



Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche

testi di Vittoria Camelliti, Vieri Favini *e* Alessandro Savorelli

a cura di Mario Carassai



In copertina: San Catervo, *Madonna in Gloria con Bambino* affresco, dettaglio, XV-XVI sec., Chiesa dell'Addolorata, Urbisaglia - Foto Carassai



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

Presentazione

«*Tutto pe' Nicò, gnente pe' Catè*», *tutto per Nicola e niente per Catervo*: è un detto di Tolentino, che esprime il rammarico per il ridimensionamento nel culto e nelle feste del patrono locale antico rispetto a quello "nuovo". L'arguzia popolare è anche una considerazione morale sulle piccole e grandi ingiustizie della vita e sulle disparità tra gli uomini. Infinita sarebbe la serie dei proverbi sui santi, universalmente noti o in uso solo in una borgata: in molti casi, devozione religiosa, culto individuale e identificazione collettiva, sono stati così sedimentati dalla storia, che risultano ormai inestricabili.

Sul culto dei santi nella nostra regione si è scritto molto, rammentiamo l'agile volumetto *Nomi di paesi. Storia, narrazioni e identità dei luoghi marchigiani attraverso la toponomastica* (a cura di P. Persi e G. Mangani, Urbania 2005) e il più specialistico *Agiografia e culto dei santi nel Piceno* (a cura di E. Menestò, Spoleto 1998), nato da un importante convegno tenutosi ad Ascoli nel 1997.

In questo "Quaderno" si affronta il tema sotto l'angolatura della *iconografia* dei santi, in particolar modo dei patroni, ossia dell'*immagine*, come si dice oggi più comunemente. Quanto un santo sia indissolubilmente legato alla propria immagine – raffigurata in opere di grandi artisti, dei quali le Marche sono straordinariamente ricche, o in oggetti di umile devozione popolare – è appena il caso di dirlo. Chiunque è in grado di riconoscere un santo, in una statua o un dipinto, dal suo copricapo, dalla sua veste, dal suo atteggiamento, dagli oggetti o animali che lo accompagnano: San Giovanni ha l'agnello, San Cristoforo con Gesù sulle spalle, Santa Lucia con gli occhi sul vassoio, san Pietro le chiavi, Santa Caterina con la ruota, San Giorgio trafigge il drago, e così via.

Ci sono però santi così *paesani*, vorremmo dire, che della loro vita e dei loro miracoli si sa o si narra veramente poco. Per questi santi, anche se non solo per loro, il rapporto con la propria immagine è così stretto, che fuori della loro immagine quasi non esistono. E spesso quella immagine è a sua volta legata a filo doppio alla località dove li si venera: sono eroi, campioni, o primi cittadini di un determinato centro, tengono in mano amorevolmente il modellino della città o di un castello, come un bambino che giochi con le 'costruzioni', o addirittura portando il vessillo con lo stemma comunale, come il figurante di un palio o un antico guerriero. L'identificazione tra comunità e santo non potrebbe essere più completa.

E tanto più ciò accade nelle Marche, terra una volta di città e comuni indipendenti, grandi e piccoli, in misura maggiore che in ogni altra regione italiana, gelosi della loro autonomia e identità e inevitabilmente portati a esprimerla per mezzo delle loro mura, del loro campanile, del loro palazzo comunale, dei loro simboli e tradizioni: e perché no, anche per mezzo del loro patrono, 'arruolato' in servizio permanente a difesa e tutela di una comunità, attraverso immagini d'arte ora curiose, ora eccezionali. I saggi compresi in questo "Quaderno" raccontano un segmento in parte inedito della storia civile e artistica della nostra regione.

Vittoriano Solazzi

Presidente dell'Assemblea legislativa delle Marche

INDICE

Introduzione	
<i>Mario Carassai</i>	pag. 9
I santi vessilliferi.	
Patroni e araldica comunale	
<i>Vieri Favini - Alessandro Savorelli</i>	pag. 15
Nascita dell'araldica	pag. 16
L'araldica delle città.....	pag. 19
L' 'araldica della santità'	pag. 21
Il caso marchigiano:	
una regione di città e 'quasi città'	pag. 28
Agiografia e araldica delle Marche.....	pag. 31
Culti locali, specchio di società e politica	
nei centri marchigiani.....	pag. 39
A ognuno il suo:	
santi patroni come espressione di autonomia	pag. 41
Culti di importazione: l'evangelizzazione tardiva	
delle Marche e sue conseguenze	pag. 45
Martiri di strada:	
storie di martirio lungo insidiose vie di pellegrinaggio	pag. 54
In ossequio alle origini romane:	
legionari martiri e campioni della fede.....	pag. 56
Un po' evangelizzatori, un po' eroi: i santi vescovi.....	pag. 64
Santi porta-insegna: figure araldiche come attributo	
distintivo dell'iconografia di una figura sacra.	pag. 68

Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni
marchigiani tra Medioevo e Rinascimento

<i>Vittoria Camelliti</i>	pag. 71
Città e santi patroni: le prime testimonianze figurative	pag. 78
Il territorio camerte	pag. 82
Tra Ascoli Piceno, Fermo e Ancona	pag. 98
Pesaro e le città di confine.....	pag. 102
Gli Stendardi processionali	pag. 113
Appendice iconografica	pag. 121

Introduzione

Il libro che sta apprestandosi a leggere è parte integrante di un progetto più ampio riguardante lo studio dell'araldica civica delle Marche la cui ricerca è stata finanziata dalla Presidenza della Giunta regionale e dalla Presidenza dell'Assemblea legislativa delle Marche. Il gruppo di lavoro, da me coordinato, che si è avvalso della supervisione scientifica di Alessandro Savorelli ha visto coinvolti oltre al suo più stretto collaboratore Vieri Favini, Massimo Ghiradi per la riproduzione degli stemmi comunali, Antonio Conti e Luigi Girolami per le ricerche nelle rispettive province di Pesaro Urbino e Fermo ed Ascoli Piceno.

In attesa di poter dare alle stampe l'intera opera, abbiamo ritenuto utile pubblicare questo lavoro che affronta una delle tante peculiarità marchigiane nel campo della simbologia storica civica che sono emerse attraverso la ricerca: quella dello stretto rapporto tra santi, patroni e vessilli comunali con le proprie comunità marchigiane.

Siamo grati alla Presidenza dell'Assemblea legislativa delle Marche che ha voluto ospitare questo testo nella collana dei "Quaderni del Consiglio regionale" e all'UNITRE Tolentino per aver accolto la presentazione di questo libro nella solenne celebrazione dell'apertura del suo Anno Accademico 2013-2014.

Le Marche sono una regione al plurale (occorre spesso sgrammaticare per parlarne) ma non ci soffermiamo mai a sufficienza per chiederci come mai in questo piccolo spazio di terra, anche poco abitato, sia stato possibile condensare l'intero nostro paese; non a caso uno degli *slogans* della campagna pubblicitaria realizzata dall'Ente Regione qualche anno fa era "*Marche. L'Italia in una regione*".

I marchigiani per secoli si sono mossi orizzontalmente, hanno sviluppato rapporti sociali, politici, economici da est ad ovest e viceversa; molto difficilmente nord-sud o sud-nord.

A dettare questi comportamenti, oltre alla vicinanza da Roma ed alla fondamentale importanza di questa regione come porta d'Oriente, ha influito non secondariamente la struttura orografica del suo territorio. Infatti, la divisione a pettine delle sue vallate, scandite dallo scorrere delle acque dei fiumi che dall'Appennino si riversano nell'Adriatico, hanno favorito un percorso di stretti rapporti sia sociali che culturali o economici con i territori al di là dell'Appennino piuttosto che a nord o sud. Spesso i fiumi sono stati considerati veri e propri confini. Ciò non è valso per Ancona che, protesa sempre verso Oriente (in quanto, seppur piccola, repubblica marinara) è vissuta di luce propria perché forte della importanza strategica del suo porto, tanto da costituire un *unicum* rispetto al resto della nostra regione.

Le diversità "intramarchigiane" sono oggi, per questa regione, punto di forza e patrimonio, non un limite. Percorrendola si ha la possibilità di conoscere usi e costumi diversi come diversi assetti urbanistici o dialetti tra loro incommunicabili. Un attento osservatore avrà notato come anche nell'uso della parola è un fiume a rappresentare il confine tra i dialetti, si tratta del Cesano; a nord di esso le parole terminano con una consonante, a sud con una vocale: "o", oppure "u".

Anche i risultati dello studio oggetto di questa pubblicazione tengono conto delle varie marchigianità prendendo atto che il rapporto delle comunità locali con i santi, in particolare i patroni ed il ruolo ad essi assegnato quali protettori, avviene all'interno di un quadro politico fortemente caratterizzato dalle singole municipalità ma anche da forti interscambi.

Troviamo santi protettori di ogni tipo: alcuni sono prelati, altri militi o guerrieri, spesso martiri; sono pure importati dall'estero (anche qui prevale il "senso orizzontale" dall'Umbria o Dalmazia) o locali; alcuni sono anche imposti per motivi politici.

Il saggio che ci propongono Alessandro Savorelli e Vieri Favini apre al lettore curioso le porte del "dibattito araldico" conducendolo nel Medioevo, quando vennero usati *segni* utili a distinguere i vari ceti sociali e tra essi i soggetti diversi; poi l'affermazione degli atti comunali attraverso sigilli che ne attestavano l'autenticità e l'adozione in essi di segni ed immagini fortemente identitari; qui indissolubile il rapporto con i santi patroni ed i vessilli comunali.

Il testo dà una importante lettura di questo fenomeno, propone nuovi interrogativi e giunge a conclusioni che sostanziano uno studio aperto a nuove tesi sempre più interessanti.

Lo strettissimo rapporto tra fede, comunità e potere locale non poteva non essere contemplato nella iconografia dei santi e più complessivamente nella storia dell'arte marchigiana.

Vittoria Camelliti ci propone una interessante lettura di come l'arte abbia rappresentato questo aspetto tra Medioevo e Rinascimento.

Anche qui le Marche non sono avarie: l'intero territorio è un pullulare di chiese e chiesette in cui la raffigurazione dei santi protettori confermano lo stretto rapporto fra santi patroni ed il territorio, le comunità. Diversi sono i santi che si sommano l'uno all'altro a seguito delle modificazioni di dipendenze sia di tipo politico che diocesano.

Gli affreschi medioevali, le opere di Lotto, dei Crivelli, De Magistris, Pagnani, solo per citarne alcuni; tele, tavole, polittici sono oggi all'attenzione del mondo e confermano la solennità e lo stretto rapporto identitario tra il santo patrono e la comunità marchigiana che lo ha scelto a protettore.

Conviene ora bagnarsi nei testi che, ne sono certo, soddisferanno curiosità e saranno capaci di proporre nuovi interrogativi.

Mario Carassai
Ideatore e coordinatore del Progetto
"L'araldica civica delle Marche"

Santi, patroni, città:
immagini della devozione civica nelle Marche

I santi ‘vessilliferi’. Patroni e araldica comunale

Vieri Favini - Alessandro Savorelli

Secondo una singolare leggenda agiografica, unica nel suo genere, San Francesco in persona avrebbe disegnato, durante uno dei suoi viaggi nelle Marche, lo stemma del comune di Sarnano. L'episodio è immortalato in una grande tavola Seicentesca dipinta da Piero Procaccini, un tempo nella chiesetta di Campanotico (dove secondo la tradizione avvenne il fatto) e ora conservata presso il museo civico [tav. 19]. Vi si scorge il santo di fronte ai magistrati della città, in atto di vergare su un pezzo di carta la figura del serafino, usando l'estremità del cordone del proprio saio. Si vuole che il gesto rispondesse al desiderio degli abitanti della terra, divisi da fazioni e contese di parte: l'angelo, collegato con la vicenda del santo, che nell'iconografia tradizionale riceve le stigmate alla Verna nel 1224 da un serafino (e non casualmente col culto della Madonna degli Angeli, che dà il nome alla chiesa principale di Sarnano), era un chiaro simbolo di pacificazione e di concordia¹.

«È quasi impossibile immaginare la città italiana basso-medievale – ha scritto Hans C. Peyer – senza la venerazione per il suo santo protettore», il quale «divenne il simbolo stesso della città/stato e rispecchiò l'immagine che i *cives* avevano del senso e dello scopo del-

¹ Cfr. G. Pagnani, *Sarnano, lineamenti storici*, Colonnella 1994, p. 114.

la loro città»². Ebbene La leggenda di Sarnano ci consente di entrare nell'argomento che illustreremo, perché riflette esemplarmente l'incrocio o incontro verificatosi nel XIII secolo tra il culto dei santi patroni nell'Italia comunale e un fenomeno apparentemente sconnesso, ma altrettanto pervasivo nella mentalità, negli usi e nel costume dell'epoca: un fenomeno che definiremmo, in termini moderni, come afferente alla sfera della *comunicazione* sociale, e che si suole chiamare, con termine non felice, 'araldica'.

Nascita dell'araldica

Per capire che cos'è l'araldica, intesa non come la disciplina che studia il fenomeno dell'uso degli stemmi e ancora meno come l'insieme di norme convenzionali e astratte che lo regola, occorre disfarci delle definizioni che si possono orecchiare da un qualunque manuale – dei molti in circolazione, e di regola modesti se non pessimi – come di una pratica connessa alle genealogie e ai rituali della 'nobiltà'. Certo è anche questo, o lo è divenuto, soprattutto in età moderna, ma in origine si trattava di qualcosa di molto più semplice: l'araldica è nata dal bisogno, universale e soddisfatto in tanti modi diversi (dai graffiti dei primitivi fino all'*advertising* contemporaneo) di farsi riconoscere attraverso un segno. La si può definire dunque *un sistema d'identificazione personale o collettivo ereditario, per mezzo di speciali segni e regole, sorto nell'Europa occidentale nel XII secolo e praticato ininterrottamente sino ai nostri giorni*. È una definizione che contiene tutti gli elementi distintivi rispetto agli altri sistemi d'identifi-

2 H.C. Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 1998, p. 105. Sul culto dei patroni v. P. Brown, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino, 1983, pp. 75-77; R. Grégoire, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano 1996², pp. 363-375.

cazione noti. Identificare persone o gruppi di persone attraverso segni (e non solo attraverso espressioni linguistiche), è infatti avvenuto sempre ed ovunque: l'hanno fatto le civiltà antiche, anche extraeuropee (per esempio le popolazioni nomadi asiatiche e il Giappone) e i clan tribali in ogni continente, anche se per lo più in ambiti ristretti. E tuttavia il sistema araldico europeo è eccezionale per l'articolazione delle sue regole, per la continuità della trasmissione da una generazione all'altra, e – non da ultimo – per la straordinaria diffusione nella società e la sua capacità di espansione nello spazio e nel tempo.

Le origini del fenomeno araldico sono abbastanza incerte. Per l'uomo medievale il sistema di segni araldico come tale (cioè con quelle date figure, e il modo di combinarle in uno scudo) era, anacronisticamente, sempre esistito: si pensava che ne facessero uso già le civiltà antiche, gli Ebrei, i Greci, i Romani e i popoli germanici. Questa idea dominò fino all'età barocca, quando gli eruditi e gli esperti della materia cominciarono ad elaborare molte teorie diverse, alcune assolutamente fantasiose, sull'origine degli stemmi. La più diffusa li faceva rimontare ai tempi delle crociate: si credeva che i cristiani ne avessero appreso l'uso dai popoli orientali e li avessero portati in Europa, come i tappeti preziosi e le spezie. Ancora nell'Ottocento questa tesi era dominante. La critica moderna ha cominciato solo da poco tempo a dissipare il mito artificialmente costruito intorno all'araldica: la sua origine non viene più situata in un passato remoto e incontrollabile, ma in un contesto sociale e storico preciso, quello della maturità del mondo feudale, quel crogiuolo in cui per molti aspetti si situa la nascita dell'Europa moderna.

Secondo la teoria oggi più accreditata, l'introduzione di questo particolare sistema di segni si deve a due fattori concomitanti. Il primo di ordine tecnico: l'evoluzione dell'armamento presso la cavalleria feudale, e in particolar modo l'introduzione dell'elmo chiuso, avrebbe postulato l'uso di segni esteriori di riconoscimento. Lo sviluppo del sistema feudale, con la trasmissibilità dei feudi e il loro in-

cardinamento nella gerarchia del vassallaggio, avrebbe inoltre favorito l'ereditarietà dei segni personali d'identificazione, che sarebbero divenuti segni del beneficio feudale su un determinato territorio o signoria, dunque segni di una legittimazione giuridica³.

Sorto circa verso la metà del XII secolo, l'uso delle insegne araldiche, si affermò come codice di riconoscimento personale e familiare ed ebbe un successo imprevedibile: la classe aristocratico-militare dominante sulla struttura sociale, economica e politica, estese in pochi decenni il proprio codice di riconoscimento in forma pressoché *standard* su tutto il continente. Nel Trecento, con il decadere delle tecniche di combattimento proprie della cavalleria, a causa dell'introduzione delle armi da fuoco, il supporto tradizionale delle figure araldiche costituito dall'equipaggiamento militare, lo scudo, risultò inutile. L'araldica rimase però un sistema di segni di riconoscimento e proprietà, come integrante della comunicazione sociale, distribuendosi su edifici, oggetti d'arte e della cultura materiale, e prodot-

3 Sull'araldica, cfr. almeno: M. Popoff, *Bibliographie héraldique internationale sélective*, Paris 2003; D.L. Galbreath, *Manuel du blason*, Lausanne 1977; O. Neubecker, *Araldica. Origini, simboli e significato*, Milano 1980; *Les origines des armoiries*, édité par H. Pinoteau, M. Pastoureau et M. Popoff, Paris 1983; M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris 2004; Id., *Traité d'héraldique*, Paris 1993²; Id., *L'art héraldique au Moyen Age*, Paris 2010. Per la sfragistica, strettamente collegata all'araldica, si vedano: G.C. Bascapè, *Sigillografia*, Milano 1969; *Il sigillo nella storia della cultura*, a cura di S. Ricci, Roma 1985; E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970; *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, a cura di A. Muzzi, B. Tomasello, A. Tori, vol. III, *Sigilli civili*, Firenze 1990. Tra i lessici, tralasciando quelli italiani, di modesta qualità, cfr. G. Oswald, *Lexikon der Heraldik*, Mannheim-Wien-Zürich 1985. Della produzione italiana si vedano: G.C. Bascapè - M. Del Piazzo, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1983; H. Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in *Storia d'Italia. Annali I, Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino 1978, pp. 811-873; *Blu rosso & oro. Segni e colori dell'araldica in carte, codici e oggetti d'arte*, a cura di I. Massabò Ricci, M. Carassi, L.C. Gentile, Milano 1998; A. Savorelli, *L'araldica per la storia: una fonte ausiliaria?*, in *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, a cura di M.P. Paoli, Roma 2013, pp. 287-313.

ti culturali. Solo le distruzioni e i mutamenti sopravvenuti col mondo moderno impediscono di cogliere la straordinaria pervasività sociale di questo linguaggio iconico nei secoli passati⁴.

