



IDENTIT@' SIBILLINA

Arte Cultura e Ambiente fra Marche e Umbria

◆ **Speciale turismo San Ginesio**

◆ **Piceni: i cavalli di Belmonte**

◆ **Archeologia nel Parco dei Monti Sibillini**

◆ **Emigrazione: il caso Macchiati**

English Text

Indice

Storia di copertina	pag. 2
Editoriale	pag. 8
Poetica dell'Altezza	pag. 12
Archeologia nel Maceratese Scavi e reperti preistorici e protostorici nelle aree limitrofe della provincia: I casi di Pievetorina, Muccia e l'alta Valle del Fiastrone	pag. 17
Inserto San Ginesio	pag. 25
La biblioteca comunale	pag. 30
L'archivio storico comunale	pag. 34
Uno scontro armato in una tavola devozionale ginesina	pag. 38
La Pieve-Collegiata: unica testimonianza del tardo gotico europeo nelle Marche	pag. 42
Lo stemma Municipale	pag. 46
In onore di Febo Allegri	pag. 48
L'Abbazia Benedettina di S. Maria delle Macchie	pag. 50
Antonio Sparapane autore del ciclo pittorico di Amandola	pag. 52
Da Camerino a Parigi un marchigiano di fama internazionale: Serafino Macchiati	pag. 56
La storia e l'architettura del teatro comunale di Treia	pag. 60
Comunanza: Antonio Amorosi vita quotidiana nel '700	pag. 66
Novità del '400 a Camerino	pag. 70
Il quattrocento a Camerino Luce e prospettiva nel cuore della Marca	pag. 72
Intervista a Pietro Zampetti	pag. 75
Il cia(v)uscolo	pag. 79

salgemma

sale amaro

spada bianca

mio tappeto

mi passi la carne

germina di vapore

per te

minatore e perfido

ho spostato

tagne di sfasciume

mio sale...

mio oro...

mi lasci ora

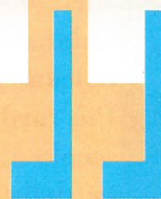
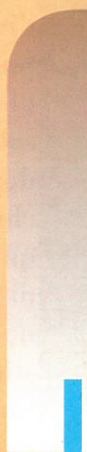
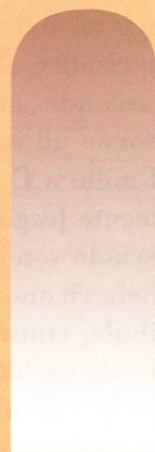
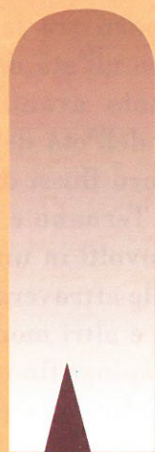
oplizio della capra?

giorgio tassi



S.R.L.

IMPRESA COSTRUZIONI



Piazza B. Mora, 15/A - 43100 PARMA
tel. 0521 244455 - fax 0521 244488

Storia di Copertina

di Nora Lucentini

Per una rivista dedicata all'area sibillina, scegliere come logo l'ansa di Belmonte con il Signore dei Cavalli, significa retrodatare il campo di ricerca della sfuggente distinzione tra Umbri e Piceni, fino a tempi mitici prima della storia, con un salto di oltre duemila cinquecento anni. In realtà l'intrecciarsi dei rapporti tra le due aree si può far risalire almeno all'età del bronzo, in pieno secondo millennio avanti Cristo, ma solo attorno all'inizio dell'età del ferro, poco dopo il mille a.C., i loro flussi diventano più chiaramente leggibili. Ternano e Ascolano in quel periodo sono coinvolti in una stessa rete di traffici, riconoscibile attraverso la diffusione di fibule, cinturoni e altri monili caratteristici, che da un lato si spinge fino in fondo alla Calabria e dall'altro oltre mare, sulle coste balcaniche.

Più tardi, all'epoca dell'ansa, l'inizio del VI secolo a.C., al momento di massima espansione della civiltà picena, già in età arcaica ma prima dell'apertura delle rotte adriatiche ai commerci greci, la maggioranza dei traffici è convogliata attraverso i passi appenninici "da e per" l'Etruria e il ricco Lazio meridionale, favorendo il rigoglio dei centri interni. Nell'entroterra ascolano il centro principale è Belmonte, con le sue trecento tombe ricche di monili, armi e vasellame. Di là dai monti, nel territorio degli Umbri tra Appennini e Tevere, i centri urbani si sviluppano nel ternano e nella piana fulginate, ma la Val Nerina diventa un corridoio aperto verso Nord fino all'Europa centrale.

E' l'epoca delle tombe a carro, sepolture in grandi fosse deposte sotto un carro da battaglia o da passeggio riservate ai principi e alle loro donne. A Monteleone di Spoleto un condottiero viene sepolto sotto una scintillante biga di bronzo da parata interamente decorata a sbalzo con scene di battaglia dominate da una testa di Gorgone. I carri del "Duce" di

HISTORY OF COVER

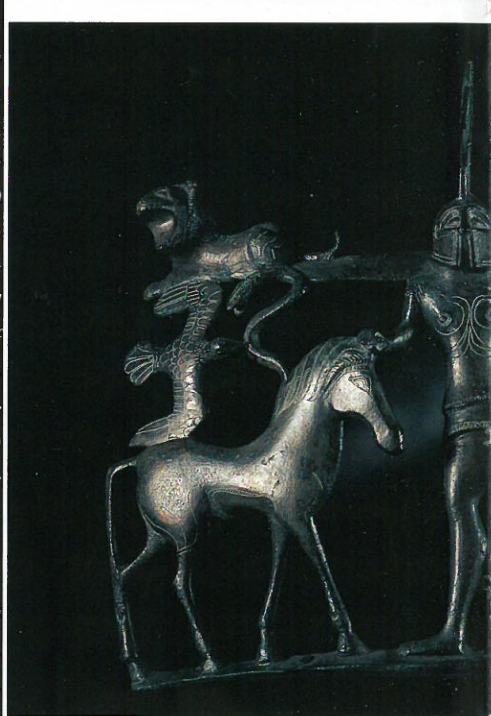
For a magazine dedicated to the sibylline region, to have chosen the handle of Belmonte with the Gentleman of the Horses as symbol means to back-date the searching field of the evasive distinction between umbrians and picens to the mythical times of the beginnings of history jumping back in time more than 2,500 years.

In fact, the establishment of the relations between the two areas can go back to the Age of Bronze, 2,000 years before Christ (b.C.). But it's only around the beginning of the Age of the Iron, shortly after the year 1000 b.C., when their interchanges are more evident.

In this period, Ternano and Ascolano are implied in the same commercial traffic network through the diffusion of clasps,

belts and other characteristic jewels; that extends to Calabria on one side and on the other side, to the other side of the sea, throughout the Balkan coast.

Later on, in the Age of the Handle, at the beginning of the 6th Century b.C., at the moment of greater expansion of the picen civilization, in the heat of the archaic age right before the opening of the Adriatic routes to the Greek commerce; most of the commerce of merchandise was transported through the passages of the Apennines "from and towards" the Etruria and the rich southern Lazio, helping the development of the urban centers of the interior. Inland of the



Belmonte sono più modestamente in legno con le rifiniture di bronzo, ma nella sua tomba ne vengono accatastati addirittura sei accanto a un ricco corredo di armi e vasi da banchetto tra cui anche l'ansa presa a simbolo di questa rivista.

Essa ornava un grande vaso in lamina di bronzo: tecnicamente una *hydría*, un capiente vaso da acqua di foggia greca, munito di due robuste maniglie orizzontali per trasportarlo e una verticale da impugnare nel versare. Modificato però, rielaborando l'ansa verticale fino a trasformarla in un traforo affollato di figure

privo di ogni funzionalità e duplicandola per simmetria trasformando il vaso in una specie di anfora.

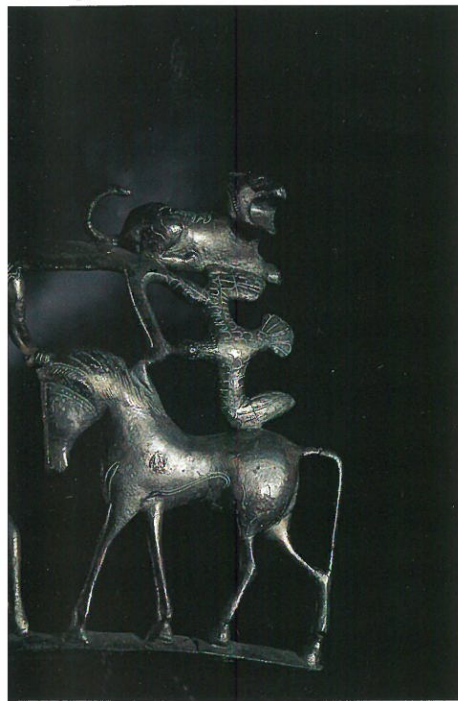
La corrente di ricchezza dovuta ai traffici con il Mediterraneo orientale nell'VIII e VII secolo a.C. si era arrestata sostanzialmente al Sud, nella Magna Grecia direttamente colonizzata dai Greci, e sulle coste tirreniche. Nel VI secolo però i

rapporti col mondo greco, stretti direttamente via mare o mediati dagli Etruschi, si intensificano anche per le popolazioni del versante adriatico e tra i Piceni diventa di moda ostentare ceramiche e bronzi esotici da banchetto, per deporli poi nelle tombe come dono funebre.

Il valore che veniva attribuito a questi oggetti era legato non solo al loro corrispettivo economico, ma all'aura esotica e all'importanza di colui che lo donava. Non si trattava infatti di oggetti smerciati attraverso un circuito pura-

300 tombs rich in necklaces, arms and sets of dishes. Beyond the mountains, in the territory of the umbrians, between the Apennines and the Tiber, the urban centers are developed in the Ternano and the shining grounds, but the Nerina Valley becomes a corridor opened towards the north until central Europe. It's the era of the car tombs, of burials in great graves located under the cars of battle or stroll reserved to the princess and to their women. In Monteleone of Spoleto a "Leader" is buried under one bronze beam entirely decorated with scenes of battles dominated by a Gorgon's head. The cars of the "Leader" of Belmonte are of simple wood finished in bronze, but in its tomb there are piled up nothing less than six cars, next to a rich pile of arms and ceremonial jars among which is the handle, taken as symbol of this magazine. This decorated great jar plated in bronze (technically called *hydría*, that's to say, one water jar of Greek form, provided with two robust horizontal handles to transport it and with a vertical one to grasp it when serving); but modified through the working of the vertical handle until transforming it into an openwork filled with figures lacking of any functionality and of the symmetrical duplication transforming the jar into a species of amphora. The flow of wealth due to the traffic with the Eastern Mediterranean in the VIII and VII centuries b.C. was mainly concentrated in the south, in the Magna Greece, colonized by the Greeks, and in the Tirrenic coast. Nevertheless it's in the 6th Century when the relations with the Greek world, established directly through the sea or through the intermediation of the Etruscans, were also intensified with respect to the population of the Adriatic slope and between the picens it became fashionable to have ceramics and exotic bronzes of ceremonies, later to deposit them in the tombs like funeral gifts. The value that was attributed to these objects was related not only to its economic equivalence but also to the exotic aura and the importance of those who gave them. In fact, they weren't objects sold through a purely commercial circuit but reciprocal gifts within the framework of personal and political relationships in the recognition of the rank of the protagonists. The function of the object and the subject of its possible decoration with figures were therefore carefully chosen based on the addressee and, often, specifically created for him. This was the reason why Greek bronze craftsmen of Magna Greece were solicited to create Greek style set of dishes, armours and even cars modified thus to respond to the taste of the picens or umbrians clients.

It's probable that these pieces were celebrated in the families, like the shield of Achilles described in the



Museo archeologico Nazionale di Ancona, Ansa di bronzo d'età preromana raffigurante il *Signore dei Cavalli*, ritrovata nella tomba n° 163 della necropoli di Belmonte Piceno.

mente commerciale, ma di doni scambievolmente offerti in un rapporto personale e politico centrato sul riconoscimento del rango dei protagonisti. La funzione dell'oggetto e il tema della sua eventuale decorazione figurata erano dunque accuratamente scelti in funzione del destinatario e spesso creati appositamente. Bronzisti greci e magnogreci venivano perciò chiamati a produrre vasellame di foggia greca, armature e perfino carri modificati per rispondere al gusto della committenza picena o umbra.

E' probabile che questi pezzi fossero celebrati nelle saghe, come lo scudo d'Achille descritto nell'Iliade. Tanto famosi che anche le repliche e le imitazioni acquistavano un prestigio riflesso. Quella di Belmonte è appunto una replica, la più bella di un nutrito gruppo di esemplari prodotti da artigiani locali sulla base di prototipi di fattura greca, come quello trovato a Treia, presso Macerata, che riproducono lo schema detto del *Despotes ippon*, il Signore dei cavalli.

Lo schema compositivo con una divinità tra due animali sottomessi, è di antica origine orientale, ma nell'Italia arcaica questa particolare versione con i cavalli, dipinta, sbalzata o plasmata in ceramica, diventa così popolare da farci pensare che alluda ad una figura ben determinata, cara alle popolazioni adriatiche e centro italiane: magari Diomede, l'eroe argivo domatore di cavalli venerato ad Ancona, cui si attribuiva la fondazione di numerose città sulle coste adriatiche. L'ansa raffigura infatti un guerriero con elmo e corazza che

Iliad. So famous that its copies and imitations even acquired indirectly their prestige. The one of Belmonte is in fact a copy, the most beautiful of a nourished group of units produced by local craftsmen on the base of prototypes of Greek origin, like the one found in Treia, near Macerata, that reproduce the scheme called Despotes ippon, the Gentleman of the Horses.

The composition formed by a divinity between two submissive animals is of old Eastern origin, but in archaic Italy, this particular version with the horses painted, worked or made in ceramics became so popular that makes think that it alludes to a well defined figure, loved by the Adriatic people and in central Italy; who could be Diomedes, the hero of horses venerated in Ancona, to which was attributed the foundation of numerous cities on the Adriatic coast. The handle represents, in fact, a soldier with armour that holds two horses by their mane, birds of prey, oscillating over them, are grasping a serpent (the puppies in the superior extremity aren't part of the scene but it's an aside decorative element): indeed, it was said about Diomedes that his tomb was protected by comrades-in-arms transformed into carnivorous birds.

The copies of this handle are concentrated in central Italy, mainly between Marche (Belmonte, Sirolo and Tolentino) and Umbria (Perugia and Foligno) testifying us a common artisan tradition and above all a shared mythological and ideological patrimony.

Other pieces, nowadays in foreign collections, suggest however the possibility that some of these have truly been gathered in the royal circles of central Europe through the circuit of goods and merchandising that was articulated in the Picene and the Valley of Nerina, such as precious furniture with amber and ivory incrustations of low quality found in Sirolo and



afferra per la criniera due cavalli su cui si librano uccelli da preda che afferrano un serpente (i leoncini alle estremità superiori non fanno parte della scena e sono un comune elemento decorativo): di Diomede si raccontava appunto che la sua tomba era protetta da compagni d'arme trasformati in uccelli carnivori.

Le repliche di quest'ansa si concentrano nell'Italia centrale soprattutto tra Marche (Belmonte, Sirolo e Tolentino) e Umbria (Perugia e Foligno) attestandoci una comune tradizione artigianale e soprattutto un patrimonio mitologico e ideologico condiviso.

Altri esemplari oggi in collezioni straniere suggeriscono invece la possibilità che alcuni di essi siano davvero giunti nei tumuli principeschi dell'Europa centrale attraverso il circuito di doni e mercanzie che si articolava sul Piceno e la Val Nerina, come i preziosi letti incrostati d'ambra e d'avorio trovati a Sirolo e Grafenbühl o l'hydría, quasi gemella di quella di Treia ma sormontata dalla Signora delle fiere - una dea alata affiancata da leoni - trovata nella tomba di un principe hallstattiano a Grächwill, in Svizzera. Doni preziosi inviati per favorire gli scambi tra realtà così lontane, ma già allora in contatto.

Treia, but inferior to the one of the Lady of the Fierce – a winged goddess flanked by lions – found in the tomb of a hallstadian princess in Graehwill, in Switzerland.

Precious gifts sent to favour the interchanges between so distant realities but then in contact.



Quando nel lontano 1984 con tre amici fondammo l'Associazione Culturale Identità Sibillina, ancora non si parlava di globalizzazione. Questo termine iniziò a far capolino negli anni successivi, ed è entrato oggi nell'uso comune. Tutti ne parlano, ma è difficile dire quanti siano in grado di coglierne il pieno significato.

Il termine coinvolge principalmente aspetti politici ed economici, ma inevitabilmente tocca il mondo della cultura.

In questo ambito potrebbe avere nel tempo effetti devastanti.

La globalizzazione, infatti, gioca un ruolo fondamentale, perché investe aspetti socio-culturali attivati dalla modernizzazione, "omogeneizzando le culture, sfumando le specialità, universalizzando le appartenenze".

Credere che oggi gli uomini possano incontrarsi semplicemente in quanto uomini, senza tener conto delle loro specifiche singole identità, porta ad uno svuotamento della loro umanità e ad un inserimento nella società organizzata, solo come soggetti del sistema globale di produzione e di consumo delle merci, l'unico che pare avere un significato universale.

In particolare, le realtà territoriali urbane e non, travolte da processi economici globalizzanti e da suggestioni di dimensione planetaria, non sono in grado di trasmettere alle entità locali senso di appartenenza. Lo spazio urbano non è più luogo di incontro tra persone, ma esprime indifferenza e isolamento, caratteriz-

When we sat up in 1984 the Cultural Association "Identità Sibillina" people didn't speak about globalization.

This term started to be known in the successive years and nowadays it's of common use.

Everybody talks about it but it's difficult to determine how many people understand its meaning.

This term involves mainly political and economic aspects and it refers unavoidably to the cultural world. In this area it could have destructive effects in the future.

Globalization, in fact, plays a decisive role because it takes on sociocultural aspects stimulated by modernization "homogenizing cultures, stumping differences, universalising memberships".

To think that men could meet simply as men, in these days, without taking into account its specific own identity, leads to a privation of its mankind and to an introduction to organized society, just as individuals of the global system of production and consumption of goods, the only thing that seems to be universally valid.

Particularly, the urban and non-urban territorial realities overwhelmed by worldwide economic processes and by suggestions of global proportions, aren't able to pass on a sense of membership to the local bodies.

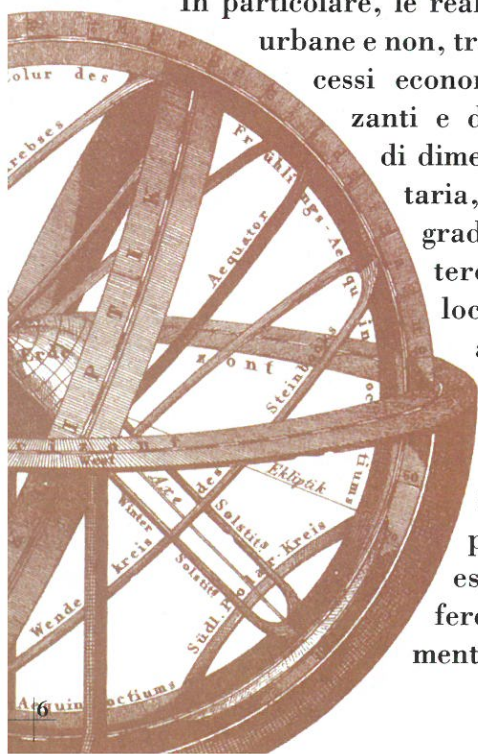
The urban space is not anymore a meeting point, but an expression of indifference and isolation characterized by competitiveness.

Today in the global area is going on another dramatic phenomenon: the civilizations have come into contact with the media expansion. This fact entails that they know each other, what doesn't mean that they understand each other, being in fact always short-circuited.

Recently, John Paul II said, not by chance, to his collaborators to "study the Islam, Buddhism, Hinduism, in order to becoming Christian men able to talk in modern world and to oppose the confrontation between civilizations which sometimes seems unavoidable".

He also added that "there must be a sensitivity open to the values of the different cultures ... and ... it has to be recovered the sense of deep communion which characterized the primitive Christian community".

And so, the acceptance and respect for the culture of a country, for its religion, for its historical identity, in few words, for its civilization, is a required step to



zati da competitività.

Oggi, in ambito planetario, è in atto un altro drammatico fenomeno: le civiltà con l'espansione dei mezzi mediatici sono entrate in contatto. Questo comporta che si conoscono ma non si comprendono, entrando continuamente in corto circuito.

Non a caso recentemente Giovanni Paolo II diceva ai suoi collaboratori di "studiare l'Islam, il Buddismo, l'Induismo, affinché nel mondo lacerato di oggi, i Cristiani siano uomini di dialogo e possano contrastare quello scontro di civiltà che a volte sembra inevitabile..." aggiungendo inoltre che "bisogna portare con sé una sensibilità aperta ai valori delle varie culture... e ... ritrovare quel senso di comunione profonda che caratterizzava la primitiva comunità Cristiana".

Ne deriva che l'accettazione e il rispetto per la cultura di un popolo, per la sua religione, per l'identità storica, in una parola, per la sua Civiltà, che rappresentano il passaggio obbligato per la conquista della pace universale.

Questa apertura al rispetto delle diversità (e rispetto equivale al latino *respectum dal verbo respicere*, fare attenzione), comporta l'accettazione delle specifiche diversità di altre culture, che si ottiene solo se si è particolarmente rispettosi e attenti alle realtà socioculturali locali. L'orgoglio dell'appartenenza sarà così arricchito ed equilibrato. Ne deriverà la consapevolezza che nel mondo esistono moltissime altre identità culturali diverse fra loro, ma non per questo una superiore all'altra.

Tutte saranno caratterizzate da pari dignità.

L'identità della nostra Comunità Sibillina è un tassello del mosaico che costituisce quel capolavoro che è l'identità cosmica.

Ci auguriamo che questa rivista contribuisca a raggiungere gli obiettivi sopradescritti e (perché no), costituire la prima di tante altre pubblicazioni gemelle a servizio di altrettante identità locali.

Ci auguriamo anche, molto più semplicemente, che la lettura costituisca un piacevole intrattenimento.

achieve universal peace.

This beginning of respect to diversity (respect derives from Latin respectum, from the verb respicere, to pay attention) involves accepting the specific diversities of other cultures. This is only possible being particularly respectful and careful with local sociocultural realities.

The pride of membership will be enriched and balanced this way.

From this fact comes the awareness that in the world there are other cultural identities, which are different from each other, but not superior. Any of them bearing the same dignity.

The identity of our Sibylline Community is a piece in the mosaic that makes up that masterpiece that is the cosmic identity.

We hope that this magazine contributes to the achievement of the goals mentioned above and, why not, to pioneer publications serving local identities.

We humbly hope that its reading would be a nice entertainment too.

Giuseppe Bocci

*Presidente dell'Associazione Culturale
"Identità Sibillina"*

Editoriale

di Tiziana Marozzi

E' un vecchio problema, quello di provare a definire l'identità delle Marche e dei suoi abitanti per via anche della sua storia di agglomerato di comuni e ancor prima di comunanze che resistono per secoli a ogni prevaricazione di poteri estranei ed in quanto sede dello Stato Pontificio fino ad Ottocento inoltrato. Intanto i marchigiani non si sono raccontati molto, anzi sono rimasti volontariamente nell'ombra, e poi, in effetti, il panorama è abbastanza composito e differenziato. Una prima, orribile, distinzione esiste fra le fantomatiche 'Marche pulite' del nord e le 'Marche sporche' del sud. A parte tutto, è vero che per accenti e attitudini, gli abitanti della provincia di Pesaro sembrano gravitare più verso la Romagna, e quelle dell'ascolano verso l'Abruzzo; ma anche tra i paesi dell'interno e quelli della fascia costiera, con una spiccata vocazione al turismo, c'è una bella differenza di storia e mentalità. Più chiusi, forse, i primi, conservatori anche in politica, antichi sotto ogni punto di vista, e più disposti agli scambi e aperti ai flussi di tutti i tipi i secondi.

Identità Sibillina Arte Cultura e Ambiente fra Marche e Umbria risponde all'esigenza di valorizzare e promuovere il patrimonio culturale e paesaggistico dell'area giuridicamente definita dall'Ente Parco Nazionale dei Monti Sibillini, istituito nel 1993, che costituisce più della

EDITORIAL

It is an old problem to try to define the identity of the region of Marche and of its inhabitants through the history of its mass of municipalities even before the communities that resisted for centuries to every corruption of foreign powers and as Holy See till the late XIX century.

Even so, these facts have not been told, they have rather been hidden, and besides, in fact, the scene is quite diverse and differentiated: there is a first, horrible one, distinction between the mysterious northern "fair Marche" and the southern "dirty Marche".

Leaving all that aside, it's true that by accents and behaviours the inhabitants of the province of Pesaro tend more toward Romana and those of Ascoli toward Abruzzo; but even among the towns of the interior and those of the coastal zone, of a pronounced vocation towards tourism, large differences exist regarding history and mentality. The first ones are more set in their ways and conservative, obsolete under any point of view, and the second ones are more willing to accept all kind of exchanges and flows.

Identit@ Sibillina Art Culture and Environment between Marche and Umbria is an answer to the demand of valuation and promotion of the artistic, environmental and historical-cultural patrimony of the region legally defined by the Public Administration as National Park of the Sibillines Mountains, sat up in 1993, that is made up of more than half of the territory of the province of Macerata, and which limits with the South of Marche, till Arquata and the protected area of the Mountains of Laga- frontier area of the region. Along that border delimited by the Sibillines Mountains, strongly inhabited since the pre Roman Age by the Picens, represented in the handle of Belmonte with the Master of the Horses, that has been chosen as logo of this magazine, develops a civilization whose culture is not easily defined, par excellence "Sibillines",

metà del territorio della provincia di Macerata, e confina con il sud delle Marche arrivando ad Arquata inglobata - caso limite della regione - anche nell'area protetta dei Monti della Laga. Lungo tale fascia di confine marcata dai Monti Sibillini, fortemente antropizzata sin dall'età preromana dai Piceni, ben rappresentati dall'ansa di Belmonte con il *Signore dei Cavalli* scelta come logo della rivista stessa, si sviluppa una civiltà dai confini culturali non altrettanto definiti, per antonomasia "sibillini", il cui spessore storico-culturale è stato sovente sottovalutato anche dalla critica più qualificata, che invece sono stati decisivi per la formazione della nostra identità, dove si avvicinano, sovrapponendosi, culture diverse degli Umbri e dei Piceni, dei Romani e dei Benedettini che si avvertono anche nelle difformi e complesse testimonianze figurative di un patrimonio tanto ricco quanto parcellizzato e di difficile lettura complessiva.

Il sud delle Marche possiede, infatti, un patrimonio di beni culturali che con le sue abbazie, rocche, borghi medievali e ville neoclassiche non ha nulla da invidiare al Palazzo Ducale o alla rocca di S. Leo. Ne costituiscono esempi clamorosi l'Abbazia dei SS. Vitale e Ruffino presso Amandola, la Villa Pelagallo di Porto San Giorgio, la Fortezza Malatesta di Antonio da Sangallo, la rocca di Acquaviva Picena di Baccio Pontelli, il teatro di Ascoli Piceno del settecento Ireneo Aleandri e a quello fermano del moglianese Giuseppe Lucatelli. Con quest'inedita iniziativa editoriale s'intende legare la ricerca alle esigenze turistiche delle realtà territoriali spesso ignare

whose historical-cultural significance has often been underestimated even by the qualified critics that, on the contrary, is decisive for the formation of our identity. The diverse cultures of the umbrians and picens, of the Romans and Benedictines are also noticed in complex figurative testimonies of a rich patrimony of difficult global reading.

The South of Marche has, in fact, a patrimony of cultural goods like abbeys, towers, medieval fortress and neoclassical mansions that are at least as good as the Ducal Palace or the fortress of S. Leo.

They serve as an example the Abbey of the Saints Vitale and Rufino near Amandola, the Pelagallo Mansion of Porto San Giorgio, the fortress of Malatesta of Antonio da Sangallo, the fortress of Acquaviva Picena of Baccio Pontelli, the theatre Ventidio Basso of Ascoli Piceno of the settecento Ireneo Aleandri and fermano of moglianese Giuseppe Lucatelli.

This magazine wants to link researches to the tourist demands of territorial realities that often are ignorant of the own cultural possibilities. The rich cultural and artistic patrimony of Marche has been developed through centuries of history, of political events, of relationships between the artists and agents of art, of social changes, and has made a change in the visitor and an special spirit that characterizes all the territory and its population.

It is in this trip of the memory, among the lands of the Blue Mountains described by Giacomo Leopardi dotted with houses at hand of the voices and with towns at hand of the feet, where the true adventure of the alienated modern man described by Ennio Flaiano starts 'Nowadays the unknown cities appear to the traveller as never visited districts of their own city and of which it is only worth hospitality and pleasure, not having almost never time to see them as new worlds, to be approached with a load of wonder and love. The airports are replaced by the cathedrals, the hotels by the abbeys, the shopping by the knowledge...'

The text, provided of a internal dossier on San Ginesio that has been honoured with the orange flag 'one of the more beautiful medieval towns of Italy and head office of the Association 'Identità

delle proprie potenzialità culturali perché il ricchissimo patrimonio artistico e culturale delle Marche si è sviluppato in secoli di storia, di vicende politiche, di rapporti tra gli artisti e la committenza, di mutamenti sociali, ed ha creato un mutamento apprezzabile dal visitatore attuale ed uno spirito particolare che caratterizza l'intero territorio e l'intera popolazione.

Dentro questo viaggio della memoria, tra le terre dei *Monti Azzurri* descritte da Giacomo Leopardi punteggiate di "case a portata di voce e di paesini a portata di piedi", inizia la vera avventura dell'uomo moderno alienato descritto da Ennio Flaiano "Oggi le città sconosciute appaiono al viaggiatore come quartieri della sua stessa città mai visitati e di cui vale soltanto controllare le risorse di ospitalità e le offerte di piacere, non essendoci quasi mai tempo per vederle come mondi nuovi, per accostarvisi con una carica di meraviglia e di amore. Gli aeroporti sostituiscono le cattedrali, gli alberghi le abbazie, lo shopping la conoscenza..."

Il testo, corredato da un dossier interno significativamente dedicato a S. Ginesio che è stato insignito della bandiera arancione "quale borgo tra i più belli d'Italia" ed è la sede della stessa Associazione 'Identità Sibillina', è stato elaborato da una valida équipe di studiosi ed operatori culturali senza il cui contributo questa rivista non avrebbe mai visto la luce.

Sibillina', has been written by a competent team of scholars and cultural agents made up by Mario Antonelli, Luigi Maria Armellini, Anna Maria Corbo, Paolo Cruciani, Guido Garufi, Laura Linfozzi, Fabio Mariano, Annalisa Paoloni and Pepe Ragoni.



IDENTITÀ[®] SIBILLINA

Arte cultura e ambiente fra Marche e Umbria

Direttore Responsabile

Francesco Maria Orsolini
e-mail: francesorso@libero.it

Redazione Responsabile

Tiziana Marozzi
e-mail: tizianamarozzi@libero.it

Coordinamento Redazionale

Identità Sibillina
via Capocastello, 24
62026 San Ginesio (MC)
Tel. & fax 0733 656737
e-mail: identitasibillina@tiscali.it

Presidente

Giuseppe Bocci
e-mail: bocci.g@tiscali.it

Progetto Grafico

Massimiliano Massimiliani
e-mail: mamomax64@libero.it

Collaboratori:

Mario Antonelli
Luigi Maria Armellini
Anna Maria Corbo
Paolo Cruciani
Guido Carufi
Laura Linfozzi
Nora Lucentini
Andrea De Marchi
Fabio Mariano
Annalisa Paoloni
Pepe Ragoni
Ornalle Virgili

Referenze iconografiche:

Amministrazione comunale di Camerino
Amministrazione comunale di S. Ginesio
Arch. fot. Associazione Identità Sibillina
Soprintendenza Archeologica delle Marche
Francesca Gentili
Stefano Menchi
Giorgio Tassi

Copyright 2004 Identità[®] Sibillina

E' vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della pubblicazione senza l'autorizzazione dell'editore.



POETICA dell'ALTEZZA di Guido Garuffi

Leopardi e l'altezza, un difficile o troppo facile accostamento: il rischio è quello dell'osservazione banale, magari rilevando il numero di "frequenze" che riguardano il "segno" che a noi interessa, la montagna-monte, appunto. Ma prima di passare a questa fase, che non è tuttavia da rimuovere, sarà necessario piuttosto chiarire in che modo il poeta infinito sia legato indissolubilmente ad un "poetica ottica" e della visibilità che si traduce nello "sguardo" e nel "mirare". Non è "picciola cosa", allora, prendere le mosse proprio da questo elemento partendo da tale punto di "vista". In quel grande e poderoso laboratorio che apre definitivamente alla poesia moderna, qual è lo *Zibaldone*, viene confermata, puntualmente, la ricerca di un lessico che tenda a "indeterminare" e "sfocare": solo così, secondo il suo autore, si avrebbe il senso dell'infinito e della vastità, il senso, cioè, del quale la poesia stessa vive e viene, per così dire, autorizzata, magari di notte, sotto la luce della "fioca lucerna" o della "notturna lampa" che è, come si sa, la "silenziosa luna".

Ci sono molti studi teorici (di estetica, di teoria della percezione e di critica simbolica, a partire dall'insostituibile Chevalier insieme ad una coppia perfetta come Eliade e Guenon), che garantiscono come l'altezza sia metafora, in poesia, soprattutto, dell'*incipit* o genesi del testo poetico o addirittura "profetico" (chi non ricorda il biblico *Discorso della Montagna* con le tentazioni e le seduzioni, e chi ancora non pone la mente al Sinai in "cima" al quale viene scritto tramite Mosè il primo Codice, al Golgota con la sua Croce "scandalosa", a chi non viene in mente un "eroe" o "saggio" - dell'alba e del tramonto dell'Occidente - come Zaratustra che per "parlare" deve prima scendere da una montagna, chi non ripensa alla Montagna dalle sette balze del trapista Merton o alcune indicazioni di Jung a

POETICS OF THE HEIGHT

Leopardi and the nobility, a difficult and too easy approach: the danger is in the simple observation, perhaps bringing out the number of "nuances" that concerns to the symbol that interests to us, the mountain – the mount, indeed. But before getting to this phase, which we aren't going to approach, it'll be better to clarify in what way the infinite poet is united indissolubly to a "poetic optic" and to a visibility that is translated to the "glance" and to "watching". It isn't easy then to take impulse from this element, starting off this point of view. In that great and powerful laboratory that opens definitively to the modern poetry that is the Zibaldone, is confirmed, the searching of a lexicon that tends "to indeterminate" and "to get out of focus". Only in this way, according to the author, it had the sense of the infinite and the vastness; the sense that the own poetry lives and is authorized, perhaps at night, under the light of the "oil lamp" or the "nocturnal lamp" that's, as it's known, the "quiet moon".

There are many theoretical studies (of aesthetic,

Catena dei Monti Sibillini. Palazzo Borghese (in basso)
Scorcio dei Monti Sibillini sul Gran Sasso (in alto a destra)



proposito della simmetria monte-padre, allo scopo, anche, di distinguere l'altezza dalla femminilità e orizzontalità dell'acqua?) tanto che si potrebbe dire che il "marchigiano" Leopardi in un certo modo fa proprie tali istanze e riassume l'esigenza di questa "verticalità nella sua teoria della indeterminazione, nel suo amore, come ho detto, del vago".

