di diversa provenienza¹¹⁵. Molto significativo sarebbe un cambio di ottica che portasse a guardare alla *Natività* di Rubens non solo come al capolavoro del maestro fiammingo ma come al dipinto commissionato da Flaminio Ricci per la chiesa di cui era il direttore spirituale, per la sua città natale dove tornerà a morire, alla quale vuole fare avere un'opera del pittore che aveva realizzato la pala dell'altare maggiore della Vallicella. Mentre per Rubens, che aveva fortemente voluto la commissio-

¹¹⁴ Faccio riferimento soprattutto alla mostra *Rubens da Fermo all'Europa* (cfr. S. Papetti [a cura di] *Rubens da Fermo all'Europa. Capolavori dell'artista fiammingo a Fermo*, [catalogo della mostra di Fermo], Siena, Protagon editori, 2005).

¹¹⁵ Possiamo pensare che la sistemazione dei dipinti tardogotici accanto a Rubens e Lanfranco risponda a un criterio di «eccellenza», trattandosi effettivamente dei dipinti più importanti del museo.

ne della pala della Chiesa Nuova, per poi sostanzialmente vedersi rifiutare la prima versione dell'opera, il dipinto di Fermo poteva essere anche uno strumento di riscatto, un'affermazione delle proprie capacità presso i committenti, fra i quali il preposito Flaminio Ricci era il più importante. Altrettanto significativo e rivelatore sarebbe porre in relazione l'opera con il sistema iconografico della propria cappella, la più ricca dal punto di vista della decorazione e degli inserti figurativi in stucco. Non è naturalmente in discussione l'importanza del dipinto di Rubens, né della pala di Lanfranco, opere veramente eccellenti, capaci di dare lustro alla città e alla sua offerta culturale, nonché di fungere da richiamo per i turisti. Ma bisogna constatare come, in questo caso, il culto del capolavoro abbia finito per soffocare un complesso infinitamente più ricco e stratificato, che non è stato più preso in considerazione nella sua globalità. A pochi passi dal Palazzo dei Priori, sede della pinacoteca, il luogo di origine delle opere principali che questa custodisce è però ancora presente, per quanto in uno stato di crescente degrado e di mutilazione, con l'intero apparato decorativo delle cappelle e della chiesa indissolubilmente legato alle pale degli altari.

4. Possibilità e proposte di intervento

La storia di un luogo come San Filippo e l'identità della città di Fermo di cui esso è espressione sono in parte irrimediabilmente perduti: pensiamo all'equilibrio fra la chiesa e la casa adiacente, sconvolto dalle modifiche nelle strutture e nell'uso. È tuttavia possibile, attraverso il patrimonio rimasto, specialmente del museo, risarcire la perdita storica, portando a una migliore comprensione delle ragioni che ne hanno determinato la nascita, le forme, gli sviluppi. Ritornando all'oggetto principale di questo studio, cioè le opere della pinacoteca, due sono le scelte possibili per cercare di restituire ad esse un senso e un valore, ritessendo i fili spezzati con il luogo di origine. La prima strada è quella di mantenere le opere in pinacoteca: in questo caso si può cercare, per quanto i vincoli architettonici della sede espositiva lo rendano possibile, di restituire tramite l'allestimento e tramite un apparato didattico adeguato, il legame che esiste fra le varie opere provenienti da San Filippo e fra le opere e la chiesa. Per le pale degli altari si potrebbe tentare una disposizione vicina a quella nella chiesa o comunque renderne conto in un pannello o per mezzo di ricostruzioni di immediato impatto visivo. Essenziale sarebbe far comprendere il senso e il ruolo dell'esperienza filippina, il profondo legame di Fermo con Roma negli anni a cavallo fra XVI e XVII secolo, la riorganizzazione anche urbanistica della

