

Andrea De Marchi

## **Contesti lacerati, contesti risarciti. Musei e territori, come innescare una spirale virtuosa a partire da una calamità?**

*The recent earthquakes in Valnerina and in the area of Camerino have dramatically brought to light the dilemma posed by the wished for recomposition of original contexts and the difficulties of protecting such a widely scattered cultural heritage. The monuments analyzed in this essay (San Salvatore in Campi, the monastery of the Stella and San Ponziano in Spoleto, Santa Maria Aquae Imbricis in Colle Altino, Santa Maria in Raggiano, Santa Maria delle Grazie in Baregnano, SS. Crocefisso in Ponte Cannaro) serve as examples of a region, Marche, where artistic routes and geography are intimately interconnected. An adequate awareness of the peculiarities of Marche is the first step towards a musealization in dialogue with the territory.*

Il recupero almeno documentale e virtuale dei contesti originari delle opere d'arte è una delle prospettive di ricerca più vive ed attuali della storiografia artistica. Rimettere virtualmente un'opera al suo posto vuol dire recuperare per gradi tutta una serie di significati negletti, storici ed estetici: dalla stessa percezione materiale *in situ*, al contesto liturgico e funzionale, alle corrispondenze con la qualità degli spazi architettonici, alla comprensione dell'impatto visivo di sistemi di immagini complessi, in interazione fra loro. Paradossalmente le pratiche della gestione e valorizzazione dei cosiddetti beni culturali muovono invece nella direzione opposta, con crescente insensibilità verso il 'radicamento' originale, storico e topografico, delle opere d'arte. Il processo della 'mostrificazione' incessante sta determinando un secondo passaggio di allontanamento dal contesto originale, oltre a quello della musealizzazione ormai storicizzata, con quel *quid* di fluttuante imponderabilità che è legato alla natura effimera degli eventi-mostre. L'exasperata facilità di reperimento delle immagini sul web e il proliferare di iper-testi digitali d'ogni sorta tendono poi a suggerire un terzo grado di allontanamento, per cui le opere sono sempre più immagini apolide ed interscambiabili all'infinito, fluttuanti nel *mare magnum* del web: l'esperienza è sopraffatta dalla virtualità, ogni nozione storica e geografica si sfoca e si confonde.

La sciagura delle scosse reiterate in val Nerina e nella regione dei monti Sibillini, a partire dal 30 ottobre 2016, che ha vastamente colpito il patrimonio storico-artistico di quelle zone, suggerisce allora alcune riflessioni di attualità scottante, al di là dell'imperativo della ricostruzione "dov'era com'era" dei monumenti danneggiati e dello stesso tessuto urbanistico dei borghi storici, invocato a gran voce

da più parti (ma chissà se sarà mai rispettato...). Pochi territori come questo vanno conosciuti e capiti per poter apprezzare le opere d'arte che hanno prodotto, specie in quella straordinaria stagione tra l'età romanica e l'età rinascimentale, tra Duecento e Quattrocento. Vedere la commovente *Madonna* datata 1315 del Maestro di Cesi, ora nel Museo diocesano di Spoleto<sup>1</sup>, con la rustica freschezza di quelle labbra rossissime tagliate dalla pennellata nera e quasi sbocciate dalle carni bianche come il latte (fig. 1), e a fianco la piazzetta della chiesa di **San Giovanni a Vallo di Nera** da cui la tavola proviene (fig. 2), stagliata con il suo rosone e le due campane incastonate nella facciata a vela, contro il fondale dei boschi lontani e del cielo limpido di un paese ai piedi dei monti, assume un altro sapore. Per questo presentando nel cassero di Spoleto, il 13 aprile 2016, il libro di Alessandro Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina* (Perugia, Quattroemme, 2015), che avevo premesso con un saggio dal titolo *Spoleto 1300: contesti, tipi e linguaggi di un paesaggio artistico*, ho sentito l'esigenza di mostrare in continuo contrappunto le opere, le sculture lignee policrome, le tavole dipinte e gli affreschi discussi nel libro, e i luoghi in cui si trovano o in cui si trovavano. I muri, gli spazi, ma anche il contesto più largo, il paesaggio, la sua luce.