Un monte, il Tabor, dà l'accesso all'infinito (a parte l'ostacolo della siepe, che è puro corollario e fiction additiva che "serve" ad occultare la visione totale e panica) e Recanati, posta sulla collina, aiuta non poco l'occhio a percepire il giro dell'orizzonte: "e quindi il mar da lungi, e quindi il monte". Tutta questa fenomenologia della percezione dall'alto consente un dolce naufragio ("e naufragar m'è dolce") che è quello della scrittura ("in questo mare") che o è superior o non è (ovvero è diversa ed altra: e penso alla prosa, tanto per citare, alla sua stessa -della prosa- formalizzazione tipografica orizzontale che non "svetta" come invece richiede la poesia, e Ungaretti, più tardi, ne saprà qualcosa).

Ecco che dunque Leopardi ha bisogno-necessità di un *topos* dal quale parta la contemplazione (in veste di monologo, di canto, di ricordanza etc), ma non di un *topos* qualsiasi ma di uno che, in particolare, consenta la "vastità" sia dell'immaginazione, sia della memoria: l'isolamento, determinato dall'altezza è una condizione aurea per lo sprigionamento delle forze fantastiche ed inventive, perchè solo l'altezza "sfoca" e "indetermina" gli oggetti e, quasi "distruggendoli" o frantumandoli o frazionandoli, li annulla, per poi recuperarli diversamente (si vedano le interessanti indicazioni sul tema



theory of the perspective and symbolic critic, beginning with the irreplaceable Chevalier and a perfect couple like Eliade and Guenon) that guarantee how height is a metaphor even in poetry, mainly from the incipit or genesis of the poetic text or without more "prophetic" (Who doesn't remember the Biblical Speech of the Mountain with the temptations and the seductions?; or the Sinai in which the first Code was written through Mosses, in the Golgota with his "scandalous" cross?; or a "hero" or a "figure" of the dawn and decline of the West, like Zarathustra, who had first to descend from a mountain "to be able to

speak", who does not evoke the Mountain of the seven rocks of Merten, or some indications of Jung on the symmetry mount-father, with the object even to differentiate the height from the femininity and horizontality of the water?). It is so that we could say that the inhabitant of Marche, Leopardi, in a certain way, makes own such instances and reassumes the exigency of this "verticality in his theory of indetermination", in his love, as he said, of the "vagueness". A mount, the Tabor, gives the entrance to the infinite (apart from the obstacle of the "barriers", that's pure corollary and fictitious adding that "serves" to hide the total vision and the panic) and Recanati, placed in the hill, aids to the eye to perceive the turn of the horizon: "and there, the sea to the distant spot and here, the mount". All this phenomenology of the perception from the heights allows a sweet shipwreck ("and to be shipwrecked is to me sweet") that's the one of the writing ("in this sea") that's either superior or it isn't (or she's diverse and another one: and I think about the prose, as much as to mention its own horizontal type-setter formalization that "doesn't balance" as it requires the poetry, on the contrary, and on which Ungaretti, more ahead, will know something).

Leopardi needs a place from which contemplate (in form of monologue, song, memory, etc) but not any place, but one particular that allows the "vastness"

della "lontananza" e del "lontano" contenute nella già citata tesoreria zibaldonesca e più in particolare la "meccanica" suggerita da Leopardi ad ogni scrittore, a mo' di pedagogia, per esercitarsi addirittura in questa "dinamica": per scrivere bene una poesia si può partire semplicemente-dice-dall'osservazione di alcuni oggetti, una torre, ad esempio, ma poi si dovrà come annullarla, immaginandone una seconda dietro la prima, di questa "seconda" e fantasmatica si dovrà scrivere). Appare chiara la "tecne" alla quale si allude e altrettanto si dovrà ammettere che la Montagna di cui parliamo sviluppa, accelera e dinamizza questa "metodica" nel suo essere e porsi "distante" dagli oggetti che da essa si vedono in "lontananza", rispetto, naturalmente, ad un scriba posto in quell'alta condizione di "lettura" (anche in fisiologia alcuni "disturbi" sono dovuti alla "vertigine").

Ma la Montagna, le nostre montagne, più o meno sibilliniche, contengono per Leopardi (nei suoi testi il termine che ricorre è "monte" e non montagna, credo soprattutto per una "levigazione" fonica e per costruzione modulativa) anche un diverso senso che solo la critica più recente (da quasi venti anni) ha messo in luce: mi riferisco soprattutto ai sondaggi "filosofici" e a certi spunti di critica "simbolica" di Prete ma anche di Galimberti tendenti da un lato a far emergere un "pensiero poetante" e dunque tutta una nuova sostanza argomentativa del "nostro" infinito autore, dall'altro (se così è, come credo) una diversa e più complessiva "figura" che in parte restituisce o arricchisce quanto di lui già sapevamo e (per quanto interessa al nostro monologhetto) pone l'accento sulla "visività" come elemento di cognizione fondamentale del mondo. La montagna, allora, per quanto alta, per quanto "cima" naturale e davvero apicale non è la sola ad autorizzare il discorso poetico (anche se rimane luogo d'elezione) ma entra nello "sguardo" di chi la scrive e la pensa "insieme" a tante altre "frazioni" del paesaggio (parlo di colline e clivi, pianure e ruscelli, piccole città, spiagge o - come scrive Lui- "piagge") in un unicum che ben esplicita quanto sia altissimo questo "sguardo" e quanto il suo "occhio" sia (sia concesso) "montano": ovvero "più in alto" dell'al-

either of the imagination or of the memory: the isolation, determined by the height, is a golden condition for the liberation of the fantastic and invested forces, since only the height "gets out of focus" and "indeterminates" the objects, almost destroying them or crushing them or dividing them in order to annul them to recover them later diversely (see the interesting indications on the subject of the "distance" and the "distant thing" contained in the already mentioned zibaldon treasury and, more in particular, the "mechanics" suggested by Leopardi to any writer, as a pedagogy, to exercise in this dynamics: in order to write good poetry it's possible to start simply - he says- by observing some objects, a tower, for example, but later it'll have to be annulled, imagining one second behind the first one, and one will have to write about this "second one"). The technique to which he alludes seems clear, and it'd have to be admitted that the Mountain that we speak about develops, accelerates and livens up by this "method", and by, "distancing" itself from the objects that can be seen at a distance, taking as a point of reference a public notary placed in a high position of "reading" (also in physiology some "annoyances" are due to the dizziness).

But the Mountain, our mountains, more or less sibylline, also mean to Leopardi (in his texts the term that appears is "mount" and not mountain, mainly because of an "acoustic smoothness" and modular construction) I think a diverse sense, that only the present critic (from almost twenty years ago) has revealed: I talk mainly about "the philosophical" soundings, about certain principles of "symbolic" critic of Prete, but also of Galimberti, tending to make emerge a "poetic thought" and therefore, a whole new argumentative substance from "our" infinite author on one side. And on the other side, (if it's this way, as I believe that it's) a different and more complex "figure" that partly restitutes or enriches what we already knew of him and (in which to be referred to our monologue) puts the accent on the "visibility" like element of fundamental cognition of the world. The mountain, then, as height, as "natural top", isn't the unique one in authorizing the poetic speech (even if it stays as the election place), but that enters into the "glance" of who writes about it and thinks about it, "together" with so many other fractions of the landscape (I speak of hills, plains and streams, small cities, "beaches" or - as he writes "sores") about a unicum that determines how high is this "glance" and how its "eye" is mountaineer: or even, "higher" than the natural height of the mounts, even than those of the "rough Apennines" (see "The dominant thought").

tezza naturale dei monti, persino quelli dello "scabro Apennino" (vedi Il pensiero dominante).

Il cerchio della poesia si apre (o si chiude) con l'osservazione che tale modo di "vedere" è struttura endogena ad ogni scriba, tanto più quanto più è grande, e tanto più il suo "sguardo" sarà alto ed infinito, tanto più percepirà il rapporto tra le "parti", tra i segmenti del paesaggio, scovandovi una relazione-rapporto di Armonia (non diversamente da quanto aveva affermato, in sede diversa, quel preromantico di Kant, parlando di estetica). Il passero solitario, allora, non è posto su una montagna, ma su una sua gemella geometrica, la torre, il suo canto ("ed erra l'armonia per questa valle") la dice lunga sulla funzione della poesia, sullo sguardo del poeta, sulla sua "scrittura" destinata alla erranza e alla speranza, proprio come la Ginestra, il fiore del deserto (anche "deserto" della vita) che nasce e fiorisce sui lembi e falde di una montagna eruttiva e fortemente espressiva: il Vesuvio, anzi sulla "schiena\del formidabile monte".

Questo fiore nasce da una altezza dalla quale, solamente, si generano i versi, come quelli di quell'occhio che percepì la grande potenza di quei "monti azzurri". Che sono sì i nostri cari Appennini ma che rimandano ad una ulteriore quota di respiro universale: l'elogio del Monte è dunque l'elogio della stessa poesia e della sua invidiabile altitudine, del suo volo che vaga come un Albatros o sulla tolda di qualche nave laudalairiana o lungo la sterminata e "bella" e "ridente" campagna marchigiana.

The circle of the poetry is opened (or closed) with the observation that such way "of seeing" is an endogenous structure of each writer; the bigger it is, the more its "glance" will be high and infinite, and the more it will perceive the relation between the "parts", between the segments of the landscape, discovering thus a relation of harmony (not in a diverse way from which that pre-Romantic of Kant had affirmed when speaking of the aesthetic). The solitary sparrow, then, isn't on a mountain, but on its twin geometry, the tower; its song ("and the harmony roams by this valley") speaks long on the function of the poetry, on the glance of the poet, on his writing "destined to roaming and to the hope, like Ginestra, the flower of the desert (even "desert "of the life) that's born and blooms in the edges and skirts of a vulcanic and strongly expressive mountain: the Vesuvius, even in the "back of the formidable mount".

This flower is born at a height from which only single verses are generated like those of that eye that perceived the great power of those "blue mounts". That are our dear Apennines that transfer us to a later quota of universal breathing: the praise of the Mount is therefore the praise of the poetry itself and its enviable altitude, of its flight that wanders as an albatross or over the small awning of some baudelairian interminable ship or throughout the "beautiful" and "smiling" countryside of Marche.



Catena dei Monti Sibillini, veduta del Monte Priora



MARCONI COSTRUZIONI

MARCONI COSTRUZIONI S.r.l.

E-mail: info@marconicostruzioni.it

SEDE LEGALE E AMMINISTRATIVA :

via A.Moro 45/A - 64014 Martinsicuro (TE) - Tel e fax 0861 762129

UFF. TECNICO E SEDE OPERATIVA :

Via Castello 18 - 62038 Serravalle di Chienti (MC) - Tel.0737 53120 - Fax 0737 613142



ARCHEOLOGIA NEL MACERATESE

SCAVI E REPERTI PREISTORICI E PROTOSTORICI NELLE AREE LIMITROFE DELLA PROVINCIA: I CASI DI PIEVETORINA, MUCCIA E L'ALTA VALLE DEL FIASTRONE *di Paolo Cruciani*

Nell'alto Maceratese sono stati finora pochissimi, in via generale, gli scavi archeologici condotti con criteri scientifici e, di conseguenza, piuttosto scarsi i reperti venuti alla luce per quanto riguarda la sua più remota civiltà. Anche se il problema delle eventuali dinamiche insediative nel territorio del Fiastrone resta tuttora da approfondire, è ipotizzabile che non siano stati molti gli stanziamenti umani: le zone di montagna non offrivano certo —per la loro conformazione geofisica nonché per il clima non certo mite— adeguate speranze di vita, ma allo stato presente delle indagini non possiamo del tutto escludere possibilità di presenza umana anche nella parte alta della vallata.

I pochi scavi condotti sistematicamente sono limitati alle aree di fondovalle, quelle ovviamente più interessate dalla frequentazione umana. I siti archeologici più vicini alle zone della nostra indagine sono Maddalena di Muccia e Pievevitorina.

A Maddalena di Muccia furono rinvenuti tra il 1962 e il 1965 alcuni manufatti in ossidiana, altri in terracotta con grossolane decorazioni a crudo (ditate, unghiate, pizzicato, grossi punti, cerchietti, il tutto distribuito in ordine casuale), oggetti in osso, oltre che resti di animali di allevamento e di cacciagione, la cui analisi ha condotto ad una collocazione cronologica fra il 5760 e il 5255 a.C. (Neolitico); uno dei reperti più interessanti tra quelli emersi nel corso di questo scavo è uno scheletro di donna di circa 1,50 m. di

ARCHAEOLOGY IN THE ZONE OF MACERATA. PRE-HISTORIC AND PROTO-HISTORIC EXCAVATIONS AND FINDINGS IN THE BORDERING AREAS OF THE PROVINCE. THE CASES OF PIEVETORINA, MUCCIA AND THE HIGH VALLEY OF FIASTRONE

In the upper Macerata it's been very little, in main lines, archaeological excavations carried out with scientific criteria and, consequently, rather little the findings have come out in what concerns to the most remote civilization. Even if the problem of possible dynamics installed in the territory of Fiastrone is still to deepen, it's hypothetical that there haven't existed many human establishments: it's certain that the zones of mountain didn't offer - by its own geophysical conformation, as well as by the calmless climate - suitable life expectancies, but at the present point of the investigations we cannot absolutely exclude the possibility of human presence even in the upper part of the valley.

The little excavations made systematically are limited to the areas of the interior of the valley, the most interesting for the human presence. The archaeological places nearer to the zones of our investigations are Maddalena di Muccia and Pievevitorina.

In Maddalena di Muccia were found between 1962 and 1965 some handmade articles in obsidian, others in terracotta with ordinary decorations to the natural (stained with the fingers, scratches, tweaked, great points, circles, everything distributed freely), objects in bone, as well as rests of young animals and hunts, whose analysis

led to a chronological location between the 5760 and the 5255 b.C. (Neolithic); one of the most interesting findings found in the course of this excavation is a skeleton of a woman of near 1.50 meters of height, one



altezza, uno dei rari brachicefali riferibili a questo periodo conosciuti in Italia. A Pievetorina, in frazione Lucciano, da scavi effettuati tra 1970 e 1974, venne alla luce un insediamento neolitico in gran parte distrutto ed alterato dallo scavo delle fosse sepolcrali di una necropoli picena. Al di sotto di tale insediamento fu trovato uno strato, riferibile al periodo mesolitico, con scarsa industria litica comprendente fra l'altro punte doppie a due dorsali (tipo Sauveterre), triangoli, semilune e trapezi. Si tratta dunque di reperti certo non abbondanti e localizzati nella valle del Chienti, ovvero la zona pedemontana, sensibilmente più bassa ed "abitabile" rispetto all'alta valle del Fiastrone.

I reperti venuti alla luce nella prima metà del Novecento a Fiastra sono stati invece frutto di rinvenimenti del tutto casuali: presso Casigno, nelle vicinanze del bivio che dalla frazione Poggio di Fiastra conduce a Fiegini, furono rinvenuti nel 1922 un'anfora fittile verniciata in nero ed un'emisfero bronzeo con protome di Minerva galeata, databili all'Eneolitico, poi trasferiti nel Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Nei pressi della frazione fiastrense di Colle, vicino al ponte del Rio, una cava di ghiaia rivelò tra il 1946 e il 1950 abbondante materiale archeologico, andato poi distrutto e disperso; a San Lorenzo al Lago, nell'imminenza dell'invaso del bacino lacustre, durante i lavori per lo scavo del bacino stesso nel 1950, si rinvennero tracce di una necropoli riferibile all'età ellenistica con resti umani, manufatti bronzei e fittili, parte di

una *oinochoe* alto-adriatica nonché una statuetta muliebre, identificata con Giunone Regina e datata al III secolo a.C. Le ceramiche, di impasto grigio depurato, presentano tracce di ingubbio o vernice nera, mentre gli oggetti metallici sono una punta di lancia e un paio di cesoie in ferro, ed un vasetto in lamina di bronzo. Attualmente, quanto resta di questi importanti reperti (alcuni oggetti risul-



of the few referred branchicefal known in this period in Italy. In Pievetorina, in the district of Lucciano, in the excavations made between 1970 and 1974, came out a neolithic establishment to a large extent destroyed and changed by the excavation of burial graves of a picen necropolis. Under such establishment was found a layer, dating from the mesolithic period, with little lithic industry that included, among others, double ends of two faces (Sauveterre type), triangles, half moons and trapezes. They aren't in fact abundant and accurately located findings in the valley of Chienti, even in the piedmont zone, a sensibly less "inhabited place" with respect to the upper valley of the Fiastrone.

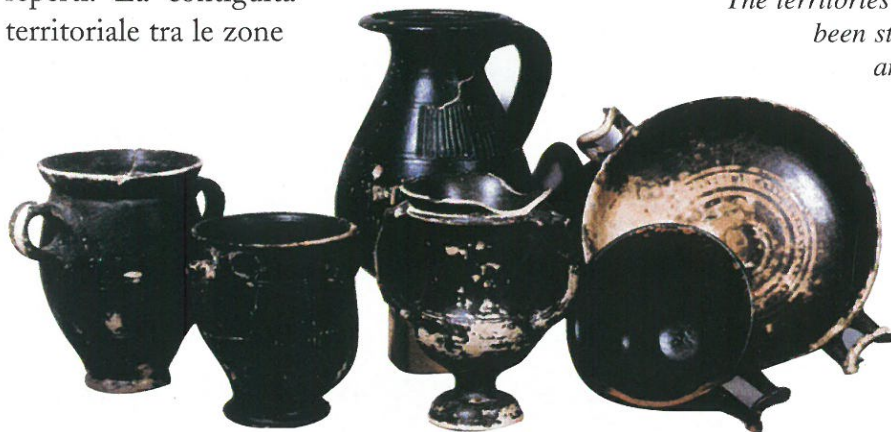
The findings that come out in the first



tano dispersi) è custodito nel Museo Civico Archeologico di Camerino.

Queste scoperte hanno aperto una pagina nuova sulle origini della presenza umana nella valle del Fiastrone. E' da pensare, quindi, che una campagna condotta con criteri scientifici possa far anticipare di molto la relativa cronologia ed offrire nuovi, decisivi contributi ai fini di una più approfondita conoscenza del territorio nelle ere più remote.

I territori di Acquacanina e Bolognola non sono stati ancora, almeno per il momento, indagati dal punto di vista archeologico. Occorre, nel caso di Bolognola, riferire, al riguardo, di non meglio specificati "oggetti litici di era ancora imprecisata" che vi sarebbero stati casualmente rinvenuti negli anni Settanta. Riferito da Domenico Francesconi in *Bolognola: Storia - Testimonianze - Documenti* (Macerata, 1982), il dato in questione, nei cui confronti lo stesso studioso nutre un sostanziale scetticismo, non può assumere valenza storico-archeologica: a trenta anni di distanza esso non è stato infatti ancora verificato o pubblicato, e nè qualcuno, a parte il tuttora anonimo autore della scoperta, ha potuto vedere materialmente i reperti. La contiguità territoriale tra le zone



half of the 20th Century in Fiastra came about, on the contrary, as purely fortuitous discoveries: near Casigno, in the vicinities of the bifurcation that from the suburb Poggio of Fiastra takes to Fiegni, they was discovered in 1922 an amphora varnished in black and a bronze hemisphere with images of Minerva imprisoned, dated in the Aeneolithic, and later transferred to the National Archaeological Museum of Marche. In the neighborhoods of the suburb of Colle, near the bridge of Rio, a quarry of gravel revealed between 1946 and 1950

abundant archaeological material, that later was lost and destroyed; in the lake of San Lorenzo, in the environs of the lacustrine river basin, during the tasks for the excavation of the same river basin in 1950, were found rests of one necropolis dating from the hellenistic era with human rests, handmade articles of bronze, leaves from one high adriatic oinochoe and one sculpture, identified like *Giunzione Regina* and dated in the 3rd Century b.C. The ceramics, in gray purified mass, present black varnish tracks, whereas the metallic objects are a point of a spear and a pair of iron scissors to prune, and one jar plated in bronze. At the moment, rests of these important findings (some objects had been lost) are guarded in the Archaeological Civic Museum of Camerino.

These discoveries have opened a new page on the origins of the human presence in the valley of the Fiastrone. It's to think, therefore, that a work carried out under scientific criteria could decisively bring forward the relative chronology and could offer new and decisive contributions to the aims of a deeper knowledge on the territory in the more remote eras.

The territories of Acquacanina and Bolognola have not been still explored, at least at the moment, from an archaeological point of view. In the case of Bolognola, it can be referred to as one of the less specified that had been accidentally discovered in the Seventies. Domenico Fransconi mentioned it in *Bolognola: "History - Testimonies - Documents"* (Macerata, 1982), towards which he nourishes a substantial scepticism, cannot have historical - archaeological value: since then

di Bolognola e soprattutto di Acquacanina con quella di San Lorenzo di Fiastra, non tralasciando i dati oggettivi rappresentati della differenza di altitudine e delle relative condizioni climatico-ambientali —è il caso di Bolognola— non permette di escludere del tutto che anche questi territori possano essere stati oggetto di frequentazione umana in età preistorica e protostorica.

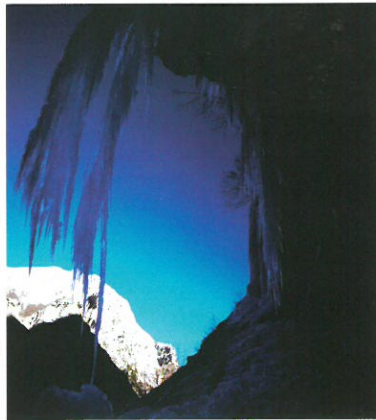
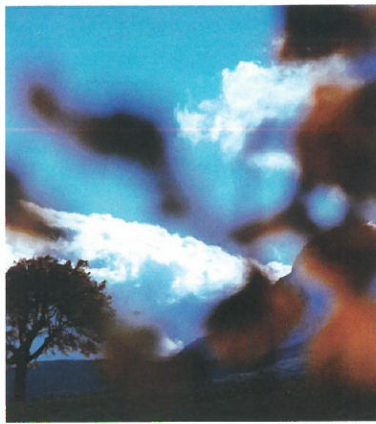
Dei Piceni, civiltà di ancora controversa origine, fiorita durante l'età del Ferro (IX-III secolo a.C.), non si hanno tracce nella valle del Fiastrone, mentre qualche reperto ad essi riconducibile è stato portato alla luce nelle vicinanze di Pievebovigliana, nell'attigua valle del torrente Fornace (anticamente *Bovellianum*): si tratta della ben nota stele di Fiordimonte (fine IV secolo a.C.), recante un'iscrizione destrorsa, probabilmente il timpano di un sacello o di un sepolcro.

Lo scavo archeologico di Pievetorina ha portato alla luce una necropoli picena (datata al Piceno III, ovvero al periodo tra il 700 ed il 580 a.C.) sovrapposta ad una preesistenza insediativa mesolitica. Inoltre, ancora nelle vicinanze della valle oggetto della nostra ricerca, occorre citare, di nuovo in territorio di Pievebovigliana, un insediamento sulla sommità del monte San Savino, risalente al V secolo a.C., con resti di strutture murarie e di un piano pavimentale oltre a numerosi frammenti ceramici, mentre la frazione di San Maroto (località Gagliesi) ha rivelato manufatti fittili datati da Boccanera all'ultima età del Ferro, oltre a sepolture forse riferibili ad età preromana.

La romanizzazione del Piceno avvenne tra il III e il I secolo a.C.; gli insediamenti romani di comprovata origine risultano tutti in posizioni di fondovalle (per approssimarci all'area della nostra indagine, Pievebovigliana e San Maroto), poiché si poneva come condizione necessaria la prossimità alle principali vie di comunicazione. Numerose tracce di presenze romane si contano lungo le direttrici viarie della Salaria e della Flaminia; le valli più interne, nel caso specifico quelle del Fiastrone e la parte più alta di quella del Fornace, sembrano essere state meno frequentate perché, allora, prive di sbocchi viari. Ai già citati rinvenimenti di Pievebovigliana e di San



Maroto si sono aggiunti, in quest'ultima località, alcuni indizi che potrebbero suggerire una frequentazione del luogo in età romana: tracce di una probabile pavimentazione stradale, resti di un impianto fognario ed un otre in terracotta di grandi dimensioni, oggi custodito all'interno della base del campanile nella chiesa romanica di S. Giusto; si tratta comunque di zone la cui "romanità" è più direttamente documentabile. La valle del Fiastrone presenta, in tal senso, una lettura notevolmente meno agevole. La già citata statuetta muliebre rinvenuta nell'invaso del lago di Fiastra (III secolo a.C.) potrebbe essere un manufatto erratico, così come gli elementi lapidei nella cripta della chiesa di S. Marco in Colpolina (Fiastra, frazione San Marco: si tratta delle colonne che separano le navatelle della cripta, il cippo di reimpiego per l'altare della stessa, oltre a tre pezzi romani riutilizzati come acquasantiera nella chiesa): l'oggetto liturgico è stato ottenuto con la giustapposizione di un capitello rovesciato in funzione di base, un frammento di fusto di colonna ed un bacino marmoreo. Come però detto per la Preistoria e Protostoria, la carenza di scavi nella zona



and far thirty years this fact still have not been verified or published, and no one, apart from the anonymous author of the discovery, has been able to see the findings materially. The territorial vicinity between the zones of Bolognola and mainly of Acquacarina with the one of San Lorenzo of Fiastra, without leaving the representing objective data of the difference of altitude and the relative climatic changes – environmental conditions – it's the case of Bolognola – doesn't allow to exclude absolutely that these territories could also be object of human presence at pre-Historic and proto-Historic time. There aren't rests of the picens in the valley of the Fiastrone, civilization still of contradictory origins, bloomed during the Age of the Iron (the 9th-3th centuries b.C.), whilst some findings leading to them have been discovered in the vicinities of Pievebovigliana, in the old valley of the Fornace torrent (formerly Bovellianum): it's the well-known wake of Fiordimonte (of end of 4th century b.C.), carrier of a right-twist inscription, probably the tympanum of a tomb. The archaeological excavation of Pievevitorina has come out a picen necropolis (dated in the Picen Age III, that's to say, in the period between the 700 and the 580 b.C.) superimposed to a preexisting mesolithic establishment. In addition, still in the vicinities of the valley object of our investigation, it's necessary to mention, again in territory of Pievebovigliana, an establishment in the summit of the mount San Savino, that goes back to the 5th century b.C., with rests of structures of walls and a floor as well as of numerous fragments of cera-

della valle non permette per il momento di assumere posizioni definitive ma porge tuttavia il problema, quasi certamente, in chiave positiva.

mics, while the suburb of San Maroto (locality of Gagliesi) has revealed handmade articles dated by Boccanera to the end of the Age of the Iron, next to graves perhaps of the pre-Roman age.

The romanization of the Picen takes place between the 3rd and 1st centuries b.C.; the Roman establishments of verified origin are all inland the valley (to approximate us to the area of our investigation, Pievebovigliana and San Maroto), since the proximity to the main routes of communication was made a necessary condition. There are numerous signs of the Roman presence throughout the main routes of Salaria and Flaminia; the inner valleys, specifically the one of Fiastrone and the highest part of the one of Fornace, seem to have been less frequented because they lacked, back then, of road openings. To the already mentioned discoveries of Pievebovigliana and San Maroto they've been added, in this last locality, some findings that could be indicative of human presence at the Roman period: rests of a possible paving of the streets and of the sewage system and basins in terra-cotta of great dimensions, today kept in the interior of the base of the bell tower in the romanesque church of San Giusto; anyway these are zones in where the "romanization" is documented more directly. The valley of Fiastrone presents, in this sense, an easiest lecture. The already mentioned statue found in the bottom of the lake of Fiastra (the 3rd Century b.C.) could be a handmade article, as well as the elements in the crypt of the church of San Marco in Colpolina (Fiastra, district of San Marco: the columns that separate the naves from the crypts, the landmark of replacement for the altar of this one and three re-usable Roman pieces re-used as the holy-water basin in the church): the liturgical object has been obtained with the juxtaposition of a capital overturned by the base, a fragment of the shaft of the column and a marble basin. But as it's been said for the pre-History and the proto-History, the absence of excavations in the zone of the valley at the moment doesn't allow to take definitive positions, but it rather presents the problem in positive key.

(pag. 17)

Museo Civico Archeologico di Camerino; ceramiche etrusche decorate dalla necropoli di Pievetorina II metà del IV sec. A. C.

(pag. 18)

Catena dei Monti Sibillini, Valle di Foce e Lago di Pilato; materiali di età ellenistica da S. Lorenzo al Lago presso Fiastra, inizi IV-III sec. A. C. (*in basso*).

(pag. 19)

Frammento di stele funeraria da Polverina, I sec. D. C.; Ceramiche a vernice nera, dalla necropoli di Pievetorina, III-Isec. A. C.

(pag. 20)

Catena dei Monti Sibillini, Monte Banditello, cresta verso il Monte Vettore (*in alto*); alba paesaggistica dai Monti Sibillini (*in basso*).

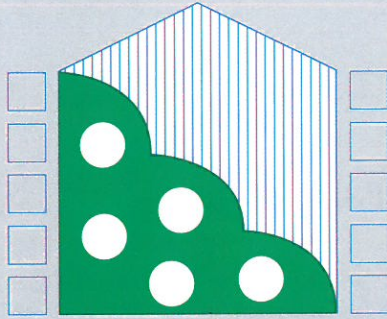
(pag. 21)

Veduta autunnale dei Monti Sibillini; "Le Pisciarelle" d'inverno; veduta paesaggistica dal Monte Rotondo verso Pizzo Tre Vescovi e Monte Priora; veduta del Lago di Pilato dalla cima del Monte Vettore (*dall'alto verso il basso*).

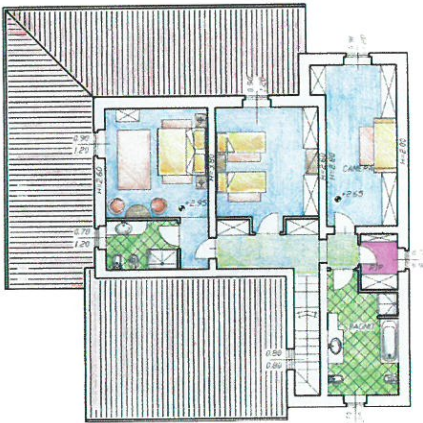
(pag. 22)

Catena dei Monti Sibillini, Veduta di Monte Castel Manardo.





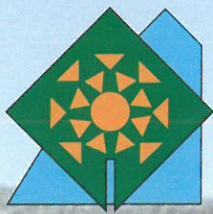
RIABITA
COSTRUZIONI



PROSPETTO NORD



VIALE XX SETTEMBRE, 88 - 62010 MOGLIANO (MC) - TEL. - FAX 0733 557798
E-MAIL: INFO@RIABITACOSTRUZIONI.IT - WWW.RIABITACOSTRUZIONI.IT - WWW.RUSTICIECASALI.IT



Comunità Montana dei Monti Azzurri

IL TERRITORIO DEI PICCOLI INCANTI

Le colline e le valli della Comunità Montana: un mosaico di colori diversi che variano con le stagioni. Su di esse l'occhio si posa spaziando sull'orizzonte limitato dai monti azzurri e si nutre di sensazioni e di piccoli incanti... Tra le colline corrono valli ombrose di alberi secolari e torrenti impetuosi si sciolgono in cascatelle spumeggianti che trovano serenità in laghi argentei... E sull'acqua limpida si specchiano ancora altri piccoli incanti. Sui versanti e talora sulle cime delle alture, le case coloniche, cui fa quinta un ciuffo d'alberi, ora bianche di calce ora calde del colore del mattone; ogni tanto, sulla cresta, stagliato contro il cielo, abbracciato dalle sue antiche mura, un paese, un piccolo incanto...

E percorrendo le tortuose stradine dei centri storici o salendo, in spazi aperti, un'erta faticosa tra il profumo dei fiori, all'ombra di alberi amici, ecco che all'improvviso, del tutto inaspettata, sorge un'antica chiesa dagli eleganti portali in pietra plasmata dalla mano sapiente di antichi artefici. Dentro, nella penombra, risvegliate appena dalla curiosità del visitatore, si snodano sui muri, tranquille e serene, immagini di Madonne e di Santi, lì da secoli in attesa, lieti di creare ancora piccoli incanti...

E la suggestione di tempi lontani torna a rivivere in qualche città che si veste di tornei o di giostre medievali, di cortei e di sfilate, di bandiere e di fiamme frementi nell'aria dorata dei tramonti estivi per generare ancora una volta tanti, infiniti piccoli incanti...

Belforte del Chienti

Caldarola

Camporotondo di fiastrone

Cessapalombo

Colmurano

Gualdo

Loro Piceno

Monte San Martino

Penna San Giovanni

Ripe San Ginesio

San Ginesio

Sant'Angelo in Pontano

Sarnano

Serrapetrona

Tolentino

COMUNI DEI MONTI AZZURRI

Comunità Montana dei Monti Azzurri - via Piave, 12 - SAN GINESIO (MC)

San Ginesio

tra I Borghi più belli d'Italia

Club di prodotto art. 23 statuto ANCI



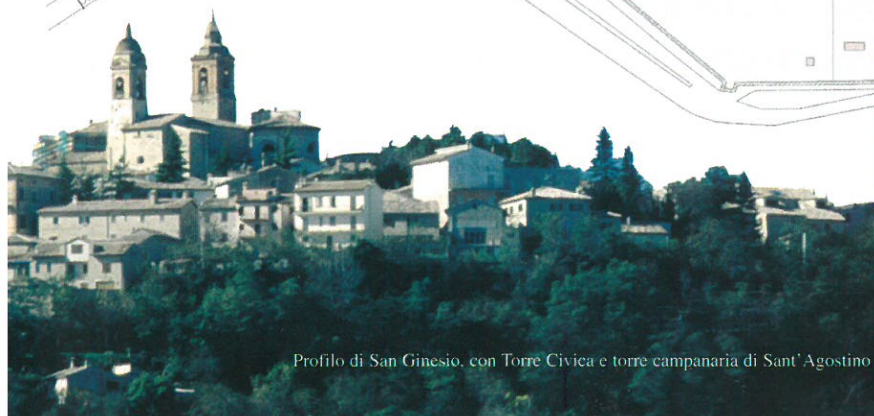
della città *Ginesio*

istrico sul verso”



Porta Alvanelto, porta angolare con arco a tutto sesto fortificata da torre (sec. XIII-XIV)

Porta Ascarana, arco ogivale con ghiera in cotto (sec. XIII-XIV)



Profilo di San Ginesio, con Torre Civica e torre campanaria di Sant'Agostino

ITINERARIO ARTISTICO

San Ginesio tra *I Borghi più belli d'Italia*

Club di prodotto art. 23 statuto ANCI

a cura di Annalisa Paoloni

Cinta muraria e porte fortificate (XIV-XV sec.)

- ▶ Cinta muraria in conci di pietra squadrata con torri rettangolari e poligonali rompitratte scarpate.
- ▶ Porta Picena: arco ogivale e torre merlata.
- ▶ Porta Offuna: arco a sesto acuto e torre quadrata in pietra.
- ▶ Porta Alvaneto: porta angolare con arco a tutto sesto addossata a torre.
- ▶ Porta Ascarana: arco ogivale con ghiera in cotto.
- ▶ Porta Mercato: ruderi
- ▶ Porte Brugiano, Giardino e Trensano: scomparse.

