

Il Trometta a Piagge e dintorni

Guido Ugolini

Il recente restauro di due tele del Comune di Piagge, eseguito da Davide Arbia grazie all'intervento e alla sensibilità della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, ha offerto la possibilità di rileggere le due opere e, soprattutto, di guardare ad un pittore, il Trometta, molto attivo nel territorio.

Procedendo a ritroso nel tempo incontriamo per prima una pala (olio su tela) d'altare, modesta per dimensioni e qualità, raffigurante la *Vergine col Bambino, angeli e paesaggio*. L'opera, per quel suo prediligere, soprattutto nel registro superiore, forti contrasti cromatici; per l'indefinita profondità dell'alone dorato, ricco di testine angeliche, in cui si collocano le figure del gruppo celeste; per l'ampia descrizione paesaggistica, pareva quasi suggerire la possibilità di una sua riconduzione all'ambito di Giovan Francesco Guerrieri, a quell'ambito cioè che annovera fra gli adepti della sua scuola forse soltanto la figlia del pittore, Camilla Guerrieri. L'ipotesi però, fors'anche non del tutto priva di qualche verità e non lontana da certi itinerari della figlia del fossombronese, si rivelava subito non veritiera e il dipinto rientrava in tutta fretta nel suo giusto alveo, appalesandosi quale prodotto riconducibile alla più marginale e ampia cerchia di pittori che, quasi sempre anonima, ha nel veronese Claudio Ridolfi (Verona, 1570 - Corinaldo, 1644) e nel suo più importante allievo Girolamo Cialdieri (Urbino, 1593-1680) i propri modelli di riferimento. Di quest'ampia e anonima cerchia fa parte infatti il nostro pittore, che proprio sugli schemi del Ridolfi ricalca la sua composizione e dal Ridolfi trae anche, come vedremo, ampie citazioni. Pur nella fievole incisività dell'organizzazione spaziale e nell'incapacità di dare vitalità credibile al vasto paesaggio del registro inferiore, resta innegabile il rimando a quello che è lo schema compositivo della *Madonna del Rosario* eseguita dal Ridolfi per la pieve di Candelara, dipinto strutturato, proprio come questo di Piagge, su due registri, quello superiore con figure celesti e quello inferiore con esteso paesaggio, ma dove i rapporti sono altrimenti distribuiti e diversamente significativi: mentre a Candelara l'attenzione s'incentra sul registro celeste che, portato con evidenza in primo piano, si sviluppa sulla maggior parte della superficie disponibile, e il paesaggio, basso e lontano, avvolto com'è fra nuvole e brume mattutine, si fa misura di alta poesia, qui, nel dipinto di Piagge, i due registri sostanzialmente si equivalgono per superficie occupata nella tela, ma restano, come si può vedere, indifferenti l'uno all'altro: squillante di sonore cromie quello superiore, allo scopo di accentrare