Uno di questi luoghi è la chiesa di **San Salvatore a Campi** (fig. 3), in valle Oblita, una diramazione della val Nerina, particolarmente densa di opere d'arte importate da Firenze stessa, dove andavano a lavorare maestranze specializzate provenienti da quei luoghi (Giovanni del Biondo, Maestro della Madonna Strauss, Benedetto da Maiano, Piero di Cosimo, per lo più ora migrate alla Galleria nazionale dell'Umbria di Perugia o al Museo diocesano di Spoleto). San Salvatore era un'architettura di fascino particolare, dall'interno divisa in due chiese parallele, animate da una singolare stratificazione di testimonianze di varie epoche. Era: perché è crollata nel terremoto recente (fig. 4). È crollata anche la "trasanna", un tramezzo come dovevano essercene ovunque, ma che sopravvivono solo in realtà marginali come questa e che qui divideva la navata di sinistra, aperta in basso da tre fornic, coronata da archetti traforati, con il compianto su Cristo morto, il Cristo risorto e una teoria di santi dipinti nel 1464 da Giovanni e Antonio Sparapane (fig. 5)<sup>2</sup>. Questi era l'autore pure dell'affresco sul muro sovrastante, un *Calvario* datato 1446, scoperto in anni recenti, con la Vergine e San Giovanni dolenti e una serie di angeli in volo intorno all'impronta di un Crocefisso, che Delpriori ha identificato con quello ora ricomposto nel Museo diocesano di Spoleto (fig. 6), dopo la barbara mutilazione dei tabelloni alle estremità dei bracci, opera mista di scultura (del Maestro del Crocefisso di Visso, la cui ricostruzione venne avviata da Previtali) e di pittura nei tabelloni (del Maestro della Croce di Trevi, *alias* Maestro del dittico

Poldi Pezzoli di Longhi, *alias* Maestro arcano di Zeri). Quest'opera dimostra il sinolo inscindibile di scultura lignea e pittura che caratterizza la produzione che faceva capo a Spoleto, dove troviamo sempre gli stessi scultori e gli stessi pittori in coppia fissa, sì da far sospettare che si trattasse della medesima bottega, diversamente da quanto documentato ad esempio a Siena o a Venezia (per cui il Maestro del Crocefisso di Visso dovrebbe essere la medesima persona del Maestro della Croce di Trevi). L'affresco degli Sparapane a sua volta attesta un riutilizzo del Crocefisso più di un secolo dopo, amplificato dal pianto degli angeli in un Calvario di pittura murale.

L'ideale un giorno sarebbe stato riportare a San Salvatore il Crocefisso scultoreo/pittorico e rimetterlo su quel muro. Se però ciò fosse stato fatto anche quest'opera si sarebbe danneggiata, travolta sotto le macerie. Così il polittico di Nicola di Ulisse da Siena, che stava sull'altare maggiore dell'**abbazia di Sant'Eu-tizio e Spes presso Preci**, sempre in valle Oblita, fregiato da una ricca cornice di gusto adriatico, conservato nel Museo diocesano di Spoleto, se mai fosse stato restituito al suo luogo di origine si sarebbe perso nel crollo dell'edificio, un tempo non meno commovente per la bellezza del sito.

Il discorso riguarda tante ricomposizioni di contesti, che permetterebbero di apprezzare in maniera più autentica certe opere musealizzate in tempi più o meno recenti, ma le esporrebbero a vari rischi conservativi, *in primis* quello dei furti e dei vandalismi. Sono convinto che prima o poi la prospettiva in cui ci si dovrà muovere sarà quella, inevitabilmente, ma purtroppo si tratta ancora di un lusso inarrivabile per la nostra generazione, cui spetta almeno il dovere di trasmettere ai posteri la sopravvivenza fisica di opere e monumenti. D'altra parte è necessario, proprio in quella prospettiva, stimolare la sensibilità non solo degli studiosi per queste che finora si configurano solo come operazioni critiche, trovare insomma il modo per testimoniare con forza il nesso vitale tra le opere musealizzate e il loro contesto di fruizione originale, suscitando interessi e curiosità che inducano a riscoprire luoghi affatto particolari, dove la memoria storica e i resti architettonici e figurativi costituiscono un tessuto unico anche col paesaggio variamente antropizzato. Le potenzialità delle restituzioni virtuali possono permettere di comunicare in maniera molto suggestiva ed efficace questi nessi, magari anche con strategie ludiche come il ricorso alla realtà aumentata, col fine di accrescere la consapevolezza, senza la quale non si dà la motivazione essenziale per giustificare la salvaguardia stessa di un patrimonio così diffuso, con costi ingenti di manutenzione ordinaria, che eventi drammatici quali i terremoti evidenziano all'eccesso, ma che fanno parte della quotidianità difficile della stragrande maggioranza del patrimonio storico artistico italiano.