città connessa all'insediarsi dei nuovi ordini religiosi espressione della Controriforma, come i filippini e i gesuiti. Per farlo è indispensabile premessa uno studio-storico artistico accompagnato dal reperimento di notizie attendibili e concrete sui dipinti, i loro committenti, gli artisti che li eseguirono, il programma iconografico delle cappelle. Il presente contributo, senza avere pretese di completezza, si è prefissato proprio l'obiettivo di prendere coscienza dei problemi e di appurare alcuni fatti, sui quali è necessario però compiere ulteriori ricerche. Una simile operazione sulle opere nel museo non dovrebbe però prescindere da un intervento anche sul contenitore storico: la chiesa di San Filippo non può rimanere nello stato di gravissimo degrado in cui versa da anni. Una situazione documentabile con immagini che mostrano il pavimento divelto, gli arredi lignei dispersi, profonde lesioni nella zona absidale, le infiltrazioni d'acqua che hanno lesionato gran parte dei dipinti murali e degli stucchi delle cappelle, l'organo manomesso. La chiusura ormai pluridecennale dell'edificio, la sua collocazione relativamente periferica rispetto agli itinerari turistici urbani, il silenzio degli studi¹¹⁶, hanno di fatto impedito una reale presa di coscienza da parte della cittadinanza, dell'ente proprietario, degli organi preposti alla tutela e del mondo della ricerca. L'ingente impegno finanziario richiesto dal risanamento e dal restauro dell'edificio non può essere l'alibi da invocare di fronte alla distruzione di un simile valore storico, artistico e civile. La soluzione di gran lunga migliore e più coerente nella logica sia della salvaguardia del patrimonio che della più genuina interpretazione del concetto di beni culturali e della valorizzazione del territorio, appare quella, senza dubbio difficile e non indolore, del recupero della chiesa. Tale impresa deve essere accompagnata da un dibattito circa la destinazione dell'edificio recuperato e la relazione con il museo. Una delle strade perseguibili è ad esempio quella della ricollocazione in chiesa delle opere d'arte attualmente collocate in Pinacoteca. Bruno Toscano, parlando delle implicazioni negative di cui si riveste la migrazione delle opere verso il museo, osserva come «il luogo di origine in senso lato, dalla collocazione in un altare all'appartenenza a un'area culturale, fornisce sempre elementi sia per la lettura dello stile di un'opera sia per la sua interpretazione storica, che certo la separazione non

¹¹⁶ Fanno eccezione i contributi dedicati al complesso da Fabio Mariano. Già dieci anni fa lo studioso denunciava lo stato di degrado del complesso e pubblicava, a corredo della scheda dedicata alla chiesa nel volume su i *Filippini nelle Marche*, una foto scioccante dell'interno di San Filippo (cfr. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche*, cit., p. 74; vedi anche F. Mariano, *L'architettura dell'oratorio. Tipi e modelli delle chiese filippine delle Marche* in F. Emaunelli [a cura di] *La congregazione dell'oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, cit., pp. 199-221, p. 206).

riesce a cancellare del tutto, e che quindi possono essere recuperati su base filologica, ma di cui elimina la flagranza, cioè l'insostituibile condizione fenomenologica del coesistere di dati che concorrono a un unico atto conoscitivo»¹¹⁷. E ancora «la rimozione di oggetti artistici la cui vicenda è interconnessa a quella dell'insediamento e che quasi sempre segue o precede altre rimozioni ne appanna l'identità e va di pari passo con l'indebolimento del senso di appartenenza degli abitanti»¹¹⁸. La ricollocazione dei dipinti andrebbe dunque operata non certo in vista di una riapertura al culto, ma per fare di S. Filippo un luogo di memoria, di storia e di identità, soprattutto per i cittadini. Grazie alle sue caratteristiche architettoniche – la vasta e luminosa aula centrale, sufficientemente ampia e versatile da ospitare pannelli e strutture mobili – la chiesa di San Filippo potrebbe infatti diventare la nuova sede espositiva della città, che soffre di una effettiva carenza di luoghi adatti ad accogliere mostre ed esposizioni¹¹⁹. Le conseguenze di tale scelta sarebbero di privare la pinacoteca di alcune delle sue principali attrattive, almeno per come fino ad oggi è stata proposta l'offerta del museo e di aumentare i costi di gestione: oltre infatti alle elevate spese per i restauri, occorre poi poter garantire la climatizzazione, la sicurezza e l'apertura della nuova sede. Di contro si prospettano vantaggi che, in un'ottica di conoscenza e valorizzazione del patrimonio, possono bilanciare di gran lunga gli svantaggi. Oltre al recupero di un documento di importanza capitale per la storia e l'arte non solo locale non può sfuggire che, se anche si restaurasse l'edificio ma non si ricollocassero le opere nel loro contesto, la chiesa rimarrebbe comunque mutila e, soprattutto, non si garantirebbe al pubblico una reale conoscenza di quelle opere, delle loro ragioni costitutive, del perché della loro presenza nella specifica realtà di Fermo. In ogni modo una discussione intorno a questi problemi e alle possibili soluzioni sarebbe già di per sé auspicabile e salutare perché il silenzio e la perdita di memoria sono stati in passato e rischiano di essere ancora i fattori primi della distruzione di San Filippo, così come di tanti altri monumenti e con-