L'araldica delle città

All'inizio del Duecento il sistema araldico è ormai compiutamente formato ed esteso a tutta l'Europa: la grande e media feudalità usa insegne araldiche e nei decenni successivi tocca alla feudalità minore; tra la metà del Duecento e l'inizio del Trecento il fenomeno dilaga in tutte le sfere della società, uscendo dal mondo feudale in cui era sorto. Se lo scudo dipinto è in origine il segno della casta dei guerrieri, i *milites*, i *bellatores*, l'uso delle insegne araldiche non cessò con la crisi della società feudale, né con l'erosione del presupposto del mondo iconico araldico, ossia di una società largamente *analfabeta* (anche presso le classi dominanti). Ne assunsero l'uso infatti rapidamente anche i ceti 'borghesi', quindi gli ecclesiastici (innestandolo, e talora sostituendolo, sulla propria simbologia tradizionale) e le associazioni collettive, come le comunità, le città, le corporazioni, le Università, etc. Per comprendere l'estensione di questo sistema, basti riflettere che esso penetrò in ambiti impensabili alla sua origine, come la segnaletica delle locande, il mondo degli sport urbani, l'immaginazione letteraria, l'organizzazione militare e giudiziaria comunale, la vita religiosa. Quando, nel Quattrocento, S. Bernardino da Siena e altri ecclesiastici tuonano contro il dilagante uso profano degli stemmi,

4 Cfr. in questo senso: F. Fumi Cambi Gado, *Stemmi ed emblemi nella decorazione degli edifici*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, a cura di A. Restucci, Siena 1995; A. Savorelli, *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Aeraldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*, Firenze 1999; L.C. Gentile, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (13.-16. secc.)*, Torino 2008.

anche in ambito religioso, il fenomeno era ormai irreversibile.

Dal Duecento, dunque, tutte e tre le classi della società medievale – *bellatores, oratores, laboratores* – presero a firmarsi con uno scudo dipinto. Il grandioso sviluppo urbano avvenuto dopo il Mille, che ha la sua punta tra il XII e il XIV secolo ebbe per conseguenza di trapiantare l'araldica dentro le mura delle città. Qui si formarono nuovi ceti dirigenti: piccoli proprietari terrieri, la corte dei vescovi, mercanti, banchieri, artigiani. Le città divennero straordinari moltiplicatori del fenomeno araldico. I palazzi, le cattedrali, le chiese degli Ordini mendicanti (ove ricchi donatori lasciano – con uno stemma – la *firma* della loro generosità), le sedi delle corporazioni si riempirono di stemmi: stemmi di maggiorenti, di magistrati, ma anche di semplici artigiani, via via che nuovi ceti dal basso ambivano a contare nella vita pubblica. Nel volgere di un secolo sorge dunque un'*araldica delle città*: ossia un'araldica di e per chi vive in città, ma anche un'araldica *collettiva*, della città come un tutto. Le città comunali infatti assumono esse stesse una o più insegne che diventano simboli del patriottismo locale e dell'identità urbana, esattamente come le mura, la torre civica, lo statuto, e – cioè che qui più interessa – il santo patrono. Le città europee, grandi e piccole, che possedevano uno stemma erano alla fine del medioevo qualche migliaio⁵.

5 Sull'araldica comunale cfr.: *La ville et ses habitants. Aspects généalogiques, héraldiques et emblématiques*, Luxembourg 1999; V. Favini - A. Savorelli, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica* (ss. XIII-XVII), Firenze 2006; C.F. Weber, *Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs. Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, 2011; A. Savorelli, *Araldica e araldica comunale. Una sintesi storica*, in *Estudos de Heráldica Medieval*, coordenação de M. de Lurdes Rosa e M.M. de Seixas, Lisboa, pp. 254-273; Id., *Segni e simboli araldici nell'arte fiorentina dal Medioevo al Rinascimento*, in *Dal giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Donato e D. Parenti, Firenze 2013, pp. 73-79.

L'araldica comunale più antica è probabilmente proprio quella italiana. Il fenomeno comunale era cominciato nell'area tra Francia settentrionale e Fiandre, ma trovò nel nostro paese l'espressione più importante, poiché nell'Italia centrosettentrionale i comuni si sottrassero ai poteri centrali e raggiunsero piena autonomia politica, divenendo vere e proprie repubbliche urbane. Tutte le città, anche quelle meno importanti e i borghi con scarsa autonomia – quale prima quale dopo – assunsero una propria simbologia pubblica. Gli atti ufficiali, i trattati, la corrispondenza venivano ratificati col *sigillo*, la cui matrice di metallo si imprimeva nella cera. Il sigillo recava figure simboliche che esaltavano la gloria, la potenza e la libertà della città: vi comparivano per lo più, le mura e le porte urbane, e spesso, appunto, i santi protettori o altre figure sacre. Sullo stemma, soprattutto nei centri più importanti, comparivano più spesso segni astratti, simili a quelli delle bandiere moderne, adatti a essere usati in combattimento e riconosciuti a distanza. Benché le regole di base dell'araldica fossero le stesse, l'araldica delle città introdusse molte novità: non si limita infatti a semplici segni di riconoscimento, ma attinse a figure che avevano anche significato simbolico e che si adattavano ad esprimere l'*identità* della città stessa.

L'araldica della santità

Tra le figure impiegate nell'araldica comunale hanno particolare importanza (mentre non hanno quasi nessun rilievo nell'araldica dei 'cavalieri' e del ceto nobile) le figure di carattere sacro, e tra queste le immagini dei santi. Si tratta di un'iconografia che si trova grosso modo nel 10% degli stemmi delle città europee. Attraverso questa pratica, si generò una contaminazione tra segni identitari collettivi e l'universo simbolico della religione da cui nacque una sorta di 'araldica della santità', facilmente leggibile da parte dei fedeli,

dove confluì gran parte dell'iconografia tradizionale. Quest'ultima, sin da tempi remoti aveva attribuito particolari simboli a personaggi evangelici e alle persone sacre in genere. A Dio Padre stesso fu ascritta una sorta di logo (l'*alfa-omega*) e allo Spirito Santo la colomba, e ampio è il repertorio dei simboli cristologici (pesce, grifone, pellicano etc.). Il culto dei santi moltiplica esponenzialmente questo catalogo di immagini convenzionali: ne fanno parte le vesti, l'aspetto fisico, gli *attributi*, ossia particolari oggetti, animali o simboli, che accompagnano il ritratto del santo (come le chiavi di San Pietro, la spada di San Paolo, il mantello di San Martino, la conchiglia di San Giacomo, la ruota di Santa Caterina d'Alessandria, i quattro simboli degli evangelisti e infiniti altri). Dal Duecento al Quattrocento si afferma nell'arte una nuova immagine del santo, non più l'*icona* priva di carattere delle raffigurazioni altomedievali, ma uomo in carne ed ossa e protagonista di una vicenda che le *Vite* dei santi, moltiplicatesi a dismisura nel basso medioevo, raccontano e fissano in immagini.

Nell'araldica delle città il santo e le altre persone della storia sacra (Gesù e Maria, gli angeli) appaiono così a figura intera: nello stemma di Treviri in Germania, per fare solo qualche esempio, è effigiato San Pietro, in quello di Inverness (in Scozia) il Crocifisso; la Madonna compare in quello di Oporto e Reggio Calabria; San Giovanni, decollato, a Breslavia e altre località tedesche e dell'Europa orientale. Più frequenti sono le figure che alludono agli attributi convenzionali di un santo o all'episodio saliente della sua storia. I Magi sono rappresentati a Colonia da tre corone, e notissimi sono l'alabarda di San Sergio a Trieste, e il leone di San Marco a Venezia. E ancora, si troveranno l'aquila di San Giovanni evangelista, la croce rossa di San Giorgio (come a Genova e Friburgo), e così via. Quanto agli episodi delle vite si ricorderanno San Giorgio e San Michele nell'atto di uccidere il drago o San Martino che dona il mantello al povero, che si trovano in decine di stemmi civici. Lisbona porta sullo stemma la nave col corpo incorrotto di San Vincenzo, Frisinga, in Baviera, l'or-

so che secondo la leggenda un santo locale aveva ammansito, Vilnius (Lituania) San Cristoforo con Gesù sulle spalle, Sansepolcro la scena della Resurrezione. Sempre a Colonia, gli undici fiocchi d'ermellino dello stemma vengono tradizionalmente interpretati come alludenti alle undicimila vergini che subirono ivi il martirio insieme a Sant'Orsola. Talora il concetto del martirio è espresso semplicemente con una spada o una corona.

Tra i santi e le persone sacre che diventano simboli araldici si trovano, come si è detto, i santi più venerati, ai quali spesso è intitolata la chiesa maggiore di una località importante (Pietro, Paolo, Martino, Maurizio, Giorgio, Michele, Lorenzo, Giovanni battista, Francesco, etc.), i vescovi e martiri, i protettori e patroni locali, molti dei quali sconosciuti ai più e con testimonianze molto scarse o leggendarie sulla loro vita, tra i quali, come vedremo, una categoria particolare, i 'santi-cavalieri'.

I simboli relativi alle persone sacre e ai santi possono essere divisi in due tipologie, una *autoreferenziale e identitaria*, l'altra di carattere *relazionale*. Alla prima appartengono i generici attributi della santità (quelli del martirio, come la palma e la corona o la stessa croce; il libro per Dottori ed Evangelisti etc.) e gli attributi specifici del santo di cui abbiamo parlato. È dunque un soggetto collettivo profano, la città o una istituzione cittadina, che assume la simbologia del santo e la fa propria: fenomeno che inizialmente ha un significato devozionale, ma che finisce poi per costituire una vera e propria simbologia pubblica.

Lo scambio tra simboli profani e religiosi non è comunque unidirezionale: se un soggetto collettivo si appropria della simbologia del santo, si dà anche il caso opposto, che abbiamo definito *relazionale*, e cioè il santo che riceve da fuori un segno che lo connota. A questa categoria appartengono quei simboli che mettono in relazione il santo con un culto locale o una istituzione laica. È questa una situazione molto particolare, giacché il santo affianca al proprio attribu-

to un simbolo «esterno», profano, e talora, come vedremo, è di fatto riconoscibile solo attraverso quest'ultimo, che finisce per diventare – a seconda delle tradizioni – una componente costante della sua immagine. L'identità civica genera, in questo caso, una nuova simbologia sacra.

Il caso più ricorrente nell'iconografia artistica è costituito dalla raffigurazione del santo nell'atto di presentare all'osservatore una riproduzione in miniatura della città su cui viene esercitata la sua protezione. Questo semplice atto conferisce al santo così rappresentato, la patente di «protettore» di quel luogo, anche se il santo in questione, in altri contesti, è rappresentato coi suoi attributi ordinari. Le miniature delle città più spesso rappresentano fedelmente l'originale mostrandone gli edifici più rappresentativi, come le torri pendenti di Bologna che svettano dalla veduta della città posta nelle mani di San Petronio, talvolta invece sono rappresentate in modo generico e in qualche caso, quando lo stemma della città è esso stesso un edificio, è questo a essere riprodotto con il santo, come possiamo constatare, riferendoci a casi marchigiani, nelle rappresentazioni di San Severino, San Medardo di Arcevia e Sant'Aldebrando di Fossombrone⁶.

In altre circostanze, quelle che interessano più da vicino l'immagine araldica dei santi, sono le insegne stesse della città ad accompagnare il santo protettore. Potremmo citare il san Geminiano, vescovo di Modena, che compare negli statuti trecenteschi della città in groppa a un cavallo, la cui gualdrappa reca la croce azzurra in campo oro, insegna del comune: una 'secolarizzazione' in costume militare (a causa delle leggenda che lo vuole salvatore della città dall'assedio degli Unni), davvero estrema e singolare. Ancora: San Zanobi, copatrono di Firenze, che porta sulla stola un diadema col giglio fiorentino, e San Ludovico di Tolosa, esponente della casa di Francia,

6 Cfr. il saggio di V. Camelliti, in questo volume, e *infra*.

riconoscibile per i gigli sul suo mantello. Siamo di fronte anche qui a episodi iconografici in cui il santo, patrono o altro, non è più solo in veste di benigno protettore, ma si trasforma in una sorta di ‘armigero’ (tenendo conto che *arme* o *arma* era la dizione medievale corrente per quello che dal Seicento in poi si è cominciato in Italia a chiamare ‘stemma’) o addirittura ‘vessillifero’, quando il santo regge addirittura la bandiera di una città o di una corporazione.

Questa osmosi tra simbologia sacra e profana non è, a dir vero, sempre perspicua. Chi sfogli un repertorio di iconografia dei santi, può constatare la presenza di molti santi che recano scudi o bandiere con una croce (generalmente bianca in campo rosso o viceversa): ma non è sempre chiaro se si tratti di un generico simbolo cristiano, come probabilmente è il più delle volte, o se il simbolo sia da porsi in relazione ad una istituzione. Come è noto, gran parte dei comuni medievali italiani, soprattutto al Nord, fece uso di stemmi/gonfaloni crociati (e lo stesso avvenne in misura minore fuori d’Italia). In alcuni casi la derivazione da un simbolo agiografico è chiara (come la croce «di san Giorgio» di Genova o del regno d’Inghilterra), ma non si può generalizzare. Molto probabilmente la croce dei comuni del Nord non deve essere messa in relazione né alle crociate – come faceva la vecchia araldica otto-novecentesca col suo mito ossessivo delle gesta *d’Outremer* e come si ripete ancora oggi in tante pubblicazioni divulgative – né a san Giorgio, ma all’iconografia stessa di Cristo, che lo mostra sovente col labaro, o gonfalone crociato (testimoni d’eccezione ne sono l’affresco di Giotto agli Scrovegni e la *Resurrezione* di Piero della Francesca). Spesso Cristo non appare in effigie, ma nella variante iconografico-araldica dell’«agnello mistico» (che talora sta anche per san Giovanni Battista), recante appunto anch’esso il gonfalone crociato. Vi sono circostanze (a partire dai vessilli crociati svizzero e sabaudo, talora messi dubitativamente in relazione al culto di san Maurizio), in cui il rapporto è ambiguo: ad esempio la croce del comune di Asti può derivare dal vessillo del patrono san

Secondo, o viceversa è quest'ultimo che ha assunto la croce del comune? e lo stesso si verifica a Forlì con san Valeriano e certo altrove.

Nella maggior parte dei casi, comunque, il santo 'vessillifero' porta sulla bandiera un segno che non gli è proprio, ma che gli viene da fuori: e si tratta quasi sempre dell'insegna di un regno o provincia, di una città o di una corporazione. Appare evidente l'interesse per lo studio delle mentalità che, nell'ambito più generale della storia del culto dei santi, riveste questa marcata secolarizzazione dell'immagine del santo, che si collega al rapporto identitario sempre più intenso tra città (o potere politico in generale) e tradizioni religiose⁷.

Il regesto dei santi 'armigeri' o 'vessilliferi', in Italia e in Europa è molto ampio e richiederebbe indagini a largo raggio su molteplici fonti sfragistiche, iconografiche e artistiche. Limitandosi all'Italia comunale – dunque il Centro-nord della penisola – anche solo a una indagine sommaria, questa tipologia è ben presente. Nel Nord si possono citare il san Secondo di Asti, il san Vittore di Varese, il sant'Antonino di Piacenza (presenti sui sigilli), il sant'Alessandro di Bergamo (capolavoro di Lorenzo Lotto, a Brera), il san Valeriano di

7 La bibliografia sul tema della santità è immensa, per cui ci si limita qui (rinviando anche ai citati voll. di P. Brown, R. Grégoire e H.C. Peyer) a qualche indicazione essenziale e più recente: *Bibliotheca sanctorum*, 14 voll., Roma 1961-70; *Agiografia nell'Occidente cristiano secoli XIII-XIV*, Roma 1980; *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano e L. Sebastiani, L'Aquila-Roma 1984; *Histoire des saints et de la sainteté*, 10 voll., Paris 1986-88 (trad. it., Firenze 1991); A. Vauchez, *La santità nel Medioevo*, Bologna 1988; *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma 1997; S. Boesch Gajano, *La santità*, Roma-Bari 1999; *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, 3 voll., Cinisello Balsamo 1998; *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, a cura di A. Benvenuti et alii, Roma 2005; A. Kleinberg, *Storie di santi. Martiri, asceti, beati nella formazione dell'Occidente*, Bologna 2007; *La santità. Ricerca contemporanea e testimonianze del passato*, a cura di S. Boesch Gajano, Firenze 2011. Un'ampia bibliografia sul tema dei patroni medievali e dei culti civici è in H.C. Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, cit., pp. 29 sgg. Per l'iconografia nell'arte, ancora molto utili i tre voll. di G. Kaftal, *The iconography of saints* (Firenze 1986-98).

Forlì (nella sacrestia della cattedrale): tutti «santi-soldato», convertiti e martiri, che recano ora il vessillo delle rispettive città, ora i loro attributi convenzionali. Un'area di diffusione particolarmente intensa è il trevigiano, dove l'immagine di san Liberale (anch'egli, santo «equestre» di famiglia nobile altinate) si trova nel capoluogo e nelle località vicine (a Castelfranco nella celebre pala di Giorgione). Nella stessa tradizione è il san Crisogono (che la tradizione vuole *vicarius urbis*), con la bandiera crociata, divenuto lo stemma di Zara e affine è il san Daniele da Padova (che non è però un santo equestre): in entrambi i casi la bandiera bianca con la croce rossa è anche lo stemma o vessillo della città (per Zara è attestata come tale da numerosi portolani medievali). Del tutto particolare il caso di Genova, dove san Giorgio compariva in effigie nel gonfalone e la sua croce rossa è divenuta l'insegna principale della repubblica. Anche a Bologna e a Perugia si trovano immagini dei rispettivi patroni (San Petronio e Sant'Ercolano) coi vessilli cittadini; a Gubbio un affresco nel Palazzo dei Consoli mostra addirittura San Pietro che porge a Sant'Ubaldo, patrono della città, la bandiera araldica del comune. A Toscana, San Marcelliano è raffigurato in un trittico di patroni, in cui solo lui reca il vessillo crociato che è l'insegna del comune.

Anche in Toscana il panorama è ricco. Sant'Ansano (di nobile famiglia romana) porta la «balzana» senese; san Felice quella di Lucignano (il grifo); sant'Ottaviano e San Vittore da Volterra, una bandiera crociata (forse generica, forse ispirata a quella del «Popolo» volterrano). Ci sono anche due sante vessillifere: sant'Eulalia, con la classica bandiera scaccata di Pistoia e santa Reparata (copatrona di Firenze): la sua bandiera crociata è di nuovo a mezza strada tra il simbolo generico e quello del Popolo fiorentino (ma è da notare che il vessillo – un segno di guerra – le è attribuito in questo caso per via del miracoloso intervento col quale libera Firenze dall'assedio di Radagaiso). A Pisa la bandiera del comune è sorretta da vari santi locali, come San Ranieri, il patrono, San Torpè (la bandiera del 'Popo-

lo') e, in un caso molto particolare, di cui ripareremo, Sant'Orsola. Infine il comune di Sansepolcro; già dal XVI secolo alla balzana nera e bianca del comune fu aggiunta l'immagine del Cristo risorgente con il vessillo crociato. Da notare inoltre che a Firenze i santi patroni delle arti sono rappresentati talora con un vessillo recante lo stemma della corporazione, come San Lorenzo (Arte dei Fornai) e San Giovanni Battista (Arte della Lana).

Il caso marchigiano: una regione di città e 'quasi città'

In questo ampio panorama, l'osservatorio privilegiato del fenomeno è offerto però proprio dalle Marche, dove la presenza di santi 'araldici' nei culti cittadini assume dimensioni rilevanti per concentrazione e omogeneità⁸.