Vorrei citare alcuni esempi di contesti particolarmente significativi e un po' rimossi di opere di queste valli interne dell'Appennino danneggiate dal sisma del 1997 e, con rinnovata violenza, oggi. Gli esempi potrebbero essere ben più numerosi e vari, ma valgono come provocazione per ragionare.

La Croce giovanile del Maestro di Cesi, nel Museo nazionale del Ducato di **Spoleto** (fig. 7)<sup>3</sup>, è una pietra miliare della pittura umbra, forse ancora negli anni novanta del Duecento, che registra la forza d'urto delle prime novità giottesche, in un pittore che probabilmente fu tra i collaboratori del ciclo francescano di Assisi e che qui imprime una forza espressiva fatta di muscoli e tendini, ma anche di gesti di dolore sfibrati e ritualizzati. Va rimesso accanto al trittico con le storie della morte della Vergine e l'Assunta del Musée Marmottan di Parigi (fig. 8)<sup>4</sup>, perché erano le due immagini forti e complementari al servizio delle monache del maggiore monastero femminile della capitale del Ducato, il monastero agostiniano di San Tommaso e Stefano, detto **monastero della Stella** (e infatti stelle dorate punteggiano il fianco della Croce, e i due santi titolari sono raffigurati alle estremità del braccio orizzontale). Il monastero esiste ancora, addossato alle mura settentrionali della città, non lontano da San Gregorio Maggiore: si tratta di un complesso grandioso in completo abbandono (solo un *clochard* che vi dorme tra i cartoni tiene compagnia ad una deliziosa nicchia affrescata della bottega dello Spagna), composto di più chiostri, uno ancora tardo-trecentesco, alla Gattapone, scandito da due eleganti ordini di pilastri ottagonali laterizi e capitelli a foglia d'acqua, ora invaso dalle erbacce (fig. 9). Chissà se un giorno questo insieme, così denso di memorie storiche, costellato di epigrafi latine gustose sugli architravi delle porte, sarà sottratto al degrado galoppante? Chissà se un giorno ancora più lontano la Croce del Maestro di Cesi vi tornerà perché possa raccontare meglio la sua storia? Forse un documentario, proiettato al Museo nazionale nella Rocca albornoziana, potrebbe far conoscere questa realtà negata e, come un urlo di dolore, scuotere le coscienze, attirare le risorse e le attenzioni politiche.

Sempre nel libro recente di Delpriori è ben documentata la collocazione originale di un statua lignea policroma che ritrae **San Ponziano** decollato (ora al museo della rocca albornoziana, fig. 11), che doveva essere composta su un altare-avello nell'abside centrale della cripta della chiesa, un tempo affidata alle clarisse, ora casa religiosa di ospitalità<sup>5</sup>. Per lo studioso lo scultore è la medesima persona del pittore che affrescò l'abside stessa (fig. 10), il Maestro di San Ponziano appunto. Qui la Vergine è insolitamente posta a destra con le mani allungate verso il capo del giovane martire, mentre sopra la sua testa, a lato del Cristo in croce, due angeli recano in cielo la sua *animula*. Le stesse figure della Vergine e dall'altra della Maddalena sembrano emergere da un avello color porfido e l'intonaco in bas-

so è puramente scialbato, per l'addossamento dell'arca di Ponziano e del *gisant* ligneo, che meriterebbe un giorno di venire ricollocato in questo luogo. Allora si capirebbe bene la percezione privilegiata da sinistra, il lato da cui le monache potevano accedere alla cripta, inquadrando così attraverso le arcate della cripta l'asse verticale del capo mozzato di Ponziano, della Vergine che lo addita plorante e dell'*animula* che ascende al cielo (fig. 12).

