

Last October a dramatic earthquake hit the area on the border between two Italian regions, Umbria and Marche, the same area where the painter Paolo di Giovanni da Visso (active ca. 1430-1480) worked during his career. Paolo was a pupil of Bartolomeo di Tommaso da Foligno, but his production is also influenced by the style of Lorenzo and Jacopo Salimbeni. These stylistic features can be perceived in a little studied fresco inside the Collegiata of San Ginesio, representing a Crucifixion, which could refer to the artist's early training. The article offers other hints on Paolo's works (especially in Visso, Ussita, Castelsantangelo sul Nera and Cascia), many of which unfortunately are in buildings damaged by the earthquake.

Diverse località tra Marche e Umbria colpite in maniera disastrosa dagli eventi sismici degli ultimi mesi evocano una cultura figurativa quattrocentesca dal valore fortemente identitario, aderente ad una sorta di rinascimento alternativo. Fulcro dello scambio tra le zone costiere e quelle interne, la Valnerina ha interpretato un ruolo di cerniera tra differenti esperienze artistiche. A questo proposito non si finirà mai di sottolineare l'importanza della presenza a Norcia, nel 1442, di una compagnia di pittori forestieri al seguito di Bartolomeo di Tommaso da Foligno¹, che in queste zone fu il protagonista della stagione che Roberto Longhi definì "rinascimento umbratile".

Visso, Ussita e Castelsantangelo sul Nera, ma anche Tolentino, San Ginesio e Cascia, solo per citarne alcune, delimitano il territorio entro cui si svolse nei decenni centrali del secolo l'attività di Paolo di Giovanni da Visso, il vero erede di Bartolomeo di Tommaso da Foligno. Originario di Aschio, l'artista è noto per un'unica opera firmata, la *Madonna col Bambino* su tavola (fig. 1), oggi al Musée du Petit Palais di Avignone dopo essere transitata per la collezione Campana, ma in origine in Santa Maria dell'Oro a Terni², e per alcuni documenti che, insieme ai dati di stile, fanno pensare ad una carriera dipanatasi tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Quattrocento.

Il "curioso sapore tra naïf e colto" delle opere di Paolo aveva attirato l'attenzione di Federico Zeri³, che aggiunse alcuni dipinti di collezione privata al primo catalogo del visano, messo insieme pochi anni addietro da Giuseppe Vitalini Sacconi⁴ sulla base degli interventi fin lì pubblicati⁵. Lo studio al momento più corposo, ma anche pervaso da una vena campanilista, è quello di Ado Venanzangeli, che

gli dedicò un'intera monografia, corredata da un catalogo fin troppo ampio⁶. Da ultimo, la sintesi biografica di Matteo Mazzalupi riepiloga le tappe dell'attività di Paolo, richiamando tutti i documenti noti⁷, e fornisce dunque una valida ossatura per una prossima revisione del suo percorso. La scansione cronologica proposta in quest'ultimo contributo può essere accettata come definitiva, ma andrebbero indagati ancora diversi aspetti che riguardano, ad esempio, la sua fase giovanile e i rapporti intessuti con altri artisti in quel frangente, considerando la particolare posizione della città d'origine, a metà tra i percorsi più interni dell'Appennino e la direttrice che risale verso Camerino.

Tutto nelle opere di Paolo da Visso parla la lingua di Bartolomeo di Tommaso. Le fisionomie affilate e contratte, le espressioni quasi arcigne e la fissità degli sguardi, i panneggi arrovellati e manierati sono i caratteri distintivi della sua pittura, desunti dal repertorio del fulignate, e non hanno niente a che vedere con gli influssi senesi, specialmente sassetteschi, che in passato si sono spesso voluti riconoscere. I tributi nei confronti di Bartolomeo risultano espliciti, perché Paolo non riprende solo quegli aspetti patetici e espressionisti, ma anche la raffinatezza e la preziosità delle superfici, caratteri che subito saltano agli occhi nella *Madonna* Campana a confronto, ad esempio, con il trittico di San Salvatore di Foligno o la *Madonna col Bambino* di Brera. Per di più, si spiega solo con l'ascendente del fulignate la predilezione per i paesaggi dalle colline digradanti che riempiono i fondali di diverse opere dell'artista visvano, come la tavoletta con i *Funerali della Vergine* pubblicata da Zeri, da poco riemersa sul mercato londinese⁸.