Occorre dire innanzi tutto che il fenomeno trova una prima spiegazione nel particolare assetto urbano della regione alla fine del medioevo. Nelle Marche si trovavano infatti numerosi centri dotati di larga autonomia – con propri organi di governo e una vivace storia comunale – in misura molto maggiore che altrove. Dalla fine del Duecento fino all'età moderna, con poche variazioni il tessuto urbano della regione presenta infatti una notevole quantità di centri di grande e media importanza: città vere e proprie e quei centri, così tipici dell'Italia medievale e della prima età moderna, che uno storico ha felicemente denominato «quasi città»⁹. Vanno computate in primo luogo le *civitates*, sede di diocesi *ab antiquo*, gran parte delle quali sono poi divenute i principali e più dinamici comuni, ossia

8 Un repertorio di immagini in questo senso è stato redatto da chi scrive in occasione di una ricerca sull'araldica civica marchigiana patrocinata dalla Regione Marche e presentata ad Ancona nel febbraio 2010.

9 Cfr. G. Chittolini, *Città, comunità e feudi negli stati dell'Italia centro-settentrionale (secoli XIV-XVI)*, Milano 1996.

Ancona, Urbino, Pesaro, Fano Fossombrone, Cagli, Senigallia, Jesi, Osimo, Camerino, Fermo, Ascoli; ad esse vanno aggiunte Recanati e Macerata, erette diocesi tra XIII e XIV secolo, e infine anche San Leo, sede della diocesi del Montefeltro (ora passata alla Romagna), centro urbano modesto e l'ancor più piccola Numana, la cui diocesi verrà assorbita da Ancona. Sono sedici centri in tutto. Ma ciò che forma la particolarità delle Marche e che le distingue dalle altre regioni, è la tela di medi e piccoli centri, originati da 'comuni di castello', che già dalla fine del XIII secolo ottennero dalla curia pontificia il riconoscimento di comunità *immediate subiecta*, con diritti e caratteri istituzionali simili a quelli delle città, e che dal Trecento si comincerà a chiamare *terre* e a dividerle, dal periodo albornoziano, in classi di importanza decrescente (terre *magnae*, *mediocres*, *minores* e *parvae*). Nell'insieme queste località oscillarono attorno a una sessantina, a seconda dei vari periodi. Tra loro spiccarono sempre le due terre *magnae* di Fabriano e San Severino e le ventuno *terre mediocres* (secondo la denominazione attuale: Treia, Tolentino, S. Elpidio a Mare, Matelica, Cingoli, Ripatransone, Arcevia, S. Ginesio, Corridonia, Amandola, Ostra, Sarnano, Civitanova, Montegiorgio, Monterubbiano, Arquata del Tronto, Potenza Picena, Montefortino, Ofida, Pollenza, Montegranaro): nel XVI secolo tre di esse ottennero il titolo di città e poi via via altre nel corso del Settecento. A questo elenco vanno aggiunti anche i principali 'castelli' del Montefeltro e della Massa Trabaria (Sant'Angelo in Vado, Urbania e Pergola) e Loreto e Montalto, erette a diocesi nel 1585-6.

Questo accentuato frazionamento territoriale e istituzionale, che si ricompone solo parzialmente col riacquisto e la riorganizzazione pontificia dal XVI secolo in poi, non ha riscontro in nessun'altra regione italiana: di fatto le località marchigiane con caratteristiche urbane o semi-urbane – quasi ottanta – sono assai superiori a quelle delle regioni circonvicine: Romagna, Umbria, Toscana e Lazio, tutte insieme, raggiungono a stento la stessa cifra.

Sul piano simbolico questa situazione si riflette nella precoce assunzione da parte di un numero molto elevato di località (rispetto alla massa dei comuni più piccoli, centri rurali dipendenti dai comuni più importanti, e denominati di regola castelli, *castra*, o 'ville'), di insegne civiche – sigilli, stemmi, insegne e gonfaloni – denotanti uno *status* di larga autonomia, e in qualche caso di vera e propria indipendenza di fatto. Questa simbologia pubblica è documentata in una massa imponente di reperti iconografici (a differenza dei piccoli comuni rurali, dove le testimonianze sono assai più recenti, più rare e talora documentate solo da qualche impronta sigillare) e mostra una evoluzione e una storia talvolta complessa, man mano che città e terre consolidano la loro posizione, parzialmente autonoma nei quadri dello Stato pontificio, ciascuna con la formazione di un patriziato locale e una tradizione culturale e artistica¹⁰. All'interno di questa simbologia, come vedremo subito, la presenza dell'elemento agiografico, legato perlopiù al patrono, è molto vistosa.

10 Per la storia degli insediamenti urbani delle Marche, si vedano: B.G. Zenobi, *Dai governi larghi all'assetto patriziale: istituzioni e organizzazioni del potere nelle città minori della Marca dei secoli XVI-XVIII*, Urbino 1979; *Atlante storico del territorio marchigiano*, a cura di P. Jacobelli, G. Mangani, V. Paci, Ancona 1982; J.-C. Maire Vigueur, *Comuni e signorie in Umbria, Marche e Lazio*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, vol. VII, t. 2, Torino 1987; D. Waley, *Lo stato papale dal periodo feudale a Martino V*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, vol. VII, t. 2, Torino 1987; B.G. Zenobi, *Le ben regolate città. Modelli politici nel governo delle periferie pontificie in età moderna*, Roma 1994; *La Marca d'Ancona fra XII e XIII secolo. Le dinamiche del potere*, Ancona 2004; *Istituzioni e statuti comunali nella Marca d'Ancona dalle origini alla maturità (secoli XI-XIV)*, a cura di V. Villani, Ancona 2005-2007.

Agiografia e araldica delle Marche

Il quadro del fenomeno dell'araldizzazione di figure agiografiche è sintetizzato nella tabella che segue.

	santo	qualifica	santo o p.s. nel sigillo o stemma	santo o p.s. vessillifero	santo registemma o simile
URBINO	Crescentino	<i>miles</i>	•	•	
PESARO	Terenzio	<i>miles</i>	•	•	
CAGLI	Geronzio Michele	vescovo arcangelo	•		
SENIGALLIA	Paolino da Nola	vescovo		•	
FOSSOMBRONE	Aldebrando	vescovo	•		•
S. LEO	Francesco		•		
ASCOLI	Emidio	vescovo	• (Popolo)		
FANO	Paterniano	vescovo		•	
FERMO	S. Maria Assunta Savino	Madre di Gesù vescovo			•
CAMERINO	Venanzio	<i>miles</i>		•	
JESI	Settimio Floriano di J.	vescovo <i>miles</i>	•	•	
Recanati	Vito	<i>miles</i>		•	
Macerata	Giuliano martire	<i>miles</i>		•	
<i>FABRIANO</i>	Venanzio Venanzio di Alb.	<i>miles</i> vescovo		•	
<i>S. SEVERINO MARCHE</i>	Severino Venanzio	vescovo <i>miles</i>		•	

TOLENTINO	Catervo	<i>miles</i>	•
S. ELPIDIO A MARE	Elpidio	<i>miles</i>	•
MATELICA	Adriano di Nicomedia	<i>miles</i>	•
CINGOLI	Esuperanzio	vescovo	•
ARCEVIA (ROCCACONTRADA)	Medardo	vescovo	•
S. GINESIO	Ginesio Andrea	<i>miles</i> apostolo	•
CORRIDONIA (MONTOLMO)	Pietro e Paolo	apostolo	
SARNANO	S. Maria Assunta	Madre di Gesù	• (cherubino)
CIVITANOVA	Marone	predicatore	•
MONTEGIORGIO	Giorgio	<i>miles</i>	• •
POTENZA P. (MONTESANTO)	Girio	<i>miles</i>	•
<i>Barbara</i>	Barbara	martire	•
<i>Belforte sul C.</i>	Eustachio	<i>miles</i>	•
<i>Castelfidardo</i>	Vittore	<i>miles</i>	
<i>Monte S. Martino</i>	Martino	<i>miles</i>	•
<i>Penna S. Giovanni</i>	Giovanni Batt.	profeta	•
<i>Serra S. Quirico</i>	S. Quirico	martire	• •
<i>Rotella</i>	Lorenzo Agnus Dei	chierico	•
<i>S. Vittoria in Matenano</i>	Vittoria	martire	• ?
<i>Urbisaglia</i>	Marone Giorgio	predicatore <i>miles</i>	•
<i>Loreto</i>	Madonna		•

<i>Monte S. Pietrangeli</i>	Pietro Michele	apostolo angelo	•
<i>Pergola</i>	Secondo di P.	<i>miles</i>	•
<i>S. Angelo in Vado</i>	Michele	arcangelo	•
<i>Urbania</i>	Cristoforo	eremita	• ?
<i>Mercatello s. M.</i>	Pietro e Paolo	apostolo	•

Presenza di santi o persone sacre nell'iconografia araldica delle città e terre delle Marche

Legenda:

CITTA' = diocesi ab antiquo

Città = diocesi recente (ss. XIII-XIV)

TERRA = terra 'magna' o 'mediocris'

Terra = altre terre minori

santo (in grassetto) = santo 'eponimo'

Scorrendo la tabella si può calcolare che una qualche forma di iconografia dei santi e delle persone sacre connessa colla simbologia cittadina si trova in gran parte dei centri più rilevanti: in 13 città su 16 (81%), in 13 *terre* maggiori su 23 (56%): complessivamente, dunque, nel 70% dei 38 centri più grandi. Nelle terre minori (15 su 40) il dato scende al 35% ma è sempre cospicuo. Nella metà circa dei casi la figura è assunta direttamente in un sigillo e/o in uno stemma; nell'altra metà dei casi, all'incirca, sono testimoniate immagini in cui la figura sacra è variamente connessa coll'araldica civica (come 'santi vessilliferi' etc.). A conti fatti è interessante notare che tra le città (*civitates*) l'unica eccezione è Ancona, anche se più volte è stato suggerito che la figura del 'cavaliere' che ne orna sigillo e stemma si possa ipotizzare un personaggio agiografico. Anche la presenza di santi nell'araldica dei comuni minori – che non analizzeremo in det-

taglio, salvo qualche eccezione particolare – assume percentuali rilevanti (circa il 20-25% dei casi)¹¹.

È interessante anche osservare la tipologia dei santi patroni compresi nella tabella. Li possiamo dividere in due grandi gruppi, all'interno dei quali, come vedremo più avanti, hanno particolare rilievo, 'santi eponimi', ossia quelli fatti oggetto di speciali culti locali.

1. *Vescovi e martiri, Madonne e angeli e altri*. Delle dieci città diocesi *ab antiquo* cinque hanno per patrono un vescovo (Pesaro, Senigallia, Fossombrone, Ascoli, Fano), il che è abbastanza comune nelle città sede di diocesi e in particolare nell'Italia centrale. Solo due vescovi compaiono fra i patroni delle *terre*. Generalmente i vescovi-patroni nelle altre città italiane sono rarissimamente effigiati con la bandiera civica o altri segni araldici cittadini (abbiamo visto sopra i casi di Modena, Firenze, Perugia e Bologna, abbastanza eccezionali): nelle Marche invece, c'è una consuetudine locale assai marcata dell'uso 'civile' di questo genere di patroni. L'araldizzazione – in qualche forma – del patrono, vescovo e non, o di una figura sacra, avviene anche in altri casi (per limitarci alle *civitates* e alle *terre* più importanti: Recanati, Sant'Elpidio, S. Ginesio, Corridonia, Civitanova). A Cagli e Sarnano la figura è un angelo, a Fermo, la Madonna, che compare sui sigilli. Del tutto particolare, come vedremo, l'esempio di S. Ginesio. A San Leo, la venerazione per S. Francesco ha assunto forma araldica vera e propria. Complessivamente queste fi-

11 Si trovano stemmi o sigilli con santi araldizzati in molte località, come: Acquasanta, Appignano del Tronto, Belvedere Ostrense, Bolognola, Campofilone, Camporotondo di Fiastone, Carpegna, Cartoceto, Castel S. Angelo sul Nera, Cupra Marittima, Esanatoglia, Falerone, Fiuminata, Fratte Rosa, Gualdo, Maiolati Spontini, Mergo, Monsampietro Morico, Monsampolo del Tronto, Monsano, Montappone, Monte Roberto, Montemarciano, Morro d'Alba, Petriolo, Pioraco, Porto San Giorgio, Rapagnano, Ripe S. Ginesio, Rosora, S. Angelo in Lizzola, S. Angelo in Pontano, S. Benedetto del Tronto, S. Maria Nuova, San Costanzo, San Giorgio, San Marcello, San Paolo di Jesi, Sant'Ippolito, Servigliano.

gure sacre appaiono in 12 su 26 città e *terre* più importanti, dunque un po' meno della metà.

2. *I santi 'difensori'*. Diverso carattere hanno i rimanenti 10 santi-patroni dei 26 centri più importanti, che potremmo raggruppare sotto la denominazione di 'difensori', non più solo genericamente 'protettori', ma qualcosa di più, legato ad episodi – storici o presunti tali – della storia di una città o alla loro 'professione'. Sono infatti, secondo il dettato tradizionale delle loro *Vite*, in primo luogo dei laici, e più precisamente santi-soldato, santi-cavalieri, santi-nobili, e queste caratteristiche si sovrappongono spesso tra loro: 4 sono patroni di città, 6 di *terre*. Il calcolo porta ad includere anche questo gruppo, per diversi motivi, 3 dei santi considerati nel gruppo 1 (Andrea, per San Ginesio, Elpidio e S. Michele per Cagli), sì che il totale sale a 13 santi, la metà dunque dei casi considerati. Del gruppo fanno parte innanzi tutto i modelli o prototipi 'mitici' del santo-soldato o cavaliere, ossia S. Giorgio e l'Arcangelo Michele. Il loro culto è diffuso ovunque: san Giorgio è il santo della cavalleria per eccellenza, che è il patrono di Montegiorgio e Urbisaglia; S. Michele è la personificazione della lotta contro il principio del male¹². Altri sono santi-soldato e martiri che la tradizione vuole pagani convertiti al cristianesimo: Crescentino e Floriano, mentre al ceto nobile, antico e recente, sono ascritti come Catervo, considerato di famiglia senatoria e prefetto del pretorio, Sant'Adriano, San Giuliano Ospitaliere, san Venanzio e san Girio. Secondo le loro *vite*, sono «nobili cavalieri»: San Giuliano, di origine fiamminga (ma sarebbe morto vicino a Macerata), ha un culto diffuso anche altrove ed è tradizio-

12 Sul fenomeno dei santi-soldato e i santi-cavalieri, si vedano: F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, 1987; Id., *L'acciar de' cavalieri: studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico, secc. 12.-15.*, Firenze 1997; A. Kleinberg, *Storie di santi*, cit., pp. 263 sgg. Sui santi-nobili, v. R. Grégoire, *Manuale di agiologia*, pp. 283-291.

nalmente effigiato nell'arte medievale come un raffinato aristocratico. Venanzio, nobile nativo di Camerino, è il santo eponimo di tutta la diocesi ed era perciò venerato anche nelle vicine Fabriano e San Severino. La professione delle armi o l'appartenenza al ceto equestre fa di tutti costoro rappresentanti particolari dell'identità cittadina e autorizza a raffigurarli in vesti militari e di vessilliferi, l'iconografia loro più comune: è ad essi quasi connaturato, da un punto di vista *professionale*, l'uso di una bandiera da combattimento. L'iconografia del santo 'vessillifero', attestata, in almeno otto città, in sette *terre*, tutte importanti e politicamente molto attive (Tolentino, Cingoli, Matelica, San Ginesio, Montegiorgio) e in tre terre più piccole (Castelfidardo, Belforte del Chienti, Pergola, rispettivamente con Eustachio, Vittore e Secondo, tutti soldati romani convertiti), è indice di alta qualità urbana: le immagini si trovano inoltre in contesti artistici molto significativi, spesso di committenza pubblica, e rivestono perciò carattere di ufficialità. Non crediamo sia azzardato in linea di massima vedere nel culto diffuso per questo specifico genere di santi una scelta identitaria legata ai ceti signorili e di *milites* che dominano la scena nei primordi dell'autonomia comunale di molti di questi centri¹³.

Se il soldato o il cavaliere rappresenta per definizione un militare al servizio o a difesa della città, a questo ufficio sono prestatati altre due santi vessilliferi, come Elpidio (Sant'Elpidio a Mare) e Andrea (San Ginesio). Entrambi sono tradizionalmente rammentati per due episodi bellici che li vedono intervenire vittoriosamente a difesa della loro *terra*. In questa circostanza si celebra dunque *occasionalmente* un protettore miracoloso, al quale vengono attribuite le insegne comunali, come *palladio* dell'indipendenza cittadina. Si tratta di un fenomeno assai frequente, anche fuori delle Marche, come dimo-

13 Sui *milites* dei comuni medievali, v. J.-C. Maire Vigueur, *Cavaliere e cittadini. Guerra, conflitti e società nell'Italia comunale*, Bologna 2010.

strano – per citare solo alcuni dei numerosi casi del genere – la devozione per San Zanobi e Santa Reparata a Firenze e il culto dell'Assunta a Siena, forse collegata al ricordo della battaglia di Montaperti, l'episodio di San Geminiano a Modena (anch'egli collegato alla difesa della città contro i barbari)¹⁴. O infine la particolare accezione dell'iconografia di Sant'Orsola a Pisa, legata ad una vicenda politica precisa, ossia il 'colpo di stato' del 21 ottobre 1393 messo in atto dai D'Appiano contro i Gambacorti¹⁵.

Che bandiera recano i santi? Ci sono casi diversi: *a*) perlopiù il patrono porta l'insegna araldica principale del comune (meno che a San Ginesio, dove non si tratta del patrono) come vedremo; *b*) il santo reca un vessillo comunale, connesso variamente con l'insegna araldica principale (Camerino, Fabriano, Recanati); *c*) il santo porta un vessillo generico, la croce (a Montegiorgio, Sant'Elpidio a Mare, Urbisaglia e San Severino – e in quest'ultima città potrebbe riferirsi a un vessillo comunale non diversamente attestato), o un simbolo distinto (ancora Sant'Elpidio, in altra versione).

L'analisi in dettaglio dell'evoluzione del culto locale nelle varie città marchigiane rivela molti aspetti poco noti di questa complessa vicenda¹⁶.

14 Per questi casi v. diffusamente H.C. Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, cit., che cita esempi analoghi relativi anche a Milano e Venezia.

15 Su cui cfr. V. Camelliti, *La "Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque" del Museo di San Matteo e altri dipinti del Trecento pisano: nuove ricerche su Turino Vanni, Getto di Jacopo e Cecco di Pietro*, in corso di stampa nel volume degli Atti del Convegno *L'arme segreta. Aeraldica e storia dell'arte nel medioevo*, Firenze-Pisa, 24-26 novembre 2011.