Dall'altra parte del giogo appenninico vorrei ricordare gli affreschi strappati nel 1978 dalla chiesina di **Santa Maria Aquae Imbricis presso Colle Altino** e ora esposti al Museo diocesano di **Camerino** (fig. 14), allineati sulle pareti senza che sia possibile capire in che sequenza ed incastro stessero in origine. Danno il nome ad un curioso pittore, il Maestro di Colle Altino, che, in parallelo coi primi giotteschi riminesi, offrì una sua versione assai colorita e quasi bidimensionale delle novità assisiati, riecheggiando lo stesso *Calvario* di Pietro Lorenzetti, tanto che può essere di aiuto per ricostruire le parti perdute<sup>6</sup>. In Soprintendenza ad Urbino si conservano alcune foto che ritraggono queste pitture ancora *in loco*, allineate sotto finti modiglioni squadrate lungo le pareti del semplice oratorio ovvero, la *Crocefissione*, incastonata al fondo di una piccola scarsella voltata a botte (fig. 13). Dopo lo strappo era rimasta traccia del colore e dei nimbi razzati sulle pareti (come abituale, anche in Sant'Emiliano presso Fabriano rimane nella chiesa l'impronta dell'affresco bellissimo pure di primo Trecento, la *Madonna col Bambino e santi* strappata e conservata nella Pinacoteca comunale). A seguito del terremoto del 1997 si operò un restauro radicale, coi fondi per la ricostruzione: vennero rasati gli intonaci, sì che ora quelle tracce non si vedono più, venne montata una capriata e rifatto un bel pavimento in cotto stile pizzeria, tanto che non sembra nemmeno più un edificio del Due-Trecento. Con che senso? Tanto valeva lasciare che questa chiesina, da cui proviene pure una bella *Madonna col Bambino* lignea duecentesca, del Museo diocesano, rovinasse del tutto, nel mezzo del suo bosco.

Camerino si allunga su una cresta che domina le alte valli del Potenza e del Chienti, a più di 600 metri sul livello del mare. Ad occidente una vasta conca di dolci declivi risale verso i monti Igno e Acuto: sono piccole frazioni punteggiate da chiese che conservano affreschi o da cui vengono dipinti dei protagonisti del Quattrocento camerte: Mergnano, Seppio, Valle San Martino, Arnano, Raggiano: li si recuperano sfogliando l'atlante sistematico incluso nel volume *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, che curai nel 2002, a latere della mostra *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore dell'Appennino*. Penso che pochissimi abbiano visto dal vero la *Messa di san Martino* nella chiesina eponima, a Valle San Martino, un paesino sperduto: eppure è per me una delle opere più commoventi di Giovanni Angelo d'Antonio, con quel volto del santo scarnito da luce intensa,

lo sguardo febbricitante rivolto verso l'alto, verso l'ostia che sta sollevando, nel prodigioso sotto in su padovano che lo staglia contro il soffitto a cassettoni (ora mi dice Barbara Mastrocola che è salva, ma a rischio, per cui è stata velinata d'urgenza). Dalla parete di fondo dell'oratorio di **Santa Maria a Villanova presso Raggiano** proviene la grandiosa *Crocefissione* di Giovanni Boccati ora nel Museo diocesano (fig. 15)<sup>7</sup>. Quando si vede la parete originale, larga 5,35 metri, si capisce che questa è solo una porzione (larga 2,06 metri) di una composizione più vasta, allungata sotto il tetto a capanna, che doveva includere diversi santi dietro ai due dolenti, tra cui San Venanzio, patrono di Camerino, il cui stendardo bianco e rosso sbuca sulla destra. In origine Boccati divise il lavoro con Giovanni Angelo, la cui mano va riconosciuta nei due angeli che raccolgono coi calici il sangue di Cristo, torniti dalla luce e diversi dalla macerazione pittorica del corpo di Cristo e del San Giovanni. Quest'opera è l'unica testimonianza di una *societas* tra i due. Lo strappo (Domenico Germani, 1979-1980) forse l'ha salvata da un maggiore degrado, ma certo non fu compiuto a regola d'arte<sup>8</sup>: al posto della mano sinistra della Madonna è incuneato un frammento del paesaggio roccioso verde acqua, che viene evidentemente da un altro punto!