Oltre alla linea diretta col pittore di Foligno, per Paolo da Visso potrebbero essere stati importanti i rapporti con altri artisti attivi in Valnerina e alle pendici dei Sibillini, come Angelo di Bartolomeo da Camerino – teso tra l'attrazione verso Lorenzo e Jacopo Salimbeni, Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso stesso – al quale si riconoscono ormai le opere del Maestro di Gaglianvecchio, ad esclusione del crocifisso eponimo⁹. Il trono marmoreo fortemente scorciato della tavola di Avignone riporta alla mente quello della *Madonna col Bambino e angeli* di collezione privata, datata 1457 e firmata da Angelo di Bartolomeo insieme al sodale Cristoforo di Giovanni da Sanseverino. Qui il bracciolo alla sinistra della Vergine è lavorato con un traforo a quadrilobi che vediamo anche nello scranno della *Madonna* Campana e in quello della giovanile *Madonna col Bambino* in Sant'Antonio a Cascia, che, sebbene riporti una data agli anni Trenta priva delle unità, è da considerare la prima opera nota del percorso di Paolo¹⁰.

L'incontro con Angelo da Camerino sotto l'ala di Bartolomeo di Tommaso si potrebbe avvertire in un affresco staccato dalla chiesa di San Michele a San Ginesio, risistemato nell'abside della Collegiata, che rappresenta in qualche modo

l'intersezione tra i calligrafismi salimbeniani e le stilizzazioni del pittore fulignate. Si tratta di una poco studiata *Crocifissione* (fig. 2)¹¹ entro una cornice modanata composta che in alto reca tracce di decorazioni fogliacee debitorie dello stile dei fratelli settempedani. Anche la contrazione patetica del volto del *San Giovanni* porta con sé l'ascendente salimbeniano, ma la fisicità più consistente di Cristo in croce e la gestualità dei dolenti suggeriscono il confronto con alcune *Crocifissioni* di Paolo da Visso, certamente più tarde, come quella nella lunetta della cappella di San Niccolò a Valcaldara di Montecavallo (fig. 3) o quella nella controfacciata della Pieve di Ussita, datata 1470. Si possono infatti mettere in rapporto il panneggio frastagliato e continuamente risvoltato del perizoma di Cristo e la *silhouette* goticissima dei dolenti, in particolare quella del *San Giovanni*, la cui veste si rovescia sulla spalla rimandando a colpo d'occhio ad alcuni santi affrescati da Paolo da Visso nella parrocchiale di Nemi di Fiordimonte nel 1447 (fig. 4), o al *San Giovanni Battista* e al *San Bartolomeo* su tavola della Národní Galerie di Praga¹². Inoltre la fattura delle aureole a raggiera contornata da grandi bolli risulta estremamente simile a quella utilizzata dal vissano in numerosi dipinti murali della Valnerina, quando non preferisce veri e propri dischi concavi e scorciati su cui giocare con effetti di luce, come in un pilastro della controfacciata di Sant'Agostino a Cascia (fig. 5).