16 Sull'araldica di alcuni dei centri di cui si tratta qui di seguito si vedano: C. Acquacotta, *Memorie di Matelica*, 1838; L.M. Armellini, *Uno scontro armato in una tavola devozionale ginesina*, «Identità sibillina», 1, 2004; C. Astolfi, *Lo stemma della città di Macerata*, «Picenum», a. XIX (1922) nn. 7-9; G.C. Bascapè, *Sigillografia*, Milano 1959.; A. Benigni, *Il Venanzio martire camerte*, Camerino 1615; T. Benigni, *Sanginesio illustrata con antiche lapidi, ed aneddoti*

documenti, in G. Colucci, *Antichità Picene*, XXIII, t. VII, Fermo 1795; P.D. Calcagni, *Memorie istoriche della città di di Recanati*, Messina 1711; A. Capponi, *Pioraco il paese della carta*, Camerino-Pieve Torina 1991; G. Carducci, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli Piceno*, Fermo 1853; E. Casadidio, *Il nuovo Statuto del comune di Tolentino e lo stemma della città nel corso dei secoli*, S. Nicola da Tolentino agostiniano, «Bollettino Mensile Santuario S. Nicola», Tolentino 1991; E. Casadidio, *Miti simboli ed emblemi di Tolentino*, «Quaderni di Ricerca storica», Tolentino 1995; V. Cataldi, *Dissertazione storico-critica-araldica sopra il vero stemma di Ascoli Piceno*, m.s. sec. XIX; *La Cavalcata dell'Assunta e la città di Fermo. Scoria, arte, ritualità, araldica*, a cura di M. Temperini, Fermo 2011; M. Ciocchetti, *Belforte nel passato. Note di storia, economia, lavoro, tradizioni popolari, cronaca e vita amministrativa degli ultimi due secoli*, Belforte sul Chienti 1995; P. Compagnoni, *La Reggia Picena, ovvero de presidi della Marca ...*, Macerata 1661; L.M. Cristini, *Appunti per uno studio dello stemma di Sanseverino*, «Miscellanea Settenpedana», 2003; *Il chiostro di San Nicola a Tolentino*, Tolentino, Biblioteca Egidiana, 2001; G. De Minicis, *Notizie sullo Stemma o Arme della Città di Fermo* (1852; rist.: *Stemma municipale della città di Fermo*, «Giornale araldico-genealogico», 1874, pp 229-231); G. De Minicis, *Numismatica ascolana*, Fermo 1853; G. Di Chiara, *Monte San Pietrangeli. Storia e urbanistica*, Monte San Pietrangeli 1996; G. Fabiani, *Ascoli nel quattrocento*, Ascoli Piceno 1958-1975; D. Gaspari, *Memorie storiche di Serra San Quirico*, 1883; M.G. Gentili, *Un'iconografia agostiniana e un blasonario sanginesino*, San Ginesio 2004; L. Gioppi, *Nota sulla zecca di Ascoli Piceno sotto il dominio dei Carraresi*, Milano 1914; L. Girolami, *Sulle tracce dell'arme ascolano*, in *Flash*, Ascoli Piceno 1987; L. Girolami, *La produzione sfragistica del comune di Rotella*, in *Fonti archivistiche per la storia della comunità di Rotella: secoli 14.-16. Trascrizione e regesto di documenti dell'Archivio di Stato di Ascoli Piceno*, a cura di L. Ciotti e V. Laudadio, foto di L. Girolami, S. Pietro in Cariano 1995; L. Girolami, *Criteri e metodologie per la ricostruzione degli stemmi medievali della città di Ascoli Piceno e dei castelli tributari del Palio*, in *Segni, simboli, spazi e colori della festa mondana medievale*, Ascoli Piceno 1996; L. Girolami, *I sigilli comunali equestri dell'Archivio di stato di Ascoli Piceno*, in *Il cavallo nei giochi storici*, Ascoli Piceno 1999; V. Giuseppucci, *Sulle origini dello stemma di Fabriano*, Fabriano 1979; "Guanto di Ferro", *Lo stemma di Santelpidio a mare*, «Santelpidio a Mare. Numero unico», 24 giugno 1891; *Montegiorgio nella storia e nell'arte*, a cura di M. Liberati, Fermo 2008; D.M. Manni, *Osservazioni storiche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, tomo III, Firenze 1740; *Monte Santo. Itinerari storico artistici del Comune di Potenza Picena*, Pollenza, s.d. (1999); *Gli antichi statuti di Sarnano*, a cura di L. Paci, Sarnano 1999; G. Pagnani, *Sarnano, lineamenti storici*, cit.; S. Palmieri, *Sullo stemma del comune di Macerata*, «L'Unione» (Macerata), 24 novembre 1907; A. Pierbenedetti, *Rappresentazione sacra della vita et martirio del glorioso martire S. Venantio da*

Come si accennato sopra, il territorio della Marca, soprattutto l'area centrale – la Marca in senso stretto – è un mosaico di città più o meno grandi, indipendenti, e spesso in lotta tra loro, dotate ciascuna di un piccolo contado, e soggette talvolta a brevi, effimere o più lunghe signorie. Proprio in questo territorio – giova ripeterlo – si riscontra un numero rilevante di rappresentazioni di santi in cui l'attributo distintivo è costituito da un elemento con una forte caratterizzazione civile, come la raffigurazione in miniatura della città o il suo vessillo civico, mentre nell'area settentrionale della regione, così come nel resto dell'Italia centrale, ve n'è un numero significativamente minore. La particolarità del modello iconografico si riflette nelle caratteristiche tipologiche e nel ruolo del santo patrono che spesso è un giovane soldato – un *miles* –, molto spesso un romano

Camerino, Camerino 1617; D. Pilati, *Storia di Fabriano dalle origini ai nostri giorni*, Fabriano 1985; L.P. Ludovici, *L'Arma di Pioraco*, «Giornale Araldico-genealogico», Pisa, n. 7, 1879; A. Ricci, *Lo stemma del comune di Macerata*, Macerata 1931; A. Rodicossi, *Ascoli Piceno città d'arte*, Modena 1983; O. Ruggeri, *Note per il IV centenario della città di San Severino e della sua diocesi. Lo stemma e la pianta*, San Severino Marche 1986; *San Benedetto del Tronto*, «Vexilla italica», n. 1, 1994; C. Santini, *Saggio storico di memorie della città di Tolentino*, Macerata 1789; P. Sella, *I sigilli dell'Archivio Segreto Vaticano*, vol. II, Città della Vaticano 1937; *Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a cura di G. Semmoloni, Tolentino 1988; N. Serarcangeli, *Camerino*, «Giornale Araldico», n. 2, 1874-5; S. Servanzi-Collio, *Sigilli antichi del municipio di San Severino (Marche)*, «Periodico di numismatica e sfragistica», 1871; D. Simoni, *La Chiesa di San Catervo a Tolentino*, Tolentino 2007; F. Solazzi, *Senigallia è rossa o azzurra?*, «Sestante», 2, 11, 2004; «*Statutorum volumen della Comunità di Sanginesio. La presenza F. Alberico Gentili dalla redazione manoscritta alla stampa*», a cura di A. Maiarelli e S. Merli, saggio introduttivo di C. Cardinali, San Ginesio 2008; *Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a cura di G. Semmoloni, Tolentino 2000; C. Urieli, *San Floriano e il suo Pallio*, Jesi 1997; L. Zdekauer, P. Sella, *Statuti di Ascoli Piceno dell'anno 1377*, Roma 1910; C. Zucconi Galli Fonseca, *San Venanzio di Camerino nell'arte (storia per immagini)*, Camerino 2009.

antico. Gli appartengono tutte le qualità proprie del militare, la lealtà espressa nel non abbandonare il proprio reparto pur sapendo di rischiare la vita nel seguire una religione proibita, il coraggio, l'abnegazione di chi è addestrato a sopportare disagi, privazioni e tormenti, l'obbedienza estrema ma anche la caparbia nel non rinnegare la propria fede scegliendo tormenti terribili e morti atroci.

La devozione rappresentava una delle principali forme di espressione popolare e, come tale, un potenziale strumento di consenso politico, che si esplicava attraverso operazioni come l'acquisizione di una importante reliquia o l'introduzione del culto di un santo che meglio rappresenti ideali e aspirazioni proprie di una parte politica.

Le vicende connesse al culto del patrono di Camerino in qualche modo confermano quest'ipotesi: il patrono originale della città, Sant'Ansovino, passa in secondo piano con la promozione dei Da Varano a signori della città, a vantaggio di San Venanzio: *miles* e martire locale, la figura del santo non solo sostituì il vescovo su monete e opere d'arte, ma, soprattutto nella devozione popolare. Ma quando, nel 1434, a seguito di una rivolta popolare i Da Varano furono temporaneamente allontanati, ecco che, e solo limitatamente a quel periodo, Sant'Ansovino torna protagonista nell'iconografia cittadina a momentaneo scapito del santo guerriero.

Molte attestazioni di nuovi santi patroni o co-patroni si registrano a partire dall'epoca in cui si trova citato per la prima volta il comune del quale santo è protettore. In qualche caso la proclamazione di un nuovo patrono è collegata all'acquisizione solenne delle reliquie, evento spesso conseguente all'avvicinarsi di una parte politica al controllo del comune, alla fine o all'inizio di una signoria, al raggiungimento di un'autonomia da un altro centro. Il culto del patrono fuoriesce allora dalla sfera privata del singolo fedele e diventa un fatto condiviso, pubblico, un fenomeno sociale, un'espressione di cittadinanza. Il giorno della festa del patrono rappresenta la fe-

stività religiosa e civica più solenne: la processione dedicata al santo patrono è anche un evento laico, è condotta dalle principali cariche del comune, ed è in quel giorno che vengono regolati i rapporti economici di sudditanza con i rappresentanti del contado, nello stesso giorno si concede la grazia ai prigionieri. La devozione è quindi un fatto istituzionale e il santo patrono espressione e simbolo della città. Come vedremo questa circostanza determinerà forti ripercussioni non solo sull'iconografia del santo, ma anche sul patrimonio simbolico della città stessa. Siamo anche indotti a ritenere che il consolidarsi del culto di un patrono locale fosse legato ad istituzioni diverse: per esempio, Anna Benvenuti mette in relazione la propensione alla costruzione di una tradizione agiografica locale con il lungo processo di negoziazione tra le diocesi marchigiane e la Santa Sede, in occasione delle controversie che seguirono alle riforme realizzate in epoca carolingia e ottoniana, a causa delle quali numerose diocesi nelle Marche furono soppresse o trasferite. In ogni caso il nesso di identificazione del personaggio in questione con il luogo proprio di culto è forte: il santo diventa un attributo, un elemento di propaganda politica, le sue reliquie sono all'origine di pellegrinaggi e la popolarità del patrono va di pari passo con il prestigio della città.

A ognuno il suo:

santi patroni come espressione di autonomia

Una caratteristica rilevante ed immediatamente accertabile è costituita dal fatto che il titolo di santo protettore, piuttosto che essere attribuito ai principali santi del credo cattolico (San Pietro, San Giovanni, San Paolo), con l'unica eccezione della Vergine, a causa della fortissima identificazione con i valori più radicati nella sensibilità cristiana, è conferito a figure legate ad un culto locale, che potremmo definire 'santi endemici'. La casistica più frequente è costituita

da santi che hanno retto la cattedra vescovile di una certa località: che si tratti del primo vescovo ed evangelizzatore – spesso leggendario e dai riscontri storici insufficienti – o di un personaggio di particolare importanza, realmente attestato, come Aldebrando vescovo di Fossombrone. Quando il santo è un *miles*, di regola egli affronta il martirio nella località di cui è patrono o vi compie opera di evangelizzazione. Talora i prodigi avvengono dopo la morte del santo: di regola le sue spoglie mortali, a seguito di trasporti miracolosi, giungono in una località, che diviene, col verificarsi di fatti altrettanto miracolosi, meta di pellegrinaggi da luoghi vicini. Quando non è disponibile una figura che risponda a tali requisiti, pur di creare il legame tra il patrono e una città, se ne altera sua vicenda, ambientandovi alcuni episodi della sua vita: un caso significativo è costituito da San Giuliano, il giovane e nobile cavaliere la cui vicenda si svolge tradizionalmente in Francia, dove si forma anche il suo culto, ma che, secondo la tradizione maceratese, compie la sua esistenza sulle sponde del Chienti.

In qualche caso l'esigenza di assimilarsi un patrono ha comportato addirittura la duplicazione del santo originale. Casi limite sono rappresentati da quei santi di tradizione forestiera il cui culto viene importato in una nuova località, adattandone più o meno la vicenda, e determinando così, per una sorta di *germinazione agiografica*, la creazione di un nuovo santo, che non sostituisce quello originario, ma gli si affianca, condividendone il nome. Il caso di San Terenzio rientra tra questi: due città, Luni e Todi, lo annoverano tra i suoi vescovi, mentre una *passio* pesarese tardo medievale, pur condividendo con la versione tradizionale la fine violenta per omicidio, non fa assolutamente cenno alla sua militanza nei ranghi della chiesa, descrivendolo invece come un soldato: come tale lo si rappresenta regolarmente nell'iconografia di Pesaro, uniformandosi all'immagine dei patroni di molti altri centri marchigiani. Lo stesso vale per San Floriano, *miles* romano originario del Norico, il cui culto è legato nel

Nord alla particolare protezione contro gli incendi (è infatti sempre rappresentato nell'atto di placare le fiamme che divampano da un edificio). Nella tradizione jesina, tale attributo viene meno, per assicurare al santo natali certi nelle vicinanze della città e individuare nel fiume Esino, invece che nel Danubio, il luogo del martirio per annegamento. Per il resto la vicenda rimane invariata.

Ancora: i sigilli cinquecenteschi di San Benedetto del Tronto mostrano la figura di un monaco¹⁷, ovviamente San Benedetto da Norcia; ma, a partire dalla fine del XVII secolo, in seguito forse la sua vivace espansione economica e urbana, il comune ha pianificato la creazione di un patrono esclusivo, San Benedetto Martire. L'artificio, con l'invenzione di una *passio* non dissimile a quella di altri santi guerrieri, col transito delle reliquie miracolosamente approdate alla foce del Tronto, non convinse la Santa Sede, che mise in dubbio l'effettiva esistenza del santo, dando luogo a una controversia: alla fine della quale prevalsero le ragioni dei sambenedettesi con la proclamazione a santo del loro San Benedetto Martire.

Certi santi, la cui vicenda ha contorni più vaghi, si prestano particolarmente a essere adottati da comunità alla ricerca di un patrono esclusivo. Per esempio quasi niente si sa di San'Elpidio, protettore e matrice toponomastica dell'omonima città: la sua *passio* ne fa un eremita, vissuto in Cappadocia, da dove, egli sceglie di partire alla volta del Piceno, dove organizza una comunità monastica. L'iconografia locale lo raffigura però come un santo cavaliere armato e munito di stendardo (notevole quello raffigurato sullo statuto della comunità e raffigurante un lupo, per l'assonanza Elpidio/Lupidio, come si incontra in varianti locali). Come tale, egli interviene, secondo la leggenda, durante l'assedio della città – nel IX secolo – apparendo in cielo e mettendo in fuga gli assalitori infedeli. È in questa versione che egli compare negli antichi sigilli di Sant'Elpidio a Mare [fig. 41].

17 Informazione gentilmente trasmessa da Luigi Girolami che ringraziamo.

Nell'ottica di una connotazione di patroni unici, esclusivi e immediatamente collegabili ad una località, si può comprendere la ragione per cui Treia, compiendo una scelta che non trova riscontro in Italia, si sceglie per patrono, alla fine del XV secolo, San Patrizio, l'evangelizzatore di parte della Britannia e dell'Irlanda¹⁸. La sostituzione di Maria Assunta è corredata di una singolarissima leggenda secondo la quale, dovendo la comunità dotarsi di un nuovo patrono, questo sarebbe stato estratto a sorte tra tutti i santi della cristianità. Il primo estratto fu proprio San Patrizio, scartato inizialmente in quanto ignoto ai più: ma quando alla seconda estrazione uscì di nuovo il suo nome, la circostanza fu ritenuta frutto della volontà divina e la proclamazione a patrono fu inevitabile.

I santi protettori – benché la tesi in generale di una derivazione diretta del culto dei santi da quello degli eroi sia stata smentita dalla critica – hanno un'analogia forte con quanto si riscontra nelle *poleis* dell'antica Grecia, ciascuna caratterizzata dal proprio eroe eponimo (Teseo per Atene, Cadmo per Tebe etc.), sovente oggetto di un culto locale. La figura del santo patrono non è dunque un riferimento solo spirituale-confessionale, ma diventa un modello sociale, il 'primo cittadino', che rappresenta le qualità più eccelse della città. Il caso del comune di Cingoli è particolarmente esemplificativo: documenti duecenteschi proclamano Sant'Esuperanzio non solo patrono e avvocato del comune ma anche suo *dominus*; il santo patrono incarna in pieno le qualità di *optimus*, guadagna l'obbedienza della cittadinanza e ne diviene 'signore'.

Come si è osservato più sopra, i centri che possiedono un patrono eponimo presentano un elevato grado di autonomia, dispongono di un contado più o meno grande e hanno una struttura pubblica complessa. Se isoliamo questi centri e ne prendiamo in esame i san-

18 Con l'eccezione di Torre San Patrizio, centro del fermano non lontano da Treia, dalla quale forse ha preso, per imitazione, il patrono.

ti patroni, possiamo stilare un catalogo di santi che non trova per lo più riscontro in altre aree, il che, come si è visto, risponde certo all'esigenza di definire una figura di carattere fortemente identitario, una «palese conferma della ricerca di autonomia e di identità»¹⁹. Le Marche potrebbero essere perciò definite un territorio a spiccata *agiodiversità*, più pronunciata nella sua porzione centrale, quella che, in qualche modo è nota come 'Marca propriamente detta', meno evidente, invece, via via che ci si avvicina ai confini settentrionali e meridionali. Se torniamo alla tabella presentata più sopra e ne scorporiamo i dati, è agevole verificare che la casistica di un 'santo eponimo' è altissima per i centri marchigiani dotati di un certo grado di autonomia²⁰.

Culti di importazione:

l'evangelizzazione tardiva delle Marche e sue conseguenze

Secondo Marina Montesano l'area del Piceno subì un'opera di evangelizzazione in epoca più tarda rispetto al resto dell'Italia centrale, in conseguenza del relativo isolamento della regione dai principali assi di collegamento tra Roma e l'Europa²¹. Tale situazione mutò nel corso del IV-V secolo, con il trasferimento della capitale a Ravenna, che determinò una maggior frequentazione dei tracciati viari sull'Adriatico, favorendo probabilmente la diffusione del cristianesi-

19 *Nomi di paesi. Storia, narrazioni e identità dei luoghi marchigiani attraverso la toponomastica*, a cura di P. Persi e G. Mangani, Urbania 2005.

20 Oltre ai santi rubricati nella tabella, santi endemici si trovano anche a Osimo (Leopardo) e Montelupone (Firmano), senza tuttavia alcuna traccia di araldizzazione.

21 M. Montesano, *Culto dei santi e fonti iconiche nella storia della Cristianizzazione del Piceno in Agiografia e culto dei santi nel Piceno* a cura di E. Menestò, Spoleto 1998.

mo anche in quella zona. La Montesano riconduce sostanzialmente a questo motivo il fatto che nelle Marche non si sia consolidata una tradizione agiografica propria, ma il culto si sia rivolto a figure importate dalla tradizione di popoli con cui si avevano contatti più o meno frequenti (umbri o, come si è visto, dalmati). La pur radicata tradizione locale viene definita tardivamente e, come abbiamo visto, intervenendo, personalizzandole, su vicende di santi forestieri. Nel nord della regione furono il legame con Ravenna, e quindi con il polo culturale bizantino, così come gli scambi commerciali e culturali con la sponda opposta dell'Adriatico – cioè con le comunità slave e dalmate – a favorire l'importazione del culto di particolari santi di tradizione greca: come, per esempio, San Ciriaco patrono di Ancona, Santa Sofia di Gradara, San Leo e Sant'Agata (da non confondersi però con la martire catanese) degli omonimi centri, che non hanno altrimenti tradizione in Italia.