Collegiata della SS. Annunziata (XI sec. con rifacimenti dal XIII al XIX sec)

- ▶ Facciata romanica nella parte inferiore con portale in travertino a strombo, composto da esili colonnine e pilastri, e bassorilievo in alto a destra raffigurante San Ginesio, gotico-fiorita nella parte superiore, ripartita verticalmente in cinque scomparti da semicolonne pensili e decorata da motivi in cotto, opera di Enrico Alemanno nel 1421.
- ▶ Interno diviso in tre navate da doppia fila di colonne con capitelli quadrangolari in pietra sorreggenti archi a tutto sesto, eccetto gli ultimi due a sesto acuto.
- ▶ Principali opere d'arte contenute: "Madonna in trono con Bambino e San Ginesio", affresco di scuola peruginesca vicino all'ingresso; nella navata destra tele di Simone De Magistris, 'SS. Crocifisso', scultura lignea di scuola senese del XV secolo, "Annunciazione" di Federico Zuccari del XVI secolo, tele di Domenico Malpiedi del XVII secolo; nell'abside affresco con "Crocifissione" di scuola riminese, "Madonna del Rosario" di Simone De Magistris datata 1575, "Madonna del Popolo" di Pietro Alemanno del 1485; nella navata sinistra cappella decorata da Adolfo De Carolis nel 1924; edicola con affresco di Stefano Folchetti con "Madonna in trono e Santi" nella controfacciata.

Oratorio di San Biagio (XII secolo)

- ▶ Complesso sottostante l'abside della collegiata costituito da tre vani comunicanti mediante due archi a tutto sesto coperti a volta e decorati da pregevoli affreschi di Lorenzo Salimbeni con le "Storie di san Biagio", realizzati nel 1406.

Ex chiesa di San Sebastiano - Pinacoteca comunale

- ▶ Edificio in stile romanico sconsacrato dal 1564, sede della pinacoteca "S. Gentili" dal 1995.
- ▶ Sigilli, raccolta archeologica ed opere pittoriche databili dal XV al XVII secolo, tra le quali due tavole del ginesino Stefano Falchetti (1440 c.-1514), il "Matrimonio mistico di S.Caterina d'Alessandria" attribuito al Ghirlandaio, "Madonna con Bambino" di Vincenzo Pagani (1490-1568), "Pietà" di Simone De Magistris (1594), 'Battaglia tra Ginesini e Fermani' attribuito a Nicola da Siena del XV secolo.

Ex chiesa e convento di S. Agostino (XIII secolo-radicalmente restauro nel 1756)

- ▶ Resti di un antico protiro sorretto da quattro colonne aventi come base leoni in pietra conservati in varie sedi.
- ▶ Interno a navata unica decorata da cappelle e tele settecentesche.
- ▶ Ampio chiostro risalente al 1615 con scene della vita di S.Agostino.

Ex chiesa di S.Caterina (XIV secolo con rifacimenti successivi)

- ▶ Restaurata radicalmente nel XV secolo

Monastero e chiesa di San Giacomo (XIV secolo)

- ▶ Chiesa restaurata nel XVI secolo, interno decorato con stucchi.

Ex chiesa dei Cappuccini (XVI secolo con rifacimenti successivi)

- ▶ Facciata della chiesa con portico a cinque archi.

Ospedale di San Paolo (XII secolo, ristrutturato nel XV)

▶ “*Domus hospitalis*” con doppio porticato in conci di arenaria, quello inferiore formato da otto arcate a sesto ribassato su colonnine circolari o poligonali sormontate da capitelli rivestiti di foglie; la loggia superiore è formata da arcate sempre a sesto ribassato su colonnette poligonali in laterizio con capitelli a grossi echini smussati.

Ex monastero e chiesa di S. Maria delle Macchie o in Vepretis (XIII secolo)

- ▶ Prospetto del monastero ricostruito nel secolo XIX ora sede dell’ospedale civile.
- ▶ Interno della chiesa decorato da stucchi settecenteschi di Cipriano Morelli da Camerino.

Ex chiesa di San Filippo (XVII secolo)

- ▶ Costruita nel 1630 su edificio più antico, di cui rimangono solo alcune tracce.

Chiesa di San Gregorio “intra moenia” (XIII secolo, ricostruita nel XX secolo)

- ▶ Esterno in forma neogotica.
- ▶ Opere significative: “ Vergine con Bambino e Santi” attribuita al Barocci (fine XVI secolo), “Vergine con Bambino ed Angeli”, affresco attribuito a Stefano Falchetti, datato 1506.

Ex chiesa di San Girolamo (secondo ‘500)

- ▶ Rimangono pochi elementi originali.

Chiesa dei SS. Tommaso e Barnaba (XIV secolo)

- ▶ Portale ad arco a tutto sesto, datato 1365 ed ornato di sculture rappresentanti immagini emblematiche della Passione di Cristo, margherite esapetale, iscrizioni a caratteri gotici, croci ad otto punte
- ▶ Interno frutto di profonde rielaborazioni architettoniche dopo il 1750, resti di affreschi del ‘400.
- ▶ Vano porticato a cinque archi a tutto sesto, vestigia di una ‘domus hospitalis’.

Chiesa di San Michele (documentata nel X e XI secolo, XIII secolo)

- ▶ Portale in stile gotico.
- ▶ Edicola affrescata da Stefano Folchetti a destra dell’ingresso principale con “Madonna con Bambino e Santi”.

Chiesa e convento di S. Maria delle Grazie (XIV secolo, ricostruita nel XVII secolo)

- ▶ All’esterno restano dell’originaria costruzione alcuni archi sul fianco e il portale.
- ▶ Nell’interno affresco quattrocentesco raffigurante la “ Madonna delle Grazie” e dipinto su tavola detto “Madonna di San Giovanni” attribuito al Folchetti.

Chiesa di San Francesco (XIII secolo)

- ▶ La fondazione risale all’XI secolo.
- ▶ Risalgono ai secoli XIII-XIV il portale strombato ad arco a tutto sesto con colonnine tortili e l’alta abside poligonale con monofore trilobate ed oculi.
- ▶ Interno a sala in stile neoclassico.
- ▶ Affreschi del XIV secolo, di scuola giottesco-riminese, narranti storie della vita di San Francesco realizzati in un ambiente con volta a crociera a sinistra del coro
- ▶ Nella prima cappella a destra “Madonna con Bambino e Santi” del 1403, di Domenico della Marca, e nella seconda affresco quattrocentesco raffigurante il “Miracolo di S. Antonio”.
- ▶ Nell’ex convento si conservano l’archivio storico e l’archivio notarile.

Ex chiesa della Concezione (XVII secolo)

- ▶ Costruzione del 1613 su resti di edificio medievale



LA BIBLIOTECA COMUNALE "SCIPIONE GENTILI"

di Pepe Ragoni

La documentazione storica attesta l'esistenza di una Biblioteca nella sede del Palazzo Defensoriale, demolito nella seconda metà del XIX secolo. Passata nella nuova sede del Palazzo Comunale, ex convento dell'Ordine dei Francescani T.O.R., e ordinata, insieme all'Archivio storico comunale a fine Ottocento, la Biblioteca fu di nuovo trasferita presso l'Istituto Magistrale "Alberico Gentili" per far posto agli uffici delle Imposte e del Registro. Tra il 1970 e il 1990 è stata ricollocata nell'ala nord del primo piano del Palazzo Comunale, dove, in una serie di stanze contigue sono contenuti i libri e i documenti che costituiscono il patrimonio complessivo della Biblioteca, che è suddivisa in una sezione antica e una sezione moderna.

La sezione antica, denominata "Sala Allevi", comprende i volumi della cosiddetta biblioteca di tradizione, una raccolta di 4149 unità catalogate a scheda cartacea, retaggio, in gran parte, dello smembramento delle antiche raccolte appartenenti agli Ordini religiosi presenti in San Ginesio, soppressi ed espropriati negli anni successivi alla fondazione del Regno d'Italia. In una stanza della sezione antica, dotata di armadi metallici chiusi, è conservato il fondo

THE MUNICIPAL LIBRARY "SCIPIONE GENTILI"

The historical documentation testifies the existence of a Library in the place of the Palace of Defense, demolished in the second half of the 19th Century. Transferred to a new emplacement in the Consistorial Palace, ex-convent of the Order of Franciscans T.O.R., it was organized, next to the consistorial historical File at the end of the 19th Century. The Library was again transferred near the Legal Institute "Alberico Gentili" to make place to the offices of the Taxes and the Registry. Between 1970 and 1990 it was replaced in the North wing at the first stage of the Consistorial Palace, where, in a series of contiguous rooms, are kept the books and documents that constitute the patrimony that composes the Library, that's subdivided in an old section and a modern one.

The old section, called "Allevi Room", includes volumes of the so-called Library of Traditions, a compilation of 4,149 units catalogued by cards, retales, to a large extent, of the dismemberment of the old collections belonging to the religious orders present in San Ginesio, suppressed and expropriated in the successive years to the foundation of the

Kingdom of Italy.

In a room of the old section, equipped with closed metallic closets, is conserved the fund of the "Cinquecentine", catalogued by Doctor Anna Maria Corbo and lately recovered through a project of conservation carried out thanks to the implication of the joint resources of the counselors for the Cultural Policy of the Province of Macerata and the Public Administration of San Ginesio.

Manoscritti della biblioteca comunale.



delle "Cinquecentine", catalogate dalla dott.ssa Anna Maria Corbo e ultimamente restaurate tramite un progetto di restauro conservativo condotto a termine con l'impegno delle risorse congiunte dell'Assessorato alle Politiche Culturali della Provincia di Macerata e dell'Amministrazione comunale di San Ginesio. Sono stati restaurati i due codici manoscritti degli Statuti Ginesini, l'uno su supporto pergameneo e con lettere miniate, databile secolo XIV, l'altro su supporto cartaceo, databile 1577 e il volume a stampa *Statutorum Terrae Ecclesiasticae Sancti Genesii Volumen, Maceratae apud Sebastianum Martellinum, 1582*.

Venticinque teche metalliche, donate nel 1961 dal dott. Giuseppe A. Gentili, contengono le oltre 2000 antiche pergamene che, come sosteneva il Prof. Febo Allevi, "costituiscono uno dei più ricchi patrimoni dell'Italia centrale, d'importanza pressoché analoga alla dotazione pergameneo dell'Abbazia cistercense di Chiaravalle". Di questo Fondo, ancora parzialmente inesplorato, esiste un registro compilato nel 1972 dal sovrintendente, Bandino Zenobi.

I tre codici manoscritti delle *Historiae Ginesinae* di Marinangelo Severini (1580 c.) e delle due traduzioni coeve del Majolini e del Ciampaglia, insieme ai documenti conservati nel ricco Archivio storico comunale, costituiscono la fonte primaria per la storia di San Ginesio. Risulta infatti dagli Atti Consiliari del 1541 e 1553 che il Consiglio incarica Marozzo e Marinangelo Severini di stendere la *historia genesina* sulla scorta del Libro delle origini che a questo fine viene loro consegnato. Dato l'interesse dei testi, il mediocre stato di conservazione delle pagine e la difficoltà di consultazione, la biblioteca ha

proceduto alla digitalizzazione degli stessi, mediante un progetto congiunto Provincia di Macerata-Amministrazione comunale di San Ginesio. Nella stessa sezione sono conservate le altre storie di San Ginesio, la rara edizione settecentesca della *Cupramontana Ginesina* di Paolo Morichelli Riccomanni, di cui si conserva anche il manoscritto, i due volumi della *Sanginesio Illustrata* di Telesforo Benigni, di cui si conservano le annotazioni manoscritte alla traduzione del Ciampaglia, e le tre redazioni successive manoscritte delle *Memorie storiche di Sanginesio (Marche) e terre circostanti* di Giuseppe Salvi, recanti l'espressa volontà dell'Autore che l'opera rimanesse proprietà del Municipio di San Ginesio.

La sezione moderna comprende 4500 unità, catalogate nel sistema informatico della Provincia di Macerata, e a disposizione del pubblico per il prestito e per la consultazione. In questa sezione un'attenzione particolare merita il Fondo Marchigiano, che, oltre ad innumerevoli pubblicazioni d'interesse

Thus, the two handwritten codes of the Statutes of San Ginesio have been recovered both, one in parchment and with letters in miniature, dated in century XIV, and the other one on paper, dated in 1577, and the printed volume Statutorum Terrae Ecclesiasticae Sancti Genesii Volumen, Maceratae apud Sebastianum Martellinum, 1582.

Twenty five metallic windows, donated in 1961 by Doctor Giuseppe to Gentili, includes the other 2,000 parchments that, as it maintained Professor Febo Allevi, "constitute one of the richest patrimonies of central Italy, of almost analogous importance to the parchment dowry of the cisterciense Abbey of Chiaravalle". There's a registry of this fund, still partially unexplored, created in 1972 by the person in charge, Doctor Bandino Zenobi.

The three handwritten codes of the History of San Ginesio by Marinangelo Severini (1580 cs.) the two contemporary translations of the Majolini and Ciampaglia and the documents conserved in the rich consistorial historical File, constitute the fundamental source for the history of San Ginesio. It turns out, in fact, from the Acts of the Council of 1541 and 1553 that the Council orders to Marozzo and Marinangelo Severini to unfold the history of San Ginesio in the Book of the origins that's charged to them. Given the interest of the texts, the lousy state of conservation of the pages and the difficulty of the consultations, the library has come to digitize them by means of a joint project of the Province of Macerata - Public Administration of San Ginesio. In the same section are conserved other histories

Biblioteca comunale, alcune pubblicazioni rare del ginesino Febo Allevi.



locale, comprende il Fondo Allevi e il Fondo Gentili. Febo Allevi è stato un grande umanista, storico della letteratura, studioso di San Ginesio e raffinato promotore del suo patrimonio artistico e culturale. La biblioteca conserva tutti i suoi scritti, una raccolta di 50 unità, tra monografie e libri.

Il Fondo Gentili. Gran parte di questo fondo fu costituito presso il Municipio in concomitanza con la riscoperta di Alberico Gentili, avvenuta per merito del famoso internazionalista Prof. Holland dell'Università di Oxford, sull'onda dell'euforia creatasi tra la fine dell'Ottocento e l'inaugurazione del monumento a Gentili nel 1908. La Biblioteca comunale possiede la cinquecentina, recentemente restaurata, delle *Disputationes Duae, Hanoviae 1599*; l'*Opera Omnia* di Scipione Gentili e i due volumi dell'incompiuta *Opera Omnia* di Alberico, entrambe le raccolte a cura dell'editore Gravier di Napoli; l'edizione del "De Iure Belli", curata da Thomas E. Holland; la traduzione Del Diritto di Guerra di Antonio Fiorini, gli "Studi" di Giuseppe Speranza, nonché la prima edizione delle *Antichità Picene* di Giuseppe Colucci con le Annotazioni sui Gentili dello storico antiquario Telesforo Benigni. A queste ed altre rare fonti bibliografiche, vanno aggiunte le riproduzioni in monostampa dell'opera edita gentiliana, curate in collaborazione con il Centro Internazionale Studi Gentiliani, e con il contributo della Regione Marche messo a disposizione dall'Amministrazione comunale 1998.

Ad Alfonso Leopardi, valente poeta dialettale, infaticabile e "colto" segretario comunale, protagonista e animatore della vita sociale ed intellettuale della cittadina di San Ginesio nei trenta anni successivi alla formazione del Regno d'Italia, in occasione del centenario della sua morte

of San Ginesio, the strange edition of the 18th Century of the Cupramontana of San Ginesio of Paolo Morichelli Riccomanni, of which is also conserved the manuscript; both volumes of San Ginesio Illustrata by Telesforo Benigni, of which are conserved the handwritten annotations of the translation of Ciampaglia and three handwritten successive writings of the historical Memories of Sanginesio (Marche) and near territories of Giuseppe Salvi, including the express will of the author that the work remained in property of the Municipality of San Ginesio. The modern section includes 4,500 units, catalogued in the computer system of the Province of Macerata, and at the public disposal for loan and consultation. In this section deserves a special attention the Fund of Marche that, in addition to innumerable publications of local interest, it includes the Allevi Fund and the Gentili Fund.

Febo Allevi has been a great humanist, historian of Literature, studios of San Ginesio and refined promoter of its artistic and cultural patrimony. The library conserves all his writings, a collection of 50 units, including monographs and books.

The Gentili Fund. Great part of this fund was constituted by the Municipality coinciding with the rediscovery of Alberico Gentili, that took place thanks to the merit of the famous internazionalista Professor Holland of the University of Oxford, in the wave of the euphoria created between the end of the 19th Century and the inauguration of the monument to Gentili in 1908. The municipal Library has the "Cinquecentina", recently recovered by the Disputationes Duae, Hanoviae 1599; the Opera Omnia de Scipione Gentili and the two volumes of the unfinished Opera Omnia of Alberico, both collections grouped by the

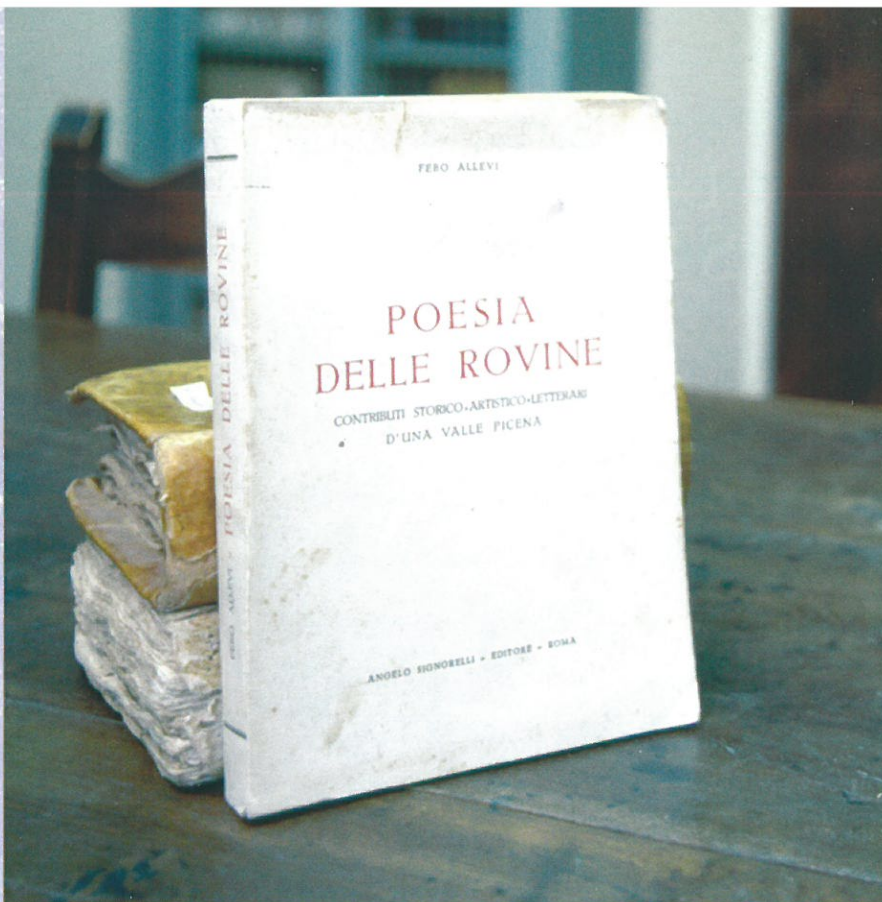
publisher Gravier of Napoli; the edition of "De Iure Belli" made by Thomas E. Holland; the translation of "Military Law" of Antonio Fiorini; the "Studies" of Giuseppe Speranza, as well as the first edition of the "Picen Antichity" of Giuseppe Colucci with the annotations on Gentili of the old antique dealer Telesforo Benigni. To these and other rare bibliographical sources are added the reproductions in impression of the published work of Gentili, made in collaboration with the International Center of



Palazzo comunale.
pinacoteca sezione moderna.

(2000) la Biblioteca ha dedicato la pubblicazione del libro *Sub Tegmine Fagi* - (Sotto un tegame di fagioli) - "Rime in dialetto marchigiano 1887-1891", a cura di Sandro Balconcini, Livi Ed., Fermo 1999.

Questo progetto rientrava nell'ambito delle attività di promozione della conoscenza dei beni e degli autori locali e della lettura pubblica. Altre manifestazioni simili organizzate dalla Biblioteca sono state la giornata in memoria di Febo Allevi, con la presentazione al pubblico della monografia *Liberty e Belle Epoque da un angolo visuale di provincia*, la serata della poesia con la presentazione al pubblico del volumetto di poesie di Giovanni Falsetti, in neovolgare poetico, *Convivio dei Poveri*, la *conversazione* sul bene culturale pubblico di San Ginesio.



Biblioteca comunale, Poesia delle rovine di Febo Allevi.

Gentili's Studies, and with the contribution of the Region of Marche, made available by the Public Administration in 1998.

*To Alfonso Leopardi, valuable dialectal poet, tireless and "cultured" consistorial Secretary, protagonist and entertainer of the social and intellectual life of the population of San Ginesio in the thirty successive years to the formation of the Kingdom of Italy, on the occasion of the centenary of his death (2000) the Library has dedicated the publication of the book *Sub Tegmine Fagi* - (Under a casserole of beans) - Rimes in dialect of Marche 1887-1891, in charge of Sandro Balconcini, Livi Ed. Fermo 1999.*

*This project reentered in the area of the promotion activity of the knowledge of the goods and the local authors and the public reading. Other similar manifestations organized by the Library have been the day in memory of Febo Allevi, with the presentation to the public of the monograph *Liberty and Belle Epoque* from the province's point of view; the evening of the poetry with the presentation to the public of the volume of poetries of Giovanni Falsetti, *Coexistence of Poor men*; the "conversation" about the public cultural goods of San Ginesio.*

The library opens to the public on Tuesday and Thursday, except on holidays. For particular requests it's advised to contact the City council of San Ginesio.

L'ARCHIVIO STORICO COMUNALE

di Anna Maria Corbo

Per una corretta conoscenza della storia di una comunità le fonti primarie alle quali è indispensabile attingere sono principalmente quelle conservate nell'Archivio storico, nella Biblioteca e nella Pinacoteca. Di corredo ad esse possono considerarsi altre fonti collaterali e sussidiarie che si trovano presso privati o Enti ecclesiastici o monumenti cittadini.

Certamente in posizione primaria si pone l'Archivio storico di cui s'intende prioritariamente trattare sia per l'antichità della documentazione che per il coinvolgimento in tutti i problemi che interessano la comunità e che testimoniano del ruolo politico assunto dal Comune nei vari tempi.

La documentazione più antica, che risale al 1199, si conserva nella raccolta delle pergamene che costituisce il fondo diplomatico.

Fanno parte di questa raccolta, la cui unità è costituita dalla materia scritta adoperata, cioè la pelle animale, documenti diversi che vanno dagli Statuti alla concessione di privilegi da parte di autorità imperiali, papali e feudali, ma ci sono anche contratti riguardanti acquisti e vendite di terre o di case, atti privati rogati dal notaio, figura che nel frequente mutare delle autorità politiche rappresenta costantemente la pubblica fides e quindi l'unica garanzia di validità giuridica degli atti.

La documentazione cartacea compare alla

THE MUNICIPAL HISTORICAL FILE

For a correct knowledge of the history of a Community the primary sources which it's indispensable to look for are mainly those conserved in the historical File, the Library and the picture-gallery. Collaterally to these, other sources can be considered subsidiary such as the ones that are in private hands, ecclesiastical entities or public monuments.

Certainly, in first position is placed the historical File is intended to be treated in high-priority, either because of the antiquity of the documentation, or due to its implication in all the problems that interest the community, that attests the political role assumed by the City council in the diverse periods. The oldest documentation, that goes back to 1199, is conserved in the collection of parchments that constitutes the diplomatic fund.

This collection, whose unit is constituted by the written materials used, that's to say, the skins of animals, comprises diverse documents that include from the Statutes to the concessions of privileges by the imperial, papal and feudal authorities; but there are contracts also referred to earth or real transactions, private acts requested by the notary, the figure that in the continuous change of political authorities represents the constant of public faith that was the only



Piazza Gentili, monumento di Alberigo Gentili (1552-1608), realizzato dal Guastalla.



Veduta panoramica di San Ginesio con i Monti Sibillini sullo Sfondo

fine del secolo XIII (epoca del primo Catasto di San Ginesio) quando si trova però ancora usata contemporaneamente quella membranacea.

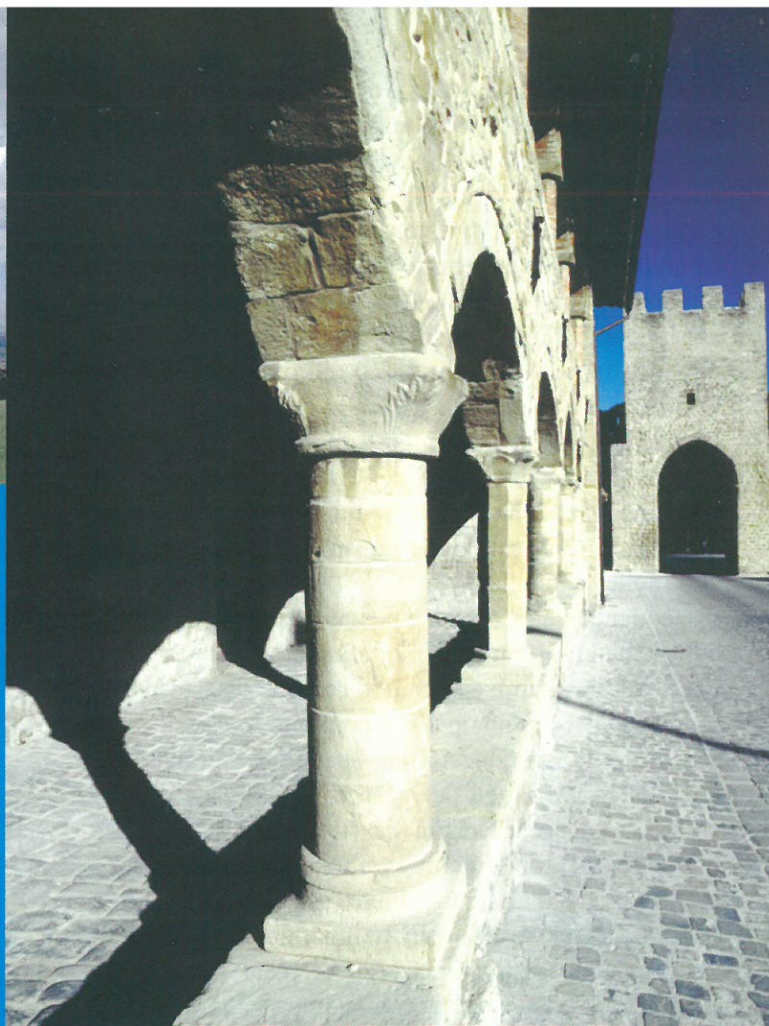
Scarsa è la testimonianza documentaria degli anni compresi tra la fine del '300 e la prima metà del '400 (particolarmente difficili in quegli anni i rapporti tra papi e feudatari), mentre di grande interesse si dimostra quella prodotta tra la metà del secolo XV e l'inizio del XVI, periodo che corrisponde al massimo splendore del Comune di San Ginesio.

Ne danno conferma le nuove costruzioni, l'aumento della popolazione, la presenza di artisti quali Pietro, Alemanno, Lorenzo di Alessandro, Stefano Folchetti e i fratelli Salimbeni.

Il 25 agosto, per la festa del patrono, oltre alle manifestazioni ludiche a cavallo per le gare dell'anello e della spada, si raccoglievano in San Ginesio tanti suonatori provenienti dai paesi limitrofi e anche da più lontano.

Dai documenti dell'Archivio si traggono notizie preziose per lo studio della tradizione musicale nel Maceratese.

Nel primo ventennio del '500 la situazione politica cambia repentinamente e inizia la decadenza del Comune di San Ginesio. Infatti, con l'inserimento dello Stato della Chiesa, promotore Giulio II, nel gioco politico internazionale di Carlo V e Francesco I, che guerreggiavano sulla terra italiana (si ricordi il Sacco di Roma del 1527 sotto Clemente V,II), cominciano le devastazioni e le imposizioni fiscali con conseguente impoverimento delle popolazioni. Nella seconda metà del secolo un altro motivo di turbamento grava sui ginesini sospettati di eresia luterana, tra i quali Matteo e Alberico Gentili, costretti all'esilio. Di Alberico, fondatore del diritto internazionale e fautore della pace nei rapporti tra i popoli mediante soluzioni arbitrali, si conserva in questo Archivio il testo degli Statuti cittadini da lui redatto nel 1577 e poi purgato nell'edizione a stampa del 1582. Anche Sisto V



Scorcio della facciata dell'ospedale di San Paolo detto *dei Pellegrini*, sec. XII-XIV con *Porta Picena* sullo sfondo.

guarantee for legal validity of the acts.

Documentation in paper appears at the end of the 13th Century (time of the first Cadastre of San Ginesio) when still the parchment was used contemporarily.

It's little the documentary testimony of the years between the end of the 14th Century and the first half of the 15th Century (in those years the feudal relations between Popes and gentlemen were particularly difficult), whereas it's of great interest the works between the second half of the 15th Century and the beginning of the 16th, period to which corresponds the maximum splendor of the Town Hall of San Ginesio.

This is corroborated by new constructions, the increase of the population, the presence of artists like Pietro, Alemanno, Lorenzo d' Alessandro, Stefano Folchetti and the Salimbeni of San Severino.

The 25 of August, for the celebration of the Patron Saint, in addition to the playful manifestations for the races of redondel and sword, a great number of musicians from bordering regions and even from more far away, met in San Ginesio. Valuable data are extracted from documents of the File for the study of the musical tradition in the zone of Macerata.

In the first twenty years of the 1500 the political situation changes suddenly and begins the decay of the Town hall of San Ginesio. In fact, with the introduction of the State of the Church, promoted by Jules II, in the international political game of Charles V and Francis I, that made the war in Italy (remember the sacking of Rome in 1527 under Clement VII), begins the fiscal devastations and tax impositions with the con-

gravò pesantemente sulle Comunità maceratesi, già angustiate dal banditismo, dalla peste e dalla carestia, nonchè dalla tassa per le galere e per la difesa delle coste contro la minaccia dei Turchi che nel 1683 assediavano Vienna. All'inizio del secolo XVII si verifica un importante avvenimento devozionale: nel 1601, per concessione del papa Clemente VIII, vennero trasferite dalla chiesa romana di S.Giovanni della Pigna alla Collegiata ginesina le reliquie dei martiri S.Ginesio e S.Eleuterio. In quella occasione il pittore Domenico Malpiedi dipingeva le grandi tele raffiguranti i due martiri, copie degli affreschi eseguiti da Giovanni Battista Pozzo nella chiesa romana di S.Susanna, collocate nelle navate di destra e di sinistra della Collegiata. Intanto proseguiva la curva discendente della storia ginesina: carestia di grano, contrabbando del medesimo, aumento del prezzo del pane. Il '700 si apre e si chiude con due disastrosi terremoti. Dal 14 gennaio 1703 continue scosse si fecero sentire in San Ginesio provocando danni alla torre comunale, alle logge del palazzo municipale e nella chiesa di S.Rocco. Del più disastroso terremoto del 28 luglio 1799 l'archivio conserva una dettagliata descrizione fatta dall'architetto Pietro Augustoni di Fano. Politicamente l'evento più traumatico del secolo fu l'occupazione napoleonica, di cui resta ricca documentazione manoscritta e a stampa comprendente moltissimi editti e testi legislativi. Anche il successivo periodo della Restaurazione pontificia (1815-1860) offre interessanti motivi di indagine riguardanti soprattutto i provvedimenti restrittivi relativi ai pubblici spettacoli che tuttavia appaiono abbastanza vivaci. Nel 1847 veniva istituita una società musicale detta Società filarmonica del concerto di ottoni che nel 1872 diventerà la banda filarmonica cittadina con

sequent impoverishment of the population. In the second half of the century another reason for concern falls on the suspicious population of San Ginesio, that's to say, the luteran heresy, among whom Matteo and Alberico Gentilio, forced to exile. Of Alberico, founder of the international law and in favor of the peace in the relations between the countries by means of the arbitration, it's conserved in this File the text of the citizen Statutes written up by him in 1577 and soon reviewed in the printed edition of 1582. Also Sixto V oppressed the community of Macerata, already besieged by the banditry, the plague and the scarcity and, in addition, by the taxes for the prisons and the defense of the coasts against the threat of the Turks who in 1683 besieged Vienna. At the beginning of the 17th Century an important devotional event is verified: in 1601, by concession of Pope Clemente VIII, the relics of the martyrs San Ginesio and San Eleuterio were transferred from the Roman church of San Giovanni della Pigna to the Collegiate church of San Ginesio. In that occasion the painter Domenico Malpiedi painted the great paintings representing both martyrs, copies of the fresco paintings made by Giovanni Battista Pozzo in the Roman church of Saint Susana, placed in the nave of the right and left side of the Collegiate church. Meanwhile the descendent curve of the history of San Ginesio continued: scarcity of grain, contraband of it, increase of the price of the bread, the outpost of the Turks. The 1700 is opened and closed with two disastrous earthquakes. From the 14 of January 1703 continuous shocks were felt in San Ginesio that caused damages to the Council tower, to the interior of the portico of the council palace and to the church of Saint Rocco. Of the most disastrous earthquake, on 28 July 1799, the file conserves a detailed description done by the architect Pietro Augustoni di Pano. From a political point of view, the most traumatic event of the century was the Napoleonic occupation, of which it's left much handwritten and printed documentation that includes many edicts and legislative texts. The following period, of the pontifical Restoration (1815-1860), also offers interesting elements to investigate, related mainly to the restrictive dispositions about the public spectacles that nevertheless seemed happy enough. In 1847 a musical society called Philharmonic Society of the Autumn Concert was instituted, which in 1872 would become the citizen Philharmonic society with its own regula-

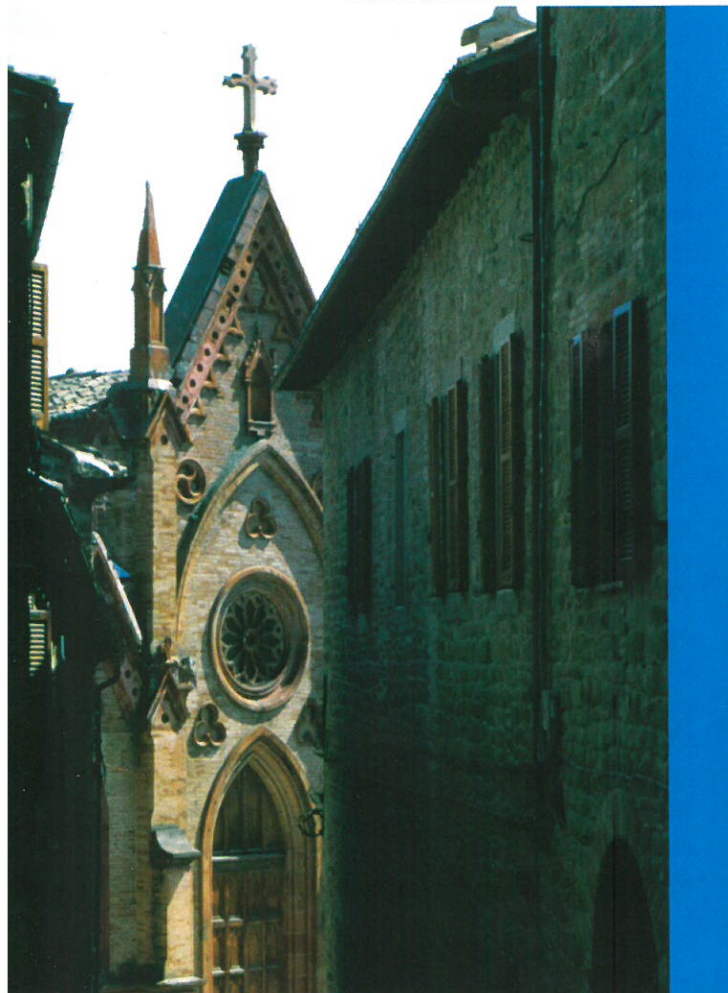
Piazza A. Gentili con Torre Civica sullo sfondo.