In ogni caso, diverse opere palesano come nemmeno Paolo da Visso fosse rimasto immune all'ondata di echi salimbeniani che, nell'entroterra maceratese e fermano, si prolungarono quasi fino al termine del XV secolo¹³. Nella tavola firmata, l'arzigogolata pedana traforata del trono della Vergine è decorata con carnosità racemi tratti dal lessico dei fratelli di Sanseverino. Turgide decorazioni vegetali riempiono anche i pennacchi della loggia dei già citati affreschi di Nemi, dove gli archi trilobati con lo spessore fortemente scorciato richiamano in maniera diretta la pagina con la *Madonna di Loreto* nel *Messale de Firmonibus*, miniato da Giovanni di Ugolino da Milano entro il 1436, il cui apparato decorativo è certamente da riconoscere come una delle prove della penetrazione in territorio fermano dell'ascendente dei fratelli settempedani¹⁴. Anche gli spazi di risulta tra i medaglioni quadrilobati e mistilinei della volta affrescata, già negli anni Cinquanta, in San Niccolò a Valcaldara di Montecavallo, sono colmati dalle stesse infiorescenze, mentre i più comuni girali decorano la cornice della lunetta con la *Madonna col Bambino tra San Sebastiano e San Nicola da Tolentino* della Collegiata di Visso, più o meno coeva, e in maniera quasi anacronistica tornano nella base del trono della *Madonna col Bambino* del Palazzo dei Priori di Visso (fig. 6), databile al 1481 sulla base di alcuni pagamenti ricevuti da Paolo per aver lavorato in quell'edificio¹⁵. La decorazione a meandro, come di nuvole stilizzate, che incornicia le scene e le

immagini votive di Valcaldara è peraltro una traduzione del motivo che Lorenzo e Jacopo Salimbeni adoperarono nella volta dell'oratorio di San Biagio a San Ginesio o negli aloni che circondano le raffigurazioni votive mariane a Urbino, già rielaborato da Giovanni di Ugolino nel *Messale* fermano, da Pietro di Domenico da Montepulciano nelle vele della volta della cappella di San Niccolò a Osimo¹⁶ e poi ampiamente anche da Pierpalma da Fermo¹⁷. Più in generale, appaiono tipicamente salimbeniane le sinuosità dei panneggi e le spirali infinite dei cartigli inseriti nelle raffigurazioni: alcuni di questi, come quello contenente la data 1439 nella cappella della controfacciata di Sant'Agostino¹⁸ o quello nella parte bassa della tavola di Avignone, sono agilmente avvoltoati ad una pertica, come fossero drappi impigliati per caso. Un panno è effettivamente steso ad animare l'asticella alle spalle della Vergine nell'*Annunciazione* della lunetta della Collegiata di Visso, del 1441: un dettaglio, questo, risalente a Olivuccio di Ciccarello e alla sua cerchia, che ha l'intento di proporre un effetto feriale e che pertanto continua a piacere alle imprese popolari delle zone appenniniche¹⁹.

Accanto a queste soluzioni di carattere più anedddotico che puntano a coinvolgere l'osservatore, Paolo da Visso non manca di cimentarsi in espedienti protorinascimentali di grande interesse, con l'apice raggiunto, come già detto, nei nimbi in scorcio e nelle valve di conchiglia colpite da una luce laterale nel pilastro destro della controfacciata di Sant'Agostino a Cascia, evidentemente decorato in un momento differente sia da quello della vicina cappella, datata 1439, sia da quello del riquadro sulla parete sinistra, che riporta l'anno 1444, con *Santa Monica che presenta la sua confraternita a sant'Agostino* (fig. 7)²⁰. In quest'ultimo, il trono su cui siede il vescovo è decorato con gli stessi vorticosi boccioli di Nemi, la scena è ambientata in un paesaggio roccioso dal cielo attraversato da nuvole sfilacciate. Anche sullo sfondo dei quattro evangelisti entro polilobi mistilinei nella volta degli affreschi di Valcaldara vi sono cieli atmosferici e trascoloranti che rifiniscono quei declivi impervi ancora dipendenti da Bartolomeo di Tommaso. Tra le prove più belle di Paolo da Visso, già parzialmente nascosta da un altare barocco e oggi purtroppo tra le opere maggiormente a rischio a causa del sisma, è l'*Assunzione della Vergine* della Collegiata della sua città natale (fig. 9), databile alla fine del quinto decennio in virtù della data 1447 che accompagna l'episodio di *San Martino e il povero* nella stessa chiesa. La metà superstite sulla destra lascia immaginare una composizione spaziosissima, con una veduta che digrada verso l'orizzonte, mentre gli apostoli si chiudono in preghiera attorno all'avello della Vergine che ascende in una mandorla; anche qui, peraltro, Paolo impiega nimbi visti in scorcio. Un cielo azzurro fa da sfondo persino al "finto polittico" datato 1478, dipinto su tela per la chiesa di Santa Maria a Capriglia di Pieve Torina, oggi al

Museo Diocesano di Camerino: la finzione della carpenteria finemente intagliata è raddoppiata dall'apertura su un luminoso paesaggio naturale²¹.