Ancona, in particolare, risente dei legami con la corte di Bisanzio, con la quale ebbe radicati e proficui legami di carattere commerciale: il santo, infatti, ha una parte preponderante nel mito del ritrovamento della Vera Croce di cui è protagonista Sant'Elena, madre dell'imperatore Costantino ed è sotto quell'imperatore che Ciriaco condusse la diocesi di Ancona. Fu elevato a santo patrono tra il XIV e il XV secolo. In precedenza Ancona guardava verso santi più tradizionali: il titolare originario della cattedrale era infatti San Lorenzo, santo di tradizione latina, soppiantato in epoca imprecisata, ma presumibilmente in epoca bizantina, da Santo Stefano, personalità legata alla cultura greca. Stefano stesso, infatti, era ebreo di lingua greca, ed Ancona, che ne conservava importanti reliquie, costituiva un santuario del Protomartire. Ciriaco presenta, tuttavia, anche quei caratteri di esclusività che rispondono alle esigenze della costruzione di una tradizione adeguata alle aspirazioni di una città che si avvia a farsi 'nazione'. Secondo la *passio*, il presule, volle tornare in venerabile età in Terrasanta per finirvi i suoi giorni: ivi però, essendo stata

restaurata la religione pagana, trovò il martirio. Le sue spoglie mortali attraversarono poi miracolosamente il mare, riapprodando alle pendici del Conero: un nuovo caso del mito delle reliquie erranti, un *topos* letterario assai ricorrente (si veda a titolo di esempio il mito delle reliquie di San Jacopo di Compostela, capostipite di queste leggende). Il vescovo di Ancona fu riprodotto sulle monete della città e solo nell'isolata iconografia ottocentesca (*Il giuramento degli anconetani* di Francesco Modesti) è rappresentato con lo stendardo crociato anconetano.

Un altro santo viene, pur impropriamente, associato ad Ancona: si tratta di San Giorgio, il santo cavaliere per eccellenza. È nelle fattezze dello stemma della città dorica, rappresentante un cavaliere alla carica, che bisogna ricercare la ragione di questa ingenua attribuzione: già nel primo Cinquecento Vittore Carpaccio (a Venezia, nella cappella di San Giorgio degli Schiavoni) ambientò la classica rappresentazione di San Giorgio con il drago sulla costa adriatica, inserendovi, sullo sfondo, un sorprendente e inconfondibile profilo di Ancona, con il Conero, il poggio del Guasco e la cattedrale. L'artista avrà forse identificato il santo nel cavaliere rappresentato, per esempio, sui coni anconetani, ma certo non si trattava di Giorgio, culto estraneo alla città, ma probabilmente dell'effigie dell'imperatore Traiano, la cui statua a cavallo avrebbe coronato l'arco di accesso alla città dal porto. E c'è da immaginare che il Carpaccio si fosse ricordato del profilo di Ancona avendo partecipato, come militare, al suo assedio, forse, per non dover rappresentare Genova, storica avversaria della città lagunare, che aveva notoriamente il santo cavaliere come proprio emblema. Da allora l'errore è rimbalzato in ogni sede tant'è che ancora oggi una lista civica si è presentata alle elezioni amministrative intitolandosi proprio a San Giorgio²².

22 La tesi di una identificazione del cavaliere con S. Giorgio, più volte avanzata, è drasticamente smentita da G. Barboni, *Il guerriero d'oro armato di spada sul cavallo corrente e lo stemma della città di Ancona*, Ancona 2009, pp. 57-59. In effetti

L'introduzione del culto di Sant'Adriano di Nicomedia a Matelica si deve a un vescovo di quella città, Florenzio, che importò il culto del santo, venerato in Oriente – la città del martirio è in Bitinia, allora centro dell'impero bizantino – dopo un viaggio a Costantinopoli. Benché anche Adriano fosse un soldato, e come tale viene rappresentato nell'iconografia locale, la sua vicenda presenta significative varianti rispetto a quella degli altri martiri: non era cristiano e fu arrestato per essersi ribellato al prefetto che condannava alla pena capitale i suoi compagni credenti. Imprigionato, fu assistito dalla moglie Natalia, cristiana, che compì diversi prodigi e conversioni, tra cui quella del marito, il quale subì il martirio, seguito poco dopo dalla moglie, che aveva rifiutato le attenzioni di un ufficiale. Matelica conserva un apparato iconografico di buon livello che conferma l'iconografia del santo cavaliere, che compare nell'atto di offrire una miniatura della città. Il santo è riprodotto anche sui sigilli più antichi della città, con il vessillo crociato del comune [fig. 24].

Allontanandosi da Ravenna e dalla costa, notiamo che le città dell'interno, invece, subirono l'influenza della tradizione agiografica umbra. Il patrono di Urbino, San Crescentino, è comunemente confuso con San Giorgio, col quale condivide la consueta figurazione del cavaliere in atto di trafiggere un drago con la lancia: ma il santo, di cui poco si sa, è forse da identificare con San Crescenziano, martirizzato nella vicina Città di Castello nel 287²³. L'Umbria è certo uno dei bacini di importazione di un gran numero di miti

la tesi non ha alcun serio addentellato storico, a meno che non la si possa riferire ipoteticamente a un influsso bizantino (a Bisanzio la tradizione iconografica dei santi cavalieri, come Demetrio, Giorgio e Teodoro, è assai ricca e documentata), che è stato chiamato in causa per altre insegne cittadine (cfr. T. Giancarli, *La bandiera d'oro. Una storia segreta dei vessilli di Ancona*, Ancona 2012).

23 A. Conti, *San Crescentino patrono di Urbino. Iconografia e attributi araldici in araldica.blogspot.com/2008/05/san-crescentino-patrono-di-urbino*, 2008.

collegati ai santi patroni marchigiani²⁴. Cresceniano, poi Crescentino, è proclamato patrono nel 1068, durante la fase consolare del comune, accanto alla Madonna e a San Sergio, santo di tradizione bizantina. Il particolare *status* di santo cavaliere poteva essere ritenuto affine al ceto dirigente del comune di quell'epoca, che ne fece il proprio campione, in quanto figura di quell'aristocrazia terriera che faceva del mestiere delle armi la propria principale attività. Anche in questo caso, il culto nei confronti di questo santo si diffonde a partire dall'arrivo in città delle reliquie, evento non privo di aspetti conflittuali, come mostrano le contestazioni sollevate dai tifernati per via della sottrazione dei resti del santo da parte del vescovo urbinato Mainardo. La stessa *traslatio* presenta caratteri leggendari, colorita com'è di eventi prodigiosi, come l'improvviso e sorgere della nebbia, che favorì gli urbinati impossessarsi delle spoglie del santo, mentre erano inseguiti dai rivali tifernati. Il santo è rappresentato in veste di cavaliere, a cavallo, nell'atto di uccidere un drago, ed è rappresentato come tale nei sigilli e nelle monete [fig. 43] di Urbino a partire dalla fine del Quattrocento, mentre nell'arte figurativa lo troviamo, sempre in veste di cavaliere armato, accanto alla creatura sconfitta. Particolarmente interessante è una rara rappresentazione di Timoteo Viti della metà del Quattrocento, col santo che impugna il vessillo del comune, a sottolinearne il ruolo istituzionale: un fatto peraltro insolito, considerando che in genere San Crescentino reca una generica bandiera bianca con la croce rossa, ancora in analogia con San Giorgio. Del resto i priori della comunità di Urbino, come primo atto del loro mandato, erano tenuti a giurare sull'immagine del santo riprodotta nel portico del duomo²⁵.

24 A. Benvenuti, *I santi invisibili.. La tradizione dei culti patronali nel Piceno in Agiografia e culto dei santi nel Piceno*, cit., p. 11.

25 A. Conti, *San Crescentino*, cit.

Alla tradizione umbra appartengono anche San Savino (uno dei patroni di Fermo, figura provvista di dati biografici certi: il santo fu eremita e poi vescovo di Assisi) e Sant'Esuperanzio di Cingoli, di nuovo, invece, una figura dal carattere decisamente leggendario. Il culto di quest'ultimo pare essere stato introdotto da possidenti ravennati che avevano delle proprietà a Cingoli, mentre a Ravenna è attestato il culto per un Esuperanzio vescovo, vissuto all'epoca dell'occupazione barbara dell'allora capitale dell'impero d'Occidente²⁶. È la sua vicenda a risentire dell'influenza umbra, duplicando esattamente la *passio* del diacono Esuperanzio di Spoleto che, a sua volta riprende quella dei santi milanesi Nazario e Celso: dopo un viaggio di mare alquanto contrastato il santo approdò al porto adriatico di Numana, e, spinto dal desiderio di predicare il Vangelo, si diresse a Roma, ove conobbe la prigionia e il riscatto da parte del papa, che lo consacrò vescovo di Cingoli. Fortissimo il legame tra il vescovo e la città: abbiamo visto come gli statuti del 1307 lo proclamino *caput atque dux communitatis* e ricchissima è la produzione artistica che interessa il presule. Il culto del santo trova il suo momento più intenso nel corso del XV secolo, epoca in cui sono collocati il ritrovamento delle reliquie e la redazione del manoscritto contenente la sua *passio*, da porsi in relazione alle mai sopite aspirazioni di autonomia della chiesa cingolana che cercava di affrancarsi dalla diocesi di Osimo, alla quale era soggetta già dal VII secolo²⁷. Il santo si trova anche nei sigilli più antichi del comune [fig. 11], ed è normalmente raffigurato in veste di vescovo benedicente con pastorale e insegna comunale: le sue rappresentazioni artisticamente più rilevanti sono nelle tavole di Giovanni Antonio Bellinzoni e di Lorenzo Lotto.

26 G. Avarucci, *Una lamella iscritta: problemi ed ipotesi intorno al culto di s. Esuperanzio a Cingoli*, Macerata 1986.

27 *Ibidem*

Le suggestioni di alcuni santi di Francia ebbero fortuna in questa parte di Italia: San Martino, protagonista di una delle scene più famose dell'iconografia sacra, dà il nome alla terra di Monte San Martino, e analogamente San Genesio, ancora un soldato romano destinato al martirio, alla vicina San Ginesio. Ma quest'ultima località accredita invero lo *status* di patrono principale a Sant'Andrea, santo del dì 30 di novembre, giorno durante la quale infuriava, ai piedi del borgo, una battaglia con le milizie del comune di Fermo, messe in fuga da un'apparizione miracolosa del santo. Tale fu la riconoscenza per l'intervento, che salvò la città dalle pretese del comune fermano, che Sant'Andrea non solo venne accolto nel *pantheon* cittadino, ma ne divenne il principale esponente: il 30 di novembre, giorno della battaglia e dedicato al santo, si svolgerà da allora in poi la principale solennità cittadina, con la processione e l'offerta del tributo e i consueti rituali civici. Una bella tavola del XV secolo raffigura l'Apostolo che sovrasta la scena di battaglia e la veduta delle mura della città, nell'atto di impugnare la versione antica dello stendardo comunale con la particolarissima figura araldica – un autentico *unicum* – del 'capo-palo addestrato' [tav. 2].

Molto simili le vicende dei patroni delle vicine città di Potenza Picena e di Macerata, rispettivamente San Girio e San Giuliano Ospitaliere. Entrambi d'Oltralpe, di nobili natali, intrapresero la via alla santità rifuggendo il mondo: il primo perché disgustato dai beni terreni e dalla meschinità della politica (il padre era vassallo di Filippo il Bello), il secondo per espiare la colpa di aver ucciso inconsapevolmente i genitori nel sonno, scambiati per la moglie e l'amante, e confermando la profezia che gli era stata pronunciata da un cervo durante una battuta di caccia. Una versione cristiana, insomma del mito di Edipo. Se il culto di Girio è attestato solo a Potenza Picena, la vicenda di Giuliano è uno dei miti agiografici più noti, benché del santo, la cui vita è collocata nel VII secolo, non esista nessuna *passio* ufficiale. Le consacrazioni ufficiali dei due santi sono piuttosto tarde

e non è detto che Girio non costituisca un'imitazione del più famoso San Giuliano, proclamato patrono di Macerata. Il patrono di Potenza Picena viene consacrato solo nel 1371: in quegli anni il comune era impegnato a respingere le aspirazioni espansionistiche di Fermo, e non si può escludere che la proclamazione di un santo proprio, affiancato al patrono tradizionale Santo Stefano, aumentasse visibilità e prestigio della località e alimentasse le sue aspirazioni autonomistiche. L'immagine di Girio è infatti impiegata nel sigillo medievale, dove è raffigurato a cavallo, e nello statuto del 1736, posto all'interno dello stemma del comune e raffigurato nell'atto di reggerne la bandiera [fig. 28].

A introdurre il culto per San Giuliano a Macerata fu forse proprio un francese, Guglielmo Durand, sovrapponendo la figura del conazionale a scapito di un Giuliano Martire, titolare dell'antica pieve, la cui vicenda, salvo pochi dettagli, si modella su quelli dei miliziani martiri del II e IV secolo. In effetti una delle più efficaci rappresentazioni locali di San Giuliano, nel trittico del fabrianese Allegretto Nuzi, mostra il santo come soldato, col vessillo del comune di Macerata [tav. 18] e con la palma del martirio: un oggetto estraneo all'iconografia di Giuliano l'Ospitaliere, che certamente non fu un martire. Il culto per i due santi è coesistito nel corso del Tre e Quattrocento, quando la diocesi decise di celebrarli entrambi in due giorni distinti: ma mentre il culto dell'Ospitaliere si consolida con il ritrovamento 'fortuito' di una sua reliquia, nel 1442, e si fissa con l'opera di promozione attuata dal signore di Macerata Francesco Sforza nel primo scorcio del Cinquecento (nel tentativo di riguadagnare la propria popolarità in declino), quello del Giuliano Martire, antico patrono endemico di Macerata, andrà scomparendo.

L'acquisizione solenne delle reliquie di San Medardo vescovo di Noyon è alla base della proclamazione del santo come santo patrono di Arcevia. La speciale venerazione del santo rappresenta un *unicum* per l'Italia centrale, il santo infatti è coinvolto nelle vicende della cri-

stianizzazione della Francia, e senz'altro è in quel paese che è rivestito di maggior popolarità, mentre in Italia si trovano rare attestazioni di chiese a lui dedicate solo in Liguria e in Piemonte, non casualmente quindi in aree più prossime al contesto originario del culto. Secondo la tradizione locale fu lo stesso Carlo Magno a donare alla Roccacontrada il corpo del Santo, caro alla dinastia reale francese. Il re dei Franchi aveva infatti una speciale predilezione per il Piceno dove amava svernare – si narra che le rovine del suo palazzo sulle rive del Chienti fossero ancora riconoscibili nel Cinquecento – e offrì questo dono come compensazione dei guasti arrecati dal predecessore Pipino il Breve alla città durante le guerre con i Longobardi. Il polittico di Luca Signorelli rappresenta la principale attestazione iconografica locale di San Medardo, in ricche vesti vescovili e col caratteristico castello turrato stretto nella destra. Il castello – si badi – raffigurato esattamente come nello stemma di Arcevia, rappresenta allo stesso tempo l'attributo del santo e la sua qualifica di santo patrono [fig. 3].

Un caso singolare è poi costituito dalle particolari e significative analogie con santi tradizionalmente legati allo scomparso porto di Luni, tra Liguria e Toscana: tra questi San Terenzio, patrono di Pesaro, e San Venanzio, omonimo del celebre patrono di Camerino, già vescovo di Luni e anch'esso trucidato nel corso di una rapina, stavolta nei pressi di Fabriano, di cui divenne copatrono. Fabriano acquisisce lo *status* di città in epoca relativamente tarda, dipendendo in precedenza dalla cattedra vescovile di Camerino e non stupisce pertanto che il santo patrono sia lo stesso San Venanzio protettore dell'intera diocesi: l'iconografia lo conferma, il santo viene ritratto in abiti sontuosi da giovane principe, l'unica differenza è nella forma della bandiera che riproduce quella di Fabriano (divisa verticalmente di bianco e rosso laddove quella del Venanzio camerte presenta una divisione orizzontale) [fig. 13] e certo oggi il patrono è identificato con il ben noto Venanzio di Camerino. Eppure, nel groviglio di

vicende che caratterizzano i santi marchigiani, non è da escludere *a priori* che in origine anche Fabriano abbia avuto il suo santo endemico, che con il martire camerte condivideva solo il nome, mentre la vicenda, praticamente, coincide con quella di San Terenzio di Pesaro: anch'egli vescovo, ma ritratto come un giovane ed agiato laico, anch'esso originario del porto tirrenico di Luni, anch'egli ucciso da dei malfattori sulla via durante un pellegrinaggio e, infine, anch'egli oggetto di venerazione nel luogo del suo martirio, in questo caso Albacina, uno dei castelli dipendente da Fabriano. Un personaggio che forse finì per confluire con l'eroico e strenuo difensore della propria fede di Camerino, o più semplicemente un caso mal riuscito di adattare la vicenda del patrono per differenziarlo da quello della vecchia dominante, una volta ottenuto uno *status* giuridico di autonomia.

Martiri di strada:

storie di martirio lungo insidiose vie di pellegrinaggio

Si è accennato in precedenza della figura di San Terenzio, patrono della città di Pesaro e si è visto come la sua *passio* pesarese presenta molte incertezze tanto che la sua figura è considerata fantasiosa e probabilmente è frutto dello sdoppiamento del San Terenzio di Luni o di quello di Todì. Il santo, originario della Pannonia, è considerato modello di una speciale categoria che la Benvenuti definisce come «santi della strada», ossia quelle figure che hanno subito il martirio per mano di malviventi durante un pellegrinaggio e che sono oggetto di venerazione particolare da parte degli abitanti della zona dove è avvenuto il fatto²⁸. Le analogie col vescovo lunense sono particolarmente vistose: oltre a trovare entrambi la morte per mano di malfattori, i loro corpi vengono raccolti da una pia donna per essere tra-

28 A. Benvenuti, *I santi invisibili*, cit.

sportati sul luogo della sepoltura su un carro trainato da animali che, guidati prodigiosamente solo dall'anima del santo, si fermarono nel luogo a lui gradito, dove naturalmente viene eretta una chiesa. Non è da considerarsi casuale che le due aree in questione si trovano lungo importanti vie di collegamento, Pesaro sulla Flaminia, e Luni sulla Francigena e che anche altre località poste su importanti assi viari presentano miti locali dove la strada è teatro della conclusione delle vicende del protagonista, come si può attestare anche per San Marone di Civitanova e Sant'Emidio di Ascoli. A prescindere dall'incerto inquadramento storico, il mito di San Terenzio è molto radicato presso la città di Pesaro, che gli ha dedicato un quartiere del centro e una festa solenne nella data del presunto martirio. Ricca è anche l'iconografia del santo, che, in veste di armato, è accompagnato quasi sempre dal modello in miniatura della città (San Terenzio dell'Angelini, seconda metà del quattrocento, dello Zuccari, 1592 e altri) e dalla bandiera del comune con l'inquartato d'argento e di rosso, come nel *Polittico di San Terenzio* del Vivarini del 1464 o nell'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini del 1475. Qui però la bandiera sembra essere una generica croce rossa in campo bianco, come appare anche negli esemplari più tardivi. Infatti, a partire dal 1574, per donazione del duca Guidubaldo della Rovere, l'originario *vexillum* inquartato del comune di Pesaro è accompagnato da una simbologia più complessa formata dall'insegna roveresca e da due 'fedi' (mani nell'atto di stringersi) rendendo desueta la semplice quanto antica bandiera comunale.