su di sé l'attenzione del devoto, finalizzato a puntualizzazioni topografiche quello inferiore, al punto da suggerire un probabile rimando proprio alla preappenninica terra di Piagge, conosciuta però dal pittore forse più per sentito dire che per esperienza diretta, ricca - come probabilmente si diceva - di alberi e pascoli, con due chiese ai lati di una strada segnata da una croce, due chiese di cui quella a sinistra un poco più in alto di quella a destra. Dal Ridolfi, e precisamente dalla tela raffigurante la *Vergine assunta* (Corinaldo, chiesa di S. Francesco), sono tratti senza alcuna variante gli angeli musicanti. Ma è proprio in queste figure che le carenze del disegno sono più evidenti, e tali da farci percepire la distanza che le separa dai prototipi, distanza che invece parrebbe affievolirsi nelle due figure principali e centrali. Il gruppo della *Vergine col Bambino* non è più infatti, come quello degli angeli, una citazione sic et simpliciter, ma il risultato di un'elaborazione più ambiziosa derivante dall'assemblaggio di estrapolazioni diverse, mirante a porsi come autonoma creazione figurativa. Non è, però, così. Il tributo più convincente è ancora una volta pagato sì al Ridolfi, ma soprattutto al Cialdieri, di cui il nostro pittore guarda in particolare opere quali la *Madonna di Loreto e Santi* del Palazzo Mater Dei (già Castracane) di Cagli, per quel che concerne l'impostazione superiore del gruppo celeste e per quell'accattivante dolcezza tra il serio e il malinconico che caratterizza i volti delle due figure, e la *Madonna con Bambino e i santi Stefano e Lorenzo* della chiesa di S. Agostino di Mondolfo, per l'ampiezza del gesto con cui la Vergine abbraccia il Bambino e per certe indicazioni frequenti nel Cialdieri e nel Ridolfi, dal sapore quasi morelliano; al Ridolfi dobbiamo comunque tornare per la disinvolta ed elegante posizione delle ginocchia della Vergine, i cui speculari riferimenti sono strettamente legati ai modelli presenti in due chiese di Ostra, la chiesa di S. Giovanni (*Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista*) e quella di S. Antonio di Padova (*Madonna con Bambino e quattro Santi*).

Altro invece è l'impegno del pittore a ben riuscire nell'esposizione delle numerose verità teologico-devozionali. La Vergine ha nella mano sinistra una rosa, elemento spesso connesso alla preghiera del Rosario. Il dipinto non si qualifica però come una 'Madonna del Rosario', per la mancanza degli elementi specifici alludenti alla nota preghiera (coroncine, scene dei misteri, ecc.). Qui la rosa che la Vergine dona al Bambino simboleggia 'la vita', quella vita corporea che la Vergine, accettando di farsi umile ancella obbediente alla volontà di Dio, ha dato appunto al Bambino Gesù. L'attributo qualifica insomma la Vergine come 'mater Dei', come vera madre di Dio. Il Bambino Gesù ha sul capo una corona aurea e tiene in mano un filo a cui è legato un uccellino. Quel 'grande' uccellino - nell' "intenzion dell'artista" forse una rondine -, all'apparenza divertente trastullo nelle mani di Gesù, rimanda in realtà al tragico destino a cui Gesù è indissolubilmente legato: la sua passione e morte per la salvezza degli uomini, mentre la corona che ha sul capo

proclama la sua regalità. I due attributi non sono una simpatica trovata del pittore, ma, come già la rosa in mano alla Vergine, il rimando a precise verità di fede: essi dicono che quel Bambino è il re e il salvatore degli uomini.

Sono tanti, a ben vedere, i temi religiosi che l'opera svolge e offre alla meditazione dei credenti, tante le verità di fede che essa racconta ai fedeli. Il suo autore, questo ignoto pittore alto-marchigiano seguace del Ridolfi e attivo verso la metà del '600, non è certo un virtuoso del pennello, ma sa bene che fra le tante ragioni d'essere di una pala d'altare c'è, non ultima, quella di farsi scrigno di verità di fede, verità che anche gli indotti devono poter leggere e recepire in maniera facile e diretta. Questo compito, il nostro pittore, sa svolgerlo con vera maestria.

Pezzo forte è il secondo dipinto sottoposto a restauro, un'opera di piccolo formato raffigurante lo *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria* e la cui datazione è da ricondurre agli ultimi lustri del '500. Agghindata a festa e con vistosa collana di perle sul capo la Santa alessandrina è inginocchiata alla sinistra della tela su di un cuscino (una nuvoletta approntata a cuscino - gli innamorati stanno sempre sulle nuvole), mentre il Bambino Gesù, seduto in grembo alla madre, si volge a lei mettendole un anello al dito. San Giovannino sulla destra attira l'attenzione della Vergine interessandosi a quanto sta accadendo. Stupendo lo sfondo paesaggistico che si apre fra la classica struttura architettonica e il tendaggio posto a mo' di drappo d'onore dietro la Vergine.