La successione temporale delle opere di Paolo da Visso, dove non viene in aiuto una data o un documento, è tutt'altro che ovvia, dal momento che l'evoluzione stilistica non è poi così evidente, nonostante una carriera lunga circa mezzo secolo. Eppure la sua attività si svolge in contemporanea all'ascesa dei pittori camerinesi, presenti in diverse località toccate dallo stesso Paolo. Non è dunque da scartare una tangenza con quel mondo, soprattutto se si considerano le forme più piene e levigate e l'uso diffuso della luce nei dipinti riferibili alla seconda parte della sua attività.

Per le opere su tavola la cronologia è in parte facilitata dal riscontro della lavorazione delle aureole, a granitura nella sola tavola di Avignone, evidentemente più antica, e a fitti raggi in tutte le altre, per le quali è forse da valutare il riflesso delle opere di Benozzo Gozzoli in Umbria nei primi anni Cinquanta. Tuttavia la granitura sarà mantenuta da Paolo da Visso per il riempimento dei fondali dorati delle tavole con motivi a girali, presenti infatti nelle tavolette pubblicate da Zeri²², nei due santi di Praga, nella tavola con lo *Sposalizio di santa Caterina* della Pinacoteca di Ascoli Piceno (dietro alla Vergine il motivo vegetale, più elaborato, è interrotto dal drappo d'onore, reso sempre col puntinato) e poi anche nel polittico a due ordini del Museo Civico e Diocesano di Visso (fig. 8), proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Castellare di Nocelleto, nei pressi di Castelsantangelo sul Nera, dove Paolo risulta impegnato nel 1470²³. In maniera curiosa questi fondali a granitura legano le sue opere ad un gruppo di dipinti fermani che in effetti si era già tentato di attribuirgli, dal momento che il motivo è presente in una tavola cuspidata con la *Madonna col Bambino* conservata alla Pinacoteca comunale di Fermo, proveniente dalla chiesa di San Domenico²⁴. L'autore anonimo di questo dipinto databile al quinto decennio del secolo è essenzialmente influenzato dalle esperienze figurative locali dei decenni precedenti, come la decorazione dell'oratorio di Santa Monica a Fermo da parte di Pietro di Domenico da Montepulciano e Giacomo di Nicola da Recanati (1425-30)²⁵ e la miniatura del *Messale de Firmonibus*, ma non è escluso il contatto con Paolo da Visso stesso, tenendo conto che nel 1456 è documentato di passaggio nella città del Girfalco insieme a due collaboratori²⁶. Alla *Madonna* fermana si avvicinano in effetti non solo l'ampio affresco entro nicchia ogivale sulla parete destra della chiesa di San Francesco, sempre a Fermo²⁷, ma anche una *Madonna di Loreto e san Sebastiano* nella chiesa di Santa Maria a Mare di Torre di Palme, già creduta del pittore vissano in virtù di un'espressione immota simile a quella di numerose sue *Madonne* lauretane²⁸.