L'emblema storico della città di Cagli è costituito dall'arcangelo San Michele, in ricordo della precedente denominazione, Sant'Angelo Papale, assunta dopo che la città fu distrutta e riedificata dopo l'incendio del 1287. Ma il patrono della città risulta essere San Geronzio, vescovo di Cervia, di origini balcaniche, che incontrò una fine violenta presso la città: qui, durante il viaggio di ritorno da un sinodo convocato a Roma nell'anno 501, fu assalito e ucciso, nono-

stante che delle oche lo avessero invano avvisato del pericolo imminente. Per questo la popolazione di quella città lo venerò come martire ed è raffigurato, sempre, con al seguito un'oca.

San Marone rappresenta un caso un po' diverso, la sua morte è premeditata e pianificata dal rivale Aureliano, pagano e senza scrupoli, che voleva vendicarsi di un torto. Marone giunse nel Piceno da esiliato, probabilmente il suo rango non consentiva la condanna al martirio, la condanna era conseguenza dell'aver convinto una fanciulla, cristiana come lui, a rifiutare l'offerta di matrimonio di un patrizio romano che ambiva alla ragazza per interesse, essendo questa parente dell'imperatore. In esilio Marone compie prodigi e molte conversioni causando la furia del rivale, che invia dei sicari, i quali, dopo parecchi tentativi andati a vuoto, riescono a ucciderlo lungo la Salaria, decapitandolo. La trasposizione della figura dell'eroe della fede trova in San Marone il suo compimento: il santo figura tra i patroni di tutti i principali centri della valle del Chienti, in ognuno dei quali ha compiuto guarigioni miracolose e altri prodigi, il più celebre dei quali è l'aver liberato da un mostro marino la figlia del re di Urbisaglia. In questo ruolo Marone figura nello stemma della città di Civitanova, città dove si sarebbero svolti i fatti e di cui è patrono, così come è patrono di Urbisaglia. C'è da dire però che l'altro patrono di Urbisaglia è San Giorgio le cui ben note vicende del drago e la figlia del re di Lidia, potrebbero essere state confuse e aver contribuito a creare quelle del martire locale.

*In ossequio alle origini romane:
legionari martiri e campioni della fede*

È con la tradizione erudita del seicento che i reperti classici che affioravano dalle campagne, da elementi di recupero divengono motivo di interesse per ricostruire la storia della località, talvolta fa-

cendo uso largamente della fantasia per individuare presunte origini mitiche. Ma è con l'unificazione del paese, sotto l'influenza dalla propaganda largamente basata sull'antica gloria di Roma, che dilaga una vera e propria aspirazione di affermare le proprie origini classiche, mania che spesso condusse al cambiamento del nome della città ripristinando quello dell'antico insediamento: così Montolmo diventa Pausula (e poi Corridonia), Montalboddo Ostra, Montenovo nell'ossimoro Ostra Vetere, Montecchio si muta in Treia, Montemilone in Pollenza, etc. È in questa chiave che bisogna leggere il ben più antico e diffusissimo ricorso a santi patroni della romanità? O forse questi, belli, giovani e ben armati meglio incarnavano il ruolo di *defensor civitatis*? Il caso esemplare è rappresentato dal patrono di Tolentino, San Catervo, rappresentato come un giovane pretoriano, nell'atto di offrire lo stendardo e una miniatura della città di Tolentino, anche se la sua iconografia è piuttosto scarsa²⁹ in quanto dal XIV s. la concorrenza dell'altro santo tolentinato Nicola, sostenuto dalla promozione da parte dei monaci dell'ordine da lui fondato, lo oscurò presto nella devozione popolare (e ancora oggi, in relazione alle sfarzose feste per San Nicola vige in città il detto «Tutto pe' Nicò, gnende pe' Catè»). Le avventurose vicende della sua vita sono completamente frutto della fantasia, tutto ciò che è certo riguardo al santo è il suo sarcofago, il ritrovamento del quale avrebbe fatto scaturire la leggenda che sarebbe appartenuto alla tomba di un santo, la cui tabula inscriptionis ci informa che il suo titolare Flavius Iulius Catervus fu prefetto del pretorio e morì cristiano a cinquantasei anni. Tutto il resto è ricavato da una Vita composta nel XIII s. e sicuramente frutto dell'elaborazione di testi precedenti. Secondo questa lectio il nome, è stato conferito dalla madre a seguito di un sogno dove un angelo le avrebbe annunciato che il figlio sarebbe stato an-

29 Una tela del XVI-XVII sec raffigurante la Madonna e Cristo morto tra i santi Catervo e Nicola e, parzialmente, anche nel ciclo di affreschi della chiesa di San Francesco.

noverato nella caterva di santi. Ma questo testo è smentito dal fatto che la vicenda terrena di Catervo è collocata nella seconda metà del I s., fatto che si pone in netto contrasto con la datazione del sarcofago che presenta, invece, caratteri stilistici del V s, anche se la presenza di altri anacronismi, luoghi comuni e invenzioni (p. es. il figlio avuto dalla moglie «perpetuamente vergine») ne mettono fortemente in discussione l'autenticità. Sicuro è che a Tolentino l'intitolazione della chiesa che ne conservava il sepolcro avviene già nel XIII s. e fu nel secolo XV che il santo acquisì pienamente il titolo di patrono grazie all'apparizione miracolosa che salvò la città dall'assedio di Francesco Sforza, fatto riprodotto sul sigillo maggiore della città [fig. 42]. Al santo viene finalmente intitolata la cattedrale dopo l'elevazione della città a diocesi, ma qui, siamo già nel secolo XIX³⁰.

Anche Eustachio ben rappresenta il modello della fiera sopportazione delle avversità della vita: il rovescio economico, la morte di moglie e figli, senza che questo intaccasse la fede che aveva abbracciato dopo l'esortazione a cambiar vita ricevuta da Cristo nella veste di un cervo a cui era apparsa una croce tra le corna. Assiduo cacciatore e soldato di valore, la sua fama non bastò ad evitargli una fine atroce: morì introdotto a forza in un bue di bronzo arroventato. Nelle Marche è il castello di Belforte del Chienti a offrirgli la propria devozione: il piccolo centro conserva uno dei tesori dell'arte tardogotica più significativi di tutta la regione, il *Polittico* di Giovanni Boccati nel quale il santo viene raffigurato a cavallo nell'atto di impugnare lo stendardo comunale, fasciato bianco e rosso. L'opera, grandiosa e spettacolare, rende bene l'idea dello sforzo, anche economico, sostenuto dal piccolo centro per manifestare la reverenza al proprio santo-patrono-campione.

30 C. Santini, *Saggio storico di memorie della città di Tolentino*, Macerata 1789; *Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, a c. di G. Semmoloni, Tolentino 2000; E. Casadidio, *Miti simboli ed emblemi di Tolentino*, «Quaderni di Ricerca storica», Tolentino 1995; sul rapporto tra il culto del santo e l'araldica cittadina, è in corso di stampa il vol. di M. Carassai, *La fascia tolentinata*.

Il patrono di Pergola San Secondo è sempre raffigurato come un soldato romano che regge lo stendardo del comune e una miniatura della città: di particolare qualità, il lavoro di oreficeria che racchiude le reliquie del santo conservato in duomo e la statua di epoca medievale con la veste del santo istoriata da tralci di vite [fig. 29], chiaro riferimento al toponimo e al suo stemma. La leggenda del santo, così come l'iconografia di santo guerriero in clamide e mantello, corrisponde con quella dei santi omonimi (San Secondo di Asti e San Secondo di Ventimiglia), la cui vita coincide differenziandosi soltanto per il teatro in cui si sono svolti gli avvenimenti: Secondo, giovane patrizio romano, si avvicina alla fede cristiana e, scoperto, accetta di sottoporsi a vari supplizi pur di non rinnegarla, fino a incontrare il martirio, in questo caso per annegamento (come per ricordare che la località sorge in prossimità di un corso d'acqua, in questo caso il Cesano). Il fatto che la diffusione della leggenda e il ritrovamento delle spoglie del santo, peraltro occorso in circostanze miracolose, si siano verificate nella seconda metà del XIII secolo, suscita il sospetto che sia stata elaborata, più o meno liberamente, una leggenda del tutto analoga a quelle degli omonimi santi di Asti o di Ventimiglia. In quel torno di tempo avviene infatti la fondazione della terra da parte del comune di Gubbio, che intendeva così presidiare i confini nord-orientali del suo territorio, e proprio in quella città, secondo il martirologio è collocata, non a caso, la nascita del patrono di Pergola.

Come si è visto, il San Floriano di Jesi è frutto di un libero adattamento del San Floriano di Lorch, col quale condivide anche la festività del 4 di maggio, data tradizionale del martirio di entrambi. Il suo culto è attestato in Jesi almeno dal 1194³¹, anno in cui è ricordato l'atto di sottomissione del conte di Morro Panicale all'ancora giovane comune in piena espansione. Se la diocesi era, ed è, intitolata a San Settimio, vescovo di quella città, è il comune che promuove l'immagine di San Floriano, non solo adottando la chiesa della *platea*

31 C. Urieli, *San Floriano e il suo Pallio*, cit., p. 13.

communis e facendone la seconda chiesa più importante della città, ma dedicando al santo soldato la principale solennità civica, durante la quale i centri del contado dovevano sfilare solennemente recando omaggi e tributi. L'erudito esino Gritio, del Seicento, è il principale studioso delle vicende del santo: pur riconoscendo la possibilità che fosse originario della Germania, avanza l'ipotesi della sua nascita nella non lontana Cingoli, e con dovizia di particolari espone i numerosi prodigi compiuti dal giovanetto, tra cui quella di aver tratto dal mare la cassa 'marmorea' che aveva miracolosamente trasportato le spoglie di San Ciriaco dalla Palestina alla spiaggia di Ancona e che nessuno, fino a quel momento, era riuscito a trarre in secco. Esattamente come il Floriano germanico, a differenza però del quale non possiede alcuno speciale potere contro gli incendi, il patrono di Jesi viene infine condannato a morte per annegamento e gettato nel fiume: tradizionalmente il Danubio ma, in questo caso, l'Esino, con una macina legata al collo. San Floriano presenta un'iconografia piuttosto diffusa, ma di mediocre qualità, composta prevalentemente da immagini devozionali o tavole del XVIII secolo, di stile manieristico. Di notevole pregio, invece, è un affresco della metà del XV, dove il santo è rappresentato come un giovane paggio nell'atto di presentare lo stendardo del comune di Jesi rosso con il leone rampante d'argento [tav. 17]. L'affresco è venuto alla luce solo nel 1969 a seguito di un intervento di restauro effettuato nella chiesa di Poggio Cupo, centro del contado jesino. San Floriano, benché protagonista nelle solennità pubbliche, non è il principale patrono della città che, invece, dedica la cattedrale al suo protovescovo San Settimio, una figura avvolta più da dubbi che da certezze, la cui vicenda è pressoché identica a quella dell'ascolano Sant'Emidio.

Il culto che Castelfidardo rivolge a San Vittore deriva dall'antica sudditanza alla vicina Osimo di cui è compatrono. Anche in questo caso la devozione verso il santo siriano è originata dall'arrivo miracoloso delle sue spoglie, raccolte e venerate dagli osimani sulle ri-

ve dell'adriatico. Vittore, insieme alla sorella Corona, subì il martirio a causa della professione della propria fede cristiana: siamo nel II secolo, i prefetti accecano e decapitano il giovane militare e fanno squartare la sorella. I due vennero santificati lo stesso giorno da papa Sotero e i poveri resti presero spontaneamente la via del mare, per giungere sulle sponde dell'Adriatico, a formare l'ennesimo esempio di culto di santi 'd'importazione'. Intanto, e qui dalla leggenda si passa alla storia, sul colle dove era stata edificata la basilica di San Vittore per conservare le reliquie del santo, si forma, almeno a partire dal XII secolo, il centro di Castelfidardo, che naturalmente elegge il santo a proprio patrono. Le contrastate relazioni tra questo centro e Osimo sono rispecchiate dalle vicende delle reliquie, che passano più volte dalle due città, e che hanno termine quando la basilica viene distrutta dagli osimani. Questo evento traumatico non pose fine alla devozione verso il santo, il cui culto è vivo ancora oggi e sancito con un articolo dello statuto comunale, culto condiviso con la rivale Osimo che, però, attribuisce il titolo di patrono principale a colui che, per tradizione, ha ricoperto per primo la carica di vescovo della città, San Leopardo.

Il caso del santo che presta il suo nome a Serra San Quirico si discosta dai precedenti in quanto non si tratta di un militare o un eroe; eppure ha avuto una particolare popolarità grazie alla sua natura speciale: Quirico o Ciro o anche Ciriaco (sic) era solo un infante di tre anni quando subì il martirio per mano del governatore di Tarso in Cilicia (o di Antiochia in Siria a seconda delle tradizioni), spazientito dalla sua miracolosa professione di fede che accompagnava quella della madre Giulitta, solitamente associata al culto dell'infante e con lui martire. Ciononostante le rappresentazioni del santo a Serra San Quirico (*Madonna della Pietà e Santi* e *Madonna in gloria* di Pasqualino Rossi) lo ritraggono come un giovinetto, secondo gli *standard* in uso nelle comunità marchigiane. In particolare l'esemplare *naïf* del santo, riprodotto in gesso nella chiesa a lui dedicata, è accompa-

gnato dal vessillo della comunità, con la versione semplificata dello stemma con i soli monti [tav. 16], in coerenza con gli esemplari in uso in città, laddove nei sigilli e negli esemplari moderni è proprio San Quirico, in piedi sulla stessa piramide di monti, a contrassegnare lo stemma della *terra*.

Come Serra San Quirico, anche Recanati ebbe come patrono un ragazzo: secondo la leggenda, San Vito il cui culto è diffuso in tutta Europa, fu vittima della persecuzione di Diocleziano. A differenza del santo infante, di lui è noto, a partire dal VI secolo, un vasto ciclo di leggende, con peregrinazioni, guarigioni miracolose – tra cui quella della figlia dell'imperatore, affetta dal male che in seguito verrà denominato ballo di San Vito – atroci condanne a morte, ma sempre sventate per via di interventi soprannaturali. Si tratta di una figura molto vaga, che deve certamente gran parte della sua popolarità al mito, al particolare colore delle sue vicende e alla radicata devozione popolare che ne ha fatto oggetto di invocazione contro numerose malattie e indisposizioni, tante almeno quante furono le parti del corpo guarite dal santo o interessate dai tormenti inferi dai carnefici pagani. Anche nel caso di Recanati il culto è legato alla presenza in città di una reliquia del santo, anche se le attestazioni di reliquie sono numerosissime e contestate, certo il corpo del santo, oltre a essere ben munito di parti *à detacher*, è stato oggetto di una scomposizione in scala industriale, almeno a considerare quanti centri affermano di conservarne i resti. Se San Vito è ritratto durante i vari tentativi di provocarne il martirio, soprattutto nel nord Europa, dove prevale un morboso gusto per dettagli *granguignoleschi*, Recanati presenta un'iconografica del tutto conforme ai modelli di santo giovanetto in abiti militari e con armi in asta, come abbiamo visto finora, e certo la città si pregia di possedere una delle raffigurazioni sacre di maggior pregio di tutta la regione: il ritratto di San Vito raffigurato insieme al compatrono San Flaviano nella *Predica di San Domenico* di Lorenzo Lotto rappresenta uno dei momenti più alti

dell'arte rinascimentale marchigiana. Ma la tavola costituisce anche un'interessante testimonianza dell'araldica comunale di Recanati, la bandiera infatti fonde l'insegna comunale, il leone armato, con quella crociata del Popolo – il ceto non aristocratico che nel basso medioevo acquisì il controllo del governo comunale. Altre rappresentazioni variano leggermente la disposizione delle figure nella bandiera (solo il leone o il leone alternato alle chiavi della Chiesa): ma il santo è comunque reso come un giovane soldato vessillifero, iconografia del tutto analoga a quella reperibile a Montalto delle Marche, che condivide con la città di Leopardi lo stesso patrono.

Ma il santo che ebbe più fortuna, tanto che il culto si sviluppa in tutta l'Italia centrale, è il camerte Venanzio: Non fu realmente un santo militare, il ragazzo appena quindicenne era, in realtà, rampollo di una famiglia patrizia, la sua vasta iconografia lo rappresenta, in effetti, almeno fino al Cinquecento in abiti signorili. Prevale poi la figura del *defensor civitatis* e nel XVI e XVII non di rado lo troviamo in abiti militari, ma, sia da civile che da soldato, sempre col vessillo troncato d'argento e di rosso della città di Camerino, luogo dove incontrò il martirio. La *passio* di Venanzio si distingue per il sadismo, le fantasiose, atroci, torture con cui i carnefici tentavano, invano, di fargli abiurare l'odiata nuova religione. La sua storia è ricca di dettagli raccapriccianti, come di conversioni miracolose operate dopo che i tormenti inflittigli non causavano altro che una maggior convinzione nel praticare la propria confessione. È proprio l'ampia iconografia di San Venanzio a renderci edotti sull'aspetto dell'antica bandiera di Camerino, diversa dallo stemma (tre case, *camere*, posti a piramide rovesciata): vessillo tanto semplice, quanto talmente noto, in passato, da costituire lo stesso attributo identificativo del santo, ma del quale oggi si è persa la memoria³².

32 Sull'iconografia di S. Venanzio, cfr. C. Zucconi Galli Fonseca, *San Venanzio di Camerino nell'arte (storia per immagini)*, cit. che presenta il repertorio completo dell'iconografia del santo.

Il modello del santo [figg. 3, 18, 27, 37-39, tavv. 1, 6] vescovo si scosta dalla figura del *miles*: più anziano e autorevole, vengono meno le caratteristiche che evidenziano coraggio ed energia mettendo in evidenza la forza di queste figure riposta nelle risorse intellettuali con le quali le città sono state salvate da pericoli materiali (aggressioni) o trascendenti. In questo non differiscono molto nel ruolo di *defensor civitatis* dei santi cavalieri e forse per questa ragione ne costituiscono l'altra tipologia più frequente. I santi vescovi talvolta sono realmente esistiti, anche se vengono loro accreditati prodigi e miracoli compiuti a vario titolo in vita e *post mortem*. È il caso di Fossombrone, feudo dei signori d'Este, che nel 1228 lasciarono il governo della città al vescovo Aldebrando. Questi diede il via alla costituzione del comune e promosse lo spostamento nel nuovo insediamento di valle della cattedrale che, alla sua morte gli venne intitolata, a scapito dell'esile figura di San Maurenzo, eremita compagno del fanense San Paterniano e protovesco della città. Aldebrando fu quindi un personaggio realmente vissuto tra il XII secolo e il XIII secolo: nativo di Cesena fu nominato solo in tarda età vescovo di Fossombrone dove si distinse, secondo la *passio*, per le sue doti cristiane. In realtà, preponderante nella sua vicenda fu il ruolo politico, che fu di un certo rilievo, in difesa dei diritti ecclesiastici: Aldobrando fu infatti precedentemente vescovo di Rimini e contrastò gruppi fedeli a Federico II, che infine prevalsero ottenendo l'esilio del presule. Aldebrando riparò a Fossombrone dove era in atto un avvicendamento a favore di ceti dirigenti ant imperiali divenendone facilmente capofila. Desta interesse l'iconografia del patrono che rispecchia il suo ruolo di rappresentante della comunità: l'attributo che lo distingue è proprio la rocca con tre torri, antico simbolo della città, come si può vedere nel fronte dell'ancona policroma [fig. 18] in duomo o nei rilievi del Rosselli o del Parigi, esattamente al pari di quanto registrato per San Medardo di Arcevia.