Scendendo da Camerino verso la vallata del Chienti, verso Sfercia e la rocca di Varano, lungo il vallone di San Luca si incontra sulla sinistra la chiesetta di **Santa Maria delle Grazie di Baregnano**, da cui proviene una piccola *Madonna della Misericordia* della bottega del Maestro della Madonna di Macereto (il protagonista della scultura lignea a Camerino verso il 1500, erroneamente identificato da alcuni col severinate Domenico Indovini e invece riconoscibile, grazie agli studi di Matteo Mazzalupi, in Lucantonio Barberitti), ritirata nel Museo diocesano, anche per il rischio di furti. L'oratorio, aperto sul fianco da un suggestivo portale con arco *chevronné*, è di proprietà privata e versa da anni in uno stato di abbandono, che rischia di travolgere l'affresco col *Martirio di san Sebastiano* (figg. 16-17) sulla parete sinistra della scarsella, sotto una volta a cassettoni antichizzante, in parte guasta in parte forse ancora scialbata, come altre pitture che la chiesetta potrebbe celare. La composizione ha un bel respiro di paesaggio, le figure dialogano con Melozzo e con Signorelli, è una testimonianza cruciale verso il 1490 della svolta protoclassica: a tirarla fuori dallo scialbo fu l'incisore e pittore Luigi Bartolini, che nel 1925-1926 scrisse un poetico articoletto, dove l'attribuì ad Andrea d'Assisi detto l'Ingegno. Io proposi quindi un collegamento con la pala Turelli già in Santa Maria in Piazza a Matelica, che poi Delpriori attribuì alla giovinezza di Lorenzo De Carris, con brillante intuizione confermata infine dal ritrovamento dei documenti per la stessa pala Turelli da parte del compianto Alberto Bufali, cultore appassionato di memorie storiche e artistiche matelicesi<sup>9</sup>. È un tassello di storia minore, ma

non così irrilevante: è una pena pensare che nessuno possa salvare quell'ariosa composizione, lucida ed incantata, avvolta dalle "bianche luci del mattino"<sup>10</sup>, e quant'altro il piccolo oratorio forse ancora cela sotto scialbo, prima che crolli.

Sull'altro versante della sinclinale camerte, lungo il corso del Potenza, poco innanzi a Pioraco, presso un'amena ansa del torrente un boschetto cela l'**oratorio del SS. Crocefisso di ponte Cannaro**, restituendo per frammenti un barlume di quella natura lussureggiante che incantò la "marchionissa" mantovana, Isabella d'Este, in una giornata di primavera del 1494, quando ospite di Giulio Cesare da Varano a Pioraco vi descrisse «uno parchetto pieno di salvatichi animali; poi, fra due altissimi monti, due laghetti separati et una pischera cum due isolette in mezzo de tanta recreacione ogni cosa che più non se poteva immaginare, et chi non li vedesse non credeva mai che fra dui asperimi monti la natura havesse insito loco tanto ameno»<sup>11</sup>. L'oratorio, che include pure un *Crocefisso* affrescato da Girolamo di Giovanni, che gli dà il nome, e altri affreschi ancora sotto scialbo, crebbe attorno ad una poderosa edicola viaria, che ora ne costituisce l'altare maggiore (fig. 18). Nuda però degli affreschi trecenteschi (Maestro di Colle Altino) e tardogotici (Arcangelo di Cola), che si sovrapposero in un curioso palinsesto; ora sono strappati e rimontati nella controfacciata di San Francesco a Pioraco. Nel cavo della nicchia Arcangelo di Cola dipinse una *Madonna col Bambino* (fig. 20) che rimase visibile quando verso il 1490 Luca Signorelli dipinse sulla fronte dell'edicola una tavola con l'*Annunciazione*, aperta al centro da un arco, come una sorta di *riza* monumentale per far traguardare il venerato affresco più antico: il dipinto è ora nel Museo diocesano di Camerino (fig. 19)<sup>12</sup>. Anni fa scrissi un articolo sull'«Appenino camerte»<sup>13</sup> dedicato a questa singolare stratificazione e alla recente diaspora delle opere che la componevano, nella generale inconsapevolezza della funzionalità strutturale che ne aveva condizionato la forma stessa. Come esempio di metodo per capire l'importanza dei contesti e delle stratificazioni delle epoche lo mostro spesso ai miei studenti. Non so in che condizioni stia ora l'oratorio di ponte Cannaro, già puntellato e recuperato dopo il sisma del 1997. In un libro dei sogni sarebbe bello riportarci i due affreschi strappati e la tavola del Signorelli, allinearli sulle pareti e spiegare la storia del luogo, e così pure proteggerlo e valorizzarlo, insieme al boschetto e all'ansa del Potenza, *locus amoenus* petrarchesco.