Cortile del chiostro affrescato dell'ex convento di Sant'Agostino, sec. XVII, ora sede del liceo linguistico e socio-psico-pedagogico.

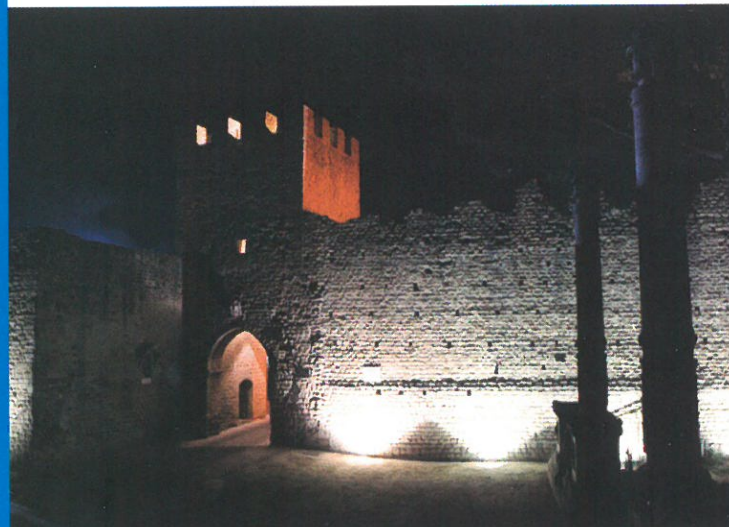
proprio regolamento. Caduto il potere pontificio nel 1870 il Comune di San Ginesio ebbe amministratori di elevato livello culturale, tra i quali si imposero il sindaco Aristide Morichelli, il suo stretto collaboratore il poeta dialettale Alfonso Leopardi e rappresentanti della nobiltà locale. Nel 1877 si inaugurava il teatro cittadino, intitolato a Giacomo Leopardi, con un'opera del maestro ginesino Vincenzo Bruti: *Addina ovvero Le nozze in Pasquella*, su libretto di Alfonso Leopardi. Il secolo XX si apriva con la mobilitazione del Comitato esecutivo per un monumento in onore di Alberico Gentili, commissionato allo scultore fiorentino Giuseppe Guastalla, e realizzato nel 1908 nella piazza centrale della cittadina. Dopo la prima e la seconda guerra mondiale profondi mutamenti avvennero nella società ginesina: alla nobiltà locale e al colto clero si sostituì la nuova classe dirigente di estrazione prevalentemente rurale la cui inadeguatezza culturale mise a repentaglio l'ingente patrimonio storico e artistico che i predecessori avevano raccolto e conservato.

Chiesa neogotica di San Gregorio (in basso a sinistra).
Veduta notturna di Porta Picena (in basso a destra).



Chiesa di San Tommaso e Barnaba, sec. XIV (a sinistra).
Veduta notturna di Porta Alvaneto (a destra).

tion. Fallen the pontifical power in 1870, the City council of San Ginesio had administrators of high cultural level, between them outstaded the mayor Aristide Morichelli, his close collaborator the dialectal poet Alfonso Leopardi and the representatives of the local nobility. In 1877 the citizen theater was inaugurated, named Giacomo Leopardi, with a work of the master from San Ginesio Vincenzo Bruti: Addina, that's to say, the weddings in Pasquella, with libretto of Alfonso Leopardi. The 20th Century opened with the mobilization of the executive Committee for a monument in honor of Alberico Gentili, ordered to the florentine sculptor Giuseppe Guastalla, and placed in 1908 in the bigger square of the city. After the first and second World War deep changes arrived to the society of San Ginesio: the local nobility and the clergy were replaced by a new leading class of rural extraction whose inappropriated cultural level endangered the existence of the enormous historical patrimony and preponderantly artistic one that the predecessors had gathered and conserved. Now it's in phase of recovery but a great part has been irremediably lost. This brief note - the argument would required much more space - wants to indicate the great possibilities of research that the File offers and to demand the attention of the citizens and the administrators for a better management of it, that also means a good use and valuation of the cultural patrimony of San Ginesio.





UNO SCONTRO ARMATO IN UNA TAVOLA DEVOZIONALE GINESINA

di Luigi Maria Armellini

Il Quadro di S. Andrea, più noto come *"Battaglia tra ginesini e fermans"*, denominazione popolare attribuita al dipinto quattrocentesco da tempo immemorabile sulla base di un particolare della scena ivi rappresentata, che ricorda una proditoria aggressione nella notte della vigilia di S. Andrea sventata da una fornarina, fu commissionato nella seconda metà del Quattrocento per ornare la cappella centrale sinistra del tempio agostiniano di San Ginesio, di giuspatronato comunale. Là avvenivano le celebrazioni annuali per le feste in onore del santo, ben a ragione compreso dai ginesini fra i comprotettori della loro patria per essersi mostrato, nell'immaginario collettivo della popolazione di quel tempo, particolarmente benevolo in due occasioni di grave pericolo delle libertà municipali. Una duplice apparizione, definita "bina" dal Salvi, col suo aspetto imponente, aggrondato, ieratico, sopra la torre della chiesa di S. Agostino, in quegli anni molto più alta di quanto non sia oggi, a causa dei danni del terremoto avvenuto nel 1799.

Per manifestare venerazione e gratitudine della comunità, fidente nella tutela spirituale del suo santo comprotettore, non v'era nulla di meglio, in mancanza di una chiesa ove praticarne esclusivamente il culto, che edificare una cappella il cui principale ornamento fosse costituito da una pala d'altare avente il duplice scopo di esprimere e la devozione a S. Andrea e, nel contempo, ricordare ai suoi fedeli uno dei due episodi dello scampato pericolo. L'espressione di sentimenti religiosi, non disgiunta dalle memorie storiche, fu quindi la fondamentale esigenza che indusse le autorità comunali a commissionare un dipinto rappresentante lo straordinario, prodigioso intervento dell'amica divinità, un fatto rimasto vivissimo per lungo tempo nella fantasia e nei conversari della popolazione ginesina.

Le dimensioni iperboliche, con cui è effigiato il santo, denotano evidentemente il carattere devozionale della pala d'altare, molto simile per questo aspetto a tante raffigurazioni della Vergine in cui l'augusta persona appare gigantesca in confronto ai fedeli che, numerosissimi, si affollano sotto il suo manto aperto a cercare protezione

AN ARMED CONFRONTATION IN A DEVOTIONAL ALTARPIECE OF SAN GINESIO

The picture of Saint Andrew, better known as "Battle between ginesians and fermans", (popular denomination given to the painting of the 15th Century from inmemorable times on the base of a detail of the scene represented there, which remembers a treacherous aggression by night at Saint Andrew's eve frustrated thanks to a baker), was ordered in the second half of the 15th Century to decorate the left central chapel of the augustinian temple of San Ginesio, of municipal ecclesiastical benefit. There took place the annual celebrations in honor of the Saint, no wonder he's for the population of San Ginesio one of the protectors of their country, particularly benevolent in two occasions of serious danger to the municipal rights, when he made a double apparition, defined like "Bina" by Salvi, with his imposing, gathered, hieratic look, up on the tower of the church of Saint Augustin, in those years much more higher than nowadays due to the damages of the earthquake in 1799.

In order to show the veneration and gratitude of the community, faithful to the spiritual protection of his saint, there was nothing better; lacking of a church where to practice exclusively the cult, then to build a chapel whose main ornament was an altarpiece having like double objective to express the devotion to Saint Andrew and, at the same time, to remember to its faithfuls one of the episodes of the salvation of the community by ordering a painting that represented the prodigious intervention of the friendly divinity, a fact that remained very latent during a long time in the fantasy and conversations of the population of San Ginesio.

The hyperbolic dimensions, with which the Saint has been carved, evidently denotes the devotional character of the altarpiece, very similar in this aspect to so many representations of the Virgin in which its person shows itself gigantic in relation to the faithfuls who, numerous, congregate under its opened mantle in search of protection mainly against natural catastrophes. It isn't strange, therefore, that the painting, whose accomplishment was trusted to a passing

soprattutto contro le calamità naturali. Nulla di strano, perciò, che il dipinto la cui realizzazione fu affidata ad un artista di passaggio per San Ginesio, venisse denominato, per i motivi ricordati poc' anzi, il "Quadro di S. Andrea", intitolazione che certissimamente dovette essere adottata sia al momento della sua allogazione, sia in secoli successivi nei quali la *turba devota* dei fedeli ginesini si recava dinanzi all'immagine del Santo ad implorare celesti favori, celebrandone ogni anno la festa con i consueti riti cui prendevano parte anche le magistrature comunali. In due documenti dell'Archivio Storico di San Ginesio, appartenenti alla serie entrate/uscite del comune, il dipinto viene denominato "Quadro di S. Andrea". Significativa è la motivazione della seconda spesa (giugno 1875), quando un operaio viene chiamato a staccare la nostra pala per *ricavarne la fotografia*.

Il Quadro di S. Andrea è un tipico esempio di quella che si definisce "pittura nelle Marche" e non "delle Marche", una distinzione dovuta al fatto che la nostra regione, così come scrive Luigi

Serra, non ebbe "attraverso i secoli uno svolgimento artistico proprio, unita-

rio, organico, con propri centri di creazione ed elaborazione con opere concatenate fra loro da chiari e configui legami, caratterizzate da propri inconfondibili accenti". L'autore della nostra tavola, era un artista di provenienza senese domiciliato elettivamente a Norcia ed appartenente ad un sodalizio del quale facevano parte anche Bartolomeo di Tommaso ed Andrea De Litio, di estrazione folignate il primo ed abruzzese il secondo, perciò non poteva non manifestare nel suo lavoro la particolare *Koine* del gruppo

through artist, was denominated, by the recently alluded reasons, the "Picture of Saint Andrew", title that certainly had to be adopted when it was placed, or in the successive centuries in which the "devotee crowd" of faithfuls ginesians grouped in front of the image of the Saint to ask for celestial favours, being celebrated every year the festivity with the traditional rites in which they also take part the municipal magistrates. In two documents of the Historical File of San Ginesio, belonging to the in/outs series of the City council, the painting is denominated "Picture of Saint Andrew". The motivation of the second great expense is significant (June 1875), when a worker was called to separate our altarpiece for "obtaining the photography".

The "Picture of Saint Andrew" is a typical example of which is defined as "painting in Marche", a distinction due to the fact that our region, as writes Luigi Serra, didn't have "through the centuries an own, unitary, organic artistic development, with its own centers of creation and elaboration with works concatenated by clear bows of union, characterized by its own accents". The

author of our painting was an artist of sienese origin, registered in Norcia and belonging

to an association on which also took part Bartolomeo di Tommaso and Andrea Di Litio, the first from Foligno and the second from Abruzzo, that's why he couldn't avoid to show in his work his individual "koine" of the group to which he belonged and of another painter as Paolo da Visso, who was working in the orbit of the most important artist of that society, that's to say, Bartolomeo di Tommaso. That is why Vitalini Sacconi attributed the altarpiece, whose view was shared by other studios. Nicola di Ulisse from Siena, this is the whole name of the author of



Nicola da Siena, battaglia tra Ginesini e Fermani con veduta del borgo medievale fortificato, sec. XV.

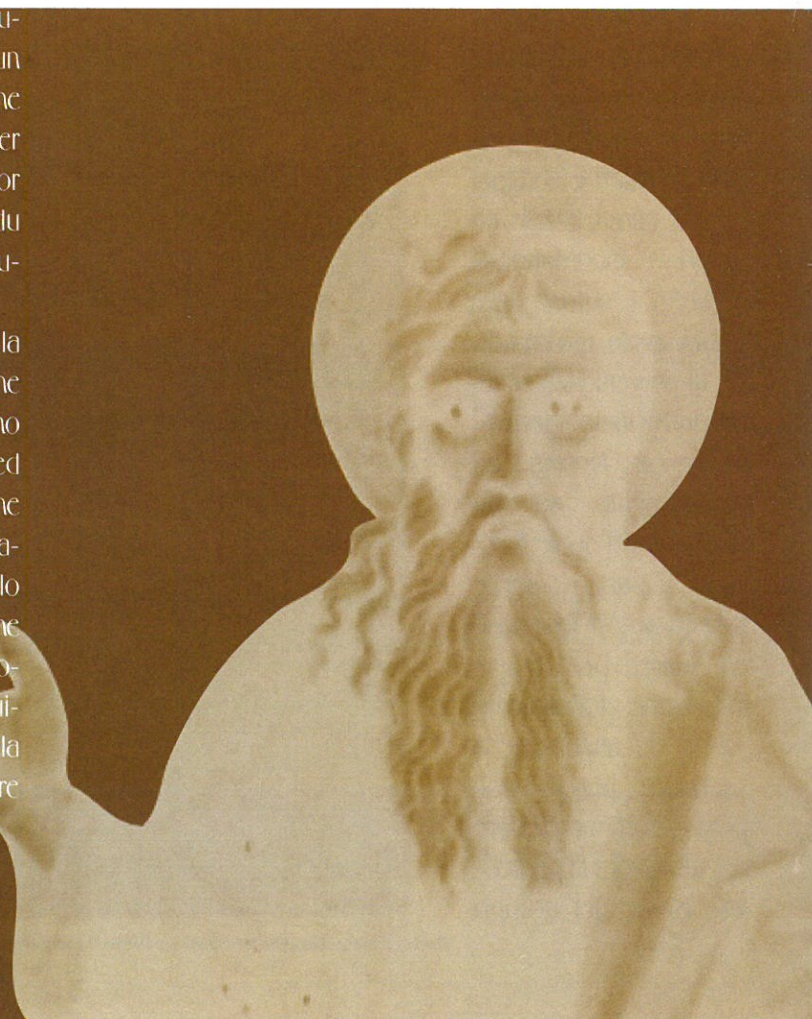
d'appartenenza e di altri pittori come Paolo da Visso, che si trovava ad operare nell'orbita dell'artista più importante di quella società, vale a dire Bartolomeo di Tommaso. A tali motivi, pertanto, si deve una non lontana attribuzione della tavola all'artista vissano da parte del Vitalini Sacconi, condivisa ancora da qualche raro studioso. Nicola di Ulisse da Siena, questo il nome completo dell'autore del Quadro di S. Andrea, sul quale sono concordi molti critici d'arte di nota e chiara fama, certamente fu un pittore che non disdegnava commissioni anche lontane dalla sua abituale residenza, poiché pur avendo messo su famiglia a Norcia, lo troviamo spesso a lavorare nelle Marche e, se consideriamo che in gioventù, forse fino al compimento della maggiore età, abitava a Siena dov'era nato, si può verosimilmente credere che egli avesse un ben evidente spirito di artista non sedentario, spingesse frequentemente ad accettare incarichi di lavoro persino in Amandola ed a San Ginesio, in chiese di padri agostiniani, grazie forse a qualche valida aderenza all'interno di quell'ordine mendicante.

Più volte mi sono chiesto quali fossero le ragioni di natura socio - politica che spinsero le autorità municipali ginesine a commissionare, intorno alla metà del secolo XV, un dipinto per una cappella di giuspatronato comunale, cui fu affidato anche il compito di rievocare un evento bellico verificatosi quasi cento anni prima. Ebbene una risposta plausibile ho trovato nel desiderio di tener vivo, nei membri della popolazione il sentimento d'amor patrio, celebrato per il tramite di una specie di "école du coeur", che con l'efficacia delle immagini potesse educare tutti, anche gli indotti.

L'autore del Quadro di S. Andrea, che oggi si trova nella civica pinacoteca di San Ginesio, intitolata a Scipione Gentili, fu maestro se non "eccelso", certo di estremo fascino ed interesse, anche per i valori cromatici ed atmosferici manifestati in questa tavola che, sebbene ispirata ad un avvenimento reale, trasmette immediatamente quel valore di piacevole irrealtà caratteristico dello stile gotico nella sua più tarda sopravvivenza. Ed anche se gli intenti del pittore furono finalizzati alla provocazione di forti, drammatiche sensazioni, il risultato conseguito non è privo di un certo candore che conferisce alla composizione il carattere fiabesco, proprio di tante opere pittoriche quattrocentesche della nostra regione.

the "Painting of Saint Andrew", fact on which agree a great part of the critics of art of recognized and remarkable fame, certainly was a painter who didn't scorn works although they're distant of his habitual residence, since being established his family in Norcia, he often was working in Marche, and if we consider that when younger, perhaps until reaching the majority, lived in Siena where he was born, it's possible to think that he had certainly an evident spirit of nomadic artist, and therefore he frequently accepted orders of work for example in Amandola and San Ginesio, in churches of Augustin friars, maybe thanks to some personal friendship inside that mendicant order.

In more than one occasion they've asked to me which would be the reasons of sociopolitical substrate that pushed the municipal authorities of San Ginesio to order, around the second half of the 15th Century, a painting for a chapel of the municipal ecclesiastical benefit, and to also trust the work of evoking a warlike event of almost one hundred years before. Nevertheless I've found a possible answer in the desire to maintain alive the feeling of patriotic love in the members of the population celebrated through a species of "school of the heart", that with the effective-

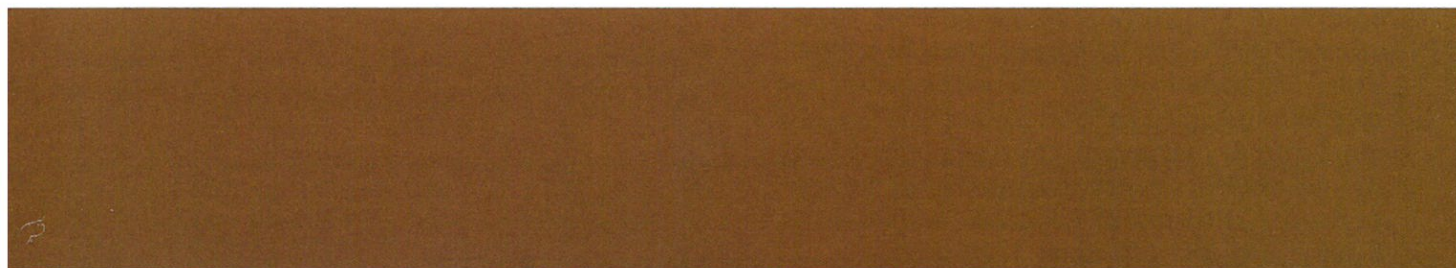




Chiesa romanica di San Sebastiano, sede della pinacoteca comunale A. Gentili (in alto).
Ingresso porticato della chiesa di San Sebastiano (sotto a sinistra).
Interno della pinacoteca comunale A. Gentili (sotto a destra).

ness of the images could educate all, even to those to whom wasn't given the possibility of reading, not being very spread at the time the trust on the writings: a function, this one, that many centuries later, and at national level, during the Italian Renaissance, would be trusted to the historical novel and the lyric poetry, destined "to make vibrate the cord of the patriotic enthusiasm".

The author of the "Painting of Saint Andrew", that nowadays is at the civic picture-gallery of San Ginesio, called Scipione Gentili, was not an excellent master but anyway, his work is of extreme charme and interest because of the cromathical and atmosferical nuances present in this painting that even if inspirated in a real event, transmits immediately that nuance of kindly reality of the late gothic style. And even if the goal of the author was to provocate hard, dramatic feelings, the result isn't free of a kind of candour that gives to the composition the fabolous character, present in so many pictorial works of the 15th Century in our region.





LA PIEVE-COLLEGIATA: UNICA TESTIMONIANZA DEL TARDO GOTICO EUROPEO NELLE MARCHE

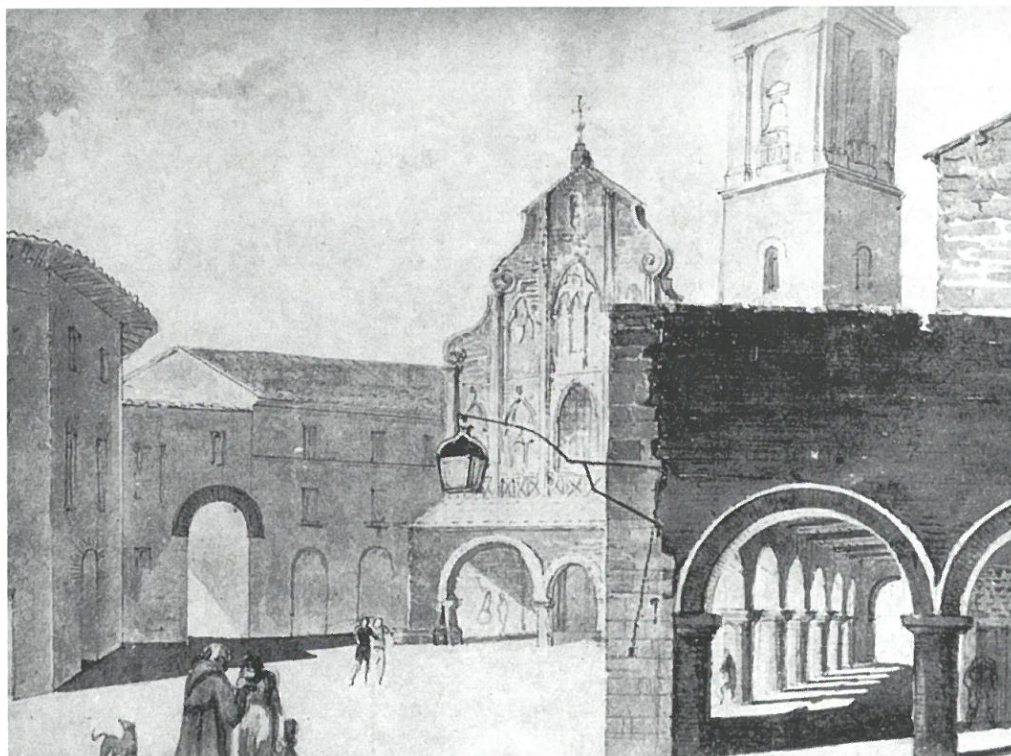
DI TIZIANA MAROZZI

Chiude la bella veduta della piazza, che nel 1475 si volle “mattonare di pietra cotta” fino alla chiesa di S. Agostino, intitolata all’illustre concittadino Alberico Gentili (1552-1608) autore del *De Jure Belli* e professore di giurisprudenza a Oxford, dominante al centro con la rappresentazione del Guastalla, la splendida facciata tardo gotica della pieve collegiata di San Ginesio, con ai lati la torre civica ed il palazzo defensorale. Il nuovo imponente frontespizio della collegiata, unico esempio regionale di tardo-gotico europeo, fu realizzato nel 1421 dal bavarese Enrico Alemanno (Herrigo de Fapicho) per un compenso di duecento ducati d’oro, architetto già attivo nel Piceno, su incarico del pievano Porfirio Salimbeni di Camerino al tempo di papa Martino V (1417/1431), come documenta l’epigrafe apposta sul registro superiore del quarto prospetto della facciata. Nel contratto di allogazione stilato in casa di un certo Buzi nel mese di marzo, sono descritti i particolari costruttivi, le caratteristiche dei materiali impiegati nell’esecuzione dell’opera e le modalità di pagamento (i primi cento ducati in tre rate con scadenza maggio/luglio/settembre; mentre il resto della somma “al fino de lu lavorero” con una dilazione di sei mesi per gli ultimi cinquanta ducati). Inoltre, nel contratto stesso si prevedeva che a coronamento del nuovo frontespizio fosse collocata, in cima, una scultura in pietra rappresentante *la Madonna col Bambino*, rimossa già nel secolo XVIII come documenta l’acquerello del Morichelli. Della preesistente chiesa romanica rimaneva il solo basamento con il portale strombato a centine,⁴³ leggermente decentrato. Dunque, lo stile tardo gotico del livello superiore della facciata, scompartita da sei lesene in cinque prospetti,

THE PARISH COLLEGIATE CHURCH: SOLE TESTIMONY OF EUROPEAN LATE GOTHIC IN MARCHE.

It closes the beautiful view of the square, that in 1475 was wanted to be bricked with adobe as far as the church of San Agustin, attributed to the illustrious fellow citizen Alberico Gentili (1552-1608) author of the De Jure Belli and teacher of Law at Oxford, dominating in the center by the representation of the Guastalla, the splendid late gothic facade of the parish collegiate church of San Ginesio, flanked by the civic tower and the palace. The new imposing frontispiece of the collegiate church, the only regional example of european late gothic, was made in 1421 by the bavarian Enrico Alemanno (Herrigo di Fapicho) by the price of two hundred ducats of gold, architect already active in Piceno, by order of the parish member Porfirio Salimbeni of Camerino in times of the Pope Martino V (1417/1431) as documents the inscription made on the superior registry of the fourth facade. In the contract written up in the house of a certain Buzi in the month of March, are described the constructive particularities, the characteristics of the materials used in the execution of the work and the way of

Rappresentazione acquerellata della Collegiata del Morichelli, sec. XVIII (sotto).
Facciata della Collegiata con narcece ottocentesco demolito nel 1940 (in alto a destra).

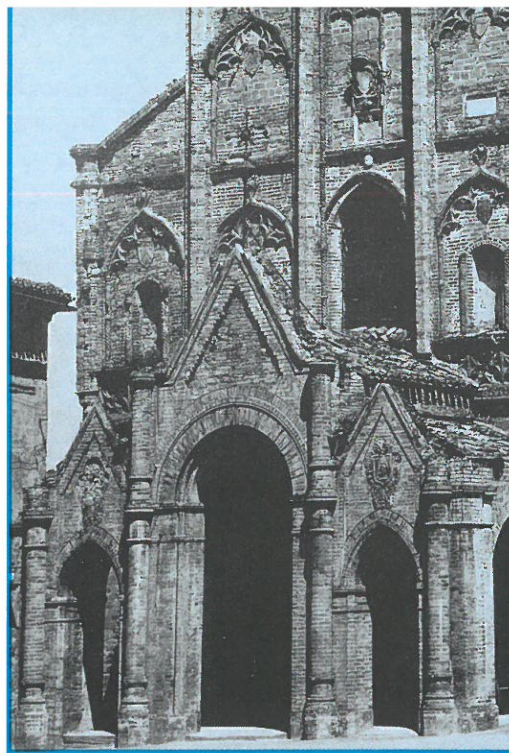


disposti su due registri, ognuno dei quali ospita un arco gotico lavorato a rilievo in cotto, e completata da quattro nicchie decorate da colonnine a spirale ed un finestrone ad arco ogivale, non si sovrappose a quello romanico inferiore che denuncia origini più antiche. La pieve, fondata nel 1098 nel quartiere di Trensano, una delle nobili famiglie originarie del *castrum*, secondo gli storici locali, fu edificata sui resti un tempio dedicato al martire romano Ginesio, di cui residuerebbe la nicchia a destra del portale romanico. L'altare di tale nicchia, protetto ai lati da una balaustra ferrea, fu aggiunto nella metà degli anni Cinquanta del secolo scorso contestualmente alla demolizione del narthex ottocentesco, progettato dall'ingegnere fermano Carducci ed anteposto al portale nel 1840, il quale con ogni probabilità andò a sostituire quello a due archi, oramai fatiscante, fatto costruire nel 1367 da Rodolfo II da Varano che ancora si conservava nel secolo XVIII, come si evince dall'acquarello del Morichelli. Tale acquarello, conservato nell'ex convento agostiniano sede dell'Istituto Magistrale, offre anche la conformazione settecentesca della facciata romanico-gotica, che terminava con un timpano decorato da archetti rampanti e cuspidi. Già nel 1398 il pievano Angelo Bussi aveva allungato la chiesa di tre volte aggiungendovi le tre absidi come chiaramente si evince dalla cripta nota come l'oratorio di S. Biagio. Nel 1433 il pievano Oliviero Paolo fece costruire il fonte battesimale e nel 1441 furono aggiunte da pievano Giacomo Berardi le porte laterali decorate "a fogliami scolpiti nel legno", non più esistenti. Nel 1449 fu decorata l'abside con affreschi di cui non si è conservata alcuna traccia per volontà del capitano Trovarello di Paolo. Nel 1589 si aggiunsero alla navata centrale le cappelle di destra e fu rifatta la copertura con volte a crociera, giacché quella originaria a capriate era stata danneggiata da un incendio.

La chiesa, con pianta basilicale a tre navate e triabsidata, spartita dalle navatelle secondarie con archi di valico a tutto sesto poggianti su colonne e pilastri a fascio e ottagonali, conserva numerosi e pregiati dipinti e affreschi.

Entrando nella chiesa, - a sinistra dell'ingresso principale si trova un'edicola del ginesino Stefano Folchetti, mentre nell'altro lato è collocato il *Battesimo di S. Ginesio* del ginesino Domenico Malpiedi e vicino alla porta laterale c'è la *Madonna con Bambino ed il Santo Patrono in atto di suonare la ribeca, di ambito peruginese*. Di grande suggestione la splendida *Crocifissione* di ambito riminese-marchigiano,

payment (the first one hundred ducats in three terms with deadline in may / july / september; while the rest of the amount would be satisfied "work done" with a delay of six months for last the fifty ducats). In addition, the same contract advanced that at the top of the new frontispiece it'd be placed a

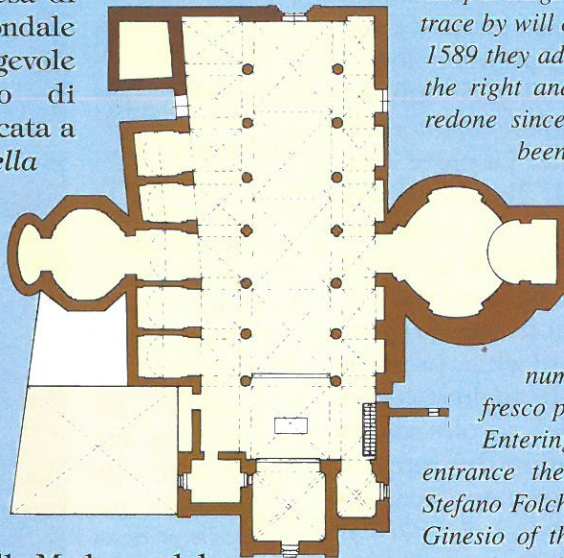


stone sculpture that represented the Virgin with the Infant Jesus, reintroduced already in the 18th Century as the watercolor of Morichelli documents. Of the preexisting romaneseque church it was only left the foundations with the curved portal splayed slightly off-centered. Therefore, the late gothic style of the superior level of the facade with six sections in five perspectives, laid out on two registers, each one of which welcomes a worked gothic arc in brick relief, is completed by four niches decorated with columns in spiral and a window with pointed arc – it isn't superimposed to the inferior romaneseque that reveals older origins. The parish, founded on 1098 in the district of Trensano, one of the original noble families of the castrum, according to the historical premises, was built on the rests of a dedicated temple to the Roman martyr Ginesio of whom would be left the niche on the right of the romaneseque portal. The altar of such niche, protected to the sides by an iron balustrade, was added in the middle of the fifties of the last century in the context of the demolition of the narthex of the 19th Century, projected by the ferman engineer Carducci and put in front of the portal in 1840, which with all probability went to replace that one of two arcs, now already in ruins, constructed in 1367 by Rodolfo II of Varano that was still conserved in the 18th Century, as it's demonstrated by the Morichelli watercolor. Such watercolor, conserved in the ex- augustinian convent of the Institute of the Magistrature, offers also the confirmation in the 18th Century of the Romaneseque-Gothic facade, that ends with a tympanum decorated with flying buttress and a spire. In 1398 the parish priest Angelo Bussi had already extended the church of "three vaults" adding the three apses to it as is shown clearly at the crypt known as oratory of Saint Biagio. In 1433 the parish priest Oliviero Paolo made construct the front; in 1441 the parish priest Giacomo Berardi made add the decorated lateral doors "with foliage carved in wood", no longer existing. In 1449 the apse was decorated with fre-

proveniente dalla vicina chiesa di S. Michele che funge da fondale dell'abside, ornata da un pregevole coro ligneo settecentesco di Francesco Amiliani. E' affiancata a sinistra dalla *Madonna della Misericordia* (1485) di Pietro Alemanno da Gottweich e, a destra, dalla *Madonna del Rosario* di Simone de Magistris di Caldarola (1585). La tela dell'Alemanno fu commissionata dalla comunità ginesina come tributo alla Vergine Maria per la liberazione da una grave pestilenza e decorava "la cappella della Madonna del Popolo" edificata alla fine nel XV secolo in seguito alla demolizione della tribuna trecentesca eretta dal pievano Angelo Bussi.

Scendendo nella sottostante cripta, detta anche "oratorio di S. Biagio" che vi fu accorpato in seguito alla ristrutturazione trecentesca, mediante una scala che si trova presso la cappella dei Caduti della prima guerra mondiale, affrescata nel 1924 da Adolfo De Carolis con l'albero della vita accanto al quale è sistemata una *Vesperbild* quattrocentesca, si può ammirare il ciclo degli affreschi sulla vita di S. Biagio firmati da Lorenzo Salimbeni nel 1406. Dalla cripta si può uscire anche attraverso una porta che si apre davanti all'ex chiesa romanica di S. Sebastiano, oggi sede della pinacoteca civica, la quale nel 1564 fu ceduta dai canonici della collegiata ad uso del Monte Frumentario in compenso di un cero da consegnare al Capitolo nelle festività natalizie.

La pinacoteca, che si configura come una vera e propria galleria della pittura marchigiana, espone le opere più significative del Cinquecento e del Seicento lungo le cappelle della navata con i dipinti di Federico Zuccari, di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, di Simone de Magistris e Domenico Malpiedi. A destra dell'altare maggiore, sotto la mensa del quale troneggia la grandiosa *cassa ferrea* contenente le reliquie dei due santi compatrioti Ginesio ed Eleuterio donate nel 1601 dal papa fanese Clemente VIII Aldobrandini, si apre la cappella di S. Pietro della famiglia Tamburelli. Impreziositi da un pregevole *soffitto ligneo* dorato ed intagliato a cassettoni, si conservano *la Pietà e la Consegna delle Chiavi* del Malpiedi, che ha decorato con una galleria di santi anche i pannelli rettangolari utilizzati



sco paintings of which hasn't been conserved any trace by will of the Captain Trovarello di Paolo. In 1589 they added to the central aisle the chapel of the right and the roofing with cross vaults was redone since the original one with trusses had been damaged in a fire.

The church, of basilical plant with three aisles and triple apse, separated of the secondary naves with round-headed arcs of passage supported on columns and beamed pillars and octagons, conserves numerous and appraised paintings and fresco paintings.

Entering the church - to the left of the main entrance there is an aedicule of the ginesian Stefano Folchetti; to the right, the Baptism of San Ginesio of the ginesian Domenico Malpiedi and near the right lateral door the Virgin with Child and the Saint Patron playing the rebeck, from the area of Perugia - calls the attention the splendid Crucifixion from the area of Rimini-Marche, transferred from the near church of Saint Michael that looms up from the depth of the apse, adorned with a precious wood choir of the 18th Century of Francesco Amiliani. It's flanked at the left by the Virgin of the Mercy (1458) of Pietro Alemann of Gottweich and, at the right, by the Virgin of the Rosary of Simone de Magistris of Caldarola (1585). The painting of Alemanno was ordered by the ginesian community as a tribute to the Virgin Mary for the liberation of a hard plague and it occupied the chapel of the Virgin of the People built at the end of the 15th Century shortly after the demolition of the tribune of the 4th Century built during the rectorate of Angelo Bussi.