Il breve richiamo a Paolo di Giovanni da Visso proposto in queste pagine non è di certo risolutivo, anzi fornisce appena un'idea delle numerose problematiche che sarebbero ancora da approfondire sul suo conto. Oltre ai dubbi già sollevati, andrebbe definitivamente sistematizzato il ruolo dei collaboratori e dei seguaci, riconducendo loro le opere meno rilevanti dal punto di vista della qualità²⁹. L'augurio è che si possa presto affrontare una revisione organica e completa del percorso del maestro visso. Diverse opere a lui ascritte sono coinvolte nelle distruzioni causate in Valnerina dallo sciame sismico dello scorso ottobre: oltre a quelle citate in questo intervento, vanno ricordate la *Madonna del Voto* (fig. 10) e la *Crocifissione tra sant'Andrea e san Michele Arcangelo* (datata 1474 e proveniente da Villa Sant'Antonio) del Museo Civico e Diocesano di Visso, la *Crocifissione* di San Francesco sempre a Visso, la *Madonna col Bambino* e la *Madonna di Loreto* nel Municipio di Ussita, l'affresco col *Miracolo di sant'Antonio da Padova* in San Francesco a San Ginesio. Nell'attesa di verifiche definitive sulle loro condizioni, resta viva la speranza che ci sia ancora la possibilità di vedere e studiare dal vivo tutti i dipinti di Paolo da Visso, ribaltando la funesta occasione in una conquista per gli studi.

- 1 Il documento che attesta Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Nicola di Ulisse da Siena, Giambono di Corrado da Ragusa, Andrea Delitio e Luca di Lorenzo Alamanno impegnati nella chiesa di Sant'Agostino è pubblicato da R. Cordella, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena e Andrea Delitio*, in «Paragone», XXXVIII, 1987, 451, pp. 89-122. Gli stessi pittori sono riconoscibili in Santa Scolastica, sempre a Norcia: A. Delpriori, *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di San Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 196-209.
- 2 M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais, Avignon*, Paris 2005, p. 171, cat. 223.
- 3 F. Zeri, *Aggiunte a Paolo da Visso*, in *Diari di lavoro 2*, Torino 1976, ried. in *Diario marchigiano (1948-1988)*, Torino 2000, pp. 85-90.
- 4 G. Vitalini Sacconi, *Paolo da Visso. Proposte per un catalogo*, in «Commentari», XXIII, 1972, pp. 31-43.
- 5 U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923, pp. 233-235; R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XIV, The Hague 1933, pp. 9-15; L. Serra, *L'arte nelle Marche*, II, Roma 1934, pp. 354-356; A. Fabbi, *Visso e le sue valli*, Spoleto 1965, pp. 139-164.
- 6 A. Venanzangeli, *Paolo da Visso. Pittore del '400*, Roma 1993.
- 7 M. Mazzalupi, s.v. *Paolo di Giovanni da Visso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, Roma 2014, pp. 174-176.