Questo è un sogno che saggiamente dovrà rimanere nel cassetto, nella speranza che un giorno lontano qualcuno lo scopra e lo riprenda in mano. Ma intanto possiamo e anzi dobbiamo lavorare perché queste storie vengano raccontate, perché nei musei di questi territori si inviti ad esplorarli, si trovi il modo per immergere virtualmente le opere in quella geografia accidentata e segnata da storie secolari, in quella tessitura unica di natura antropizzata e selvatica, di inse-

diamenti, borghi e architetture minori che fu scenario consustanziale di creazioni artistiche così particolari.

Quando la Val Nerina e la regione dei Sibillini avranno risalito la china sarà forse utile, per promuovere progetti pilota in questa direzione, mostrare le tavole dipinte e le sculture lignee messe in salvo, farle parlare in nuovi accostamenti, richiamare un pubblico di veri amatori, **creare eventi e mostre che siano però al servizio del territorio e della sua rinascita**. Allora si potrebbe riportare a Norcia, ad esempio, un inedito polittico di Giovanni Sparapane, che per ignote traversie è poi approdato alla fine dell'Ottocento nella collezione palermitana del senatore Gabriele Bordonaro, presso i cui eredi ancora si trova<sup>14</sup>. Per far conoscere meglio questo pittore, della scuola di Bartolomeo di Tommaso da Foligno e di Nicola di Ulisse, rarissimo su tavola, ma soprattutto perché si trovino le risorse per ritirare su la "trasanna" di San Salvatore a Campi e ricomporre i suoi affreschi, travolti dal crollo.

- 1 Cfr. A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, pp. 106-107, fig. V.13.
- 2 Le pitture della "trasanna" recano l'iscrizione "Quisto laurero a pinto Jehanni de Sparapane et Antonio suo figliolu da Norsia MCCCCLXIII". Cfr. A. Fabbri, *Preci e la Val Castoriana*, Spoleto 1963, p. 232; *L'Umbria. Manuali per il territorio. La Valnerina. Il Nursino. Il Casciano*, Spoleto 1977, pp. 216-219; Delpriori, *La scuola...* cit., pp. 209-211.
- 3 Cfr. in ultimo A. Delpriori, in *Francesco e la croce dipinta*, catalogo della mostra di Perugia a cura di M. Pierini, Cinisello Balsamo 2016, pp. 156-167.
- 4 Cfr. A. De Marchi, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Parigi 2013, a cura di D. Thiébaud, Paris-Milan 2013, pp. 94-99, cat. 4.
- 5 Delpriori, *La scuola...* cit., pp. 170-173.
- 6 Cfr. A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori "stranieri" e pittori locali*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra, Rimini 1995, a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 120-121; A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, p. 27; E. Zappasodi, *Consonanze pittoriche trecentesche di qua e di là dell'Appennino*, in «*Spoletium*», n. s., XLVIII, 2012, 4, pp. 32-43.
- 7 Cfr. M. Minardi, in *Pittori...* cit., pp. 278-279, cat. 22 (ma per la collaborazione di Giovanni Angelo nei due angeli, che mi pare indubitabile, vedi G. Vitalini Sacconi, *La scuola camerinese*, Trieste 1968, pp. 176-177 e 247 nota 379, e De Marchi, *Pittori a Camerino...* cit., pp. 43-44 e 92 nota 133).
- 8 Chissà se sul muro conservava ancora dei frammenti dell'azzurrite stesa sopra il morellone di fondo, ora del tutto mancante. In un altro caso, l'affresco con la *Madonna col Bambino tra san Nicola da Tolentino e sant'Antonio abate* di Giovanni Angelo, datato 1449, nel restauro del 1999 (Romeo Bigini) venne meccanicamente asportata tutta l'azzurrite stesa a secco