Descending into the crypt that is underneath, also called oratory of Saint Biagio which was joint after the reconstruction of the 14th Century, with the stairs that are near the Chapel to the Fallen in World War I, painted in fresco in 1924 by Adolph de Carolis with the tree of the life next to which a *Vesperbild* of the 15th Century is situated; it can be admired the series of fresco paintings about the life of Saint Biagio signed by Lorenzo Salimbeni in 1406. From the crypt it's also possible to go outside through a door that opens in front of the ex - romanesque church of Saint Sebastian, today seat of the civic picture-gallery, which in 1564 was given by the canons of the collegiate church for use of Monte Frumentario in exchange of a wax candle to give in the Capitol during the Christmas celebrations.

The church, made up as a true gallery of the painting of Marche, exposes the most significant works of the 16th and the 17th Centuries throughout the chapel of the nave with the paintings of Federico Zuccari, of Cristoforo Roncalli called the Pomarancio, Simone de Magistris and Domenico Malpiedi.

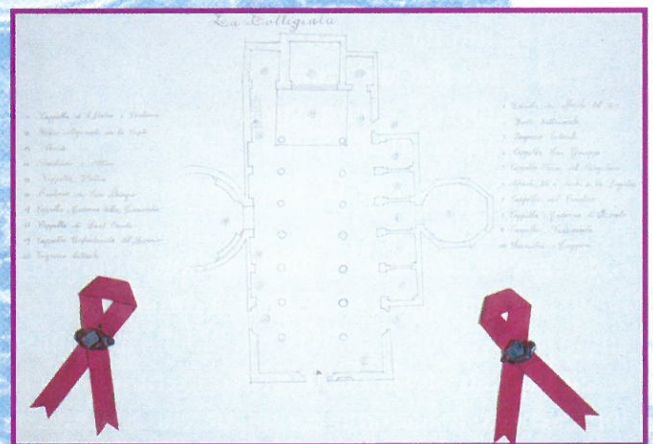
To the right of the greater altar, under the altar of which excels the huge iron box that contains the relics of both compatriots SS. Ginesio and Eleuterio with the humerus donated in 1601 by Pope Clemente VIII Aldobrandini, opens the Chapel of Saint Peter of the Tamburelli family.

come parapetto dell'organo sovrastante costruito da Morettini nel 1844. Alla stessa epoca dei lacunari appartiene la decorazione del pulpito ottagonale di stile romanico. Nell'adiacente sacrestia si trovano, inoltre, il ricchissimo archivio parrocchiale della collegiata e la cosiddetta *Stanza del Tesoro* in cui sono custoditi pregiati ostensori e reliquiari oltre a opere pittoriche provenienti da altre chiese ginesine, tra cui segnaliamo la *Madonna e Santi* del Folchetti e l'analogo soggetto di Giacomo da Recanati, una *Madonna del latte* proveniente dalla chiesa della Madonna della Neve, nonché una *Crocifissione* del De Magistris. Questa serviva da fondale al *Crocifisso ligneo*, di ambito senese, del XV secolo, legato al noto episodio dei trecento ginesini esuli da Siena fautori del ripristino della signoria dei Varano ed esposto nell'omonima cappella. Questa introdotta dall'*Ultima Cena* e da una *scena della Via crucis* di Simone De Magistris, a pianta ottagonale, fu costruita utilizzando i locali della SS. Annunziata del Capitolo Vecchio. Questa, ubicata a lato della terza cappella della navata laterale di destra, è contrapposta a quella "della Madonna della Misericordia", eretta nel 1873 dopo la prodigiosa apertura degli occhi della *Madonna dell'Ascensione* del Malpiedi (proveniente dalla cappella del Suffragio). Seguono le cappelle stuccate dell'Annunziata, con l'*Annunciazione* di Federico Zuccari affiancata dallo *Sposalizio della Vergine* e dalla *Madonna* che rivela l'autenticità della Santa Casa del Malpiedi, e della *Madonna di Loreto* con l'omonimo soggetto dipinto dal Malpiedi al pari delle laterali *Natività di Maria* e *Visitazione*. Seguono nella cappella dedicata alle Anime del Purgatorio la *Resurrezione* e la *Pentecoste*, sempre del Malpiedi. L'ultima cappella dedicata a S. Giuseppe, che fino al 1745 ha ospitato il *Crocifisso ligneo* ora in sacrestia, è decorata dal *Pio transito di S. Giuseppe* con ai lati la *Battaglia di Lepanto* e la *Decollazione di S. Caterina D'Alessandria* (1606) del ginesino Mercurio Rusiolo.

Embellished with a precious golden wood carved and lacunar ceiling, there are conserved the Pietà and the Consegna delle Chiavi of Malpiedi, who has also decorated with a gallery of saints, the rectangular panels used like parapet of the dominant organ constructed by Morettini in 1844. At the same period of the lacunars belongs the decoration of the octagonal pulpit of Romanesque style. In the adjacent sacristy there are, in addition, the rich parish file of the collegiate church and the called "Room of the Treasure" in which there are kept appraised monstrances and reliquaries in addition to precious painting pieces of other ginesians churches, among which we honor the Virgin and Saints of Folchetti and the analogous subject of Giacomo da Recanati, a Virgin of the milk originated of the church of the Virgin of the Snows, as well as a Crucifixion of De Magistris that served as drop curtain to the wooden Crucifix, of sienese origin of the 15th Century, bound to the well-known episode of the three hundred ginesians exiled from Siena supporters of the reestablishment of the seigniory of the Varano and exposed in the homonymous chapel. This work introduced by the Last Supper and a scene of the Via Crucis of Simone De Magistris, of octagonal plant, was constructed using the premises of the Holy Annunciation of the Old Capitol. This one, located next to the third chapel of the lateral nave of the right side, is set against the Virgin of the Mercy, erected in 1873 after the prodigious opening of the eyes of the Virgin of the Ascent of Malpiedi (originally in the chapel of the Suffrage).

Then, the stuccoed chapels of the Annunziata, with the Annunciazione of Federico Zuccari flanked by the Wedding of the Virgin and of the Madonna that reveals the authenticity of the Holy House of Malpiedi, and of the Virgin of Loreto with the homonymous subject painted by Malpiedi as well as the laterals Natività di Maria and Visitazione. Followed by the chapel dedicated to the Souls in purgatory, the Resurrection and the Pentecost, always by Malpiedi. The last chapel dedicated to Saint Joseph, that until 1745 has welcomed the wooden Crucifix now in the sacristy, is decorated by the Pious Passing of Saint Joseph with to its sides the Battle of Lepanto and the decapitation of Saint Catherine of Alexandria (1606) of the ginesian Rusiolo Mercurio.

Planimetria attuale della Pieve Gollegiata (in alto a sinistra).
Archivio storico della Pieve Collegiata. planimetria ottocentesca con descrizione delle cappelle della Pieve Collegiata (in basso a destra).





Lo Stemma Municipale

Lo stemma precristiano di San Ginesio era rappresentato dal tempio che, secondo il Riccomanni, era dedicato a Giunone la cui venerazione era molto diffusa nel Piceno. Con la conversione al cristianesimo al tempio vengono aggiunti l'immagine di San Ginesio nimbato in abito talare, nella stessa iconografia del bassorilievo della collegiata (sec. XI), e la croce come simbolo della vittoria cristiana su quella pagana. Degli antichi stemmi di San Ginesio si conservano tre sigilli. Nel primo sigillo il campo centrale è circolare e contornato da un fregio centinato -intorno a cui corre l'iscrizione "Sigillum Nostrum Vestrum Custodi Sante Genesi"- con una piccola croce stellata all'interno degli archetti e nei pennacchi un minuscolo giglio. Nel secondo sigillo si rileva come nuova l'introduzione di due chiavi incrociate sopra il vessillo simbolo del potere temporale della Santa Sede. Sul terzo sigillo, intorno a cui corre l'iscrizione "Ecclesiasticum Oppidum Sanctii Genesi", maggiormente si è incentrato l'interesse degli studiosi. La parte è costituita dall'attuale stemma circoscritto da una cornice ovale ornata da quattro volute. I ginesini continuarono ad utilizzare i sigilli fino al secolo XV quando papa Pio II, Enea Silvio Piccolomini, concesse loro con gli statuti senesi anche lo stemma della propria famiglia consistente in una croce bianca dimezzata su campo rosso come premio per la fedeltà alla chiesa. Con questi stessi caratteri iconografici viene rappresentato lo stemma comunale che S. Andrea

The municipal coat of arms

The pre-Christian coat of arms of San Ginesio was depicted at the church and, according to Riccomanni, it was dedicated to Giunone whose veneration was very diffuse in the Picen. With the conversion to Christianity the images of Saint Ginesio dressed in cloth were added to the church, with the same bas-relief iconography of the collegiate church (11th C.) and the cross like symbol of the Christian victory over the pagan one. Of the old coat of arms of San Ginesio are conserved three seals. In the first one the central area is circular and surrounded by a curved frieze - around it there's the inscription "Sigillum Nostrum Vestrum Custodi Sante Genesi" - with a small starred cross inside the arcs and a very small lily in the pendentives. In the second seal it's revealingly new the introduction of two keys crossed over the standard, symbol of the temporary power of the Holy See. The third seal, around which is the inscription "Ecclesiasticum Oppidum Sanctii Genesi", has centered the interest of the studios mainly. The part is made up of the present coat of arms circumscribed of an oval cornice adorned with four volutes. The ginesians continued using the seals until the end of the 15th Century when Pope Pio II, Enea Silvio Piccolomini, granted them the statutes and even the coat of arms of their own family, consisting of a white cross divided on a red bottom, as a prize for the fidelity to the church. With these iconographical characters is represented the municipal coat of arms that Saint Andrew takes in the hand in support of the ginesians attacked by Fermani in the historical confrontation of 1377 painted by Nicola de Siena (15th c.) and conserved in the civic museum. Allevi (1986), well-known ginesian historian, opposes to the second hypothesis



porta in mano a sostegno dei Ginesini attaccati dai Fermani nello storico scontro del 1377 dipinto da Nicola da Siena (sec. XV) e conservato presso il museo civico. All'ipotesi secondo cui la riduzione odierna della croce sullo stemma comunale sia dovuta all'eresia o alle scomuniche inflitte dalla Santa Sede l'Allevi (1986), noto storico ginesino, ne contrappone un'altra più verosimile sul vecchio stemma di San Ginesio. Vi viene raffigurato un grande "gamma" (G) maiuscolo, bianco (o argentato), compreso in uno scudo che segue tutta la lunghezza del lato superiore e che, nel lato sinistro, scende fino all'apice più basso dello scudo su sfondo rosso. La scelta del simbolo G, preso da quello riprodotto da una pietra gramatica (il G rappresentava parte di un groma e quindi indicava i confini del territorio) come simbolo del capoluogo fin dai primi secoli del Basso Medioevo fu preferita dalle autorità a quella stessa della figura di San Ginesio togato. L'uso dello stemma municipale, su istanza del sindaco che ne aveva chiesto nel 1543 il riconoscimento (in cui il G è spostato verso il centro) e l'iscrizione nel Libro Araldico degli Enti Morali, viene concesso nel 1951 dal Presidente del Consiglio dei Ministri e nel 1955 l'uso di un gonfalone secondo l'iconografia attuale. L'attuale stemma comprende infatti come coronamento una corona al vertice e ai lati due rami di alloro.

according to which the present reduction of the Cross over the municipal coat of arms must be due to the heresy or to the excommunications given by the Holy House, with another one more probable about the old coat of arms of San Ginesio. It's represented a great "Gamma" (g) capital letter, white (or silverplated), integrated in a shield that follows all the length of the superior side and that, in the left side, descends until the lower apex of the shield on red bottom. The election of the symbol G, taken from the reproduced one in a encrusted stone (the G represented part of a landmark and therefore it indicated the borders of the territory) as symbol of the capital of province from the first centuries of the late Middle Ages was preferred by the authorities to the same one of the figure of Saint Ginesio gowned. The use of the municipal Coat of arms, to instances of the mayor who had asked in 1543 for its recognition (in which the G was located towards the center) and the inscription in the Herald's Book of the Moral Entities, was granted in 1951 by the President of the Council of the Ministers and in 1955 the use of a standard according to the present iconography. The present coat of arms includes, in fact, a crown in the vertex as crowning and to both sides two branches of laurel.



Particolare del loggiato inferiore dell'ospedale di San Paolo.



In onore di Febo Allevi

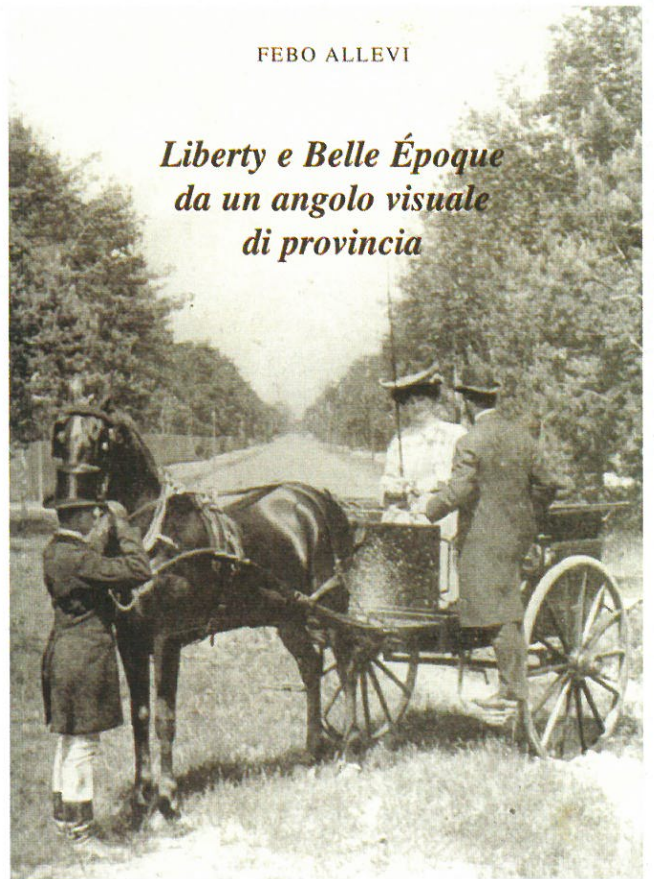
La Miscellanea di Studi Marchigiani in onore di Febo Allevi (G. Paci, Agugliano 1987) è stato il tributo più recente che la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata ha dedicato al noto storico ginesino, docente universitario, in occasione del suo settantacinquesimo gentiaco. Tutti i ginesini conoscono Febo Allevi, appassionato insegnante di lettere e preside dell'Istituto Magistrale di San Ginesio nonché suo sindaco, ma non solo con i suoi studi letterari esordisce con "Ugo Foscolo" e con una recensione alla "Storia della letteratura italiana" di M. Sansone nel 1948- e con le ricerche sul territorio la sua figura si è presto imposta sulla scena culturale marchigiana. Tra le altre ricordo "I benedettini nel Piceno. Contributo storico-letterario alla nozione della continuità" (in *Studi Maceratesi*, 1966); *Dante e le Marche: a proposito delle note dantesche di S. Giacomo della Marca* (in *Picenum Seraphicum*, 1971); *Marche* (in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1971, Ist. Encicl. Ital., VIII); *Cecco d'Ascoli e la magia* (Ascoli Piceno, 1969); *Costume folklore magia dell'Appennino umbro-marchigiano nella predicazione di S. Giacomo della Marca* (in *Picenum Seraphicum*, 1976); *Vita e cultura del Seicento nella Marca* (Matelica, 1977). Tra le numerose pubblicazioni dedicate a Caldarola, Amandola ed altri non meno significativi luoghi non si possono omettere quelle destinate alla valorizzazione della nativa San Ginesio: *Il balcone della Sibilla* (Milano, 1960); *Una processione ginesina per il giubileo del 1600* (in *Studi Maceratesi*, 1977); *Francescani e Penitenti a San Ginesio nei secoli XIII e XIV* (Assisi, 1982); *Il ginesino Guido Gualtieri litterarum Apostolicarum abreviator e storico di Sisto V* (in *Studia Picena*, 1986); *Segni del tempo a San Ginesio dall'età di Roma all'alto medioevo* (in *Studi Maceratesi*, 1986) ed infine l'ultima monografia su *Liberty e belle époque*

IN HONOR OF FEBO ALLEVI

The Miscelanea of Studies of Marche in honor of Febo Allevi (G. Paci, Agugliano 1987) has been the most recent tribute that the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Macerata has dedicated to the well-known ginesian historian, faculty professor, in occasion of his 75th anniversary. Everybody at San Ginesio knows Febo Allevi, enthusiastic professor of Letters and Dean of the Institute of Magistrates of San Ginesio, as well as their mayor, but not only because of his literary studies – he started with "Ugo Foscolo" and with a review to the "History of the Italian literature" of M. Sansone in 1948 – but also with the investigation on the place, and he has prevailed quickly in the Marche's cultural scene. It can be also remarked "The benedictines in the Piceno. Historical – literary contribution to the notion of continuity" (in "Studi Maceratesi", 1966); "Dante

FEBO ALLEVI

Liberty e Belle Époque da un angolo visuale di provincia





Febo Allevi.

da un angolo visuale di provincia (Macerata, 1997) nata da mostre ginesine di qualche anno fa ideate ed allestite dall'iniziativa di giovani del luogo.

and Marche: in reference to the dantesque nights of S. Giacomo della Marca" (in "Picenum Seraphicum", 1971); "Marche" (in "Enciclopedia Dantesca", Roma 1971, Ist. Encicl. Ital., VIII); "Cecco d'Ascoli and the magic" (Ascoli Piceno, 1969); "Uses, folklore, magic of the Apennines of Umbria and Marche in the preaching of S. Giacomo della Marca" (in "Picenum Seraphicum", 1976); "Life and culture of the 17th Century at Marche" (Materica, 1977). Between the numerous publications dedicated to Caldarola, Amandola and other less significant places it cannot be omitted the ones destined to the valuation of San Ginesio: "The balcony of the Sibylline" (Milan, 1960); "A ginesian procession by the Jubilee of 1600" (in "Studi Maceratesi", 1977); "Franciscans and Penitents at San Ginesio in the XIII and XIV centuries" (Assisi, 1982); "The ginesian Guido Gualtieri litterarum Apostoloricarum Abreviator of Sisto V" (in "Studia Picena", 1986); "Signs of the time at San Ginesio from the Roman period to the Dark Middle Ages" (in "Studi Maceratesi", 1986) and finally the last monography about "Liberty and Belle epoque from a point of view of provinces" (Macerata, 1997) born from ginesian exhibitions of some years ago created by young local people.

Stefano Menchi

f o t o g r a f o

Matrimoni

Foto Industriali

Book Fotografici

Ritrattistica

Fotocomposizione

P.zza A. Gentili, 38 - SAN GINESIO (MC) - Tel. 0733 656786
e-mail: saste65@libero .it



L'Abbazia BENEDETTINA di S. MARIA delle MACCHIE di Annalisa Paoloni

L'architettura romanica delle Marche, sviluppatasi nei secoli XI-XIII, ha trovato una delle sue massime espressioni artistiche nelle abbazie, monasteri autonomi (sui iuris) diffusi dopo il Mille in modo numericamente consistente e capillare lungo le vie di transito ed i corsi d'acqua, secondo una trama di insediamenti priva di smagliature. Nel diversificato paesaggio marchigiano un numero considerevole di abbazie, delle quali un centinaio sono documentate, sembra aver privilegiato le aree più interne della regione, quelle montuose e collinari per intendersi, come nel caso dell'abbazia di S. Maria delle Macchie, sorta lungo la fertile vallata del Fiastra, a pochi chilometri dall'abitato di San Ginesio, percorrendo la Statale 78.

La consultazione dei documenti archivistici fornisce scarse notizie e nulla si sa della data di fondazione che, a quanto dicono alcuni storici locali, è da fissarsi tra VIII e IX secolo, a causa dell'ampio uso di materiale romano di reimpiego nella cripta, mentre con molta probabilità essa è da posticiparsi a dopo il Mille. Una carta, datata 1171 e ritenuta la più antica attestazione riguardante l'abbazia, secondo recenti studi non si riferirebbe in realtà a questo edificio, bensì ad un altro dalla medesima intitolazione sito a Gagliole, nei pressi di San Severino. Altri e, finalmente, più sicuri documenti risalenti al XIII secolo ci informano dell'interferenza delle autorità sanginesine sulla elezione degli abati, fenomeno che proseguirà nei secoli successivi, e ci parlano di alcuni aspetti economici, quale, ad esempio, la concessione in enfiteusi delle terre abbaziali a coloni. Nei primi anni del '500 essa veniva data in commenda ed infine abbandonata nel 1848, dopo altalenanti ritorni ed allontanamenti dei monaci benedettini, dovuti alle ben note soppressioni napoleoniche.

La struttura architettonica del complesso abbaziale ha subito radicali trasformazioni dovute alla ristrutturazione condotta, per esigenze abi-



Interno della cripta.



Facciata dell'Abbazia.

THE BENEDICTINE ABBEY OF S. MARIA DELLE MACCHIE

The romanese architecture of Marche, developed in the 11th – 13th Centuries, finds one of its greater artistic expressions in the abbeys, independent monasteries (sui iuris) spread after the year 1000, in a consistent and numerical subtle way throughout the routes of journey and the flowing rivers following a weave of settlements without stretch-marks. In the varied landscape of Marche a considerable number of abbeys, of which a hundred is documented, seems to privilege the inner areas of the region, those mountainous and with hills, like in the case of the abbey of S. Maria delle Macchie, constructed throughout the fertile valley of Piastra, some kilometers of the inhabited San Ginesio, along the State road 78.

The consultation of the archives offers little and nonexistent information on the date of foundation that, as many local historians say, is located between the 8th and 10th Centuries, due to the ample use of Roman material in the filler of the crypt, whereas with much probability this one is postponed after the year 1000. A letter, dated in 1171 and known as the older referred to the abbey, according to recent studies wouldn't in fact talk about this building, but about another one with the same name located in Gagliole, in the neighborhoods of San Severino. Finally, other documents of the 13th Century inform about the intervention of the authorities of San Ginesio in the election of the abbots, phenomenon that will conti-



Interno, chiesa superiore.

tative, nel 1658 dal cardinale commendatario Pallotta. La facciata della chiesa venne sopraelevata e conclusa da un timpano curvilineo mentre l'originario rosone che vi si apriva, di cui appaiono deboli tracce, venne tamponato ed al suo posto furono praticate quattro finestre. Una attenta lettura del prospetto evidenzia, tuttavia, l'originaria ghiera in cotto del portale ed alcuni frammenti marmorei a fregi e volute, ivi inseriti, che manifestano la loro derivazione romana. L'impianto a navata unica della chiesa, ora coperta da volte a padiglione, e la forte sopraelevazione sulla cripta del presbiterio, a cui sono state addossate, sempre nel XVII secolo, due ampie cappelle, rimandano ad una ancora evidente impostazione planimetrica medioevale.

Maggiore interesse artistico riveste la cripta, che conserva intatti i caratteri originari della costruzione primitiva, l'analisi dei quali consente una datazione riferibile al secolo XII. L'ambiente di vaste dimensioni risulta suddiviso in sette navatelle, coperte da volta a crociera impostate su colonnine in laterizio sormontate da capitelli, poggianti su collarino, dall'identica forma a tronco di cono con smussature angolari, privi di decorazione eccetto due che presentano motivi decorativi vegetali ed animali. La presenza massiccia di materiale di risulta di epoca romana, evidente nei capitelli di tipo ionico e nelle colonnine a fusto marmoreo che circondano l'altare, conferisce grande preziosità e sacralità all'ambiente, creandovi una sorta di 'recinto sacro', ove trova utilizzazione come colonna una pietra miliare, posta in antichità lungo la strada consolare Flaminia, recante una iscrizione in lode dell'imperatore Costanzo II (337-361), fatta incidere dal governatore Pisidio Romolo. La particolarità del reperto è, infine, accentuata dall'interessante capitello montatovi a rovescio di recente identificato come un omphalos, decorato con un motivo figurato a rilievo raffigurante due sfingi affrontate che appoggiano una zampa su un thymiaterion e una coppia di buoi ai lati.

due in the successive centuries and that speaks about some economic aspects, like for example the concession of earth rent out abbesses to the tenant farmers. At the beginnings of the 16th Century this one was given on loan and finally left in 1848, after doubtful returns and distances of the benedictines priests, due to the well-known napoleonic suppressions.

The architectonic structure of the abbey complex has undergone radical transformations due to the reorganizations carried out due to habitability exigencies, in 1658 by the cardinal commander Pallotta. The façade of the church is raised and finished with a curved tympanum whereas the original rosette that gave to the outside, of which is left tenuous tracks, was blinded and in its place were opened four windows. A careful reading of the pamphlet shows, nevertheless, the originate brick arched lintel of the portal and some marble fragments in the friezes and volutes, inserted, that show their Roman origin. The unique plant of the nave of the church, now covered by trough vaults, and the strong elevation over the crypt of presbytery, to which they were leaned, always in the 17th Century, two ample chapels, leading to an evident medieval plant design.

The crypt has a greater artistic interest, this one conserves intact the original characteristics of the primitive construction, whose analysis allows to date it in the 12th Century. The space of vast dimensions is subdivided in seven aisles, covered with cross vaults over brick columns finished in capitals, supported in collarinos of identical form of cone trunk with round angles, absent of decoration except for two that present vegetal and animal decorative motifs. The massive presence of materials of the Roman period, evident in the ionic capitals and the marble pillars that surround the altar, confers great preciousness and sacredness to the space, creating a type of 'sacred enclosure' where a milestone makes the function of column, placed in the antiquity throughout the consular street Flaminia, with an inscription in praise of the emperor Costanzo II (337-361) commanded by governor Pisidio Romolo. The particularity of the finding is, in the end, accentuated by the interesting upside down linked capital, recently identified like an omphalos, decorated with a figurative motif in relief representing two confronted sphinx that support a leg over a thymiaterion and with a pair for oxen in the sides.





ANTONIO SPARAPANE

autore del ciclo pittorico

di AMANDOLA di MARIO ANTONELLI

Che l'Appennino, nonostante l'asperità del territorio, non abbia mai rappresentato un diaframma invalicabile per la circolazione delle idee né tantomeno degli uomini, è da tempo un fatto incontestabile.

Tant'è che la sua massiccia presenza non ha impedito lo svilupparsi di un vasto repertorio di produzione artistica, le cui radici spesso si confondono per poi rinascere con caratteri affatto originali dall'innesto di culture autoctone.

Da tale quadro non giunge inaspettata quindi, la conferma che un ennesimo ciclo pittorico sia da ricondursi all'operosità di quei *piccoli maestri* che hanno connotato la cultura figurativa sviluppatasi sui due fianchi dell'Appennino.

Il ciclo di cui stiamo parlando è quello che appare al visitatore entrando nell'angusto vano al primo piano della torre campanaria, nella chiesa di S. Francesco ad Amandola. La composizione pittorica è inserita nell'architettura gotica caratterizzata dalla volta a crociera, sulle cui vele sono raffigurati i quattro Evangelisti mentre sulla parete sinistra, l'unica completamente affrescata, campeggia l'Annunciazione compresa fra le immagini dei Ss. Giovanni Battista e Ludovico; a completare la superficie cromatica una Crocefissione, nel lunettone sovrastante. Nell'intradosso dell'unica monofora, fortemente strombata, un S. Bernardino da Siena si contrappone a S. Antonio da Padova. Nelle restan-

ANTONIO SPARAPANE, AUTHOR OF THE PICTORIAL SERIES OF AMANDOLA

The Apennines, in spite of the harshness of the territory, have never represented an unsurmountable obstacle for the circulation of either ideas or men.

Its massive presence has not prevented the development of a vaste repertoire of artistic productions, whose roots are often confused because of their reappearance, on a later occasion, with in fact original characteristics of the graft of native cultures.

Therefore, the confirmation of one pictorial series has to be led back to the activity of those "minor masters" who have conformed the figurative culture developed on both sides of the Apennines.

The period mentioned is the one that it's shown to the visitor when entering the narrow bay at the first stage of the bell tower, in the church of S. Francesco in Amandola..

The pictorial composition is included in the gothic architecture characterized by the cross vault, on whose partitions the four Evangelists are represented whereas in the left wall, the only one completely painted in a fresco technique, appears the Annunciation between the images of Saint John Baptist and Ludovico; a Crucifixion completes the chromatic area, in the superior rose window. In

Amandola,
chiesa di San Francesco,
Annunciazione
(in basso).

Ancarano,
chiesa di S. Maria Bianca,
Annunciazione
(in alto a destra);



ti parti lacerti di affresco fanno ipotizzare la presenza di altri santi fra cui un *S. Nicola di Bari* ed un *S. Giacomo maggiore*, identificato dal bastone viatorio e dal cappello. Nella lunetta di fronte all'ingresso l'imponente figura di *S. Antonio Abate* si adagia sulla complessa struttura del trono marmoreo. Infine l'esile immagine della *S. Lucia*, definita in alto da una cornice ad archi trilobi, conclude il ciclo pittorico di quella che in passato aveva funzioni di cappella, con la dedica appunto, all'Annunciazione. Parlando dei "piccoli maestri", facciamo sicuramente riferimento alla bottega degli Sparapane da Norcia. Cordella così definisce la loro arte: "E' loro il modo concreto e vernacolare di concepire scena e personaggi, l'apparecchio scarno, la pragmatica funzionalità devozionale, l'asciuttezza della composizione." Tutti questi elementi si ritrovano puntualmente anche nel ciclo di Amandola: lo stile sobrio che impronta tutta la rappresentazione, la delicatezza degli incarnati ed i contorni sinuosi degli ovali dei volti, gli sfondi arabescati che chiudono i personaggi in una nicchia, i motivi decorativi eseguiti a stampo sulla veste dei santi. Il paragone corre naturalmente alla teoria di immagini lungo le pareti della chiesa di *S. Salvatore in Campi di Norcia (1464)*: il *Lamento delle Marie* sulla salma del Redentore ma particolarmente la stessa *Annunciazione*, qui divisa alle due estremità dell'iconostasi. Un confronto ancor più calzante è però quello con gli analoghi soggetti in *S. Maria Bianca di Ancarano*, a poca distanza dalla prima chiesa, lungo la provinciale *Norcia-Preci-S. Eutizio*. La parete di destra è suddivisa in due registri in quello superiore si dispiegano le storie della vita di *Maria*, nell'altro immagini devozionali. Così le descrive l'autore

the soffit of the only single lancet window, strongly splayed, Saint Bernardine of Siena opposes Saint Anthony de Padua. The rest of the parts of the fresco painting make hypothesize about the presence of other saints like Saint Nicola of Bari and San Giacomo,



identified by the traveller cane and the hair. In the front window of the entrance the imposing figure of Abbot Saint Anthony is located with well-taken care of in the complex structure of the marble throne. Finally, the subtle image of Saint Lucia, defined at the top of a cornice with triple arcs, closes the pictorial series of which that in the past made the chapel functions, dedicated to the Announcement.

Speaking of "minor masters" we we have to make emphais on the warehouse of the Sparapane of Norcia.

Cordella defines his art like this: "It is an specific and vernacular way of conceiving the scene and the personages, the little apparatuses, the pragmatic devotional functionality, the dryness of the composition". We can find all these elements also in the series of Amandola: the sober style that emphasizes in all the representation, the gentleness of the colors and the winding profiles of the ovals of the vaults, the arabesque backgrounds that lock up the personages in a shell, the decorative motifs printed in the clothes of the Saints.

The comparison relates naturally to the theory of images on the walls of the church of San Salvador in Campi of Norcia (1464): the Moan of the Marys by the mortal rest of the Redentor but particularly the own Announcement, here divided in the two extremities of the iconostasis.

A still more appropriated comparison is nevertheless the one with the analog subjects in Santa Maria Bianca of Ancarano, very close to the first church, throughout the provincial highway Norcia - Preci - San Eustizio.

della Guida in nota : " Le quattro scene superiori (Natività, Presentazione al Tempio, Annunciazione, Sposalizio) si richiamano alla lezione di Nicola da Siena e all'impaginazione di S. Maria di Piazza a Campi e di S. Scolastica a Norcia; ma qui il pennello è di Antonio Sparapane. Sotto il trono della Vergine col Bambino si legge la data 1476."

L'ipotesi suggerita nel saggio *Affreschi di Amandola* viene qui senza dubbio confermata: nell'impianto scenico, nella disposizione della Madonna, nell'arredamento della stanza, nell'angelo annunziante. Nessun dubbio quindi che la mano che ha affrescato S. Francesco di Amandola è quella stessa di Antonio Sparapane.

Significativa è la datazione dell'opera: 1476. Se consideriamo che dal gennaio 1477 al 1481 e successivamente fra il 1496 ed il '98 il Piceno e particolarmente Amandola, fu infestata dalla pestilenza e che tra il 1477 ed il 1493 il pittore terminava opere in S. Maria della Pieve, lasciate incompiute da Nicola da Siena e Bartolomeo Scarpetta, è da ipotizzare che il lavoro amandolese venisse eseguito prima del 1476 e probabilmente al ritorno dall'impegnativo lavoro in S. Francesco a Tuscania (1466).

Se a questo si aggiunge che nella cittadina picena lo stesso Nicola da Siena, maestro indiscusso del norcino, aveva eseguito nel 1463 un quadro per la chiesa di S. Agostino, è ipotizzabile che in questo lasso di tempo e cioè fra il '66 ed il '76 Antonio abbia compiuto il lavoro amandolese.

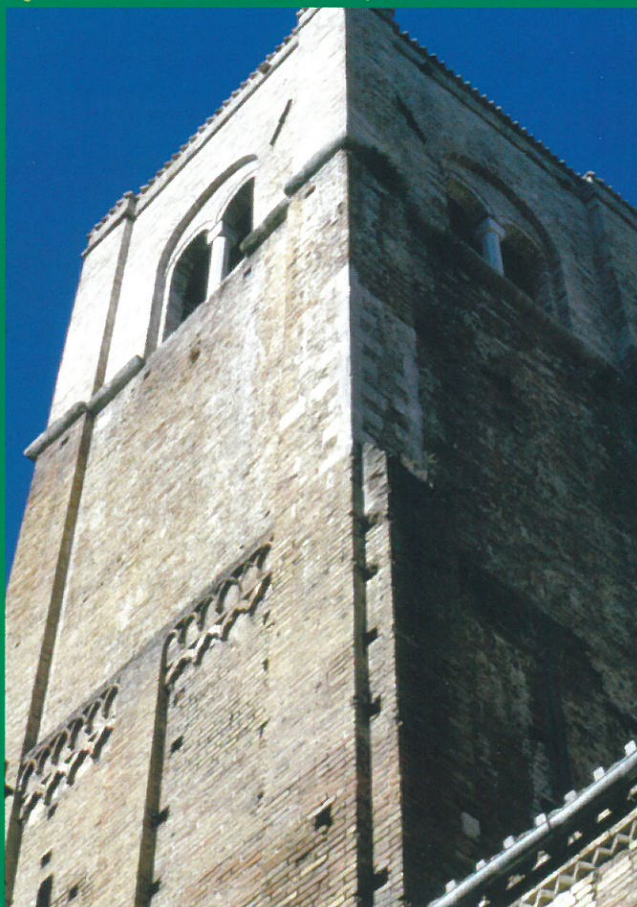
E' infine da aggiungere che verosimilmente la committenza dell'impresa sia da ascrivere ad un lascito di privati e non all'Ordine minoritico, se in diversi documenti si confermano le ristrettezze in cui versava il convento ad " ... un secolo e mezzo dalla sua erezione..." (1463 ndr),

The right wall is subdivided in two parts, in the superior one are the unfold stories of the life of Mary; in the other, devotional images. The author describes them like this on a guide: "The four superior scenes (Christmas, Presentation in the Temple, Announcement, Weddings) talk about the lessons of Nicola of Siena and about Saint Mary of Piazza in Campi and of Saint Scolastica in Norcia, but here the brush is the one of Antonio Sparapane. Under the throne of the Virgin with the Child is written the date 1476".