Il soggetto e le modeste dimensioni dell'opera danno al dipinto un sapore del tutto privatistico, come di promessa, o di consacrazione, o di offerta. Il soggetto del resto è di quelli che ben si prestano a diventare celebrativi di un particolare avvenimento, il matrimonio. Matrimonio inteso nella sua accezione più comune, di unione cioè fra un uomo e una donna - Santa Caterina d'Alessandria è la protettrice delle spose -, ma anche, e soprattutto, di mistica unione fra una donna e Cristo - Santa Caterina, sposa di Cristo, è vergine e martire -. E dunque matrimonio come offerta di sé a Dio, come consacrazione della propria vita a Dio; in ultima istanza, come accettazione, da parte di una giovane donna, della vita claustrale. È un'ipotesi di lettura, non suffragata da alcunché, supportata soltanto dalla frequenza con cui il soggetto, in epoche in cui il patrimonio familiare doveva restare indiviso nelle mani del primogenito maschio, era presente nelle case dei nobili e dei ricchi, o anche nei conventi, dono ovviamente di famiglie di rango elevato alle figlie consacrate a Dio. Ci si augura che studiosi di buona volontà, percorrendo le vie degli archivi, possano far riemergere stimolanti momenti di storia locale che non solo aiutino a meglio definire le vicende di questo dipinto, ma anche quelle di un'altra bella tela della comunità piaggese, la *Comunione degli apostoli* della parrocchiale di S. Lucia, opera che, già assegnata al Guerrieri (M. LUZI, *Ultima cena*, in *Giovan Francesco Guerrieri di Fossombrone* a cura di A. EMILIANI, M. CELLINI, Fano, Fondazione

Cassa di Risparmio di Fano, 1997, p. 199 e ss.), è invece sicuramente da anticipare nel tempo e da ricondurre, per evidenti affinità stilistiche, allo stesso autore dello *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria*, autore da identificare senz'altro con Niccolò Martinelli detto "Trometta".

Niccolò Martinelli nasce a Pesaro verso il 1540, ma prestissimo si trasferisce a Roma dove frequenta la bottega di Taddeo Zuccari. Insieme allo Zuccari, fra il 1561 e il 1563, opera al servizio di papa Pio IV, avendo così modo di conoscere Federico Barocci, impegnato anche lui negli stessi anni a Roma dallo stesso pontefice. Il contratto per gli affreschi della zona absidale della Basilica dell'Ara Coeli è del 1565, quando il nostro artista ha solo venticinque anni. Si tratta, molto verosimilmente, del più importante incarico della sua vita, perché gli viene affidato il compito di sostituire le antiche pitture due-trecentesche del grande Pietro Cavallini con soggetti nuovi. Poco dopo è a Pesaro e poi ancora a Roma dove, sempre all'Ara Coeli, è chiamato ad affrescare la cappella dell'Ascensione. Suoi sono anche, sempre a Roma, gli affreschi della chiesa di Santa Maria dell'Orto. Stimatissimo per la notorietà raggiunta, entra a far parte della prestigiosa Accademia di San Luca, diventandone poi rettore insieme a Giovanni De' Vecchi. Attorno al 1570 o poco dopo è da collocare un'altra parentesi pesarese del pittore, quella in cui quasi certamente cade l'esecuzione della tanto lodata *Ultima cena* dell'oratorio del Sacramento di Pesaro, oggi collocata nella chiesa di S. Lorenzo a Tavullia. Non sappiamo quanti poterono essere, in questa fase matura della sua vita, i suoi soggiorni pesaresi. Certo è che del pittore stanno ricomparendo numerosi lavori in questo nostro territorio alto-marchigiano, e tutti con caratteristiche stilistiche molto simili, segnati cioè nel linguaggio da inflessioni decisamente nordiche. Penso all'*Ultima Cena* di Tavullia, e penso ai due dipinti presenti appunto qui a Piagge, la *Comunione degli Apostoli* della parrocchiale e questo splendido *Sposalizio mistico*, ma penso anche all'*Ultima Cena* della parrocchiale di Fratte Rosa, ad una *Crocifissione con quattro santi* della parrocchiale di San Giorgio di Pesaro e allo *Sposalizio della Vergine* del vicinissimo Santuario di San Pasquale, penso infine alla fortuna che ebbero alcuni suoi soggetti nella nostra provincia, l' 'ultima cena' in particolare, vista la numerosa serie di repliche lasciate da suoi allievi o seguaci locali (Tarugo, Refozate, ecc.). Scrive Pietro Zampetti (*Pittura nelle Marche*, III, Firenze, Nardini, 1990, pp. 93-94): "Lodata (l'*Ultima Cena* di Tavullia) già dal Lazzarini, è in effetti testimonianza delle sue qualità, consapevole della lezione barocca, ma anche a conoscenza della pittura nordica particolarmente rilevabile dall'espressionismo delle figure. Artisti nordici erano attivi nelle Marche ..., particolarmente nella valle del Metauro, legati probabilmente alle botteghe dei maiolicari Dotato di grande sensibilità coloristica e molto attento alle diverse tendenze che si sovrapponevano nella Roma postconciliare, il Trometta si liberò della iniziale educazione avvenuta nella bottega di Taddeo Zuccari per raggiungere proprio all'Ara Coeli la maggiore