¹¹⁷ B. Toscano, *Il museo e la sconfitta dei contesti* in *Inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001*, Università Roma Tre, Roma, 2002, pp. 67-74; ora in B. TOSCANO, *Scritti brevi sulla storia dell'arte e sulla conservazione*, San Casciano Val di Pesa, Libro Co., 2006, pp. 339-355, p. 344.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 344-345.

¹¹⁹ La sede espositiva maggiormente usata per le mostre a Fermo, il Palazzo dei Priori, pone notevoli difficoltà a causa delle irregolarità planimetriche dell'edificio, già in gran parte occupato dalle collezioni permanenti del museo. Altro luogo impiegato per le mostre è l'ex chiesa dei gesuiti, adibita però prevalentemente ad *auditorium* (Auditorium «S. Martino»), dove tuttavia il forte apparato ornamentale può interferire in maniera non indifferente sugli allestimenti museali.

testi storici italiani. Nel frattempo il museo, attuando la strategia del «museo-risarcimento può ugualmente tentare di recuperare qualcosa del senso originario con semplici accorgimenti di natura comunicativa: pannelli informativi con una sintesi delle vicende di San Filippo e dei vari dipinti accompagnati da schemi ricostruttive della posizione delle diverse opere sugli altari della chiesa, da foto e montaggi che mostrino i dipinti della Pinacoteca entro le loro cornici originali, possono già aiutare il visitatore a reimpadronirsi di temi altrimenti inattingibili.

Un vivo ringraziamento per l'aiuto e la collaborazione prestatami nel corso delle ricerche e della stesura di questo saggio va al personale della Biblioteca e della Pinacoteca civica di Fermo, alla dott.ssa Francesca Giagni del Comune di Fermo a Pierangela Romanelli, Emilio Tassi e Giuseppe Tomassini dell'Archivio Storico arcivescovile di Fermo. Grazie per avermi in vario modo aiutato anche a Valentina Bucci, Giuseppe Calcinaro, Marta Di Ruscio, Cristiano Marchegiani, Simone Settembri, Fabio Sileoni, Bruno Toscano.

Bibliografia

- Antici, C., (1687), *Vita del Beato Padre Antonio Grassi della Congregazione dell'oratorio di Fermo: tratta dai processi fatti per la sua beatificazione e da molte scritture autentiche e degne di fede*, Roma, Tipografia Vaticana, 1900.
- Arcangeli, L., *Pittura e decorazione nella chiesa di S. Filippo a Cingoli* in Emanuelli, Flavia, a cura di, *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600* (Atti del convegno, Fano 14-15 ottobre 1994), Fiesole, Nardini 1996, pp. 223-243.
- Bagni, P., *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986.
- Calcagni, D., *Memorie storiche della città di Recanati*, Messina, Vittorino Masei, 1711.
- Carloni, L., *Luoghi filippini nelle Marche. Le fondazioni più antiche*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 210-229.
- Chiappini di Sorio, I., *Pomarancio*, Bergamo, Bolis, 1983.
- Cistellini, A., *San Filippo Neri. L'Oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia, Morcelliana, 1989.
- Clerici Bagozzi, N., *Una traccia per Cesare Gennari* in «Paragone», nn. 419-423, 1985, pp. 243-248.
- Costamagna, A., «*La più bella et superba occasione di tutta Roma...*»: *Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella* in *La regola e la fama*, cit., 1995.