- 8 Zeri, *Aggiunte...* cit., pp. 89-90; Mazzalupi, *Paolo di Giovanni...* cit., p. 175.
- 9 Già De Marchi (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. 42) aveva presagito l'importanza, per la formazione di Paolo da Visso, del pittore allora noto come Maestro di Gaglianvecchio, personalità da lui creata attorno alla *Croce* sagomata oggi in Pinacoteca Civica a San Severino Marche: A. De Marchi, *Arcangelo di Cola a Firenze*, in «Prospettiva», 1988-1989, 53-56, p. 198 nota 19; Idem, *Pittori a Camerino...* cit., pp. 41-42. Nel suo catalogo rientravano una manciata di altre opere, tra cui la *Crocifissione* su tavola della Pinacoteca di Camerino, quella gemella del Museo "Raffaele Campelli" di Pievebovigliana e il trittico di Montesanto di Sellano, oggi al Museo Diocesano di Spoleto. Tuttavia, come proposto prima da M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 116-117, e poi da M. Mazzalupi, in *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo López e G. Venturi, Ancona 2014, pp. 176-177, cat. 31, il *name-piece* va staccato dal resto dei dipinti, per i quali invece si propone, ormai in maniera convincente, il nome di Angelo di Bartolomeo da Camerino: M. Mazzalupi, *Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla "Scuola di Ancona"*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, atti del convegno, Fabriano 2006, a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 115-132, in part. pp. 121-123.
- 10 V. Cenci, in *Museo di Palazzo Santi. Chiesa di Sant'Antonio Abate. Circuito museale di Cascia*, a cura di G. Gentilini e M. Matteini Chiari, Prato 2013, pp. 182-183, cat. 258.
- 11 G. Donnini, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra, San Severino Marche 1999, a cura di V. Sgarbi, Milano 1999, pp. 163-164.
- 12 O. Pujmanová, *National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550, I, National Gallery in Prague, II, Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2008, pp. 168-169, catt. 102-103.
- 13 Di questo discute ampiamente Minardi, *Lorenzo e Jacopo...* cit., pp. 116-125.
- 14 Per cui si veda, da ultimo, lo studio di C. Z. Laskaris, *Un monumento da sfogliare: il messale de Firmonibus di Fermo*, Roma 2013, con bibliografia precedente. Tuttavia per l'analisi stilistica della decorazione credo sia preferibile: A. De Marchi, *Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana, in Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogo della mostra, Fermo 1999, a cura di G. Liberati, Livorno 1999, p. 68.
- 15 Gnoli, *Pittori...* cit., p. 234.
- 16 Minardi, *Lorenzo e Jacopo...* cit., p. 105; M. Mazzalupi, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, in *Pittori ad Ancona...* cit., pp. 125-130, cat. 8.
- 17 M. Mazzalupi, *Due cataloghi, la paleografia e un nome: la vera identità di un pittore marchigiano del Quattrocento*, in «Ricerche di storia dell'arte», CVII, 2012, pp. 75-88.
- 18 A. Delpriori, *La croce dipinta nella pittura marchigiana del Quattrocento*, in *Croci dipinte...* cit., p. 92.
- 19 Sempre in Valnerina, un simile dettaglio si trova nella scena della *Presentazione di Maria al tempio* nel ciclo della chiesa di Santa Maria della Piazza a Campi di Norcia, probabilmente dipinto da Giovanni Sparapane, fedele seguace di Nicola di Ulisse, e in quella della *Natività della Vergine* sulla parete destra della chiesa della Madonna Bianca ad Ancarano, ancora presso Norcia, tra gli affreschi di Antonio Sparapane del 1476.

- 20 R. Cordella, *Pittori del Quattrocento in Valnerina e rapporti con le Marche*, in *I da Varano e le arti*, II, atti del convegno, Camerino 2001, a cura di A. De Marchi e P. L. Falaschi, Ripatransone 2003, p. 668.
- 21 A. Marchi, in *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, Camerino 2013, a cura di A. Marchi e B. Mastrocola, Camerino 2013, pp. 102-104, cat. 10.
- 22 Zeri, *Aggiunte...* cit., pp. 88-90.
- 23 M. Sensi, *Paolo di Giovanni e Benedetto di Marco da Visso "pittori a S. Maria del Castellare" dei frati minori conventuali (Castelsantangelo di Visso)*, in «*Bollettino storico della città di Foligno*», XVII, 1993, pp. 103-118.
- 24 S. M. Pomante, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari e P. Dragoni, Cinisello Balsamo 2012, pp. 91-92, cat. 5, con bibliografia precedente. Per la vecchia attribuzione a Paolo da Visso: Venanzangeli, *Paolo da Visso...* cit., pp. 116-117.
- 25 A. De Marchi, *Gli affreschi...* cit., pp. 48-69.
- 26 G. Crocetti, *Paolo da Visso a Fermo*, in «*L'Appennino camerte*», LXII, 26 giugno 1982, pp. 1-2; Venanzangeli, *Paolo da Visso...* cit., pp. 116-117.
- 27 Già Mazzalupi aveva collegato tali affreschi alla *Madonna* di San Domenico: M. Mazzalupi, *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona...* cit., p. 157, cat. 6.
- 28 Vitalini Sacconi, *Paolo da Visso...* cit., p. 35, mentre Zeri non era convinto che fosse di mano del vissano: Zeri, *Aggiunte...* cit., p. 85.
- 29 Un'operazione in parte avviata da A. Delpriori, in *Croci dipinte...* cit., pp. 186-187, cat. 36.