

## SCHEDE SU CINQUE DIPINTI FANESI

GIAMPIERO DONNINI

*Una tavola di Zanino di Pietro*

Le recenti, positive ricerche su Zanino di Pietro (alias Giovanni di Francia)<sup>1</sup> e la conseguente miglior conoscenza della sua persona artistica, non consentono di mantenere entro l'ambito di Michele Giambono, cui è stata assegnata, la malandata tavola con la *Madon-*

---

<sup>1</sup> Solo di recente la figura artistica di Zanino di Pietro è stata posta definitivamente in luce, dopo che per anni essa era stata confusa, anzi sdoppiata, con quella di Giovanni di Francia. In realtà, i due sono un'unica persona. La divisione dei dipinti nei due gruppi «Zanino di Pietro» e «Giovanni di Francia» trovava una sua fondata origine nell'esistenza di due distinte firme del medesimo artefice, il quale, nel noto trittichetto del Museo Civico di Rieti, si firmava «*Zanini Petri habitator Venexiis*», mentre nella Madonna in trono di Palazzo Venezia a Roma apponeva la dicitura «*Johannes de Francia*».

La differenza stilistica delle due opere, eseguite a oltre un ventennio di distanza l'una dall'altra (la tavola romana, più tarda, ha la data 1429), ha fatto da cardine alla ricostruzione delle due differenti personalità. Venivano assegnati alla prima, ovvero a Zanino di Pietro, tutti quei numeri che cadevano in prossimità dell'inizio del secolo, facendo dell'autore uno dei protagonisti del primo Quattrocento veneto. Mentre su Giovanni di Francia finivano per convergere quei lavori di più corviva maniera e più avanzati nel tempo, che corrispondevano, in realtà, allo svolgimento finale del medesimo artista. Sulla complessa vicenda, vedi soprattutto: S. Padovani, *Una nuova proposta per Zanino di Pietro*, in «Paragone», 419-423, 1985, pp. 73-81.

na in trono col Bambino, l'Eterno Padre e sei angeli, di proprietà privata fanese<sup>2</sup> (Fig. 1).

Confessiamo che non ci riesce di leggere nessun rapporto diretto tra Giambono e questa gracile figurazione, dove la radice e il momento stilistico alludono a una personalità e a un capitolo affatto diversi, seppur collaterali, a quelli entro cui sogliono riconoscersi le coordinate espressive di questo artefice. La tavoletta fanese, che forse costituiva in origine il pannello mediano di un disperso trittico, rappresenta a nostro avviso un ulteriore attestato della lunga consuetudine di Zanino di Pietro con la sponda adriatica marchigiana<sup>3</sup>.

Infatti, al di là delle pesanti ridipinture che deturpano la pristina stesura del fondoro e alcuni estesi brani del busto di Maria e delle figurette angeliche, il dipinto mostra con netta evidenza i caratteri figurativi e linguistici dell'artista francese, naturalizzato veneziano. Tipica del suo repertorio formale, ad esempio, è la pregevole realizzazione ornamentale del trono, la cui sagoma si intuisce alle spalle del gruppo divino per il profilo che l'artista ha inteso tracciare a colpi di punzone sull'oro del fondo. E sua è l'atticiata figura dell'Eterno che sporge dall'alto, sovrastante la teoria dei graziosi angioletti, così

---

<sup>2</sup> I. Amaduzzi - N. Cecini - L. Fontebuoni, *Collezioni private a Fano*, Cassa Rurale ed Artigiana di Fano, ivi, 1983, pp. 14-15. Il dipinto fa pare di quelli oggi conservati nei locali dell'Episcopio e proviene dalla chiesa Parrocchiale di Bargni.

<sup>3</sup> Le opere di Zanino di Pietro sinora rintracciate nelle Marche sono le seguenti: i *Tre Santi* già nella Parrocchiale di Vaccarecce, oggi nel Museo Civico di Cingoli; il *Polittico* nel Convento del Beato Sante a Mombaroccio e la bellissima, gentiliana *Madonna col Bambino* della Collegiata di Sant'Angelo in Vado, che pubblicammo con la corretta attribuzione in *Arte e cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 135. E gli spetta, forse, lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*, operina di devozione privata esposta nella Galleria Nazionale delle Marche, in Urbino, già attribuita a Gentile di Fabriano (Fig. 2).

come spetta alla sua mano il motivo a fiori geometrici che disegna il manto della Vergine<sup>4</sup>.