- Curi, V., *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1864.
- Dania, L., *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1967.
- Ferrara, D., *Artisti e committenti alla Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale del Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 108-129.
- Ferretti, C., *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona, G. Morelli, 1883, (rist. Anastatica Bologna, Forni).
- Forlani Tempesti, A., *Schede 95-97 in Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, Urbino, Arti Grafiche editoriali, 1973, pp. 386-395.
- Gasbarri, C., *Grassi, Antonio* in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VII, Roma, Istituto Giovanni XXIII, 1966, col. 150.
- Gioli, A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997.
- Gironacci, U., *La fondazione della Congregazione dell'Oratorio a Fermo e una significativa silloge di testi per il Theatro Iemale 1621-1622* in «Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo», a. XI, 1996, n. 21, pp. 83-102.
- *La musica presso i Filippini di Fermo dagli inizi all'anno 1729* in Emanuelli, Flavia, a cura di, *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano, 14-15 ottobre 1994), Firenze, 1996, pp. 107-133.
- Jaffè, M., *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers* in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 209-241.
- *Rubens e l'Italia*, ed. italiana Roma, Palombi, 1984.
- *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, museo Nazionale del Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano, Electa, 1995.
- Laureati, L., *Mario Nuzzi detto Mario de' Fiori* in *La natura morta in Italia*, Milano, Electa, 1989, vol. II, pp. 759-67.
- Leonori, M. C., a cura di, *Biblioteca comunale di Fermo*, Firenze, Nardini, 1996.
- Longhi, R., *La «Notte» del Rubens a Fermo*, in «Vita artistica», II, 10, 1927, pp. 191-197.
- Maggiori, A., *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità*, Ancona, Sartorj, 1832.
- Mahon, D., a cura di, *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, Catalogo della mostra (Bologna, 6 settembre-10 novembre 1991), Bologna, Nuova Alfa, 1991.
- Maranesi, F., *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo, Stabilimento Cooperativo Tipografico, 1924 (rist. anastatica Fermo, Livi, 2002).

- *Il bel S. Filippo di Fermo. Scorci di storia. Fulgori d'arte. Ricordo della ripaertura la culto della chiesa di S. Filippo restaurata*, Fermo, Stabilimento Cooperativo Tipografico, 1928 (rist. anastatica Fermo, Livi, 2002).
- Marchegiani, C., *Il palazzo dello Studio di Fermo. Dalla istituzione sistina alla riforma barocca sotto l'egida del cardinale Decio Azzolini* in Azzaro, B., a cura di, *l'Università di Roma «La sapienza» e le università italiane*, Roma, Gangemi, in corso di stampa.
- Mariano, F., *Le chiese Filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Firenze, Nardini, 1996.
- *L'architettura dell'oratorio. Tipi e modelli delle chiese filippine delle Marche* in Emanuelli, Flavia, a cura di, *La congregazione dell'oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del convegno di Fano, Firenze, Nardini, 1996, pp. 199-221.
- Melasecchi, O., *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra, (Roma 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 34-49.
- *Una perduta Madonna della Vallicella di Felice Damiani* in Emanuelli, Flavia, a cura di, *La congregazione dell'oratorio di San Filippo nelle Marche del '600*, Atti del convegno (Fano 15-15 ottobre 1994), Firenze, Nardini, 1996, pp. 397-416.
- Paci, L., *L'arte in Storia di Macerata*, vol. III, Macerata, Biemmegraf, 1973.
- Papetti, S., a cura di, *Rubens da Fermo all'Europa. Capolavori dell'artista fimmingo a Fermo*, (catalogo della mostra di Fermo), Siena, Protagon editori, 2005.
- Pompei, E., *L'archivio parrocchiale di S. Matteo di Fermo* in «Quaderni dell'Archivio storico arcivescovile di Fermo», a. III, n. 5, 1998, pp. 27-40.
- Pupilli, L.-Costanzi, C., *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca civica*, Bologna, Calderini, 1990.
- Raffaelli, F., *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo, Stabilimento tipografico Bacher, 1889.
- *La Biblioteca Comunale di Fermo. Relazione storica, bibliografica, artistica con documenti, appendice, pianta topografica e prospettiva*, Recanati, Tipografia Simboli, 1890.
- Ricci, A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata, Tipografia Alessandro Mancini, 1834.
- Schleier, E., *Scheda 42. La discesa dello Spirito Santo* in Schleier, E., a cura di, *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Milano, Electa, 2001, pp. 184-187.
- Scotucci, W.-Pierangelini, P., *Vincenzo Pagani*, Milano, Pizzi, 1994.
- Serra, L., *Itinerario artistico delle Marche*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1921.
- *Le Gallerie comunali delle Marche*, Roma, Libreria dello Stato, 1925.