The suggested hypothesis in the "Fresco paintings of Amandola" is confirmed here without a doubt: in the scenic exposition, in the disposition of the Virgin, the furniture of the room, the Announcing Angel. There's no doubt that the hand that has painted the fresco in San Francesco of Amandola is the one of Antonio Sparapane.

The date of the work is significant: 1476. If we considered that from January 1477 to 1481 and successively between 1496 and 1498 the Piceno and particularly Amandola, it was infested by the plague and that between 1477 and 1493 the painter finished works in

Amandola, chiesa di San Francesco, Torre Campanaria.



tanto che nel Consiglio del 20 febbraio 1474 venne deliberato che i 40 travi occorrenti per riparare il tetto dovessero essere offerti dalle cinque contrade e se in un rogito del 1439 si scrive: "... et lu locho (convento ndr) non aj tanta intrata che ce pozza vivere li frati che ce sono...".

A conclusione, un testamento effettuato da Ser Cola di Ser Onofrio della famiglia Gualtieri ribadisce un lascito cospicuo al convento per una cappella in S. Francesco.

L'attività di illustratori della pietà popolare dovette essere quindi, per gli Sparapane, assai redditizia anche in queste contrade, considerando che, probabilmente, a loro debbano essere attribuite le immagini devozionali raffigurate lungo la parete esterna di S. Maria a piè d'Agello, a poca distanza da Amandola, lungo la provinciale per Fermo. Nel volto della Santa, a destra dell'ingresso, si ravvisano le stesse caratteristiche della S. Lucia in S. Agostino di Norcia, eseguita da Giovanni Sparapane nel decennio successivo alla metà del XV secolo, così pure stilemi simili definiscono la Madonna con in braccio il Bambino, subito accanto alla prima, in parte distrutta dall'apertura del portale d'ingresso.

Santa Maria delle Pieve, left unfinished by Nicola of Siena and Bartolomeo Scarpetta, we can hypothesize that the work of Amandola was made before 1476 and probably after the absorbent work in San Francesco in Tuscania (1466).

If we add that in the picen city, Nicola of Siena himself, unquestionable master of the Norcino, had painted in 1463 a picture for the church of Saint Augustin, we can sustain the hypothesis that in this time interval, that's to say, between 1466 and 1476, Antonio would have finished the work in Amandola.

And, finally, we would like to add that, actually, the order of this company is adjudgeable to a legacy of individuals and not to the minorithical Order since, in diferent documents, the narrowness in which the convent lived is confirmed "... a century and a half from their creation..." (1463 ndr) as much that in the Council of the 20 of February 1474 it's deliberated that the forty necessary beams for repairing the roof would have to be offered by the five towns and since in a granting of 1439 is written: "... et tu locho (convent ndr) non aj tanta intrata che ce pozza vivere li frati che ce sono...".

In conclusion, the will made by Ser Cola di Ser Onofrio of the Gualtieri family confirms a conspicuous legacy to the convent in exchange of a chapel in Saint Francis.

The activity of the illustrators of the popular Pietà had to be therefore, for the Sparapane, quite beneficial even in those fraternities, even if its not very far away of the mind the devotional images represented throughout the external wall of Santa Maria Pie d'Agello, not very far away from Amandola throughout the provincial highway in Fermo direction. In the face of the Saint, at the right of the entrance, are recognized the same carasteristics of Saint Lucia in Saint Augustin of Norcia made by Giovanni Sparapane in the successive decade of the middles of the 15th Century, so similar styles define to the Virgin with the Child in arms, next to the first one, partly destroyed by the opening of the front door.



Da Camerino a Parigi UN MARCHIGIANO DI FAMA INTERNAZIONALE: *Serafino Macchiati* di Laura Linfozzi

Uno dei rappresentanti più degni e brillanti della colonia artistica italiana in Francia a cavallo del XIX secolo è anche un grande artista marchigiano, valido illustratore di interessanti eventi letterari nel fervore editoriale di inizio secolo.

Si tratta di Serafino Macchiati, pittore e illustratore camerte ingiustamente dimenticato e trascurato dalla critica, il quale, dopo gli stentati esordi in patria, raccoglierà larghi consensi in Francia dove, grazie anche all'incoraggiamento di Vittore Grubicy e di Giacomo Balla (che ne esegue un ritratto nel 1900), sarà destinato a trovare l'ambiente ideale per dare al proprio linguaggio espressivo un'impronta originale, riuscendo a conquistare un ruolo di tutto rilievo nel quadro dell'arte sia grafica che pittorica europea.

Benché all'inizio della sua carriera alcuni critici lo definiscano "ferrarese", Serafino Macchiati nasce a Camerino il 17 gennaio del 1860, ma svolge tutta la prima, e meno fortunata, parte della propria attività artistica prima a Bologna e poi a Roma.

Autodidatta, sarà proprio a Bologna, dove frequenta la scuola libera del nudo sotto la guida di Luigi Busi, che il diciannovenne Macchiati esordirà alla locale Promotrice del 1879 con una piccola tela. Trasferitosi a Roma dove all'epoca trionfava la pittura di genere, insofferente agli ambienti accademici, per non piegarsi al cattivo gusto dominante, si "rassegna" all'illustrazione, con la quale otterrà un successo rapido e duraturo.

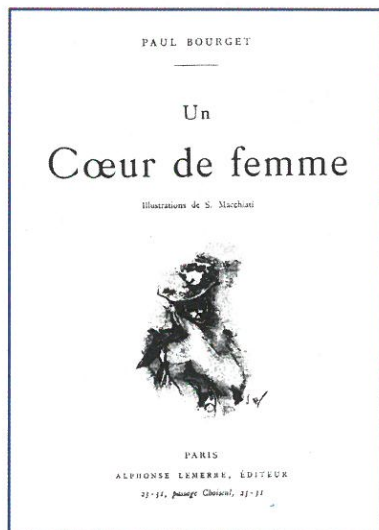
Quindi una felice incursione negli stimolanti ambienti dell'editoria milanese del primo Novecento: se le prime vignette eseguite per alcuni

*FROM CAMERINO TO PARIS.
A MARCHE INHABITANT OF
INTERNATIONAL REPUTATION:
SERAFINO MACCHIATI.*

One of the worthiest and most brilliant representative of the Italian artistic colony in France is also a great artist of Marche, valid illustrator of interesting literary events in the publishing fervor of the beginning of the 19th Century.

We're talking about Serafino Macchiati, painter and illustrator of Camerte unjustly forgotten and mistreated by the critic, that, after the difficult beginnings in the mother country, will gather ample recognition in France, where thanks also to the encouragement of Vittore Grubicy and Giacomo Balla (he makes a portrait of them in 1900), he will be destined to find the ideal atmosphere to provide to his own expressive language an original mark, managing to conquer a position of great relief in the scene of the european graphic and pictorial art.

Although at the beginning of his career some critics defined him as from Ferrara, Serafino Macchiati was born in Camerino the 17 of January 1860, but he developed his first and unfortunate steps, of his artistic activity in Bologna



Serafino Macchiati,
frontespizio per
Un coeur de femme
di Paul Bourget.

volumi della casa editrice Sonzogno e per Racconti di Natale di Cordelia (1886) e per Il canzoniere dei fanciulli di Enrico Fiorentino (1888) pubblicati entrambi da Treves, sono ancora prove d'esordio abbastanza stereotipe come ideazione e deboli come fattura, sarà la serie dei disegni che in due anni di collaborazione, fra il 1894 e il 1895, andrà pubblicando su *La Tribuna Illustrata*, che gli fornirà l'occasione di cominciare ad affermare la propria personalità, rivelandolo come disinvolto illustratore della modernità.

A Parigi, dove si trasferisce nel 1898 su invito dell'editore Lemerre che lo incarica di illustrare *Crime d'amour* di Paul Bourget – primo di una ventina di volumi che illustrerà per Marcel Prevost, Armand Blanc, Edmond Rostand –, Serafino Macchiati riesce a definire sempre meglio la propria cifra iconografica e a conquistare in breve tempo la più larga notorietà, lavorando incessantemente per migliorare il proprio stile.

Questi romanzi a soggetto contemporaneo e ad ambiente mondano trovano in lui un interprete fine e brillante: la personalità artistica di Macchiati si afferma soprattutto nell'eleganza del segno e nella raffinata quanto autorevole riduzione in squisite vignette in bianco e nero di scene di vita mondana e di leggiadre figurine caratterizzate da una consumata maestria nell'impaginato, nel vivo senso del movimento e in un gusto decorativo che non scade mai nel lezioso.

Le sue illustrazioni sono dei piccoli capolavori per lo spirito che anima la scena, per la penetrazione del carattere delle figure, per la naturalezza degli atteggiamenti e delle espressioni che, nella varietà dei tipi e nella loro sicura individuazione, palesano l'osservazione costante e analitica dal vero.

Se si eccettua la partecipazione all'illustrazione della Divina Commedia per l'editore Alinari di Firenze (1902), dall'inizio del secolo tutta la produzione sarà destinata alla committenza straniera: oltre agli editori parigini Lemerre, Laffitte, Hachette, Arthème Fayard, collaborerà ai periodici francesi



Serafino Macchiati, *la casa del vento*, da *La Tribuna Illustrata*, p. 342.

and later on, in Rome.

Being a self-taught person, in Bologna, he frequents the free school of Nude under the direction of Luigi Busci, where the 19-year-old Macchiati will make his debut in the local Promotrice show of 1879 with a small painting. He moved to Rome where, at the time, prevailed that style of painting, not tolerated in academic atmospheres. He did not fold himself to the dominant taste, he 'resigned himself' to the illustration, with which he would obtain a fast and lasting success.

Then a refreshing incursion into the stimulating atmospheres of Milan publishing houses of the beginning of the 19th Century: this way he makes his first vignettes for some volumes of the publishing house



Serafino Macchiati, *Usignuoli e rane*, da *La Tribuna Illustrata*, p. 250.

Figaro Illustré, *Je sais tout*, *Lectures pour tous* e al tedesco *Illustrierte Zeitung*.

Il pubblico francese apprezza largamente le sue attitudini di artista completo: come illustratore della mondanità parigina, scenografo (Cyrano de Bergerac) ed eccellente pittore di paesaggi e ritratti, cui si dedica con passione in tutti i momenti liberi dagli impegni di disegnatore.

E la predilezione per la pittura non è ingiustificata, visto che gli permette di realizzare una serie di opere di valore riconosciuto e di ottima fattura: per lo più ritratti e paesaggi di intonazione poetica e sognante. Lo documentano la partecipazione alle Biennali del 1901 e del 1907 e, ancora più significativa, la retrospettiva dedicatagli nella stessa sede nel 1922.

Sonzogno: Stories of Christmas of Cordelia (1886) and the *Song book of Children of Enrico Fiorentino* (1888) published both by Treves, they are still proof of the beginnings enough stereotyped as creativity and weak as signature, it would be the series of drawings that in two years of collaboration, between 1894 and 1895, will publish in "*La Tribuna Illustrata*", what would give him the occasion to affirm his personality, revealing as a self-assured illustrator of the period dating from the last decade of the 15th Century up till the French Revolution.

In Paris, where he moves in 1898 by invitation of the publisher Lemerre who assigns him the illustration of *Crime d'amour* of Paul Bourget - previous to the about twenty volumes that he will illustrate for Marcel Prevost, Armand Blanc, Edmond Rostand - Serafino Macchiati manages to define better his own iconographical writing and conquers, in a short period, big notoriety, working incessantly to improve his own style.

These novels of contemporary subject and high atmospheres find in his person a fine and brilliant exponent: the artistic personality of Macchiati consolidates mainly in the elegance of the style and the refined and competent reduction in exquisite black and white vignettes of scenes of worldly life and graceful figures characterized by a great skill in the pagination, in the alive sense of movement and in a decorative taste that never falls in affectation.

His illustrations are small masterpieces by the spirit who fills the scene, by the penetration of the outlines of the figures, by the nature of the behaviors and the expressions that, in the variety of the types and its safe individuality, show the constant and analytical observation of reality.

Except from his participation in the illustrations of the *Divine Comedy* for the publisher Alinari of Florence (1902), from beginnings of the Century all his production will be destined to foreign orders: besides the Parisian publishers Lemerre, Laffitte, Hachette, Arthème Fayard; he will collaborate with french magazines such as "*Figaro Illustré*", "*Je sais tout*", "*Lectures pour tous*" and the german "*Illustrierte Zeitung*".

The french public appreciates widely his aptitudes of complete artist: illustrator of the madding Paris, theatrical designer (Cyrano of Bergerac) and excellent painter of landscapes and pictures, to which he dedicates himself with passion in all the free moments he has after his obligations like illustrator. His predilection for painting is not

Giovane e al culmine della fama, Macchiati muore a Parigi il 12 dicembre 1916, colpito da una malattia fulminante, lasciando nei critici italiani il rammarico di non avergli riconosciuto in patria quella fama che il suo oggettivo valore gli aveva assicurato all'estero, come si evince dal necrologio su *Emporium* del gennaio 1917.

E' ora di riscoprire un artista marchigiano complesso e attraente, in qualche modo negletto, sia per una vita artistica breve e che ha trovato il suo apice fuori dalle Marche, sia per la tendenza a non apprezzare a pieno il valore degli illustratori.

Sembra quindi doveroso pagare il debito contratto con un marchigiano di fama internazionale, proprio nel momento in cui il gusto si è ormai aperto anche a quegli aspetti dell'Arte tradizionalmente considerati 'minori', per poter finalmente riconoscere a Serafino Macchiati l'assoluta modernità e la consapevolezza di un fare artistico, in perfetta sintonia con lo spirito del proprio tempo.

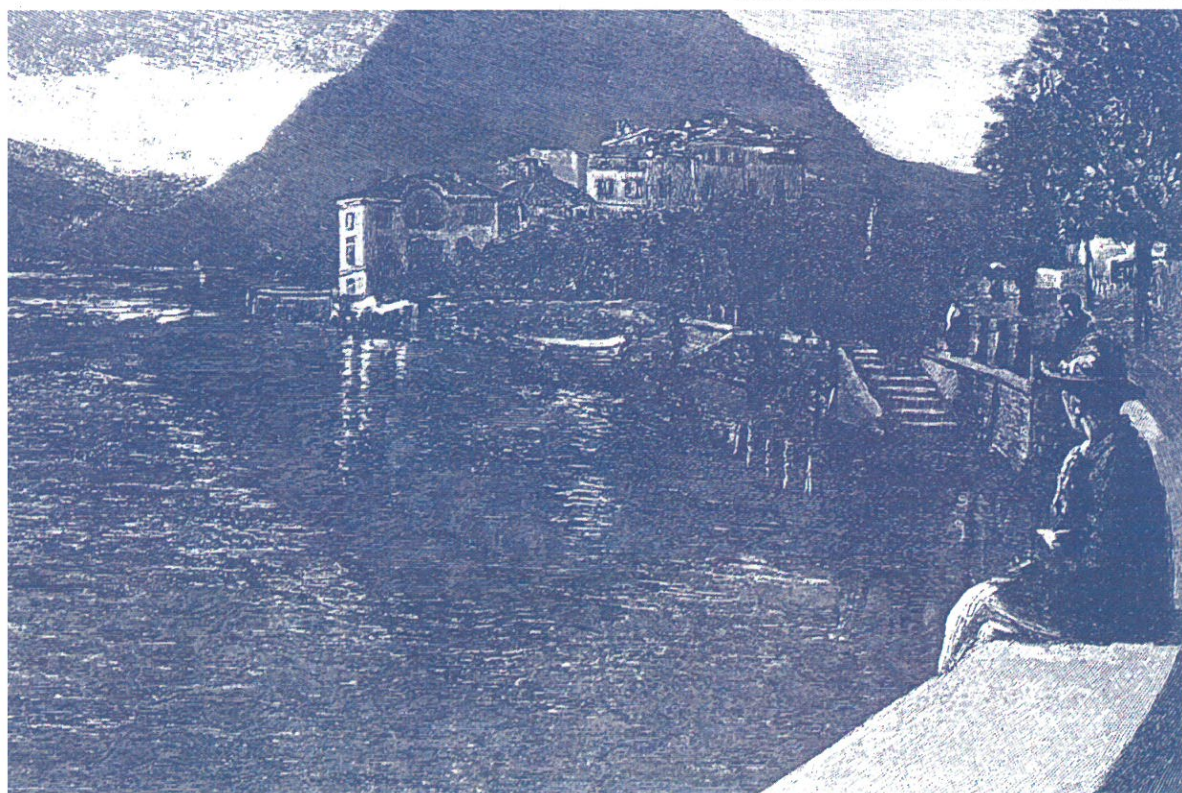
unjustified, it's obvious that it allows him to make a series of works of recognized value and optimal result: above all his pictures and landscapes of poetic and dreamy tone. His participation in the Biennial exhibitions of 1901 and 1907 and, even more significant, the retrospective that it was dedicated to him in that same place in 1922 evidences it.

Young and in the peak of the fame, Macchiati dies in Paris the 12 December 1916 on an sudden disease, leaving in the Italian critics with the remorse of not having recognized him in his mother country as he had been consecrated abroad, as it is documented in his obituary on "Emporium" in January 1917.

It's time to discover an attractive and complex artist of Marche, in a certain sense neglected, either by a brief artistic life and who found his success outside Marche, or by the tendency to not appreciate the total value of the illustrators.

It seems therefore a duty to pay tribute to a Marche inhabitant of international reputation, just at the moment in which the taste has already extended to those aspects of Art traditionally considered a "minor art", and in order to finally recognize to Serafino Macchiati the absolute modernity and the knowledge of his art, in perfect tune with the spirit of his own time.

Serafino Macchiati, da *Idilli spezzati* di Antonio Fogazzaro.





LA STORIA E L'ARCHITETTURA DEL TEATRO COMUNALE DI TREIA

di Fabio Mariano

Come avveniva in molte cittadine marchigiane, anche a Treia le prime rappresentazioni teatrali venivano allestite sin dal XVII secolo nei locali del palazzo comunale, con apparati provvisori e palchi in legno. Il “pubblico teatro” a Treia era originariamente collocato nell’ala del palazzo detta dell’Abbondanza, allestito dal 1715 nella sala maggiore con palchetti lignei smontabili per la rappresentazione delle commedie. Gli spettacoli erano allora promossi spesso dalla locale Accademia dei Sollevati ed erano molto apprezzati specialmente dai ceti patrizi, ma tutti i cittadini ne pagavano le spese per la manutenzione e per le compagnie di giro e tra quelli che si lamentavano di più erano ovviamente i paesani più poveri, i meno inclini ad apprezzare tanto *lusso* che gravava sulle loro tasse.

Su queste strutture provvisorie ed in questi locali occasionali - palazzo comunale ed ex granaio pubblico - si tennero le prime rappresentazioni pubbliche treiesi sino alla demolizione per fatiscenza del teatrino ligneo nel palazzo comunale, il 30 agosto 1780.

Quando la Sacra Congregazione del Buon Governo – probabilmente per motivi di sicurezza o di decoro – nel 1792 emanò il decreto di proibizione di tenere rappresentazioni sia nell’edificio del governo locale sia nell’ex granaio, la comunità, sospinta dalla classe nobiliare, si organizzò immediatamente per promuovere la raccolta dei fondi per la costruzione di un nuovo teatro stabile, in un nuovo edificio adibito esclusivamente allo scopo. L’associazione condominiale, capeggiata da 21 cittadini eminenti, fu riunita immediatamente il 20 febbraio del 1792, quasi a testimoniare l’irreversibile coscienza civica che considerava oramai il teatro uno dei parametri fondamentali per il riconoscimento del titolo di “città”, titolo che l’antica Montecchio (d’allo-

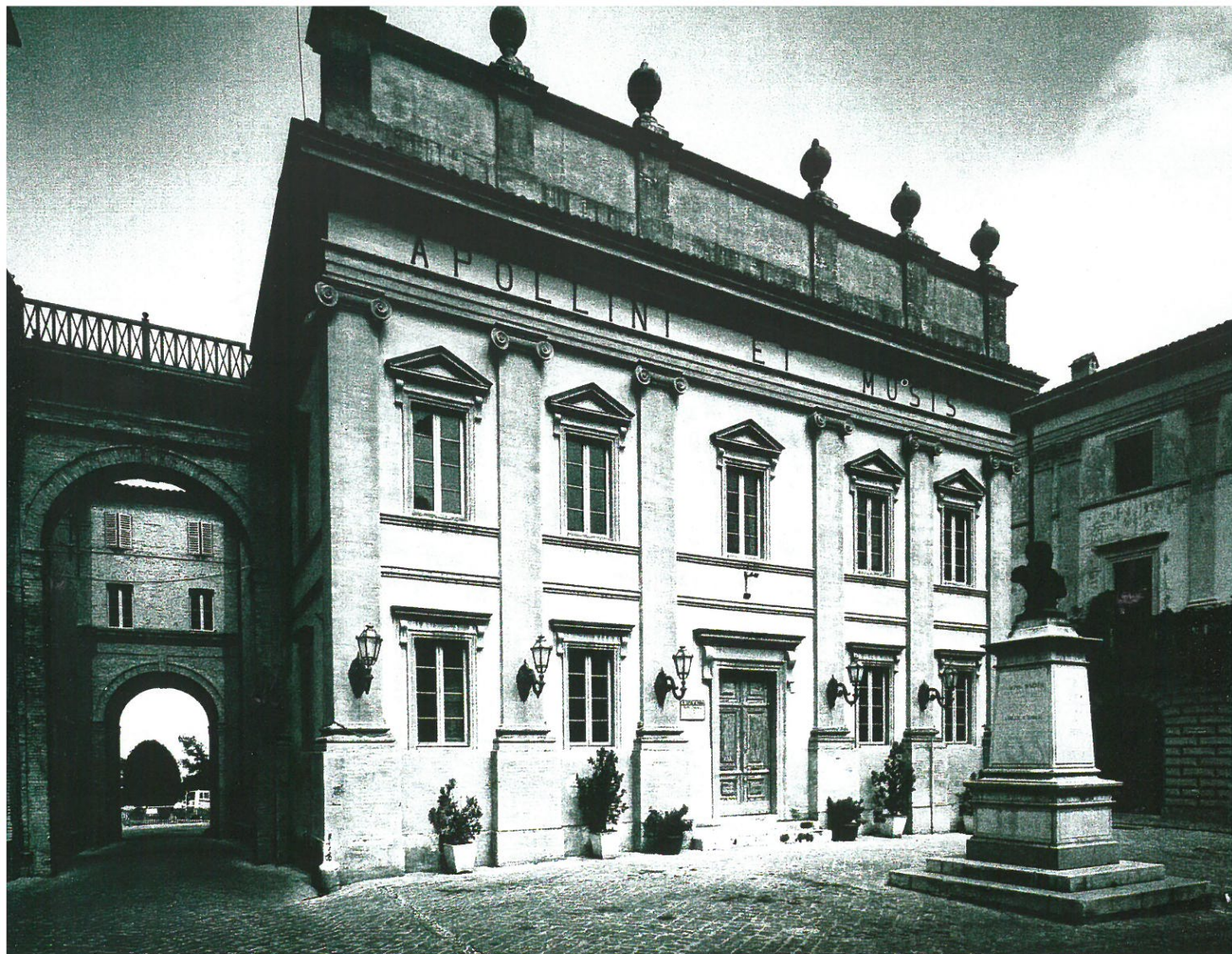
THE HISTORY AND THE ARCHITECTURE OF THE MUNICIPAL THEATER OF TREIA.

As it happened in many cities of Marche, in Treia the first theater representations were carried out from the 17th Century in the premises of the municipal palace, with provisional apparatuses and wood theater boxes. The "public theater" in Treia was originally located in the wing of the called "palace of the Abundance", located from 1715 in the main room with detachable wood theater boxes for the representation of the comedies. The spectacles were often promoted by the local Academy of the Rebels and were appreciated very much specially by certain patricians, but all the citizens paid the expenses of maintenance and of travelling companies and between those who most lamented were obviously the poorest farmers, less inclined to appreciate such a "luxury" that burdened their taxes.

On these provisional structures and premises - a municipal palace and ex- public granary- took place the first public representations of Treia until the demolition by ruin of the wooden theater placed in the consistorial palace, the 30 of August 1780.

In 1792, when the Sacred Congregation of the Good Government - probably by security and honor reasons - dictated the prohibition decree to take the representations either in the building of the local government, or in the ex- granary, the community, pushed by the noble class, immediately organized to collect funds for the construction of a new fixed theater, in a new building destined exclusively to such aim. The local association, commanded by 21 eminent citizens, immediately met the 20 of February 1792, almost to attest the irreversible civic conscience that already considered the theater as one of the fundamental parameters for the recognition of the title of city, title that the old Montecchio (since then it recovered the old Roman toponym of Treia) had had in concession granted by Pio VI just two years before, with the papal bull of the 2 of July 1790.

The Constitutional act of the "Theater congregation" comes officially stipulated the 13 February 1794 by the notary Francesco Fedeli, elected later on secretary of the association: the act forced the 31 noble



Treia, facciata del teatro comunale.

ra recuperò l'antico toponimo romano di Treia) aveva avuto in concessione da Pio VI solo due anni prima, con la Bolla papale del 2 luglio 1790.

L'atto costitutivo della "Congregazione teatrale" venne stipulato ufficialmente il 13 febbraio 1794 dal notaio Francesco Fedeli, eletto poi Segretario dell'associazione; l'atto obbligava i 31 nobili sodali per otto anni a versare una soma di grano ciascuno per far fronte alle spese di realizzazione dei palchi, del palcoscenico, gli scenari, la decorazione della volta, ecc., il tutto da eseguirsi entro tre anni dall'elevazione delle strutture murarie. I palchetti sarebbero stati assegnati di proprietà alle rispettive famiglie.

L'area prescelta per il nuovo teatro (nell'attuale Piazza D. Pacifico Arcangeli) - posta sulle mura orientali, presso l'antico ingresso della Porta Cassera, dove allora sorgeva la

partners during eight years to turn each one a sum of grain to face the maintenance costs for the theater boxes, the scene, the scenery, etc., all it to be executed in the term in a three year term from the construction of building. The theater boxes would be assigned in property to the respective families.

The preselected zone for the new theater (in the present square D. Pacifico Arcangeli) - located on the Eastern walls, near the old entrance of Cassera Door, where then raised the Church of San Martino of the 3rd Century - was in fact strategic with respect to the main axis of the urban plant and the access to the city centre. The foundation works began based on a first project of the architect of Treia Carlo Rusca that had presented a budget of 2,000 scudi. But the program underwent delays due to the opposition of some owners of bordering buildings to the church, or by the Napoleonic invasion and the uncertainty of the new political reality, that paralyzed each initiative. The Napoleonic suppression of the Confraternity of the Mercy, that celebrated the church of San Martino,

duecentesca Chiesa di San Martino - risultava di fatto strategica rispetto all'asse principale della struttura urbana ed all'accesso al centro rappresentativo. I lavori di fondazione iniziarono sulla base di un originario progetto dell'architetto treiese Carlo Rusca che ne aveva presentato perizia per una spesa di 2000 scudi. Ma il programma subì dei ritardi a causa sia dell'opposizione di alcuni proprietari d'immobili limitrofi alla chiesa sia dell'invasione napoleonica e dell'incertezza della nuova realtà politica, che veniva a congelare di fatto ogni iniziativa.

La soppressione napoleonica della Confraternita della Misericordia, che officiava la chiesa di San Martino, agevolò la liberazione dell'area ed infine - acquistato il suo sedime dalla Camera Apostolica da parte dei sodali - la chiesa venne demolita nell'agosto del 1801, recuperandone i materiali edili per la costruzione della nuova Collegiata.

Nello stesso anno il deputato dei sodali Amato Barbarossa appaltò l'opera muraria all'impresa edile dei De Mattia, ed a G. B. Bartoloni per le opere lignee. La nuova situazione del lotto portò all'abbandono del vecchio progetto Rusca che venne sostituito da un nuovo progetto affidato all'architetto e pittore moglianese Giuseppe Lucatelli - esponente raffinato del neoclassicismo marchigiano e già allievo a Roma di Anton Raphael Mengs - il cui apporto alla tipologia del nuovo teatro fu fondamentale, tenendo presenti le sue precedenti opere nel Teatro di Fermo e specialmente nel Teatro di Tolentino. A lui si deve la caratteristica soluzione della partizione verticale del pozzo dei palchetti, con paraste ioniche sovrapposte a tutta altezza che interrompe la continuità orizzontale delle fasce dei parapetti (come nel Vaccai a Tolentino), sino a sorreggere in alto il plafone sospeso su lunette a tutto sesto con unghiate cilindriche. Si tratta qui di una tipica esemplificazione del linguaggio di transizione neoclassica - nell'architettura teatrale - tra l'uso dei precedenti balconcini barocchi e la definitiva scelta ottocentesca dei palchetti a fascia continua.

I lavori procedettero spediti e, nel 1805, le opere murarie raggiunsero l'imposta del tetto;

facilitated the liberation of the coffer and finally - acquired its square by the Apostolic Camera by the partners - the church was demolished in August 1801, recovering the construction materials for the new collegiate church.

In the same year, the representative of the partners Amato Barbarossa granted one contract for the building work to the construction company of De Mattia, and to G.B. Bartoloni for the carpentry works. The new location of the construction pushed down the old Rusca project that was replaced by a new one trusted to the architect and painter from Moglia Giuseppe Lucatelli - refined exponent of the neoclassicism of Marche and old student in Rome of Anton Raphael Mengs - whose contribution to the typology of the new theater was fundamental, remembering its preceding works in the Theater of Fermo and specially in the Theater of Tolentino. To him is due the characteristic solution of the vertical division of the concavity of the theater boxes, with superposed ionic pillars to all the height that interrupts the horizontal continuity of the strips of the parapets (like in the Vaccai in Tolentino), until holding up the ceiling with round lunettes with cylindrical edges. It's a typical example of the neo-classic transition language - in the theater architecture - between the use of previous baroque balconies and the definitive election in the 19th Century of theater boxes of continuous strip.

The works started quickly and, in 1805, reached the

Interno, plafone e logge.



ma ancora una volta le vicende politiche - in questo caso l'annessione delle Marche al Regno Italico nel 1808 e poi l'occupazione di Gioacchino Murat nel 1813 - rallentarono i lavori; la copertura comunque venne terminata nel 1811.

Nel 1815 si interessò al teatro il conte maceratese Filippo Spada, buon dilettante di architettura ed accademico georgico, che si prese l'onere del disegno del foyer dell'atrio d'ingresso e dei palchetti e - data la sequenza operativa del cantiere - a lui andrebbe attribuito plausibilmente anche il disegno della facciata del teatro, dai chiari riferimenti agli schemi neoclassici "neorinascimentali" del Valadier, l'insigne architetto romano da lui ben conosciuto nel cantiere della sua Villa La Quiete presso Treia. Lo schema del prospetto venne dallo Spada impostato su alte paraste d'ordine gigante in stile dorico, tra le cui campate s'inseriscono finestroni con fastigio su mensole che, al secondo ordine, s'arricchiscono di timpani triangolari; mentre sul fregio, sotto il parapetto dell'attico sormontato da urne, venne inciso il motto *Apollini et Musis*. L'arretramento della facciata rispetto all'asse stradale nord-sud che innerva la città antica si venne a creare una piazzetta laterale di rispetto che slancia la percezione prospettica del teatro.

Questa fase di completamento edilizio, iniziata il 17 agosto 1815, venne portata a termine il 20 agosto 1817 quando agli imprenditori De Mattia e Bartoloni vennero pagati con 1124 scudi dai condòmini impegnati, mentre la facciata dovette essere completata successivamente non prima del 1821.

Si pensò allora alle decorazioni ed agli apparati teatrali. Al quadraturista maceratese Spiridione Mattei venne dato l'incarico (per 125 scudi) dell'esecuzione di una muta di quattro scenografie a corredo del palcoscenico, raffiguranti fondali canonici per il teatro dell'epoca (la *Sala Regia*, la *Strada*, la *Camera*, il *Sotterraneo*), completate entro il 1820 in vista dell'inaugurazione. Questa avvenne il 20 gennaio 1821 - con la decorazione del teatro ancora non completata - con la prima rappresentazione pubblica. Per l'occasione venne

impost of the ceiling; but once again the political vicissitudes - in this occasion the annexation of Marche to the Kingdom of Italy in the 1808 and the later occupation of Gioacchino Murat in 1813 - lessen the march of the works; the roofing anyway was finished in 1811.

In 1815 the Count of Macerata, Filippo Spada, interested himself in the theater, he was fond of architecture and a georgian academician, who designed the foyer of the mainhall and the theater boxes and - dates the series of the works - it's reasonably also attributed to him the plan of the facade of the theater, with evident references to the neoclassic neorenaissance schemes of Valadier, Roman architect well known for the works of its Villa La Quiete near Treia. The scheme of the facade is done by Spada raised on tall Doric style posts of giant dimensions. Between its facades, windows are inserted with frontons on braces that, in the second order, enrich themselves with triangular tympanums; whereas over the frieze, under the dig of the attic raised by urns are inserted the words "Apollini Et Musis". The backspace of the facade about the axis of the north-south mainroads that invigorates the old city, has created a lateral little square that extends the perception of the perspective of the theater.

This finishing step of the construction, initiated the 17 of August 1815, was carried out the 20 of August 1817 when De Mattia and Bartolomi were paid 1,124 scudi for the job done, whereas the facade would be finished later, not before 1821.

Then, they thought about the scenery and the theater elements. To the painter of Macerata Spiridone Mattei was charged the execution (for 125 scudi) of a series of four representing stage scenes with a background of canonical motifs for the theater of the time (the Real Room, the Street, the Room, the Underground), finished in 1820 for the inauguration. This one took place the 20 of January 1821 - in a not yet finished theater - with a first public representation. A different stage scene (the Rustic Room), build by Mattei, was prepared for the occasion.

After the event they continued with the decorative elements: in July 1828 the painting of the ceiling and the theater boxes were trusted to the painter Francesco Falconi; in October of the same year Pacifico Lausdei finished gilding the dividing posts of the theater boxes (bases and capitals). Under project of Patrizio De Mattia, between 1835 and 1839, premises under the scene were built, which gave to a street of the Eastern circumscription, that soon would be destined by the City council to public fish market. In 1844 other four scenaries were ordered to the remarkable theatrical

predisposta un'altra scenografia (la *Camera Rustica*), forse opera dello stesso Mattei.

Dopo l'evento si proseguì con gli apparati decorativi: nel luglio 1828 si affidò al pittore Francesco Falconi la "pitturazione" del plafone e dei palchi; nell'ottobre dello stesso anno Pacifico Lausdei completò la doratura delle paraste divisorie dei palchetti (basi e capitelli). Su progetto di Patrizio De Mattia, tra il 1835 ed il 1839, venne ricavato un locale sottostante il palcoscenico, affacciato sulla Strada circondariale orientale, poi adibito dal Comune a pubblica pescheria. Nel 1844 altri quattro scenari vennero commissionati al noto scenografo senigalliese Enrico Andreani.

Dopo l'Unità d'Italia un nuovo spirito democratico pervase la regione, oramai affrancata dallo Stato Pontificio. Si pose allora il problema di una maggiore partecipazione popolare alla fruizione degli spettacoli teatrali. Anche a Treia tale nuova coscienza venne fronteggiata con la decisione di ampliare i posti della sala teatrale. A tal fine, nel 1862, venne chiamato il noto architetto settempedano Ireneo Aleandri a studiare una possibile soluzione, pur rispettando i limiti dello spazio disponibile.