Per quanto attiene al gruppo centrale, la siglatura minuta che delinea i tratti del volto di Maria, definita dal nitido intaglio del naso appuntito e delle palpebre, è intenerita lungo gli orli fortemente ombrati e svolta con inconfondibile garbo. L'umanissimo dialogo sentimentale che lega le due sante figure colloca il dipinto a mezza via tra le creazioni di Gentile da Fabriano e quelle di Jacobello del Fiore, con una più spiccata propensione formale per il caposcuola marchigiano. Il che la dice lunga sul tono delle frequentazioni di Zanino a partire dagli anni attorno al 1410.

La costumata eleganza di questa placida tempera fanese si ricollega, infatti, a quella intensa stagione che ebbe a Venezia il suo *leader* indiscusso in Gentile, e che va praticamente dal 1406 alla metà del secondo decennio. Grazie al contributo decisivo del fabrianese, Zanino poté accedere a un diverso e aggiornato ideale pittorico. Un ideale non più, e non solo, contesto di superfici impervie e acuminate, esplorate nel sembiante persino grottesco di una brulicante umanità, bensì decantato in un più pacato aderire all'eleganza della forma e in una più partecipe serenità dei sentimenti.

In base a tale chiave di lettura, il dipinto di Fano parrebbe dunque rientrare nel novero delle cose uscite dal pennello di Zanino nella fase piena della sua maturità, fra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento.

---

<sup>4</sup> Motivo che puntualmente ricorre nella *Madonna dell'Umiltà* già nella Collezione Hearst di New York. Questo godevole dipinto, per grado figurativo e stilistico, sembra rientrare in una fase assai attigua a quella che vide la realizzazione della tavola fanese. In un momento di più stretta osservanza gentiliana si colloca, per converso, la *Madonna col Bambino* del Musée d'Histoire et d'Art di Luxembourg.

*Una Madonna del Rosario del Ramazzani*

Dobbiamo ad un recente incontro con l'amico Prof. Franco Battistelli la segnalazione di una tela esistente a Fano e raffigurante il canonico tema della *Madonna del Rosario* (Fig. 3). Il dipinto è stato pubblicato, qualche anno addietro, con un generico riferimento ad «artista locale della fine del XVI secolo»<sup>5</sup>. Ma riteniamo che solo per una eccessiva dose di scupoli non si sia inteso proferire, in quella circostanza, il vero nome dell'autore. Infatti, le condizioni di precaria lettura offerte dalla tela, unite a una qualità del tessuto pittorico giudicata sostanzialmente pedissequa, hanno indotto gli estensori del precedente referto critico a considerarla copia di un originale che Ercole Ramazzani aveva lasciato nella chiesa di San Lorenzo a S. Lorenzo in Campo, firmato e datato 1584.

Eppure, l'autografia del quadro spetta proprio al fecondo autore arcevese, che vi ripropose un soggetto di largo ascendente devozionale a quei tempi, e da lui stesso replicato con poche varianti in una serie nutrita di esemplari sparsi per le vallate del Misa e dell'Esino<sup>6</sup>.

Per quanto attiene ai dati esterni del dipinto, esiste una precisa documentazione che ci permette di risalire sino ai suoi committenti.

---

<sup>5</sup> I. Amaduzzi - N. Cecini - L. Fontebuoni, *op. cit.*, 1983, pp. 50-51. Dopo la soppressione del monastero delle Agostiniane di S. Daniele, il dipinto è stato trasferito nel monastero delle Benedettine che lo conservano tuttora nel nuovo convento alle falde di Monte Giove.

<sup>6</sup> Del soggetto che illustra il tema della Madonna del Rosario, oltre a quello qui preso in esame, sono di nostra conoscenza i seguenti esemplari: *S. Lorenzo in Campo*, chiesa di S. Lorenzo (datato 1586); *Castiglioni di Arcevia*, Parrocchiale (1589); *Mergo*, Parrocchiale (già in S. Sebastiano di Arcevia); *Coldellanoce*, Parrocchiale; *Montebello di Orciano*, Parrocchiale (1589). Il dipinto fanese rischia di risultare, pertanto, il più antico della serie.