- sulla base rossa del mantello, con operazione a dir poco sciagurata (per questo A. Di Lorenzo, in *Pittori... cit.*, p. 305, ha riprodotto a confronto la foto precedente a tale intervento). Sgomenta che anche in tempi recenti siano stati inferti danni irreversibili così gravi alle opere per colpa di restauri imperiti. Anche la categoria degli storici dell'arte ne è responsabile: per opportunismo e in taluni casi per incompetenza nessuno più vuole sollevare polemiche sui restauri, è lontano il tempo delle vivaci e comunque utili discussioni suscitate da personaggi scomodi come Ernst Gombrich e Alessandro Conti.
- 9 A. De Marchi, in *Pittori... cit.*, pp. 415-417; A. Delpriori, *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino*, catalogo della mostra, Sanseverino Marche 2006, a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2006, p. 64; A. Bufali, *Il Maestro di Baregnano è Lorenzo De Carris*, in «L'Appennino camerte», LXXXVI, 2007, 9, 3 marzo, p. 9; A. Delpriori, *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto il Giuda. Un pittore del Cinquecento nelle Marche*, in *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento*, a cura di A. Delpriori, con la collaborazione di M. Mazzalupi, Perugia 2016, pp. 11-12. M. Mazzalupi (*Mercanti, nobili, sacerdoti, notai: appunti d'archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra, Milano 2009, a cura di E. Daffra, Milano 2009, pp. 79-81) ha individuato il committente del ciclo, che doveva essere più vasto e rispecchiare la dedizione dell'oratorio anche ai Santi Sebastiano e Girolamo, in don Bartolomeo d'Angelo, lo stesso personaggio che aveva allogato a Carlo Crivelli il polittico per il duomo di Camerino, quello con al centro la *Madonna della candeletta*.
  - 10 L. Bartolini, *L'affresco di Varignano*, in «Rassegna marchigiana», IV, 1925-1926, pp. 89-95.
  - 11 Cfr. B. Feliciangeli, *L'itinerario di Isabella d'Este Gonzaga attraverso la Marca e l'Umbria nell'aprile del 1494*, in «Atti e memorie della R.Deputazione di storia patria per le province delle Marche», n.s., VIII, 1912, pp.1-119.
  - 12 Cfr. C. Martelli, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 259-260, cat. 85; A. Delpriori - B. Mastrocola, in *Lorenzo De Carris... cit.*, pp. 76-77, cat. 4.
  - 13 A. De Marchi, *Memorie d'arte e di storia nell'oratorio del SS. Crocifisso di Pioraco*, in «L'appennino camerte», XLVIII, 2001, 41, 13 ottobre, p. 8.
  - 14 Sono grato a Martina Bordone e Claudio Gulli, cui debbo la conoscenza di questo polittico, che col conforto anche dell'opinione di Berenson era ritenuta in collezione un'opera di scuola siciliana del sec. XV. Purtroppo la proprietaria, signora Gaia Palma, non ha concesso l'autorizzazione a riprodurlo in questa sede, ma lo si può vedere illustrato da S. Troisi, *Il museo segreto del senatore*, in «La Repubblica», edizione di Palermo, venerdì 28 ottobre 2016, pp. 50-51.