L'Aleandri elaborò un nuovo progetto rispettoso della curva a ferro di cavallo con bulbo absidale allargato - "alla francese" - realizzata dal Lucatelli, accorciandone trasversalmente la base allargando il boccascena, con l'aggiunta dei palchi di proscenio (le "barcacce"). L'architetto sollevò inoltre tutta la struttura del pozzo dei palchi ricavandone un nuovo quarto ordine di loggione aperto, mantenendo tuttavia lo schema strutturale lucatelliano del raccordo tra le paraste verticali con la volta a plafone, in una soluzione già da lui sperimentata nel Teatro Feronia di San Severino. Ottenne così l'ampliamento dei posti a quarantaquattro palchetti più il loggione.

I lavori di modifica, terminati nel 1865, vennero completati con la nuova decorazione di tipico gusto *renaissance* delle volte, per opera dell'artista treiese Tobia Lausdei che ne fu incaricato nell'aprile 1863. Alla decorazione floreale e simbolica il Lausdei intercalò, nelle lunette del plafone, ritratti di famosi letterati e

designer from Senigallo Enrico Andreani.

After the Italian Unification a new democratic spirit invaded the region, recently liberated from the Pontifical States. They managed to solve the problem of a greater popular participation in the benefit of the theater spectacles. This new conscience was also translated in Treia to the decision of extending the seats of the theater room. With such purpose, in 1862, was called to study a possible solution the well-known architect Ireneo Aleandri, always respecting the limitations of the available space.

Aleandri elaborated a new project respecting the horseshoe curve with absidial bulbe - in French style - made by Lucatelli, shortening transversally the base by the enlargement of the proscenium, with the added one of the proscenium theater boxes. The architect drafted an addition to the structure of the concavity of the theater boxes obtaining a new fourth order of paradise, maintaining nevertheless the lucatellian structural scheme of the connection between the vertical posts with the ceiling vault, a solution already experienced by him in the Ferocia Theater of San Severino. He increased, this way, the capacity of the seating places up to 44 theater boxes and the paradise.

The reform works were completed in 1865 with the new decoration of typical Renaissance taste of the vaults, built by the treiens artist Tobia Lausdei to whom it was ordered in April 1863. To the floral and symbolic motives, Lausdei added pictures of famous writers and musicians in the windows of the ceiling. In 1865, the accomplishment of the main drop curtain was trusted to the Roman painter Silverio Capparoni - student and collaborator of Francesco Podesti in the Vatican- , where he represented the well-known picture of the historian Tommaso Minardi about Corrado d'Antiochia and the siege of Montecchio, donated by the Marquess Nicola Luzi di Votalarca to the City council and placed in the square of the Georgica Academy in the occasion of his sixth centenary, because it reminisced the historical resistance of the city of Treia to the Swabian in November 1263, and moreover, in the surroundings of the place of Cassero where this one took place indeed. A stone, placed in the reconstructed Cassara Gate in 1809, recalls the historical fact.

In 1881 the new "Theater Society" of citizens is constituted with theater boxes in the theater, that would be called Local Theater, since then.

The theater of Treia still conserves good part of its technical elements: the scene, drums and pulleys, a "thunder machine" and some cars for the movement of the five facades, whereas unfortunately few of the

musicisti.

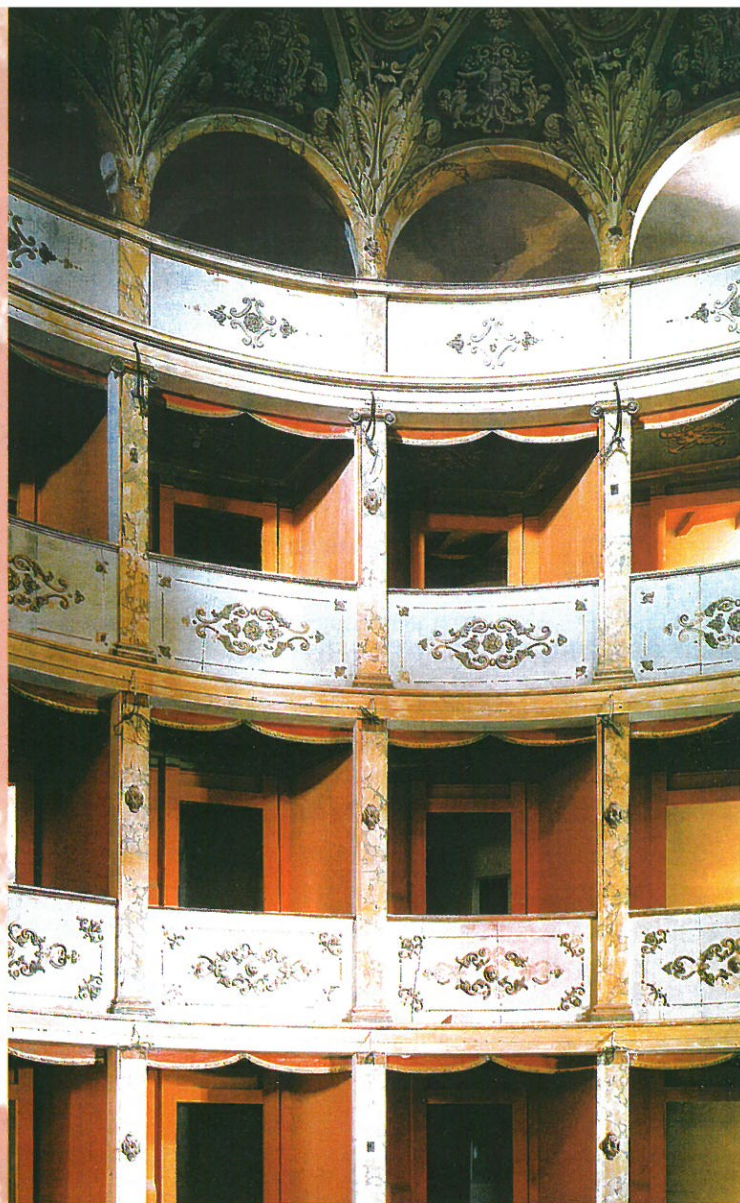
Infine, nel 1865, al pittore romano Silverio Capparoni – allievo e collaboratore di Francesco Podesti in Vaticano – venne affidata la realizzazione del sipario principale, dove egli riprodusse il noto quadro storicista di Tommaso Minardi col soggetto di *Corrado d'Antiochia all'assedio di Montecchio*, donato dal marchese Nicola Luzi di Votalarca al Comune e posto nella sede dell'Accademia Georgica, ciò a reminiscenza della storica resistenza della città di Treia agli Svevi nel novembre del 1263, nella ricorrenza del suo sesto centenario e proprio nei pressi del luogo del Cassero dove essa effettivamente avvenne. Una lapide, posta sulla ricostruita Porta Cassara nel 1809, ricorda l'avvenimento storico.

Nel 1881 venne costituita la nuova "Società Teatrale" dei cittadini possessori dei palchi nel teatro, che da allora prenderà il nome di Teatro Condominiale.

Il teatro treiese conserva ancora buona parte dei suoi apparati scenotecnici: graticcio praticabile, tamburi e carrucole, una "macchina del tuono" ed alcuni carrelli per la movimentazione delle quinte prospettiche, mentre purtroppo ben poche delle numerose scene dipinte rimandateci dai documenti sono sopravvissute al tempo.

Nel dicembre 1961, con Decreto del Ministero della Pubblica Istruzione, il teatro di Treia viene riconosciuto di particolare interesse artistico ai sensi della Legge n.1089 del 1939, sancendo così ufficialmente il valore storico-documentario dell'architettura del teatro marchigiano.

Dopo gli sporadici interventi conservativi eseguiti negli anni tra il 1962 ed il 1982 – tra i quali la criticabile demolizione dell'antico pavimento in cotto - oggi il teatro è stato finalmente oggetto di un intervento complessivo di restauro conservativo, con finanziamenti regionali, del quale si attende la sua prossima inaugurazione.



Interno, logge.

numerous painted scenes collections present in documents have survived to the passage of time.

In december 1961, with the Decree of the Public Administrations Ministry, the theater of Treia was recognized of special artistic interest by Law n. 1089 of 1939, thus sanctioning officially the historical-documental value of the architecture of the theater of Marche.

After the sporadic interventions of conservation that continued between 1962 and 1982 –with the reprehensible demolition of the old brick ground - today the theater has finally been the object of a total restoration, with regional funding, which is still to be inaugurated.



Comunanza

ANTONIO AMOROSI

Vita quotidiana nel '700 di Ornella Virgili

La cittadina ascolana ha reso omaggio al conterraneo Antonio Mercurio Amorosi con una mostra inaugurata il 16 maggio 2003, promossa dalla Provincia di Ascoli Piceno, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno e dal Comune di Comunanza, è allestita all'interno dell'elegante Palazzo Pascali.

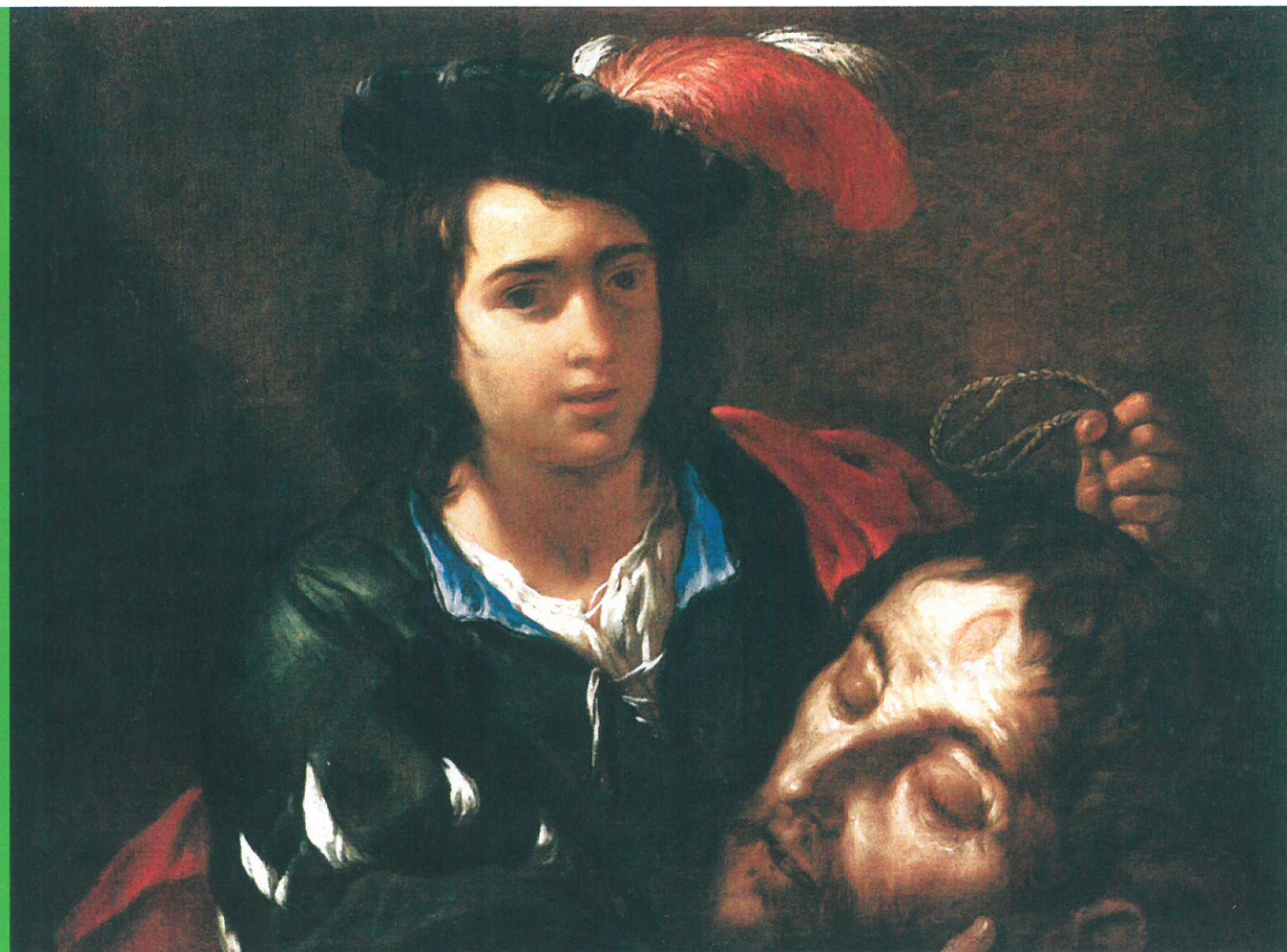
Lo spettatore è invitato ad ammirare trentatré tele di elevata qualità pittorica (catalogo Marsilio editori) provenienti da collezioni private, marchigiane e non, musei italiani e stranieri, chiese dell'ascolano, opere che danno la possibilità di cono-

*COMUNANZA. ANTONIO AMOROSI.
DAILY LIFE IN THE XVIIIth CENTURY.*

The small city of Ascoli pays tribute to its fellow countryman Antonio Mercury Amorosi with the exhibition opened to the public the month of May until the month of October 2003.

This exhibition has been promoted by the province of Ascoli Piceno, the Savings Bank Foundation of Ascoli Piceno and the City Council of Comunanza. It has been prepared in the interior of the elegant Pascali Palace.

The spectator will admire thirty-three canvas of high pictorial quality (catalogue of Marsilio publishing)



Antonio Amorosi, Davida e Golia, collezione Fiammnatta e Fabrizio Lemme
(in basso a sinistra).

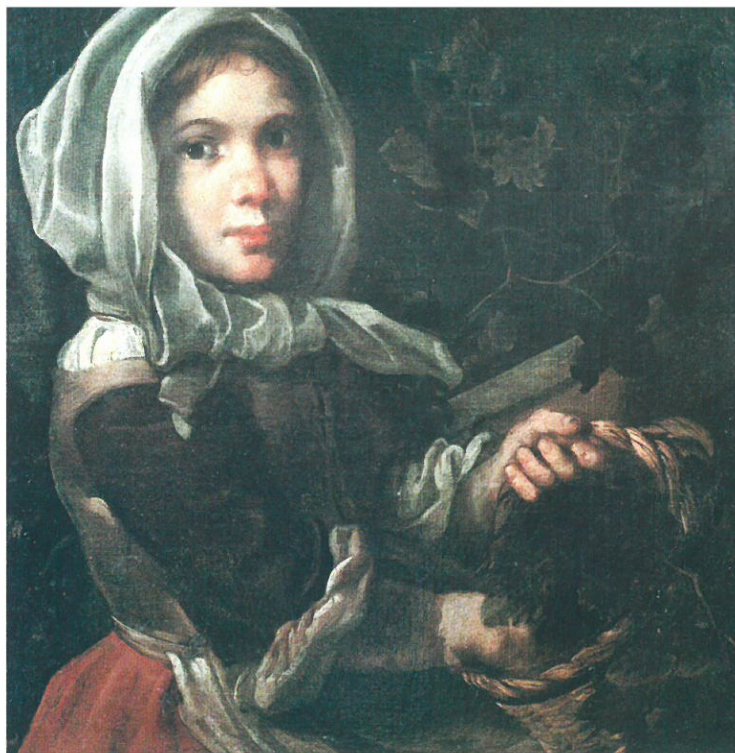
Antonio Amorosi, contadinella, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
(in alto a destra).

scere una parte della migliore produzione dell'artista nato a Comunanza il 25 marzo 1660 e vissuto per lo più a Roma (qui morì nel 1738).

Apprezzato dai contemporanei ma a lungo dimenticato dalla critica che lo ha riscoperto soltanto nel secolo scorso, Amorosi compì il suo apprendistato presso Giuseppe Ghezzi (1634-1721), altro artista comunanzese affermato nella città papale (Principe dell'Accademia di San Luca dal 1674). Giuseppe Ghezzi fu pure suo protettore e gli fece ottenere commissioni di opere di storia e religiose; tuttavia Antonio Amorosi maturò uno stile personale e si specializzò nelle bambocciate, genere poco diffuso a Roma e che gli diede notorietà anche tra gli stranieri.

Accontentando l'élite aristocratica e l'emergente classe borghese che assiduamente frequentavano la sua bottega, Amorosi scelse il filone della pittura antiaccademica. Egli colmò il vuoto nel genere che a Roma si era creato con la scomparsa di Eberhard Keilhau (o, più semplicemente, Bernard Keil, artista danese a Roma nel 1656 ed ivi deceduto nel 1687). Con quest'ultimo Amorosi fu spesso confuso; al fine di contribuire a far rilevare le differenze esistenti tra i due modi pittorici, la mostra si apre con quattro tele di eccellente fattura riconducibili alla mano del danese. E' esposta anche la *Contadinella* della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini (Roma), opera tradizionalmente assegnata ad Amorosi, ma attribuita a Keil nella monografia di M. Heimbürger (1988). L'effetto realistico della figura di *fanciulla con cesta* sembra un rimando alla matrice nordica del Keil, non un elemento assegnabile alla pittura di Amorosi del quale si apprezzano, piuttosto, graziose e spontanee scenette di vita quotidiana. Si tratta di episodi semplici nei quali primeggiano figure gentili di adolescenti, più spesso di bambini; sono personaggi fieri di mostrare le loro attività abituali.

Sono ammirabili ritratti e bambocciate di picco-



coming from private collections, of inside and outside of Marche, foreign and Italian museums, churches of the region of Ascoli. These works make possible to know a part of the best production of this artist born in Comunanza on March 25, 1660 and who lived in Rome (where he died in 1738).

Amorosi was appreciated by his contemporaries, but during a lot of time he has been forgotten by the critics who rediscovered him only one century ago. Amorosi carried out his apprenticeship with Giuseppe Ghezzi (1634 – 1721), another artist of Comunanza who asserted himself in the papal city (Prince of the Saint Luca's Academy since 1674). Giuseppe Ghezzi was also his protector and made him obtain religious and historical assignments of works; nevertheless Antonio Amorosi thought out a personal style and specialized himself in cherubs, a genre that was little spread in Rome and that provided him fame even abroad.

Amorosi chooses the trend of the anti academic painting so that he pleased the aristocratic elite and the emerging middle-class that he regularly frequented. He filled the void in this genre that was left in Rome after the disappearance of Eberhard Keilhan (that is to say, Bernard Keil, Danish artist settled in Rome since 1656 and who died in this city in 1687). Amorosi was often mistaken for this one; in order to help to emphasize the existing differences between the two pictorial genres, the exhibition starts with four canvas of excellent appearance attributable to the Danish artist. It's also exhibited the Peasant of the National Gallery of Ancient Art of the Barberini Palace

le e medie dimensioni che lasciano emergere la formazione classica dell'artista, la stessa educazione che si rintraccia nelle tele più grandi, di carattere sacro (ne sono presenti tre in mostra). Al suo *background* culturale va ricollegato, infatti, il distacco del pittore da un realismo troppo accentuato e l'assenza di denuncia sociale qualora è rappresentato il mondo dei più poveri come nei *Fanciulli con cesto di carciofi e uccellini* della



collezione Fiammetta e Fabrizio Lemme (Roma). Amorosi usa trasferire i soggetti di genere su di un piano idillico-pastorale; così facendo si inserisce nella corrente pittorica del primo Settecento romano che intendeva svecchiare i moduli barocchi con orientamenti rococò.

L'esposizione comunanese ha permesso, dunque, di entrare in contatto con le tendenze innovative della pittura romana negli anni di trapasso tra XVII e XVIII secolo attraverso un artista marchigiano che si serve del "quotidiano" per riportare nell'ambito di un prodotto accademico il genere più antiaccademico di tutti i tempi.

(Rome), a work that has been traditionally attributed to Amorosi but that is attributed to Keil in the monograph of M. Heimbürger (1988). The realistic effect of the figure of the girl with a basket seems a reference to the Northern European origins of Keil and not an elements attributable to the painting of Amorosi in which there are represented graceful and spontaneous scenes of the daily life. It is a question of simple episodes in which prevail kind teenagers and children figures; it is a question of personages who are proud of showing their every day life.

Several portraits and cherubs of small and medium size follow one another along the show rooms of the exhibition. Those ones show the classical formation of the artist, the same education that is found in the largest canvas of sacred nature (there are three in the exhibition). The distancing of the painter from a too much accentuated realism and the absence of social condemnation are related to his cultural background. In fact, his work depicted the world of the poorest as in *Children with a basket of artichokes and little birds* of the Fiammetta and Fabrizio Lemme collection (Rome). Amorosi transfers this type of themes to an idyllic-pastoral view introducing himself in the pictorial trend of the early Roman XVIIIth century that wanted to rejuvenate the baroque modules of rococo orientation.

This exhibition allows, therefore, to come into contact with the innovative trends of the Roman painting among the XVIIth and the XVIIIth centuries through an artist from Marche who used the "daily life" to reproduce the more anti academic trend of all the times in the field of an academic product.



SIBILLINA DIMORA srl
società edile immobiliare
via Capocastello, 40
62026 San Ginesio (Mc)
TEL 0733 656 737
FAX 0733 652 112
info@sibillinadimora.it
www.sibillinadimora.it



SIBILLINA
DIMORA



Novità del Quattrocento a Camerino

di Francesco Maria Orsolini

A

d oltre un anno di distanza dalla mostra "Il Quattrocento a Camerino: Luce e prospettiva nel cuore della Marca", due eventi, uno di carattere documentario e l'altro espositivo, si aggiungono alla ricostruzione di uno tra i capitoli più suggestivi di quello che Roberto Longhi definì il Rinascimento umbratile.

Dopo il terremoto attributivo originato dalle nuove interpretazioni filologiche e dalle acquisizioni documentarie di Andrea de Marchi, Emanuela di Stefano e Matteo Mazzalupi, la decisiva scoperta di quest'ultimo di una quietanza di pagamento presso l'Archivio di Stato di Camerino, conferma l'identità tra il pittore Giovanni Angelo d'Antonio e quello che in via ipotetica era stato indicato come il Maestro dell'Annunciazione di Sperimento. A questi Andrea de Marchi aveva attribuito le opere più significative del catalogo di Girolamo di Giovanni che, considerato finora il vero *magister* della pittura camerte del '400, accanto a Giovanni Boccati, è stato "ricompensato" delle opere sin qui assegnate al cosiddetto *Maestro delle Macchie*, nonché degli affreschi del Maestro del Patullo.

Il documento rinvenuto da Matteo Mazzalupi fa parte degli atti del notaio Giovanni d'Antonio e certifica il pagamento di 10 ducati per la tavola commissionata a Giovanni Angelo d'Antonio da don Niccolò di ser Ludovico da Camerino, per la chiesa di San Lorenzo a Castel San Venanzio, presso Serrapetrona, e ivi ancora collocata. Nell'atto, datato 12 novembre 1452, il pittore è indicato come *magister Johannes Antonii alias de lu Paczo de castro Bolognole*. Nativo di Bolognola, Giovanni Angelo era figlio di Antonio di Domenico, detto il Pazzo e nel borgo appenninico ha eseguito con certezza almeno due opere: l'edicola affrescata di Villa Malvezzi e la pala dipinta per la chiesa di San Michele Arcangelo, commissionata dal notaio Giovanni Borgarucci. Quest'ultima, che non era stato possibile presentare alla mostra del 2002 per le precarie condizioni di conservazione, è ora esposta alla

Since the exhibition "The XV century in Camerino: Light and perspective in the heart of Marche", that took place a year ago; two events, one of documentary nature and another one of exhibition nature, are added to the reconstruction of one of the most evocative chapters of which Longhi Robert has defined as the Renaissance in Umbria.

After the earthquake attributed in origin by the new philological interpretations and by the documentary acquisitions of Andrea de Marchi, Emanuela de Stefano and Matteo Mazzalupi, the decisive discovery of this last one of a receipt before the State File of Camerino, it confirms the identity between the painter Giovanni Angelo D_Antonio and the one who was identified hypothetically like the Master of the Annunciation of the Experiment. Andrea de Marchi had attributed to these painters the most significant works of the catalogue of Girolamo de Giovanni, who was considered until now like the most important painter of the painting of Camerino of the XV century, as well as Giovanni Boccati, and to whom were attributed works until then attributed to the Master of the Macchie, as well as the frescoes of the Master of the Patullo.

The document recovered by Matteo Mazzalupi belongs to the acts of the notary Giovanni D_Antonio and certifies the payment of 10 ducats for the painting ordered to Giovanni Angelo D_Antonio by Don Niccolò de Ludovico of Camerino, for the church of Saint Laurent in the Castle of San Venanzio, near Serrapetrona, and it is still placed there. In the act dated the 12 November of 1452, it is made a reference to the painter like the master Johannes Antonii alias Paczo of the town of Bolognole. Native of Bolognola, Giovanni Angelo was son of Antonio de Domenico, called the Crazy, and in this town of the Appenines he certainly made at least two works: the bandstand with fresco paintings of the Malvezzi Manor and the altarpiece painted for the church of Saint Michael Archangel, ordered by the notary Giovanni Borgarucci. This work, which it was not possible to display in the exhibition in 2002 because of its precarious conditions of conservation, is now

Pinacoteca civica di Camerino, dopo un restauro eseguito dallo Studio Bartoli di Roma e finanziato dal Comune di Camerino, dalla Soprintendenza delle Marche, da quella del Polo Museale Romano, dal Museo Nazionale di Palazzo Venezia, che ha concesso l'opera in prestito temporaneo. Prima di entrare a far parte della collezione di Palazzo Venezia, la pala è stata interessata da numerosi passaggi di proprietà, a partire dal primo del 1855, quando il parroco della chiesa e il comune di Bolognola cedettero la pala alla collezione Caccialupi di San Severino Marche.

L'opera, rappresenta la *Madonna in trono col Bambino e angeli, tra San Giovanni Battista, San Fortunato, San Nicola da Bari e San Michele*. L'interesse del dipinto è dato in particolare dall'essere la prima opera documentata di Giovanni Angelo d'Antonio, databile alla metà del quarto decennio del '400, quando prevalgono ancora le influenze di Beato Angelico e soprattutto di Filippo Lippi, rispetto a quelle che, negli anni immediatamente successivi, dimostreranno un orientamento sempre più marcato verso le ricerche luministiche e prospettiche di Domenico Veneziano e Piero della Francesca, fino alle suggestioni padovane che si riflettono nelle opere della maturità.

exhibited in the Gallery of municipal Art of Camerino, after the restoration made by the Study Bartoli of Rome and financed by the City council of Camerino, the General Direction of Marche, the one of the Museum Pole, the National Museum of the Venice Palace, that has lent the work temporarily.

The altarpiece had several owners before becoming a part of the collection of the Palace of Venice, this happened in 1855, when the parish priest of the church and the City council of Bolognola gave the altarpiece to the Caccialupi Collection of San Severino Marche. The work, that was in the exhibition with an ample and didactic material until the 19th October of 2003, represents the Virgin in the throne with the Child and the angels, between Saint John Baptist, Saint Fortunato, Saint Nicholas of Bari and Saint Michael. The interest of the painting remains specially in the fact that it is the first documented work of Giovanni Angelo D'Antonio, dated in the middle of the fourth decade of the XV century, when the influences of the devout Angelico and mainly of Filippo Lippi still prevailed, with respect to which, in the successive years, it would be demonstrated a direction towards the search for light and perspective of Domenico Veneziano and Piero della Francesca until the influences from Padova that are reflected in the works of their later years.

GPL COSTRUZIONI

Via Fioretti, 14 - 60131 ANCONA

tel. 071 2868609

fax 071 2868085

e-mail: gpl.costruzioni@tiscalinet.it





"Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca"

di Andrea De Marchi

La mostra su "Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca" ha voluto essere un'occasione sperimentale. Un tentativo di rovesciare certi schemi precostituiti che costruiscono la sto-

ria del secolo forse più grande dell'arte italiana, il Quattrocento, sempre e solo a partire dai centri pilota e dalle loro gerarchie assolute, e non già dalla rete complessa che attraverso infinite rielaborazioni mostra la vitalità stessa delle indubbe capitali del tempo. Una volta tanto, provare a ripercorrere questa storia, per così dire, all'inverso. E allora verificare, paradossalmente, che Camerino può aiutare a capire Firenze e Padova, perchè è il policentrismo, la dialettica tra centri maggiori e minori che fa grande e appassionante il Quattrocento italiano. L'arte a Camerino, dagli splendori tardogotici allo spegnersi della civiltà prospettica fra il dilagare del proto-classicismo, nella pittura ma non solo nella pittura, costituiva allora un osservatorio privilegiato per riconsiderare con occhi nuovi tutto uno spettro variegato di fatti figurativi, di qua e di là dell'Appennino.

Il primo schema di cui sbarazzarsi era quello di un rigido confine tra le Marche e l'Umbria, per cogliere invece l'osmosi delle valli più interne, del Potenza e del Chienti, e la valle Umbra, e Spoleto, Foligno, Perugia. Gli umbri camertes per definizione stanno sul crinale, rifuggono banali incasellamenti.

Il secondo ostacolo da superare era l'invincibile complesso di inferiorità che impedisce anche alla provincia in apparenza più altera di riconoscere la forza autentica dei propri valori, espressi da una storia contrastata sì, ma ricca di episodi luminosi.

Nella mostra si è cercato di far parlare la qualità, perchè questa è la via maestra di ogni discorso sulla storia dell'arte. Le opere raccolte negli spazi dell'ex convento di San Domenico dialogavano tra loro in una sequenza

"THE 15TH CENTURY IN CAMERINO. LIGHT AND PERSPECTIVE AT THE HEART OF MARCHE"

The exhibition "The 15th Century in Camerino. Light and perspective at the heart of Marche" wanted to be an occasion to experiment. An attempt to demolish certain preconceived schemes that built the history of perhaps the more important century of the Italian Art, the 15th Century; starting exclusively from the coastal cities and from their absolute hierarchies and not from the complex network that suffered infinite re-workings, the same vitality of the doubtless capitals of the time. You try to go through History in the inverse sense and then you verify, strangely, that Camerino can help to understand Florence and Padua, because it's the centralism, the dialectic between big and small cities which makes the 15th Century important and exciting.

The art in Camerino, from the late gothic splendour to the decline of the school of the perspective, in the painting of the proto - Classicism but no only in it, constituted then a privileged observatory to reconsider with new eyes the whole aspect of figurative motifs in this and the other side of the Apennines. The first scheme of which to get rid off was the one referred to a rigid dividing line between Marche and Umbria in order to substitute it for the fusion of the interior valleys, Potenza and Chienti, and the Valley of Umbra and Spoleto, Foligno, Perugia. The Umbri Carmertes are in fact in the summit and avoid banal classifications.

The second obstacle to surpass was the invincible complex of inferiority that prevented to the provinces in appearance more arrogant to recognize the authentic force of the own values, expressed throughout history, yes, but rich in outstanding episodes.

The exhibition has tried to emphasize the quality, since this one is the main line of any speech on the history of Art. The works gathered in the rooms of the ex-Convent of Saint Dominique have a dialog among them in a sequence, sometimes narrow sometimes wide: the counterpoint between the presented paintings and the turned volumes of the statues, but also between compact and luminous works like the unforgettable series of the paintings of Boccati or the room where they're confronted, one next to the other, four sublime Crucifixions (Brno, Camerino, Castel San Venanzio, Sarnano) of the middle of the century, the greater protagonist of the perspective and luminous painting of Camerino, Giovanni Angelo d'Antonio, and of his not less extraordinary companion of difficulties, died young, the Master of the triptych of 1454. I believe that nobody who has seen a room like that it can be indifferent to the force of a tough impression or to getting hea-

Il Quattrocento a Camerino
Luce e prospettiva nel cuore della Marca

ora più serrata ora più dilatata: il contrappunto tra le tavole e le oreficerie, tra i dipinti prospettici e i volumi torniti della scultura lignea, ma poi nuclei compatti e luminosi, come l'indimenticabile sequenza delle tavolette di Boccato o la saletta dove si affrontavano una vicina all'altra quattro sublimi Crocefissioni (Brno, Camerino, Castel San Venanzio, Sarnano), della metà del secolo, del maggiore protagonista della pittura prospettica e luminosa di Camerino, il possibile Giovanni Angelo d'Antonio, e di un suo compagno di strada non meno straordinario, forse morto giovane, il Maestro del trittico del 1454. Credo che per chi l'ha vista una sala come quella non potesse non rimanere confitta nel cuore, con la forza di un'impressione quasi lacerante, ma cicatrizzata dallo splendore luminoso di una pittura che captò la verità più ruvida dell'arte sottilmente geometrica e intellettuale di Piero della Francesca.

Si entra così nel vivo della problematicità della mostra. Qualcuno ha detto che era una mostra troppo specialistica, per addetti ai lavori. Dal momento che non è stato un fallimento di pubblico, questo dovrà essere rivendicato senza falsi pudori: ebbene sì, era e voleva essere una mostra specialistica, con rigore, senza concessioni di sorta. Ma anche il discorso specialistico più serrato può parlare, se condotto con coerenza, e comunicare la sua diversità rispetto a messaggi più o meno inflazionati, scontati e prevedibili. Credo o almeno spero che la mostra abbia saputo parlare, proprio per la forza stessa dell'impatto visivo e degli accostamenti via via tentati, anche ai visitatori meno preparati, e che li abbia stimolati a voler sapere di più. Le proposte espositive, oggi, rincorrono in maniera sempre più affannosa una semplificazione dei messaggi, puramente consumistica (Van Gogh e l'impressionismo! in violenza ad ogni minima sensata comprensione storica), che avrà magari forza d'urto ma finisce sempre per battere sulla riconoscibilità di idee già date, non provoca insomma a nuove curiosità e a ragionamenti autonomi.

L'ambizione di questa mostra, e dell'intenso e corale lavoro che l'ha accompagnata, era quella di coniugare la ricerca scientifica e una sensibilizzazione più vasta. L'obiettivo era far conoscere una geografia storica e artistica di una ricchezza e complessità per lo più insospettata, nella speranza di

led by the luminous splendour of a painting that caught the most rude truth of the subtly geometric and intellectual art of Piero della Francesca.

One enters thus into the center of the problematic of this exhibition. It's been said that this was a too much specialized exhibition. From the moment that it hasn't been a public failure it must be vindicated without false modesty: yes, it was and it wanted to be a specialized exhibition, with rigor, without concessions of no type. But even the stricter specialized reasoning can be pronounced always with coherence and transmit its diversity with respect to messages more or less overworked, taken for granted and foreseeable. I think, or at least I hope, that the exhibition has known how to transmit, indeed by the own force of the visual impact and the attempts of approaches, even to the common visitors and that has stimulated them to know more. Nowadays exhibition proposals persecute in a laborious way to simplify more and more the messages, led mainly by the marketing interests (Van Gogh and the impressionism!, against the minimum sensible understanding of the history), that perhaps has impact but that always finishes in the recognition of the already given ideas, and finally not urging in fact new curiosities and own reasoning.

The ambition of this exhibition, and the intense and choral work that's been behind it, was to conjugate scientist researches and a wider sensitivity. The objective is to present an historical and artistic geography of a rich and at least unsuspected complexity, in the hope of a positive relapse to make mature a new sensitivity that sees in the trusteeship and diffusion of the patrimony (what a beautiful expression

more and more in disuse!) not only an old instrument,

but a source of human and moral resources. The rural party of Camerino conserves dozens of monumental vestiges that hope to be saved from forgetfulness and destruction: the fresco paintings of the oratory of Baregnano, of the church of the Cross in Pioraco, of the Virgin of the Calcinarios in Sero, of the church of Copogna, from Villanova di Fior di Monte, and so many others. Something has been done, mainly as a seed in the conscience. The exhibition must be a first step so that this ample circumscription discovers again and, therefore, defends the extraordinarily varied own identity.