- Stone, D. M., *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1991.
- Teodori, B., *Il santuario della Madonna dei Lumi a San Severino* in Dal Poggetto, P., a cura di, *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 161-165.
- Teodori, V., *Giovan Battista Carducci: architetto fermano, 1806-1878*, Fermo, Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, 2001.
- Toscano, B., *Il museo e la sconfitta dei contesti* in *Inaugurazione dell'anno accademico 2000-2001*, Università Roma Tre, Roma, 2002, pp. 67-74 ora in Toscano, B., *Scritti brevi sulla storia dell'arte e sulla conservazione*, San Casciano Val di Pesa, Libro. Co. Italia 2006, pp. 339-355.
- Trebbi, F.-Filoni Guerrieri, G., *Erezione della chiesa cattedrale di Fermo a Metropolitana*, Fermo, Stabilimento Tipografico Bacher, 1890, rist. anastatica Fermo, Livi, 2003.
- Ughelli, F., *Italia Sacra*, Tomus II, Venetiis, 1717.
- Zampetti, P., *Pittura nelle Marche*, Vol. IV, *Dal Barocco all'età moderna*, Firenze, Nardini, 1989.
- Zeri, F., *Pittura e Controriforma. «L'arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957.
- Zuccari, A., *Immagini e sermoni dell'Oratorio nei dipinti della Chiesa Nuova* in Emanuelli, Flavia, a cura di, *La congregazione dell'oratorio di San Filippo nelle Marche del '600*, Atti del convegno (Fano 15-15 ottobre 1994), Firenze, Nardini, 1996, pp. 171-183.
- Zurlini, F., *Romolo Spezioli (Fermo, 1642-Roma, 1723): un medico fermano nel XVII secolo a Roma*, Roma, Vecchiarelli, 2000.



Fig. 1 – Pier Simone Fanelli, attr., *Assunzione della Vergine*, Fermo, Pinacoteca civica (proveniente dall'altare dell'Assunta nella chiesa di S. Spirito a Fermo).