Si è detto di Maurenzo antico patrono di Fossombrone, la cui vicenda è collegata a San Paterniano vescovo di Fano. Paterniano e i suoi compagni furono eremiti 'nell'egitto fanense' per necessità, in quanto minacciati dalla repressione anticristiana di Diocleziano. Fu un angelo ad avvisare il gruppo che l'imperatore Costantino aveva promosso il cristianesimo a religione di Stato e la popolarità ormai acquisita aveva spinto la popolazione del porto adriatico a reclamare Paterniano come vescovo: e tanti furono i prodigi che si devono alle sue opere che fu presto fatto santo. Una vicenda tanto leggendaria quanto esemplare: Paterniano è forse il santo marchigiano, insieme al supermartire camerte Venanzio, ad avere avuto più fortuna anche fuori della regione, e non si sa se questo abbia influenzato la sua iconografia che lo ritrae nella veste di presule privo di particolari attributi benché al santo fosse dedicata la principale festività cittadina.

In qualche caso la veste di santo patrono non è sufficiente a gratificare le aspirazioni di una comunità che, in corso d'opera, varia l'immagine del santo patrono da vescovo a guerriero. Il caso della città di Senigallia è notevole: nel 1271 viene inaugurata la nuova cattedrale e il vescovo Filippo la consacra a San Paolino da Nola, vescovo della città campana e fine letterato, senza una ragione oggettiva, se non per il fatto che forse Paolino, amico e corrispondente di Sant'Agostino apparteneva allo stesso ordine monastico del vescovo Filippo. In realtà la diocesi era già consacrata a un San Paolino, vescovo da Senigallia vissuto nell'VIII secolo e di cui non si sa pressoché niente, e forse la nuova intitolazione è da ascrivere al tentativo di dare maggior prestigio al patrono della città marinara. Tuttavia né il Paolino vescovo né il dottore della Chiesa dovettero soddisfare le aspirazioni dei senigalliesi, che sul frontespizio degli statuti del 1584 vollero riprodurre sì un effigie di un santo, accreditato come San Paolino, ma in abiti militari, con un grande stendardo stretto nel pugno e con una miniatura della città: un terzo Paolino più adatto a rappresentare il ruolo di *defensor civitatis*.

Il santo vescovo marchigiano che ha avuto più fortuna è Emidio. Sicuramente per la sua speciale protezione contro i terremoti, un flagello che ha causato molte distruzioni nella regione e che, nei secoli, ha risparmiato la città di Ascoli di cui è patrono. In realtà fu proprio il santo, durante una sua predicazione contro il paganesimo, ad averne provocato uno, ma con esiti distruttivi solo verso i templi pagani. Questo, insieme alla sua fama di guaritore, garantì una gran fortuna al santo, particolarmente invocato nelle zone soggette a frequenti sismi, ed ebbe un culto diffuso anche fuori della città di Ascoli, nelle Marche e non solo. Ma fu ad Ascoli che il santo ebbe maggior gloria, essendo proclamato patrono principale e la sua figura fu riprodotta sulle monete [fig. 4] e sul sigillo del popolo³³. In quella città trovò il martirio per mano del prefetto Polimio a cui il santo oltraggiosamente convertì addirittura la figlia, fatto che gli causò la condanna per decapitazione, esecuzione che fu particolarmente scenica e ricca di suspense, il santo raccolse il capo e, tenutolo in braccio si avviò a piedi sul luogo della sepoltura, consegnandosi alla terra che si era nel frattempo aperta al suo passaggio.

Dell'osimano Leopardò, oltre a non esserci giunte notizie verosimili, non è attestata un'iconografia significativa, le sue rappresentazioni, tarde e di maniera, lo descrivono in abiti vescovili senza particolari attributi. La sua vaga figura si sovrappone e potrebbe essere un'emanazione con riadattamento di quella di un Leopardò martire vissuto ai tempi di Giuliano l'Apostata e venerato a Otricoli. San Leopardò era compreso tra gli antenati del casato dei Leopardi, tradizione certo non provabile, e di cui praticamente non si sa niente, tuttavia, considerata l'influenza e l'antichità del casato recanatese non è da escludere che il santo non fosse in qualche modo una invenzione culturale.

33 L. Girolami, *L'antico distintivo del popolo ascolano*, in *Riviera delle Palme* n. 1 (a. 1995), San Benedetto del Tronto 1995, p. VI.

Assai nebulosa e dal carattere leggendario è la vicenda dei due fratelli santi Severino e Vittorino: di agiata famiglia cristiana, si liberarono, alla morte dei genitori, di tutti i loro beni, per ritirarsi in vita solitaria nei boschi a monte della città di Septempeda, l'odierna San Severino. I due interpretarono però la propria missione in modo diverso: acclamati dalla folla come esempio di cristianità, il primo si mise al servizio pastorale di essa, compiendo molte conversioni e fu acclamato vescovo, mentre il secondo, per isolarsi completamente dal mondo, si spinse in eremitaggio sulle impervie alture dell'Appennino. Lì, per fuggire alle tentazioni addotte dal demonio che gli si presentava in forma di seducente fanciulla, legò le proprie braccia a un ramo di un albero e così restò per il resto dei suoi giorni tenuto in vita dal fratello che provvedeva ai suoi bisogni. In tale posizione Vittorino veniva rappresentato nello stemma e nei sigilli di Pioraco, il villaggio vicino ai luoghi di eremitaggi del santo, che divenne patrono della località. Va sottolineato che in seguito, ridotta la devozione verso il santo a favore di San Francesco, l'iconografia del santo non venne più riconosciuta come tale e la poco leggibile immagine del sigillo, con i due arti protesi, venne scambiata per un gambero, e tale è ancora lo stemma della località [fig. 33]. Di San Severino esiste una più copiosa e pregevole iconografia, la città omonima ne prese il nome e la sua chiesa, dal trecento figura negli stemmi e nei sigilli, anche se il probabile vessillo del comune, una croce bianca in campo rosso, è impugnato dal camerte Venanzio, copatrono della diocesi [fig. 36].

Molti sono i santi che portano il nome di Basso e non è chiaro quale effettivamente sia il patrono di Cupra Marittima. La tradizione vuole che si tratti del vescovo di Nizza, brutalmente martirizzato nel II secolo con due lunghi chiodi che dai piedi gli attraversavano il corpo. Nonostante la relativa lontananza culturale e geografica dall'antico porto del Piceno, la tradizione è forte e l'agiografia locale arricchisce la vicenda dei dettagli sul transito delle reliquie, che furo-

no condotte da profughi nizzardi nella località marchigiana, sollevandola miracolosamente dal flagello di una pestilenza. Il deposito delle reliquie è contestato tra Cupra Marittima e Termoli, a testimonianza del radicamento della devozione per il santo lungo l'Adriatico. Il patrono è ben rappresentato anche sui sigilli più antichi della comunità [fig. 12].

Santi porta-insegna: figure araldiche come attributo distintivo dell'iconografia di una figura sacra.

Se è tutta marchigiana la serie di santi effigiati di uno stendardo come attributo principale, è assai più frequente la presenza di immagini di santi sulla simbologia pubblica che prende volentieri a prestito figure proprie dell'iconografia sacra: vessilli, ma soprattutto su sigilli e stemmi. Nei sigilli più antichi è proprio la rappresentazione più o meno idealizzata della città stessa a costituire il motivo principale, a fianco e insieme alla quale troviamo l'effigie del suo santo patrono. L'uso di figure di santi, o dei loro attributi principali, è forse uno degli elementi che più distinguono l'araldica pubblica, dove se ne fa un impiego assai diffuso, mentre in quella privata tali elementi non si incontrano mai. Questo è soprattutto vero nei casi di piccole comunità, che fanno proprio il sigillo della parrocchia di appartenenza, mentre i centri più rilevanti che edificano attorno alla figura del proprio santo patrono una campagna di promozione, raffigurano l'effigie del patrono sui propri conii, al posto del sovrano, come si può notare sulle monete dei grandi regni dell'antichità. Le Marche non fanno eccezione: sulle monete di Urbino troviamo quindi San Crescentino, Sant'Emidio su quelle di Ascoli, San Ciriaco su quelle di Ancona [fig. 1] etc. Semmai vale la pena di notare che laddove per un santo si registra un'oscillazione tra iconografia secolare e regolare, quest'ultima si afferma nella nu-

mismatica, e, per esempio, San Terenzio sulle monete pesaresi appare in veste di vescovo, laddove nelle rappresentazioni figurative prevale la *mise* di soldato romano.

Tornando ai sigilli – veri e propri biglietti da visita delle comunità presso altre autorità, strumenti di autenticazione degli atti pubblici e dei delegati a rappresentare la comunità stessa – dovendo presentare quelle caratteristiche di complicatezza ed abbondanza di dettagli, atti a dissuadere tentativi di falsificazione spesso sono connotati da una lavorazione molto complessa. Particolarmente sontuosi i sigilli trecenteschi di Monte San Giusto [fig. 26], con il santo vescovo effigiato all'interno di una loggetta gotica, di San Ginesio con il santo originario raffigurato insieme a una rocca turrita, di Matelica col santo guerriero a cavallo e di Tolentino con San Cattero e l'arca sepolcrale origine del mito [fig. 42].

Tra le località che presentano un santo nella simbologia pubblica, quella più importante è Sant'Angelo in Vado, centro della Massa Trabaria, area tra Marche, Romagna, Toscana e Umbria: è naturalmente dedicata al titolare del toponimo, San Michele, figura il cui culto è attribuito ad ascendenze longobarde. L'arcangelo costituisce anche l'insegna 'parlante' del castello, fatto non insolito per le località intitolate a San Michele o a Sant'Angelo (cfr. nelle Marche anche Sant'Angelo in Pontano [fig. 40]), ma in questo caso la figura è sempre accompagnata, e almeno dal Trecento, da uno scudo crociato, vessillo e stemma alternativo del comune. Particolarmente suggestivo l'esemplare trecentesco raffigurato sul palazzo del comune.

Un grande numero, invece, di centri di piccole e piccolissime dimensioni ha adottato la figura del patrono nella propria simbologia: Esanatoglia, Castelbellino, Barbara, Ripe San Ginesio, Montappone, Fiuminata, Campofilone, Bolognola [fig. 5], Monteroberto, Arquata, Castel di Lama, Monsano etc. Mentre altre prendono lo stesso toponimo dal santo patrono, e, ovviamente, la simbolo-

gia adottata risponde alla duplice esigenza di rappresentare entrambi³⁴. Va notato, infine, come con la cessazione del dominio pontificio e l'annessione al regno d'Italia, in molte località si ebbero veri e propri moti anticlericali, che portarono, oltre all'erezione di monumenti in onore di Giordano Bruno e all'abbattimento di insegne papali, anche al mutamento della simbologia pubblica quando questa prevedeva figure o simboli sacri. È infatti alla fine dell'Ottocento che moltissime comunità marchigiane rimuovono dalle proprie secolari insegne pubbliche³⁵, non solo i segni dell'antico dominio pontificio ma anche figure e attributi di santi, spesso rimpiazzandoli con adattamenti o versioni nuove dello stemma comunale che rappresentano con assai minore efficacia la località di appartenenza. Ciò a ulteriore conferma del forte senso di identificazione tra una comunità e il suo santo-patrono-campione.

34 Per esempio Sant'Angelo in Pontano, Porto San Giorgio, Monte San Pietrangeli, Monsampolo del Tronto, Monsampietro Morico, San Costanzo, San Giorgio di Pesaro, San Marcello e molti altri.

35 Tra queste, per esempio, Appignano del Tronto, Cupra Marittima, Monsampolo del Tronto, Montappone, Montemarciano, etc.

Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni marchigiani tra Medioevo e Rinascimento

Vittoria Camelliti

Premessa

Nell'immaginario urbano medievale la credibilità del santo patrono cittadino era principalmente legata alla sua efficacia come *advocatus*, impegnato a sollecitare la misericordia di Dio per la salvezza della città e dei suoi abitanti.

Nella maggior parte dei casi il santo patrono era scelto tra i protagonisti della storia religiosa della città cristiana: un martire o un vescovo sepolto all'interno delle mura cittadine. Ed è in particolare nel vescovo, figura carismatica posta al vertice della gerarchia ecclesiastica e detentore di *potestas* temporale oltre che spirituale, che la città si riconosceva in quanto tale¹. Tuttavia la scelta ricadeva non si rado su un santo al di fuori della cerchia dei patroni locali - considerato più autorevole perché idealmente più vicino a Cristo - anche se la città non ne possedeva le reliquie, come accade ad esempio con

1 Si ricordi in proposito il passo, molto conosciuto, di Jacopo da Varazze, arcivescovo di Genova il quale nel parlare della sua città affermava «loquendo proprie civitas non dicitur nisi que episcopali honore decoratur» (X, p. 218). Al riguardo *Jacopo da Varazze e il suo tempo*, atti del Convegno (Varazze 1998) a cura di S. Bertini Guidetti, Firenze, 2001, pp. 71-82. Di recente M. Pellegrini, *Vescovo e città. Una relazione nel medioevo italiano (secoli II-XIV)*, Milano 2009. Vedi anche le riflessioni di M. Rizzi, *Cesare e Dio. Potere spirituale e potere secolare in Occidente*, Bologna 2009.

san Giovanni Battista. Molti centri veneravano quindi come più potente e principale patrona la Vergine, considerata ‘suprema avvocata’ presso il Figlio².

Condizione necessaria perché la città beneficiasse di un intervento salvifico era l’espressione di un *voto*, ovvero la dichiarazione della fiducia dei *cives* nell’intervento divino: ciò spiega ad esempio la presenza delle formule di raccomandazione rituale all’interno degli Statuti comunali e l’impegno delle istituzioni civiche ad osservare le feste in onore della Vergine, del santo patrono e degli altri santi cari al culto cittadino. Il simbolico affidamento della città avveniva attraverso un’invocazione, accompagnata o seguita dalla corresponsione di un tributo, solitamente in cera, al quale erano tenuti annualmente nel giorno della festa del patrono tutti i cittadini, i rappresentanti del Comune e delle Arti, nonché le città, i castelli e le terre del contado³.

2 La bibliografia su questo tema è vastissima. Si rimanda a U. Longo, *La santità medievale*, Roma 2006. Si rinvia quindi per un riepilogo ad A. Benvenuti, *Introduzione*, in C. Peyer, *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Zürich 1955, ed. it. a cura di A. Benvenuti, Firenze 1998. Vedi anche D. Webb, *Patrons and defenders: the saints in italian city-states*, London 1996. Si ricorda P. Brown, *The cult of the saints*, Chicago-London 1981, (ed. it. Torino 1983); A. Vauchez, *Patrocinio dei santi e religione civica nell’Italia comunale*, in Id. *I Laici nel Medioevo*, 1989, p. 195, 197-198; Id., *Patronage de saints et religion civique dans l’Italie communale*, in *Le laics au Moyen Age. Pratiques et expérience religieuses*, Paris 1987 (trad. it. Milano 1987, pp. 167-206); Id., *Patronage des saints et religion civique dans l’Italie communale à la fin du moyen âge*, in *Patronage and public in the Trecento*, ed. V. Moleta, Firenze 1987, pp. 59-80.

3 Per un riepilogo cfr. V. Camelliti, “*Patroni celesti*” e “*Patroni terreni*”: *dedica e dedizione della città nel rituale e nell’immagine*, in “*Städtische Kulte im Mittelalter*”, (Hrsg.) J. Oberste, Regensburg 2010, pp. 97-124. Sull’offerta di certi plasmati in forma di castelli si veda R. Paciaroni, *Gli Stendardi dei Castelli di San Severino Marche*, Sanserverino Marche, 2005, pp. 13, 28 nota 9. Per un orientamento sulle feste patronali marchigiane L. Mariani, *La cavalcata dell’Assunta in Fermo*, Roma 1890, pp. 1-2; C. Lozzi, *Le Feste dei Comuni italiani e in specie del Santo patrono di Ascoli e del tremuoto*, in «La Bibliofilia», VII (1905), p. 234. G. Boccanera, *Antico folclore nella festa patronale di S. Venanzio a Camerino*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria

L'offerta della città a Dio, attraverso la mediazione dei santi e della Vergine, occorre non di rado al di fuori delle feste previste dal calendario liturgico, al fine di sollecitare un intervento di salvaguardia nel momento del pericolo – in occasione di assedi militari, pestilenze e altre calamità, percepite come la giusta punizione per i peccati degli uomini – valendo altrimenti a titolo di *ex voto*, ovvero quale espressione di gratitudine una volta esaudita la richiesta di protezione. Rientravano dunque nel novero dei santi protettori anche i taumaturghi ‘specializzati’ nella difesa contro particolari pericoli: tra questi san Sebastiano (invocato contro le pestilenze), san Rocco o san Floriano di Lorch (efficace contro incendi e inondazioni)⁴. Si contavano poi diversi patroni acquisiti, festeggiati nel calendario liturgico il giorno di una vittoria militare o di un avvenimento importante per la storia politica cittadina (cfr. *infra* il caso di sant’Andrea a San Ginesio).

Le immagini dei santi protettori cittadini avevano, a seconda dei casi, una valenza ‘rappresentativa’ e/o ‘devozionale’. Non di rado si trattava d’immagini concepite per assolvere a una funzione propagandistica e celebrativa del potere politico: è ad esempio il caso delle figure dei santi protettori che campeggiano – in associazione con il nome e con i simboli rappresentativi della città – su monete e sigilli,

per le Marche», serie VII, vol IX, ancona 1954, pp. 79-80. Sulla codificazione figurativa della dedizione di città si ricordano le miniature del *Regestum Recognitionum* (Arm 35, Archivio segreto Vaticano, cod. 20, c. 6v, 8v): S. Pagano, scheda in *Archivio segreto Vaticano*, a cura di T. Natalini, S. Pagano, A. Martini, Firenze, 1991, pp. 124-126; Camelliti, “*Patroni celesti*” 2010, pp. 120-121; *Lux in arcana: l’Archivio segreto vaticano si rivela*, catalogo della mostra (Roma 2012) a cura di A. Gonzato, Roma 2012, pp. 136-137.

4 *Floriano: ponte di arte e fede tra i popoli d’Europa*, catalogo della mostra, (Illegio 2004), a cura di G. Bergamini e A. Geretti, Milano 2004. V. Camelliti, *Il santo patrono e la città. Petronio e Floriano: due mostre, due modelli di santità*, in «Sanctorum» 5, 2008, pp. 200-209.

ovvero su oggetti dotati di un valore giuridico ed economico⁵. Altre immagini avevano invece una funzione apotropaica e propiziatoria ed erano spesso impiegate come baluardo divino contro le avversità: si pensi ad esempio alle immagini dipinte o scolpite sulle porte urbi- che, alle icone ritenute ‘miracolose’ o ai Gonfalon condotti in processione *contra pestem*.

Da un punto di vista iconografico è possibile distinguere tra raffigurazioni del santo come diretto protettore o, altrimenti, come intercessore in favore della città e dei suoi abitanti. Guardando specificatamente all’area marchigiana si deve rilevare in particolare il successo di una tipologia documentata in Italia centro-settentrionale a partire dalla metà del Trecento che prevede la raffigurazione della città – un modello tridimensionale dotato di mura e porte - come attributo del santo patrono o, altrimenti, come oggetto di offerta alla divinità nel contesto di una scena di dedica⁶.