autonomia. Si avvicinava, quindi, specie nei soggiorni pesaresi, al Barocchi, per finire, nella tarda maturità, verso forme di compromesso, che oscurano la bella creatività giovanile”.

Le opere piaggese del nostro, voglio dire questo *Sposalizio mistico* e la *Comunione degli apostoli* della parrocchiale, cadono, quanto ad esecuzione, in uno dei soggiorni pesaresi che si collocano vicinissimi a quello in cui viene realizzata l'*Ultima Cena* di Tavullia, e cioè poco dopo il 1570, e appartengono a quella “bella creatività giovanile” che rappresenta il momento apicale della sua attività. Sono tutte presenti e ben leggibili le componenti culturali del suo curriculum formativo: il dinamismo di ascendenza zuccaresca che ancora agita dal di dentro le figure, conferendo loro vitalità e movimenti dagli accenti fortemente teatrali; le indubie durezza nordiche - tante, all'epoca, le presenze nordeuropee nella valle del Metauro: Ernst van Schayck, Hans Rottenhammer, Augustus Albrecht di Wallenstein -, caratteristiche facilmente leggibili nelle forzature anatomiche delle articolazioni, nella metallicità di capigliature e panneggi, nell'altera ma elegantissima e quasi rituale rigidità del portamento e dei gesti; l'approccio alla lezione baroccesca, ravvisabile nella solidità compositiva, nella sapienza cromatica, nell'amorevole descrizione paesaggistica, momento di magica contemplazione e di alta poesia. Ma qui, in questo stupendo *Sposalizio mistico*, il Trometta fa di più: nei magistrali rimandi relazionali delle belle figure, forte di un disegno rapido, incisivo, nervoso e di sicura efficacia, un disegno che sa piegare a proprio vantaggio anche l'evidenza di deliziose sgrammaticature, egli dà prova di saper correre sul filo di una sottile ironia, di saper guardare alla storia dall'alto, di divertirsi a rileggerla attraverso il filtro di un distaccato ariostesco sorriso.

Niccolò Martinelli, detto Trometta, muore a Roma nel 1611.



Niccolò Martinelli detto Trometta, *Comunione degli apostoli*,
Piagge, Chiesa parrocchiale.



Ignoto marchigiano del Sec. XVII, *Madonna con Bambino, angeli e paesaggio*, Piagge, Sede municipale.



Niccolò Martinelli detto Trometta, *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria*, Piagge, Sede municipale.