The second point is the more scientist one. In this case it's said that the numerous proposals of new interpretations or identifications, nothing less than of the most important protagonists of this time of the art of Camerino (Olivuccio di Ciccarello, the author of the triptych of 1454; Giovanni Angelo d'Antonio of Bolognola, author of the Virgin of Macareto, etc.) carried on often with problems, aren't dictated by a simple "furor novitatis" but are born almost from the necessity of an objective delay of the studies in this sector. Almost no foreign studios has studied the 15th Century of Marche; only Crivelli is



una ricaduta positiva per far maturare una sensibilità nuova, che veda nella tutela capillare e diffusa del patrimonio (che bella espressione, sempre più in disuso!) non già un vecchio arnese ma una fonte di risorse umane e morali. Il contado di Camerino conserva decine e decine di vestigia monumentali che attendono di essere salvate da oblio sicuro e distruzione: gli affreschi dell'oratorio di Baregnano, della chiesa del Crocefisso a Pioraco, della Madonna dei Calcinari a Sefro, della chiesina di Copogna, di Villanova di Fiordimonte, e tanti altri ancora. Qualcosa è già stato fatto, innanzitutto come seme nella coscienza. La mostra deve essere un primo passo perché questo vasto comprensorio riscopra e quindi difenda la propria identità straordinariamente variegata.

Il secondo punto è quello più propriamente scientifico. In questo caso va detto che le numerose proposte di nuova interpretazione o addirittura identificazione dei protagonisti maggiori di questa stagione dell'arte camerinese (Olivuccio di Ciccarello, il Maestro del trittico del 1454, Giovanni Angelo d'Antonio da Bolognola, il Maestro della Madonna di Macereto, ecc.), avanzate spesso in forma problematica, non sono dettate da vano "furor novitatis", ma nascono quasi di necessità dall'obiettiva arretratezza degli studi in questo settore. Quasi nessuno studioso straniero si è applicato al Quattrocento marchigiano, solo Crivelli è noto e universalmente amato fuori d'Italia. È incredibile verificarlo. Al tempo stesso per decenni si sono ripetuti fino all'estenuazione gli stessi luoghi comuni, senza un autentico riesame che ripartisse dai dati certi, da un spoglio più agguerrito degli archivi, da ricognizioni sistematiche sul campo, da una lettura competente e aggiornata dei caratteri stilistici, basata su vaste conoscenze e riscontri puntuali, non già su generalizzazioni puramente retoriche. Il materiale che è stato messo in campo, col concorso di tante competenze diverse, spero potrà suscitare vivaci discussioni e aprire il campo a nuove ricerche: in tal caso la mostra e le iniziative che l'hanno accompagnata (il convegno dell'ottobre 2001, la strenna 2002 della Banca delle Marche su "I pittori a Camerino nel Quattrocento") avranno esaudito il loro compito maggiore.

known and loved universally outside Italy. It's incredible to verify it. At the same time these common places have been repeated for decades until the debilitation, without an authentic revision which started from reliable data, from a more seasoned scrutiny of the archives, from searches on the land, from a careful reading and bring up to date of the stylistic aspects, based in ample knowledge and verifications, not only on purely rhetorical majorities. I hope that the material that has been put on the table, with the concurrence of so many diverse competences, that will provoke animated debates and that it will lay the way to new investigations: in such case, the exhibition and the initiatives that have accompanied it (the agreement in October 2001, the Christmas gift of 2002 of the Bank of Marche about the painters in Camerino in the 15th Century) would have obtained its greater goal.

pag. 72
Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo di Antonio?),
Cristo in Pietà (nella lunetta), autoritratto del pittore (part.),
Camerino, Pinacoteca e Musei Civici.

pag. 73
Carlo Crivelli, Trittico di San Domenico, Madonna col Bambino (part.),
Milano, Pinacoteca di Brera.

pag. 74
Olivuccio di Ciccarello da Camerino,
Madonna in trono col Bambino e due donatori (part.),
Mondavio, Palazzo Municipale.



Il Quattrocento a Camerino

Intervista a Pietro Zampetti

di Tiziana Marozzi

Pietro Zampetti non ha certo bisogno di presentazioni. Uno dei portabandiera della cultura marchigiana e non solo, grande maestro di storia dell'arte, già direttore delle Belle Arti di Venezia e docente all'Università di Urbino, di cui ha diretto anche la scuola di perfezionamento in storia dell'arte, ed in seguito direttore del Centro regionale per i Beni Culturali, è autore di innumerevoli saggi tra cui la monumentale *Pittura nelle Marche*, edita da Nardini in quattro tomi, a partire dal 1988. Questa sezione della collana sull'arte marchigiana, che include anche l'architettura (Mariano, 1995) e la scultura, curata dallo stesso Zampetti (1993), davvero imprescindibile per chiunque voglia accostarsi alla materia, riflette, come sottolineava Carlo Bo nella presentazione al primo volume, la sua intera attività di studioso e la sua prima vocazione di marchigiano. La voce di questo maestro si è tante volte levata su quotidiani nazionali come *Il Corriere della Sera* contro la pubblica ottusità, segnalando opere importanti bisognose di restauro ed interventi poco rispettosi dei valori della cultura artistica, mille volte cercando e difendendo la verità - come si apprende anche leggendo l'epistolario e gli scritti raccolti nella sua autobiografia *Gli anni i giorni le ore*, edita da Motta (2000) - soprattutto verso le tanto care Venezia e Ancona o ardite prefazioni (vedesi quella di Fabio Mariano, *Piazza del Papa* in Ancona, 1993). La sua voce costituisce, inoltre, in molti casi, la memoria storica di tante vicende della storia dell'arte marchigiana, attualmente sepolte, sedimentate e non documentate. Dalle sue opere traspare un elemento inconfondibile, un approccio metodologico oggi raro, ovvero l'osservazione e lo studio dell'opera d'arte come opera dell'uomo, da percepire non esclusivamente attraverso gli strumenti iconografico-iconologici ma con l'analisi del colore, della 'fisicità' del quadro. I suoi studi sui Crivelli, su Lotto, su Tiziano e sul Veronese, sul Tiepolo (fu proprio lui in un saggio del 1964, in *Arte Veneta*, a riconoscergli la pala della chiesa filippina di Camerino), nonché su Carpaccio, su Bellini e sui Guardi, restano insuperati ed attualissimi. Tra i suoi meriti maggiori, quello di aver per primo intuito l'importanza della cosiddetta "scuola di Camerino" del Quattrocento, celebrata in una fondamentale mostra a Venezia nel 1961 dove furono segnalati all'attenzione della critica internazionale quei capolavori, al giorno d'oggi universalmente noti, ma allora quasi totalmente misconosciuti.



INTERVIEW TO ZAMPETTI

Pietro Zampetti doesn't need to be introduced. He's one of the flagmen of the culture of Marche, as well as a great teacher of History of Art, in a time director of the Beautiful Arts of Venice and professor in the University of Urbino, in which he also directed the school of improvement of Art History, and later director of the Regional Center for the Cultural Goods, as well as author of innumerable texts among which the monumental "Painting in Marche", published by Nardini in four volumes in 1988. This section of the collection on the art of Marche, that also includes the architecture (Mariano, 1995) and the sculpture, with which Zampetti himself had dealt (1993), is really essential for who wants to approach the matter, because it reflects, as it emphasized Carlo Bo in the presentation of the first volume, all the activity of the studios and his first vocation of inhabitant of Marche. The voice of this scholar has been raised in many occasions against the public stupidity in national newspapers like Il Corriere della Sera, indicating the necessity of restorations and of interventions getting involved in the values of the artistic culture, looking for and defending the truth for a thousand times - as it's understood also when reading the letters and writings gathered in his autobiography "The years, the days, the hours", published by Motta (2000) - overall in relation to the so close Venice and Ancona or bold prefaces (see the one that's in the square of the Pope of Ancona of Fabio Mariano, 1993). His voice constitutes, in many cases, the historical memory of so many events of the history of the art of Marche, at the moment buried, settled and not documented. His works give a glimpse of an unmistakable element, a methodologist approach little common today, that's to say, the observation and the study of the work of art like creation of the man, gathered not exclusively through iconographical - iconological instruments, but through the study of the colour, the 'physicity' of the picture. His studies on Crivelli, Lotto, Tiziano or Veronese, Tiepolo (he was who in a study of 1964, in Arte Veneta, attributed to him the altarpiece of the church of Camerino), as well as on Carpaccio, Bellini and Guardi who are still of great actuality. One of his greater merits is being the first in intuiting the importance of the so called School of Camerino of the 15th

L'abbiamo voluto interpellare come esperto per chiedergli le sue opinioni sulla mostra di Camerino, recentemente conclusasi, definendo la questione tra punti fermi ed interrogativi ancora aperti.

La mostra di Camerino pone, ad evidenza, il problema di costruire una nuova storia dell'arte marchigiana rispetto a quella da lei tracciata a partire dal 1988 nei quattro volumi dedicati alla "Pittura nelle Marche". Che cosa ne pensa delle ipotesi critiche finora avanzate?

La Mostra, ben allestita negli ambienti restaurati del complesso monumentale di San Domenico, piena di belle opere, è sostanzialmente positiva perché richiama l'attenzione su di una civiltà poco nota. Non ne posso, invece, accettare i risultati critici, quali appaiono enunciati nel catalogo, curato da Andrea de Marchi e Giannatiempo Lopez. Mi sembra che ci sia molta confusione su un argomento tanto importante, legato al territorio del Rinascimento adriatico. Già il Sovrintendente ai Beni Storici e Artistici delle Marche, Paolo Dal Poggetto, ha preso le distanze dagli organizzatori, nella prefazione allo stesso catalogo.

Lasciando ora da parte il problema di identità Carlo da Camerino - Olivuccio da Ciccarello è ampiamente affrontato il tema della pittura del Quattrocento a Camerino.

Dopo Arcangelo di Cola, un fiore del gotico cortese, presente a Firenze quando v'era anche Gentile, in quegli stessi anni in cui Masaccio dava il via alla rivoluzione umanistica con gli affreschi della cappella Brancacci, il mondo pittorico camerinese era legato dagli storici soprattutto a due pittori: Girolamo di Giovanni e Giovanni Boccati, fino a quando



Carlo Crivelli, rappresentazione della città di Camerino, San Venanzio (part.), Milano, Pinacoteca di Brera (in alto a sinistra).

Pietro Zampetti e Truman (in alto a destra).

Girolamo di Giovanni, Madonna della Misericordia, san Venanzio e san Sebastiano, Camerino, Pinacoteca e Musei Civici (in basso a sinistra).



Century, which was remembered in a basic exhibition in Venice in 1961, in which the attention of the international critic was put on these masterpieces, nowadays universally recognized, but then almost completely unknown.

We wanted to have him in quality of expert to ask him his opinion about the exhibition in Camerino, recently closed, defining the question between final and interrogatory question marks still opened.

- The exhibition of Camerino reveals the problem of constructing a new history of the Art of Marche regarding the already drawn up from 1988 in the four volumes dedicated to the "Painting in Marche". What do you think of the hypotheses exposed till now?.

- The exhibition, put in scene well in the recovered spaces of the monumental complex of Saint Dominique, full of beautiful pieces, is substantially positive because it puts the attention on a little well-known civilization. I cannot, nevertheless, accept the critics, which are enunciated in the catalogue, made by Andrea de Marchi and Gianna Tiempo Lopez. It seems to me that it exists a great confusion on such an important argument related to the region of the Adriatic Renaissance. In this sense, the one in charge of the Historical and Artistic Goods of Marche, Paolo Dal Poggetto, has taken distances from the organizers in the preface of the catalogue.

- Leaving apart the problem of identity of Carlo of Camerino - Olivuccio of Ciccarello, that doesn't have anything to do with Camerino but with the painting of Ancona; it's widely treated the subject of the painting of the 15th Century in Camerino.

-After Arcangelo di Cola, the top of the courtesan gothic, present in Florence at the same time as Gentile, in the years in which Masaccio initiated the humanistic revolution with the fresco paintings of the Brancacci chapel; the pictorial world of Camerino was bound to history, mainly by two painters: Girolamo di Giovanni and Giovanni Boccati, until Federico Zeri in the text "Two paintings, the philology and a name: the Master of the Barberini paintings" published in 1961, added to them the name of Giovanni Angelo d'Antonio. Leaving apart Frai Carnevale, he attributed them the paintings of the ducal Palace of Urbino, that later passed to the Barberini collection and later on emigrated to

Federico Zeri nel saggio *Due dipinti la filologia e un nome: il Maestro delle tavole Barberini*, uscito nel 1961, aggiunse loro il nome di Giovanni Angelo di Antonio. Togliendoli a Fra' Carnevale, gli attribui i dipinti del palazzo ducale di Urbino, passati alla collezione Barberini, poi emigrati in America. Che i rapporti con la corte camerinese con quella urbinata dei Montefeltro fossero stretti, non solo per ragioni di parentela, è noto da tempo. Fu poi il Rotondi a scoprire nella sala degli Angeli, la cosiddetta *camera picta* del palazzo ducale di Urbino, la mano di Giovanni Boccati. Ma lasciato da parte il bravo Giovanni Boccati, sulla cui personalità non affiorano problemi nuovi di rilievo, il catalogo, affronta e vuol sciogliere il nodo Girolamo di Giovanni-Giovanni Angelo di Antonio, il primo definito *Maestro delle Macchie*, mentre il secondo identificato con il pittore al quale si deve l'Annunciazione di Sperimento.

La suggestiva chiesa di S. Maria delle Grazie, detta S. Maria delle Macchie, di Gagliole, complesso di origine romanica al quale è stata accorpata la chiesina gotica con il nucleo più antico affrescato dall'esanatoghiese Diotallevi di Angeluccio, contiene cicli di affreschi databili dal XIV al XVI secolo in cui si leggono i diversi idiomi delle scuole pittoriche di San Severino, Camerino e Fabriano. Se non erro, fu proprio lei nel 1964 a introdurre lo pseudonimo di Maestro delle Macchie. Chi era il Maestro delle Macchie e chi è, ora, Girolamo di Giovanni?

Nella suddetta chiesa eremitica, piena di affreschi votivi, sono presenti molte mani: non è dunque possibile assegnare allo stesso artista *L'Angelo annunziante e la Vergine*, che hanno un raffinato sapore tardo gotico alla Lorenzo d'Alessandro prima maniera, e la *Madonna del latte*, che presenta un acerbo gusto proto-rinascimentale. Quell'artista, detto appunto *Maestro delle Macchie*, è indicato (cat. 69-70) in Girolamo di Giovanni. Che confusione! Non a caso avevo intitolato lo scritto che lei ricordava *Una chiesa eremitica ed un'antologia pittorica*, in quanto vi sono presenti molti artisti, anche notevoli, tra cui forse, Luca Signorelli o un suo immediato collaboratore.

Anche nel ciclo di affreschi dell'abbazia di San Biagio di Piobbico, nei pressi di Sarnano, sono presenti più mani. Una loro attenta lettura può promuovere passi sicuri in avanti per conoscere a fondo la pittura camerinese del Quattrocento. Ad esempio vi sono presenti citazioni dall'affresco del

America. It's known from long ago that the relations of the court of Camerino with the one of Urbino of the Montefeltro were narrow not only by kinship reasons. It was Rotondi who discovered them in the room of *The Angels*, called the *Picta room*, of the ducal palace of Urbino by the hand of Giovanni Boccati. But leaving to a side the capable Boccati, on whose personality arise new relevant aspects, the catalogue faces and wants to undo the union Girolamo di Giovanni – Giovanni Angelo d'Antonio, the first defined as "*Maestro delle Macchie*", while the second one is called the author of the *Annunciazione di Sperimento*.

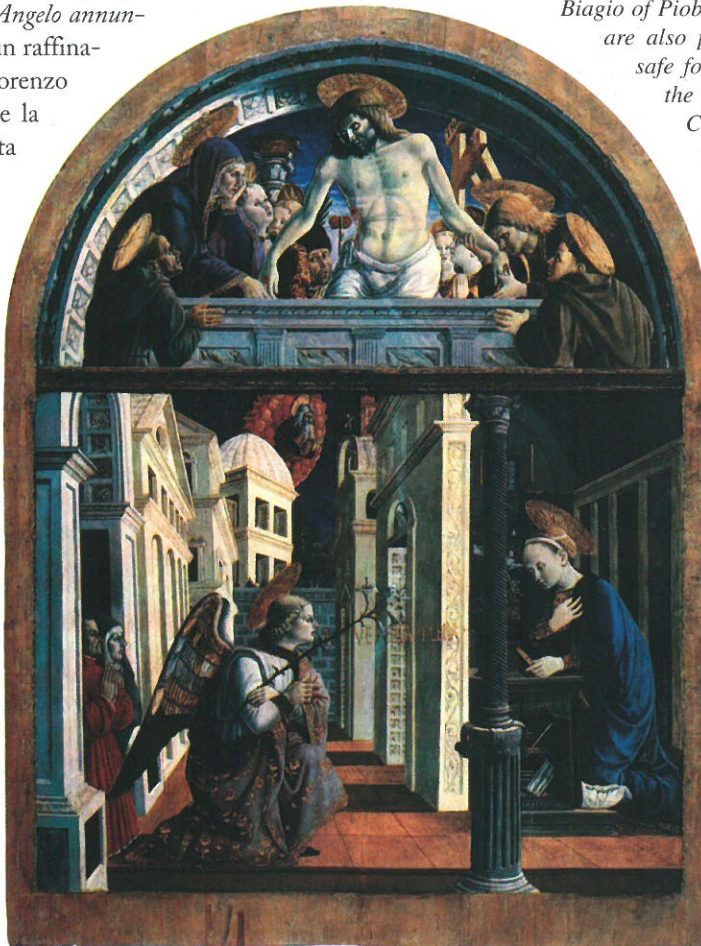
-The suggestive church of Santa Maria delle Grazie, well-known like Santa Maria delle Macchie, of Gagliole, the original Romanesque complex to which has been added the gothic church with the older fresco paintings of the esanatoliens which date from the XIV to XVI centuries in which it can be read the different languages from the pictorial schools of San Severino, Camerino and Fabriano. If I'm not mistaken, he was the one who in 1964 introduced the alias "Maestro delle Macchie". Who was him and who was then Girolamo di Giovanni?.

-In the abovementioned hermit's church, full of fresco paintings, are present many hands: it isn't therefore possible to assign to a sole artist the Announcing Angel and the Virgin, that have a refined late gothic taste in the style of Lorenzo d'Alessandro, and the Virgin of the Milk, that presents a proto-Renaissance style. The artist known as Maestro delle Macchie is referred (cat. 69-70) as Girolamo di Giovanni. What a confusion!. Not by chance the writing that you mentioned is titled "A hermit's church and a pictorial anthology" due to the presence of many artist, some of them commendable, between who is Luce Signorelli or one of his immediate collaborators.

In the cycle of fresco paintings of the abbey of San Biagio di Piobbico, near Sarnano, several hands are also present. A careful reading allows safe forward - steps to know thoroughly the painting at Camerino at the 15th Century. For example, the appointments about the fresco painting of 1449, executed in the church of San Agostino of Camerino and other paintings, yet to verify, with some paintings of the hermit's church of San Lorenzo of Fiastra, no less, the ones related to the passion, death and resurrection of Christ that have been forgotten, which are between the most outstanding of all the region and of the end of the 13th Century, which superimposes to the paintings of the 15th Century of several authors.

-Why did they then destroy the figure of Girolamo di Giovanni, author of the Virgin of the Mercy of Tedico and the Politico of Monte San Martino, transforming him in the exhibition into the Maestro delle Macchie?.

-Although the fresco painting of Camerino of 1449 is due to him, being previous to the documented paduan period, it's yet to be demonstrated that



Maestro dell'Annunciazione di Sperimento (Giovanni Angelo di Antonio?). *Annunciazione con i due donatori e Cristo in Pietà*, Camerino, Pinacoteca e Musei Civici.

1449, eseguito per la chiesa di S. Agostino di Camerino e qualche contatto, da verificare, addirittura con alcuni dipinti della chiesa eremitica di S. Maria delle Macchie. Del resto, è dimenticato anche l'interessante ciclo di affreschi della chiesa di San Lorenzo di Fiastra, legato alla passione, morte e resurrezione di Cristo, tra i più notevoli dell'intera regione e risalenti alla fine del XIII cui è sovrapposto un intervento quattrocentesco ascrivibile a più autori.

Perché, poi, distruggere la figura di Girolamo di Giovanni, autore della *Madonna della Misericordia* di Tedico e del Polittico di Monte San Martino, nella mostra diventato il *Maestro delle Macchie*? Al medesimo si deve l'affresco camerinese del 1449 che, per essere anteriore al documentato soggiorno padovano, sta a dimostrare che lui e gli altri pittori camerinesi affluiti a Padova nel 1450 e negli anni immediatamente successivi, hanno portato il loro contributo di pittura di luce nella bottega dello Squarcione e in tutta Padova. Che quell'affresco del 1449 sia di Girolamo di Giovanni o di Giovanni Angelo di Antonio è questione meno rilevante rispetto all'altra, quella cioè che Camerino a quella data, sulla spinta, certo, di Piero della Francesca, conosceva già la pittura di luce e lo spazio prospettico, offrendoli anche allo stesso Crivelli, giunto nelle Marche nel 1466 ma passato a Camerino solo dopo il 1488.

Sulla Pittura veneta nelle Marche lei, in virtù sia dell'attività didattica svolta presso l'ateneo di Urbino sia dei ruoli istituzionali rivestiti nel Veneto e nelle Marche, ha scritto molto ed, inoltre, ha organizzato diverse e significative mostre a partire da quella anconetana del 1950. Nell'autobiografia "Gli anni i giorni le ore", lei dice espressamente di aver voluto dedicare quella mostra alle opere d'arte di origine veneta presenti nella regione "per approfondire la conoscenza dei rapporti e dei legami tra Ancona e Venezia, non solo, ma con l'intero litorale adriatico, compreso quello orientale, da Zara fino a Ragusa", di quella che lei chiamerà "Cultura adriatica". Furono esposti per la prima volta tutti i dipinti di Lorenzo Lotto esistenti nelle Marche e dato il successo dell'evento, nel 1953, fu organizzata la grande mostra veneziana dedicata al pittore...

Il tema dei rapporti tra le Marche e Venezia, già presente in Amico Ricci (veneziano da parte della madre, una Vendramin), è stato affrontato in quella mostra dedicata alla Pittura Veneta, tenutasi nel palazzo degli Anziani di Ancona nell'immediato dopoguerra, ammiratissima dal Berenson, dal Longhi, dal Morassi, dalla Wittogens, alla quale il Pallucchini dedicò in *Arte veneta* un noto saggio. Ed è bene ricordare, giacché non vi sono riferimenti nel catalogo, che in seguito, nel 1961, Venezia dedicò una delle sue famose mostre a Crivelli e i crivelleschi, ammiratissima dal Longhi che ne fece un elogio in *Paragone*. Eppure in essa vi erano presenti anche il Boccati, Girolamo di Giovanni, Lorenzo d'Alessandro, Ludovico Urbani. Infine, in un saggio del 1977 su "Padova e Camerino una congiuntura pittorica del secolo XV", uscito in *Notizie da Palazzo Albani*, è stato ampiamente affrontato il tema dei rapporti tra le due città. Ed in esso si parla ampiamente anche del *Maestro di Patullo*.

Pietro Zampetti

GLI ANNI I GIORNI LE ORE

Ricordi e testimonianze di uno storico dell'arte



FEDERICO MOTTA EDITORE

he and the successive painters of Camerino who went to Padua in 1450 and the successive years contributed with the painting of light to the school of Squarcione and to all Padua. Should this fresco painting of 1449 be of Girolamo di Giovanni or of Giovanni Angelo d'Antonio is a less excellent question than the other; that's to say, that Camerino in those days knew, with the certain impulse of Piero della Francesca, the painting of light and space with perspective, offering it even to Crivelli himself, who arrived to Marche in 1446, but not to Camerino until 1488.

He wrote much about Venetian painting in Marche, because of the didactic activity developed near the Athenian of Urbino, or of the institutional positions carried out in Veneto or Marche, and in addition, he organized diverse and significant exhibitions from the one in Ancona in 1950. In the autobiography "The years, the days, the hours", he specifically says to have wanted to dedicate that exhibition to the art from Veneto present in the region "to deepen in the knowledge of the relations and the bows of union not only between Ancona and Venice but of all the Adriatic coastal, including the Eastern one, from Zara to Ragusa", the region that he would call Adriatic culture. In 1953 all the existing paintings of Lorenzo Lotto were exposed for the first time in Marche and due to the success of the event was organized a great Venetian exhibition dedicated to the painter.

The subject of the relations between Marche and Venice already presents in Amico Ricci (Venetian by maternal side, one of the Vendramin family), was treated in that exhibition dedicated to the Venetian Painting, that took place in the Palace of the Anziani of Ancona in the immediate postwar period, very admired by Berenson, Longhi, Morassi, Wittogens, to which Pallucchini dedicated an excellent study in Arte Veneta.

It has also to be remembered, since they don't exist reviews in the catalogue, that later, in 1961, Venice dedicated one of its famous exhibitions to Crivelli and the Crivelli's followers, very admired by Longhi who praised it in Paragone. Nevertheless, they're also present at it Boccati, Girolamo di Giovanni, Lorenzo d'Alessandro, Ludovico Urbani. Finally, in a test of 1977 on "Padua and Camerino, a pictorial conjuncture of the 15th century", published in Notizie da Palazzo Albani, it was widely boarded the subject of the relations between the two cities. They speak extensively about the Master of Patullo.



Il Cia(v)uscolo

Tra i prodotti tipici delle Marche il più noto è il ciasculo o ciavuscolo vissano, un insaccato di carne di maiale. Caratteristico in particolare dell'area dei Monti Sibillini, ove si producono anche i salumi norcini, e diffuso anche nei territori limitrofi dell'Umbria, il ciasculo si distingue dagli altri salumi perché la carne, finemente macinata, e l'alta percentuale di grasso lo rendono morbido e spalmabile come un *paté*. Il suo nome deriva dal latino *cibusculum*, cioè piccolo cibo, merenda. In dialetto veniva chiamato fino agli anni Cinquanta "ciavusculu", che in seguito si è evoluta in "ciabuscolo" e quindi "ciascolo".

Per quanto riguarda la sua caratteristica morbidezza, le fonti più accreditate ritengono che la si debba attribuire ad influenze galliche.

Infatti nel 295 a. C. i Galli Senoni furono sconfitti dai Romani a *Sentinum* (l'attuale Sassoferrato) e le loro terre furono distribuite ai soldati reduci da tante battaglie. I Galli perciò furono costretti a ritirarsi nella zona pedemontana delle Marche spingendosi fino all'Ascolano. Alla loro influenza si fa risalire la specializzazione dei norcini della zona nella preparazione di questo salame spalmabile. Infatti le carni, dopo due giorni di frollatura, si macinano almeno due volte, si impastano e si condiscono, quindi si insaccano nel budello gentile precedentemente lavato con acqua e poi con vino bianco e aceto. L'impasto del ciasculo viene fatto macinando la carne di spalla, il lombo, il prosciutto, la pancetta, il lardo e ritagli di carne meno pregiata del maiale, vi si aggiungono sale, pepe, aglio e vino bianco o cotto. Uno spago stringe le due estremità, poi il ciasculo, dopo una leggera affumicatura davanti al camino, viene lasciato asciugare in luogo fresco ed asciutto per un paio di mesi. La stagionatura può avvenire in locali rustici quali cantine, soffitte, oppure, nella produzione industriale, in stanze climatizzate artificialmente ad umidità controllata e temperatura costante compresa tra 10 e 16°C. Il ciasculo di fegato è una variante caratteristica che si ottiene aggiungendo il fegato di maiale durante la macinatura in quantità definite dal gusto della famiglia o dell'arte del norcino.

L'impasto viene infine aromatizzato con scorza d'arancia.

*Between the typical products of Marche the best known is the ciasculo vissano, a sausage of pig meat. It is characteristic in particular of the area of the Sibylline Mountains, where there are also elaborated the sausages, and so in the neighboring territories of Umbria. The ciasculo is distinguished of the rest of sausages because of its meat, finely crushed, and because the high percentage of fat turns it smooth like the *pâté*. Its name comes from the Latin word "cibusculum", that is to say, little food, snack. In dialect it was called "ciavusculu" till the fifties; and it derived later in "ciabuscolo" and therefore in "ciascolo".*

*As regards its typical smoothness, the more reliable sources attribute it to gallic influence. In fact, in the year 295 b.C. the Gauls of Senon were defeated by the Romans in *Sentinum* (the present Sassoferrato) and their earths were distributed between the surviving soldiers of the battles. The Gauls were therefore forced to withdraw to the lower area of Marche arriving until the region of Ascoli. The specialization of the craftsman of the region in the preparation of this kind of sausage goes back to its influence.*

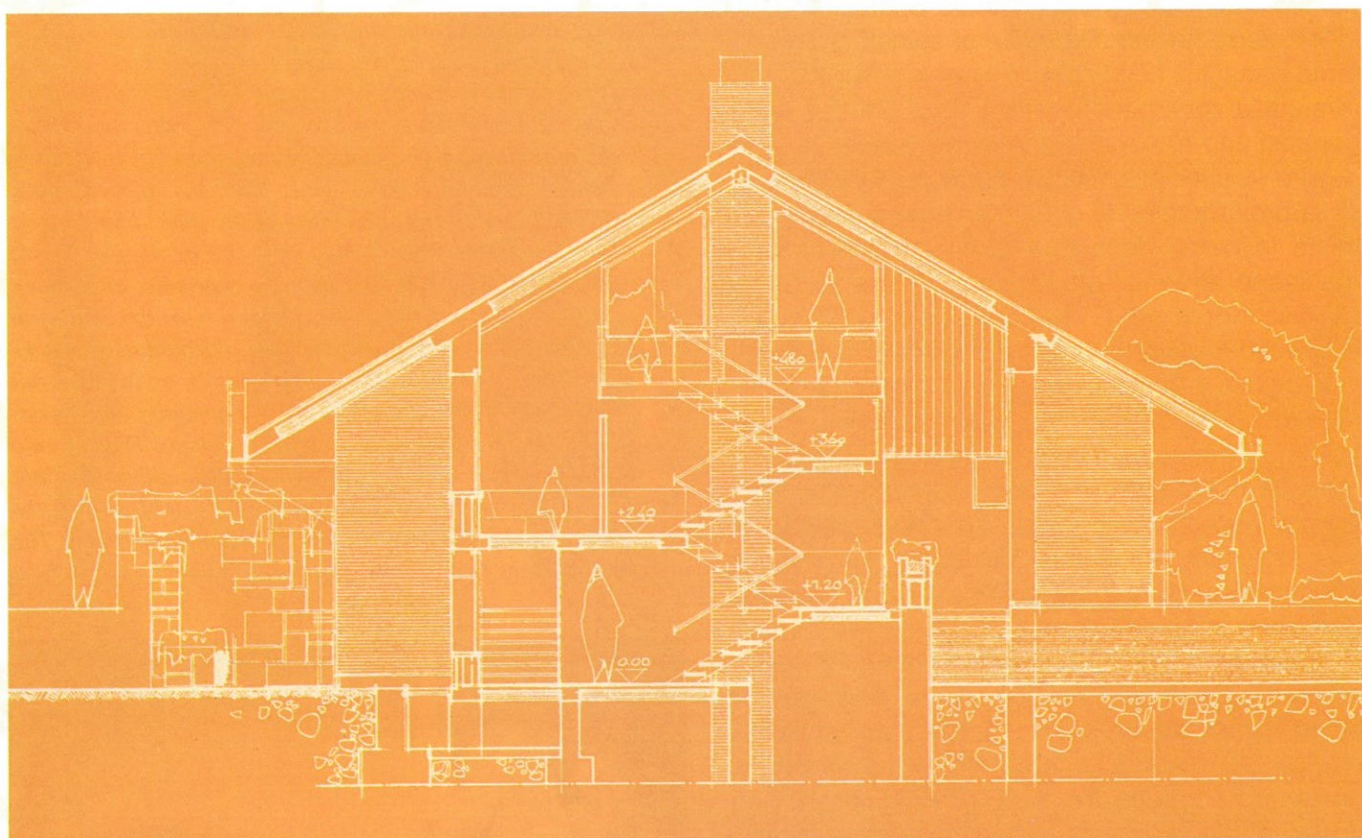
In fact, the meat, after two days of marinading, is crushed at least twice, kneaded and seasoned, then it is introduced in the intestine previously washed with water and white wine and vinegar. The dough of the ciasculo is done by crushing shoulder, sirloin steak, ham, bacon, belly pork and other less appreciated parts of the pork. Finally, it is added salt, pepper, garlic and white wine or vinegar. A cord tightens both extremes, and then the ciasculo, after being slightly smoked in front of the chimney, is let dry in a fresh place during a pair of months. The marinading can take place in rustic premises like cellars, attics, or, in industrial production, in rooms with controlled humidity and a constant temperature between 10 and 16 Celsius. The ciasculo of liver is a typical variety that is obtained adding the pork liver during the crushing in the amount established by the custom of the family or by the art of the craftsman. The dough comes finally aromatized with orange peel.

La pista del maiale.



FRACASSA RINALDO

C O S T R U Z I O N I



Piazza Garibaldi, 25 - 64100 TERAMO

La Madonna del Soccorso

In conformità agli altri Ordini Mendicanti gli Agostiniani vollero anch'essi sminuire il potere del demonio sulla coscienza popolare erigendo un culto specifico al Soccorso della Vergine Maria contro Satana e, sviluppandolo come soggetto iconografico sul calare del Quattrocento, con particolare intensità nell'arte dell'appennino umbro-marchigiano, gli garantirono sopravvivenza fino al Concilio di Trento. Al linguaggio più fruibile delle immagini pittoriche e scultoree, in cui apparivano protagonisti una singolare Madonna col randello ed il diavolo mostruoso, gli Agostiniani affidarono la diffusione della devozione soccorrista con l'obiettivo primario di educare le masse incolte alla consapevolezza dell'onnipotenza di Dio sulle forze del Male, al rifiuto di evocazioni o pratiche evocatorie del diavolo e, naturalmente, a confidare nell'intervento salvifico della Vergine.

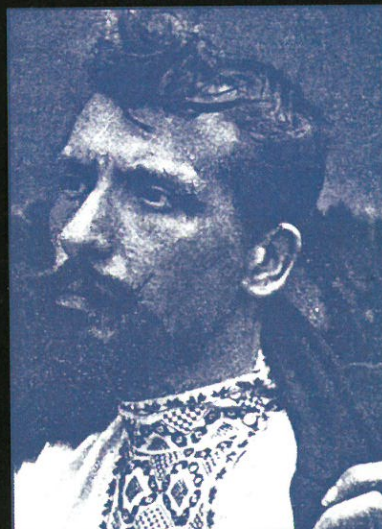
iziana Marozzi
ONOGRAFIA
UMBRO
ARCHIGIANA
DELLA
MADONNA
EL SOCCORSO



Direttore Responsabile
Francesco Maria Orsolini



Editore
Giuseppe Bocci



Un Marchigiano a Parigi
Sirafino Macchiati
dal 1898 al 1916

Camerino dal 23 luglio al 7 novembre 2004
Pinacoteca Musei Civici

a cura di Raffaele de Grada e Silvana Frezza Macchiati



[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)

[www. identitasibillina.com](http://www.identitasibillina.com)