Esso fu eseguito per la chiesa di San Daniele a Fano, che sappiamo ricostruita e consacrata nel 1585<sup>7</sup>. Ne consegue che la data della sua esecuzione andrà posta, pertanto, in stretta connessione con quell'evento. Il dipinto viene perciò a collocarsi naturalmente nella fase ultima del lungo percorso creativo del maestro arceviese, contrassegnato da una lenta involuzione del messaggio stilistico, ma anche da improvvisi colpi di coda, che consentivano al pittore di produrre, una volta ristabilito il contatto con la sua vena più felice, numeri di assoluta dignità artistica.

È il caso delle tele di Castiglioni di Arcevia e della Parrocchiale di Mergo (Fig. 4), dove la miscela cromatica si imbeve di profonde varietà tonali, percorse dal riflesso della misteriosa e sotterranea inquietudine di Lorenzo Lotto. Oppure del bellissimo *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Francesco di Arcevia, datato 1593, ove è dato riscontrare un raro connubio tra la felicità del timbro coloristico e l'esaltazione quasi visionaria del racconto liturgico. Dal risultato promana un profumo di ridente freschezza, un tono virginale della narrazione, una sincera esaltazione mistica, che pongono l'autore ben al di sopra di tanta pedestre produzione della più vieta «maniera» provinciale, così diffusa tra i deboli manipolatori di immagini devozionale attivi in area marchigiana allo scadere del '500<sup>8</sup>.

Ritornando all'oggetto della presente ricerca, s'è detto che nel soggetto centrale è sviluppato il tema della Madonna del Rosario con

---

<sup>7</sup> S. Prete, *Una Confraternita del Rosario nel convento femminile di S. Daniele a Fano nel 1579*, in «Nuovi studi fanesi», 4, 1989, pp. 99-104.

<sup>8</sup> Per una miglior conoscenza del pittore vedi soprattutto: I. Chiappini di Sorio, *Ercole Ramazzani della Rocca Contrada*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1-2, 1980, pp. 73-89; Id., in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, Firenze, 1981, pp. 468-479; D. Matteucci, *Inediti di E. Ramazzani: un contributo alla definizione dell'artista arceviese*, in «Notizie da Palazzo Albani», 2, 1989, pp. 27-34.

in braccio il piccolo Gesù, adorata da S. Domenico e S. Caterina da Siena. Ai loro piedi, sparsi sul terreno, alcuni fiori di chiaro ascendente lottesco. In alto, si librano paffuti angiolotti onusti di rosari. Tutt'intorno, entro elaborate cornici ottagonali, si snoda la teoria dei quindici Misteri, redatti con una sapida vena narrativa, che traduce in chiave rusticana il raffaellismo di base che ne alimenta l'ispirazione.

All'estremità inferiore della composizione, l'artista ha proposto l'inedita variante dei committenti, ritratti in posa devota: il cardinale Rusticucci e la di lui zia Piera, a quel tempo Madre Superiora delle Agostiniane di San Daniele in Fano.

Anche se il tono formale non vi è espresso dal Ramazzani al vertice delle proprie possibilità, la paletta fanese ne ripropone fedelmente la posizione estetica e quel suo tipico tradurre in più feriali cadenze il tono dottrinale della narrazione. E nella quotidianità bonaria e un po' provinciale del suo lessico deliziosamente naïve, emerge ancora la tenace suggestione dell'ultimo Lotto: il Lotto ormai avanti negli anni, che chiudeva a Loreto la sua nomade carriera, che Ramazzani frequentò a lungo e dal quale assorbirà quello spirito anticonvenzionale e anticlassico che risulterà essere, in definitiva, la struttura portante del suo mondo poetico.

### *Una Natività lombarda del Cinquecento*

La graziosa tavoletta con la *Natività* (Fig. 5), entrata a far parte delle raccolte della Pinacoteca Civica grazie a un lascito privato<sup>9</sup>, non regge la generica attribuzione a Pietro Paolo Agabiti, di cui risulta a tutt'oggi gratificata.