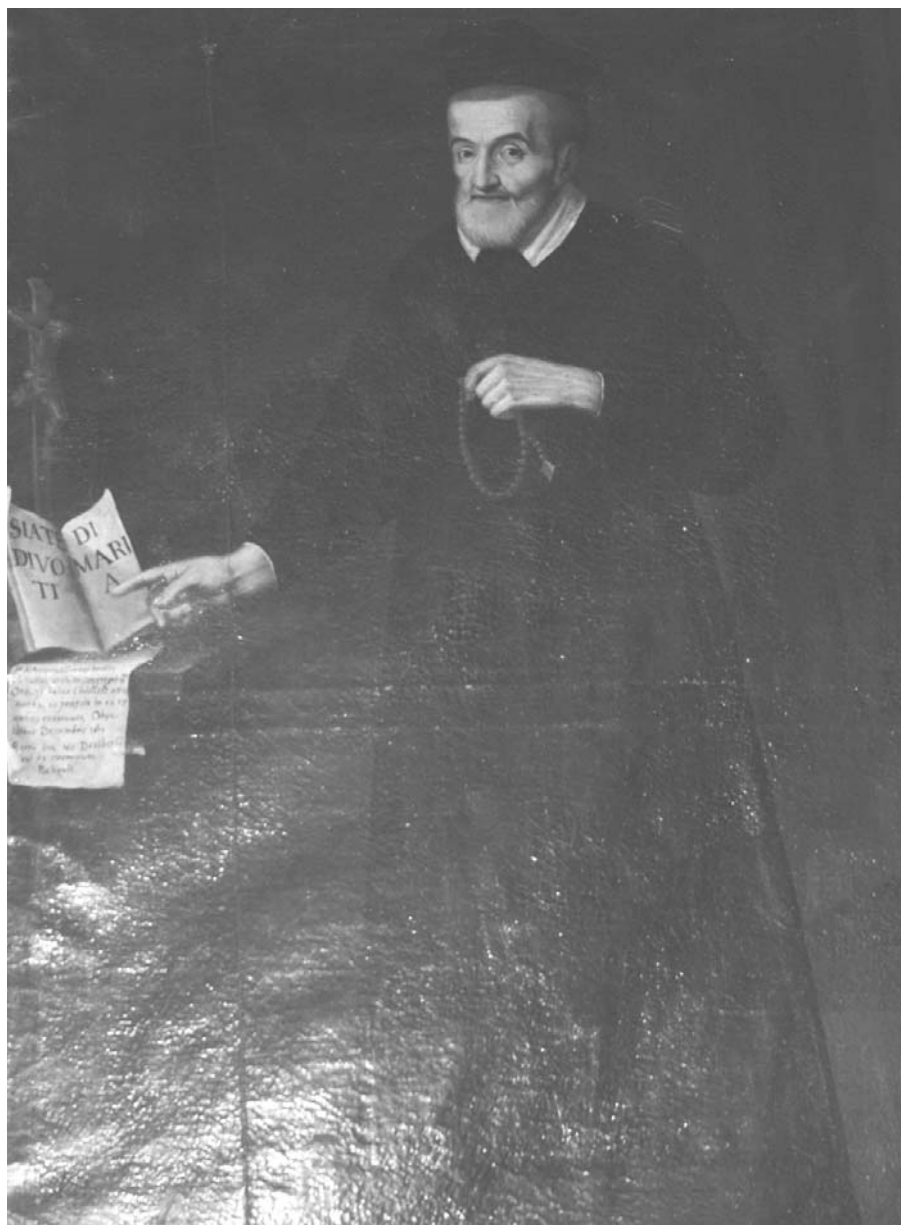


Fig. 2 – Pier Simone Fanelli, *Ritratto di Antonio Grassi*, Fermo, Pinacoteca civica.



Fig. 3 – Anonimo, *Crocifissione*, part. con la *Maddalena*, Fermo, Pinacoteca civica, depositi; già sull'altare del Crocifisso della chiesa di S. Spirito a Fermo.