---

<sup>9</sup> Si tratta del lascito di Velia Vici ved. Martelli, risalente al 1975.

Anzitutto, l'opera ha poco o nulla da spartire con l'ambiente artistico marchigiano del primo '500, né, tanto meno, col tempo storico che vide operare il pittore di Sassoferrato. Ci troviamo di fronte a un dipinto di intensa suggestione tonale, percorso da accenti rusticani nei brani di figura, ma ricco di spunti suggestivi, specie nell'ampio brano di paese che fa da sfondo al devoto convegno. La lettura dei vari elementi formali che lo improntano tendono a farlo convergere nell'orbita del vasto movimento estetico che percorse quell'ampia regione padana compresa tra l'Adda e il Mincio, attorno alla metà del XVI secolo.

Infatti, non è arduo intravedere nelle componenti linguistiche dell'ineffabile autore larvati agganci al mondo figurativo del Boccacchino, riproposti, naturalmente, secondo i canoni di un codice interpretativo di più modesto respiro, e con qualche decennio di ritardo, sul tipo di Galeazzo Campi. Non senza inerzie pittoriche, la tavoletta fanese presenta nondimeno esiti di acuto interesse nella visione di paese, tipicamente padana, e nell'atmosfera che imbeve di liquidi umori cromatici le figurette dei magi e la veduta della turrita città, che degrada e si perde a distanza.

### *Due Bambocciate fiamminghe*

Di non agevole soluzione si prospetta il quesito attributivo sollevato dalla lettura di due spigliate operine di pieno Seicento, raffiguranti un *Banchetto all'aperto* e una *Scena di mercato*, esposte nella Pinacoteca Civica<sup>10</sup> (Figg. 6-7).

---

<sup>10</sup> I due dipinti fanno parte della raccolta di quadri donata al Comune di Fano dal collezionista Luigi Antonelli nel 1967.

La familiarità dell'autore con la scena affollata, fa pensare immediatamente al mondo figurativo di un Van Laer, di un Lingelbach o di un Cerquozzi, tanto i due soggetti ricalcano schemi comuni a quei maestri, ritenuti gli antesignani della pittura di genere in Italia. Ma la mano è guidata da più feriali e popolarresche intenzioni, che inducono a spostare su un piano di meno eletta qualità la posizione stilistica dell'autore.

Ciò non di meno, esso dovrà essere ricercato nella folta schiera dei bamboccianti che, nei decenni iniziali e centrali del XVII secolo, vivacizzarono con la loro colorita e chiassosa presenza il gran teatro del quotidiano che trionfava sul proscenio della Roma post-caravaggesca. Tendono a confermarlo il caldo cromatismo che impregna ambedue le scene di toni mediterranei e il rigore descrittivo della complessa e multiforme umanità che anima le due sapide storielle.

A nostro avviso, pur se il richiamo a Michelangelo Cerquozzi risulta particolarmente insistente, crediamo che meglio convenga alle tele fanesi una soluzione attributiva ancora generica, e più orientata, semmai, verso un autore di estrazione fiamminga, attivo a Roma fra il quarto e il quinto decennio del Seicento.



Fig. 1 - Zanino di Pietro, *Madonna in trono con il Figlio*, Fano, Episcopio (già nella Parrocchiale di Bargni).



Fig. 2 - Zanino di Pietro, *Madonna con il Figlio e S. Rosa*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 3 - Ercole Ramazzani, *Madonna del Rosario*, Fano, Monastero delle Benedettine (già nella chiesa di S. Daniele).



Fig. 4 - Ercole Ramazzani, *Madonna del Rosario*, Mergo (Ancona), chiesa Parrocchiale.



Fig. 5 - Artista lombardo del XVI sec., *Natività*, Fano, Pinacoteca Civica (lascito di Velia Vici Martelli).



Fig. 6 - Bambocciante fiammingo del XVII sec., *Banchetto all'aperto*, Fano, Pinacoteca Civica (già collezione di Luigi Antonelli).



Fig. 7 - Bambocciante fiammingo del XVII sec., *Scena di mercato*, Fano, Pinacoteca Civica (già collezione di Luigi Antonelli).