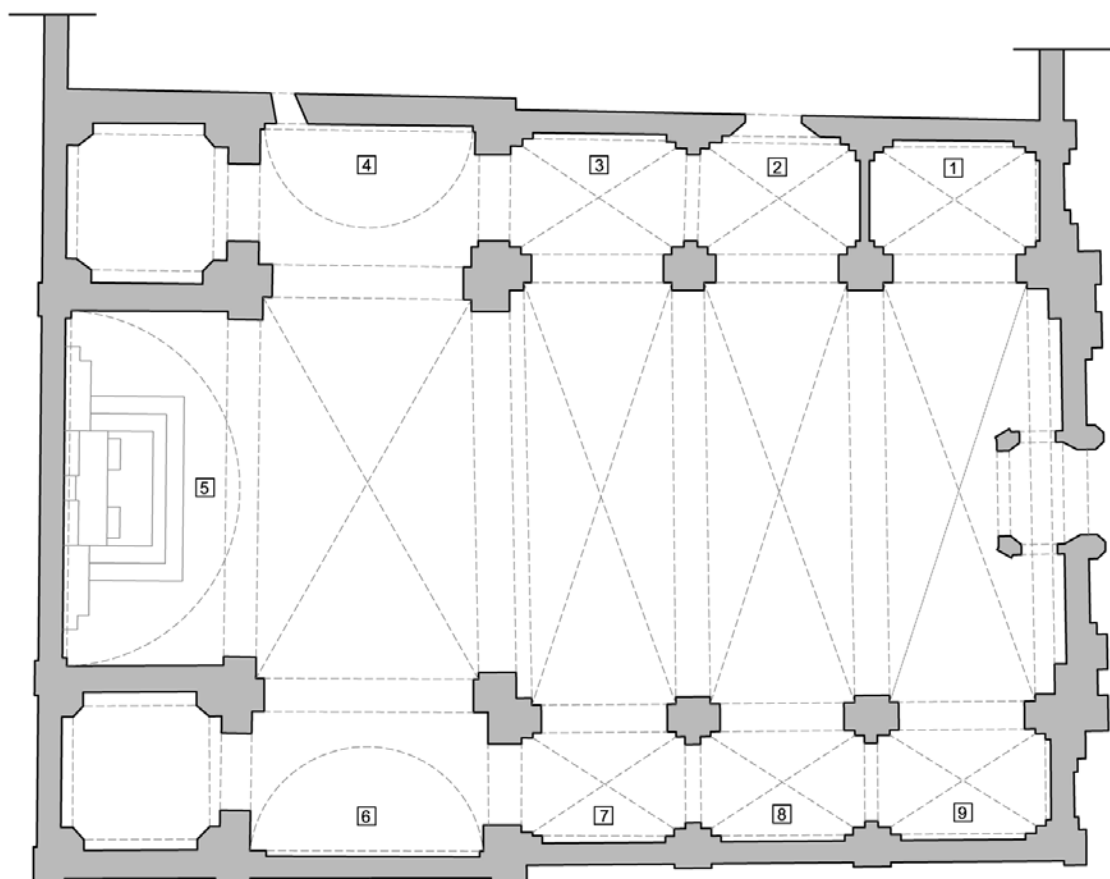
Fig. 4 – Paolo de' Lazzari e altri artisti, *Cappella di S. Filippo Neri*, Fermo, chiesa di S. Spirito.





Fig. 5 – Paolo de' Lazzari, *Testa di angelo*, Fermo, chiesa di S. Spirito, Cappella di S. Filippo Neri.

Fig. 6 – Altari in S. Filippo a Fermo; schema ricostruttivo della posizione dei dipinti della Pinacoteca civica all'interno della chiesa.



Navata destra

1. Cappella di Santa Margherita. Patronato Sanguigni/Orlandi, Cesare Gennari, *S. Margherita e la Vergine*.
2. Cappella priva di titolo e di altare, nessun dipinto identificabile.
3. Cappella di San Lucio. Patronato Sanguigni/Orlandi, Cesare e Benedetto Gennari, cimasa con *Il riposo durante la fuga in Egitto*.
4. Cappella della Natività. Patronato Costantini, Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*.

Altare maggiore

5. Patronato Nobili, Giovanni Lanfranco, *Pentecoste* e cimasa con *l'Eterno*.

Navata sinistra

6. Cappella dell'Assunzione. Patronato Rosati/Matteucci, Pier Simone Faneli, *Assunzione della Vergine*.
7. Cappella del Crocifisso. Patronato Pieri, Anonimo, *Crocifissione* (copia da Scipione Pulzone).
8. Cappella di S. Filippo Neri, patronato Dini, Giovan Battista Ripani, *La Madonna appare a San Filippo Neri*.
9. Cappella di S. Sebastiano. Patronato Pancaldi, Benigni, *S. Sebastiano e la pia Irene*.