La rappresentazione dell’offerta di modelli urbani trova, peraltro, un parallelo nella pratica di offrire immagini di città in cera o argento presso i santuari mariani: pratica che conosce una lunga tradizione e che viene documentata nelle Marche presso il Santuario della Madonna di Loreto almeno a partire dal primo Quattrocento⁷. Gli

5 Vedi di recente V. G. Moneta, *Santi e monete: repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*, Milano, 2010, *passim*; G. Bascapé, *Sigillografia: il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell’arte*, I, *Sigillografia generale*, Milano 1969.

6 V. Camelliti, *Città e santi patroni: offerta, protezione, difesa della città nelle testimonianze figurative dell’Italia centro settentrionale tra XIV e XV secolo*, Tesi di dottorato in Storia dell’Arte Medievale (Università degli Studi di Udine; Professore tutor V. Pace), 2010. Ead., “*Patroni celesti*” 2010, pp. 97-124.

7 Per un riepilogo *Ibidem*. Ancora esistente l’ex voto raffigurante la città di Rimini offerto al santuario di San Nicola da Tolentino nel 1644. Vedi al riguardo D. Tanoni, A. Delpriori, *scheda 22/04 in Museo del Santuario. Tolentino; Catalogo delle opere*, Biblioteca Egidiana, Convento di San Nicola da Tolentino, Tolentino 2009, p. 133.

inventari della Santa Casa rendono conto in modo dettagliato dell'esistenza di questi oggetti⁸; il primo modello d'argento citato risulta essere quello della città di Ferrara, offerto da Nicola III d'Este in occasione del suo pellegrinaggio dell'aprile 1437, affinché la città fosse liberata dalla peste⁹. L'inventario del 1469 ricorda i modelli argentei di Cremona e di Fermo, quest'ultimo offerto nel 1456 dalla comunità per chiedere ancora una volta protezione contro la peste¹⁰. Le tre immagini urbane sono descritte *posite in tabulis ante figuram Virginis Mariae*¹¹.

Le tavolette votive esposte nella santa cappella sono descritte nel 1489 da Giovanni Battista Spagnoli¹², quindi nel 1518 da Jaques Le Saige¹³. Secondo il computo di Bernardino Falconi, custode nel 1567-1572 il numero di questi oggetti, ricordati come «tavolette dei miracoli», era oltre il centinaio¹⁴. Tra questi vi era probabilmente an-

8 F. Grimaldi, *Il tesoro della Santa Casa*, in *La Santa Casa di Loreto e le sue Istituzioni. Documenti istituzionali e regolamenti*, vol. 3, Loreto 2006, p. 1063.

9 Recanati, Archivio Comunale, 12, Annales, c. 37 (1437 aprile 5); cit. in F. Grimaldi, *La historia della chiesa di santa Maria di Loreto*, Loreto 1993, p. 241 nota 97. M. Leopardi, *Annali di Recanati con le leggi e i costumi degli antichi recanatesi, inoltre "Memorie di Loreto"*, a cura di R. Vuoli, Varese 1945, p. 208.

10 Recanati, Archivio Comunale, Pergamene 155, edito in Grimaldi, *La historia* 1993, pp. 241-242, nota 98; p. 412.

11 *Ibidem*.

12 F. Grimaldi, *La chiesa di Santa Maria di Loreto ...* 1984, cit., p. 176 ssg, J.

13 *Voyage de Jaques le Saige de Douai à Rome, Notre-Dame-de-Lorette, Venise, Jérusalem et autres saints lieux*, publ. par H.-R. Duthilloreul, Douai D'Aubers, 1851 p. 33, cit. in Grimaldi, *La historia* 1993, p. 248, nota 117.

14 Le redazioni fino ad ora note del testo si conservano presso la Biblioteca Vaticana: Fondo Vaticano Latino n. 3724 «Divae Marie Lauretanae miraculorum selectorum liber primis. Bernardinus Flaconius scripsit 1567»; la seconda fondo Urbinate latino n. 911 «Miracula beatissimae Virginiae Mariae de Laureto ex votis eidem Virginis noncupatis Bernardinus Anconitanus amplissimi protectoris iussu selegit scripsit ut patet praestantiora mandavit». cfr. Grimaldi, *La historia...* 1993, cit., pp. 218-225, nota 22; pp. 349-410.

che la città disegnata su piastra d'argento del peso di tre libbre di San Severino Marche¹⁵.

Nel 1581 Montaigne descriveva il muro della cappella ove si trovava il simulacro della Madonna «est si fort paré de voeux riches de tant de lieux et princes, qu'il n'y a jusques à terre pas un pouce vide, et qui ne soit couvert de quelque lame d'or ou d'argent»¹⁶.

Nell'inventario già edito da Vincenzo Murri, redatto prima della dispersione napoleonica, è descritta come esistente nel Credenzino V «la pianta della torre di Vincennes di Francia tutta di grossa lastra d'argento, fu generoso dono del principe di Conty Borbone di peso libbre 200 nel 1595¹⁷. Tre altre piante rilevate di lastra d'argento, rappresentanti le città di Fermo, Ascoli e Recanati, furono dono delle rispettive comunità. Altre tre parimenti rilevate in lastra d'argento, che rappresentano le terre di Monte Santo, Sarnano e Castelfardo, furono offerte dai loro pubblici rappresentanti¹⁸».

15 R. Paciaroni, *Il culto lauretano a Sanseverino*, Sanseverino Marche, 2005, p. 10, nota 15; P. V. Martorelli, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena della B. Vergine Maria a sua ammirabile traslazione in Loreto*, tomo I, 1733, p. 383.

16 M. Montaigne, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse & l'Allemagne, en 1580 & 1581*. pp. 246-247; cit. in Grimaldi, *La historia* 1993, p. 248, nota 119.
<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it:9080/nazionale/indici/libri-di-viaggio/UBOE044451>

17 V. Murri, *Dissertazione critico-istorica sulla identità della Santa Casa di Nazarette*, Loreto 1791, pp. 169-207.

18 Il pellegrinaggio della comunità di Fermo è attestato il 31 luglio del 1456 affinché la città fosse liberata dalla peste. Al riguardo cfr. F. Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei Secoli XIV- XVIII*, Loreto 2001, p. 646. Il consiglio della comunità di Macerata è ricordato nell'aprile 1512 e nel 1562 (Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi* 2001, p. 649, 651; C. Principi, *A Loreto. Un poco a piedi e un poco camminando*, Macerata 1994, p. 194) e in seguito nel 1658 (Principi, *A Loreto* 1994, p. 196). La peregrinazione della comunità di Fano si ricorda il 13 aprile 1520; nel maggio del 1527 è ricordata la comunità di Montecassiano per essere liberata dalla peste (Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi* 2001, p. 649).

La pratica di offrire immagini urbane alla Madonna di Loreto è registrata per tempi lunghi allorché all'interno del Credenzino XLVI è ricordato «un quadro tutto d'argento con sua cornice dorata e cesellata, rappresentante Nancy città capitale di Lorena in basso rilievo e donato per pubblico voto da quella medesima comunità nel 1633- Altro di figura ottagonale tutto d'argento con sua cornice che rappresenta parimenti in basso rilievo la città di Montalto con la sua presidenza e l'arma di Sisto V offerto per pubblico voto dalla stessa città nel 1657»¹⁹.

Nel credenzino LXIV, segnalato come il precedente *alquanto più grande degli altri*, è ricordata, seppure senza alcun riferimento cronologico «Una statua grande d'argento con suo piedistallo dorato, e guarnito di cherubini e arma della comunità di Fano, che ne fu la divota donatrice, rappresenta s. Paterniano pontificalmente vestito, protettore di quella città, tenendo nelle mani la pianta della medesima in rilievo»²⁰.

Non si tratta dell'unico caso: nel Credenzino XXIV si fa menzione della statuetta *gettata in argento* raffigurante «s. Anatolia, tenendo nella destra mano la palma del martirio e nella sinistra la pianta di rilievo della terra di tal nome, che la regalò»²¹. Già nel 1598 il cardinale Aldobrandini, nipote di Clemente VIII, aveva mandato a Loreto una grossa piastra d'argento smaltata e dorata con la rappresentazione in bassorilievo della propria figura con la città di Ferrara e del suo territorio che erano stati restituiti allo stato della Chiesa²².

19 Grimaldi, *Il tesoro* 2006, p. 1086.

20 *Ibidem*, p. 1086. La tipologia delle offerte è varia, come dimostra il caso dell'ostensorio offerto dal duca Farnese di Parma e da Dorotea di Neuburg sua consorte nel 1729 dove troviamo la rappresentazione della città di Parma nell'impugnatura, e quella di Piacenza nel piede (*Ibidem*, p. 1081).

21 *Ibidem*, p. 1073.

22 F. Grimaldi, *La historia* 1993, p. 249 nota 121, cfr. anche O. Torsellini, *De l' Historia della santissima casa della B. V. Maria di Loreto. Libri cinque, nuo-*

*Città e santi patroni:
le prime testimonianze figurative*

Una delle più antiche opere di pittura a noi note nelle Marche che documenta la diffusione dell'immagine del santo patrono in associazione con la città protetta è 'di importazione': si tratta infatti del polittico di bottega di Paolo Veneziano destinato originariamente alla chiesa domenicana di San Severino Marche²³ [fig. 36]. Secondo una ricostruzione accettata in modo pressoché unanime lo scomparto centrale sarebbe da riconoscersi con l'*Incoronazione della Vergine* della Frick Collection di New York, firmata dallo stesso Paolo insieme con il figlio Giovanni e datata al 1358. Sono conservati invece nella Pinacoteca Comunale di San Severino gli scomparti laterali, con quattordici santi (in origine verosimilmente sedici) allineati su due registri sovrapposti. Gli otto scomparti inferiori rappresentano otto santi a figura intera: a sinistra (di chi guarda) santa Caterina d'Alessandria, san Michele Arcangelo, san Giovanni Battista, san Pietro; a destra san Paolo, san Filippo apostolo, san Domenico e sant'Orsola. Nei sei scomparti superiori troviamo invece sei santi a mezza figura: a sinistra san Severino, san Venanzio, san Pietro martire; a destra san Tommaso d'Aquino, san Tommaso apostolo e san Bartolomeo.

Significativamente la città non compare qui come attributo del legittimo patrono cittadino, san Severino (vissuto nel V-VI secolo e vescovo dell'antica Septempeda, centro di fondazione romana saccheggiato dai Goti e in seguito rifondato sul Monte Nero nel nome

vamente tradotti in lingua toscana dal Signor Bartolomeo Zucchi 1545-1599, Venezia 1601, pp. 450-451.

23 F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Milano, 2003, pp. 202-203, n. 29. Vedi anche A. Marchi, scheda n. 31 in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Rimini 2002) a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentilini, Milano, 2002, pp. 166-167.

del santo) ma del martire Venanzio, patrono della città e della Diocesi di Camerino da cui ancora in quegli anni la *Terra* di San Severino era dipendente. Nel dipinto sanseverinese san Venanzio - identificato certamente grazie a un'iscrizione - reca eccezionalmente con sé un vessillo crociato (croce bianca in campo rosso): non il tradizionale vessillo camerte troncato bianco-rosso. L'immagine urbana è convenzionale - una scatola di base quadrangolare, collocata di scorcio, con le mura merlate contraffortate da torri angolari entro cui si distingue un unico edificio, una chiesa affiancata dal campanile. Non ci sono peraltro elementi oggettivi (stemmi, iscrizioni) che permettano di identificare correttamente la città sorretta da san Venanzio con San Severino; sembra anzi plausibile che la stessa intenda evocare Camerino, come di consueto nell'iconografia del santo martire (cfr. *infra*).

Si può credere che la stessa soluzione figurativa per rappresentare san Venanzio fosse stata impiegata anche per la statua un tempo collocata nella lunetta del portale della Collegiata omonima a Camerino. L'opera è andata sfortunatamente perduta durante il terremoto del 1799; si sono invece salvate le statue della Vergine e del secondo santo che la affiancava, il martire camerte Porfirio²⁴. Le ipotesi circa la datazione del portale sono a oggi discordanti, oscillando tra la prima metà e la seconda metà del Trecento. Di recente Fabio Marcelli ha ricondotto la committenza della facciata della chiesa a un'iniziativa di Luca di Ridolfuccio di Gentile, priore e arcidiacono della Collegiata di San Venanzio dal 1361, quindi vescovo di Camerino dal 1373 al 1378²⁵. Databile al secondo Trecento anche la croce astile

24 Al riguardo cfr. F. Marcelli, *La facciata di San Venanzio*, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino 2002), a cura di A. de Marchi e M. Giannatiempo Lòpez, Milano 2002, pp. 274-276.

25 *Ibidem*.

già custodita nella Collegiata²⁶. Il prezioso manufatto, trafugato nel 1968, è oggi noto attraverso alcune riproduzioni fotografiche che ne ritraggono il *recto*. In tempi recenti sono stati recuperati molti dei frammenti dispersi e la croce è stata ricomposta su un supporto di plexiglass. Tra le placchette rinvenute c'è anche quella con il martire Venanzio raffigurato mentre solleva il modello della città sulla mano destra e regge il vessillo camerte con la sinistra²⁷. Preziose informazioni sull'originario aspetto dell'opera sono in ogni caso offerte da un Inventario del 1565, rinvenuto di recente da Matteo Mazzalupi dove viene ricordata “*In primis una croce grande tutta d'argento dorato smaltata con varie figurette d'argento con 12 vetri tondi grandi et X piccoli drento li quali sono reschiusi molte devotissime reliquie, et in mezzo fra l'altre vi è una delle Santissime Spine de Nostro Signore, et di più per ornamento intorno ad essa sono 14 borchiette d'argento con pietre di varii colori et tre mezze borg[h]iette senza pietre pur d'argento, [aggiunto con altro inchiostro:] quelle con le pietre ne son 4 staccate*”. In altra parte del documento lo stesso studioso trova ancora citata la croce che era definita per antonomasia “*la croce grande della chiesa*”, con la notizia che intorno al 1600 ne erano state tolte le Sacre Spine e una reliquia di san Nicola da collocare all'interno di due nuovi altari²⁸.

Di datazione combattuta la croce reliquiario custodita nella collegiata di Sant'Esuperanzio a Cingoli. Il santo patrono, il vescovo Esu-

26 B. Montevecchi, *scheda n. 9*, in *Ori e argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, a cura di M. Giannatiempo Lòpez, Milano, 2001, pp. 89-92.

27 *Atlante del gotico nelle Marche*, a cura di S. Papetti, Milano, 2004, p. 85. G.M. Falechi *De lignamine laborato e depicto. Il problema critico nella scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001, p. 27, tav. XL. Vedi inoltre B. Cigniti, *a.v. Anatolia, Audace e Vittoria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961, pp. 1078-1082.

28 B. Montevecchi, *scheda on line* (<http://www.oreficeriadriatica.it/index.php/archivio-articoli/anno1n1/8-2-geografie/la-croce-di-san-venenzio-a-camerino-montevecchi>).

peranzio, compare qui sul recto, nella terminazione del braccio inferiore della croce, mentre sorregge il sintetico modello della città e impugna un vessillo su cui campeggia lo stemma dei Cima²⁹. L'associazione tra l'insegna araldica della famiglia signorile che resse la città con alterne vicende almeno dagli anni Trenta del Trecento e l'immagine del santo patrono ha qui una forte valenza politica e offre indicazioni utili in merito alla possibile cronologia dell'opera. La croce, un *unicum*, forse d'importazione, è infatti difficile da inquadrare nel contesto della produzione orafa marchigiana coeva. Ciò anche in ragione del fatto che, verosimilmente, il manufatto così come si presenta oggi è il frutto di un riassetto dovuto all'aggiunta o sostituzione dei diversi elementi. L'ipotesi che appartenga al pieno Trecento, confermata di recente sulla base di osservazioni stilistico-formali, sembra sostenibile anche per ragioni storiche: in particolare l'opera potrebbe essere stata commissionata prima del 1350 o dopo 1356 allorché, conclusosi il periodo di governo malatestiano, Cingoli risulta tra le città della Marca soggette alla Chiesa. È possibile che la committenza della croce (o la sua rielaborazione con l'aggiunta della placchetta raffigurante sant'Esuperanzio) con l'interessamento della famiglia Cima risalga dunque al 1350, anno in cui Vanni, il figlio di Pagnone Cima, fu eletto rettore della chiesa di San Lorenzo (da dove la croce proviene)³⁰. Non può essere escluso che la sua realizzazione sia invece più tarda e segua alla presa di possesso della città nel 1375 da parte di uno dei suoi principali esponenti, Benuttino, deluso per non aver ottenuto la carica di vicario pontificio di Cingoli nonostante si fosse dimostrato fervido sostenitore della riconquista albornoziana del territorio marchigiano³¹.

29 B. Montevocchi, *Scheda n. 4*, in *Ori e Argenti* 2001, pp. 81-84.

30 Vedi questa ipotesi in G. Avarucci-A. Salvi, *Le iscrizioni medioevali di Cingoli*, Padova 1986, p. 26 nota 22.

31 La signoria dei Cima su Cingoli, ratificata già nel 1378 dal pontefice Gregorio

L'associazione figurativa città-patrono conosce nella città e nella Diocesi di Camerino una tradizione duratura e continuativa quasi esclusivamente per il martire Venanzio³². Una rara eccezione è rappresentata da una scultura lignea di fine Trecento raffigurante la santa martire Anatolia. L'opera, oggi conservata nel Museo Diocesano di Camerino, proviene da Esanatoglia: il centro urbano a lei intitolato allorché, in un'epoca imprecisata, venne trasportato un braccio della santa, il cui corpo giace a Subiaco, insieme con quello della compagna di nome Audace [tav. 13].

La fortuna della nuova immagine di san Venanzio come protettore della città va di pari passo con l'affermazione politica ed economica di Camerino e, come in altri casi (si veda al riguardo l'esempio significativo di san Daniele a Padova³³), risulta strettamente legata

IX, perdurò sino al 1424 quando, con la morte dell'ultimo erede, Giovanni, la città tornò sotto il dominio diretto della Chiesa. A questa nuova fase risale la committenza di una nuova croce astile, impreziosita nel montante da una statuetta a fusione di grandi dimensioni (20,5 cm di altezza) raffigurante sant'Esuperanzio recante la città, indicato da una iscrizione alla base - S(anctus) Supa/rancius de/Singulo. Al riguardo cfr. Avarucci-Salvi, *Le iscrizioni* 1986, pp. 33-34.

32 Per un orientamento generale sull'iconografia di san Venanzio si veda di recente C. Zucconi Galli Fonseca, *San Venanzio da Camerino nell'Arte: storia per immagini*, Camerino 2009. Da segnalare B. Montevicchi, *Alle origini dell'iconografia di san Venanzio: l'urna argentea di Camerino*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno (Camerino 2001), Ripatransone (AP), 2003, I, pp. 205-216.

33 V. Camelliti, *Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54. 2010-2012, 3, pp. 387-404; per l'iconografia di san Daniele da Padova a Teramo vedi V. Camelliti, *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni in Abruzzo nel corso del Quattrocento* in *La "via degli Abruzzi" e le arti nel medioevo. Tra Napoli e Firenze. Percorsi storico-artistici lungo l'appennino centrale abruzzese (secc. XIII-XV)*, convegno di studi a cura di C. Pasqualetti (in corso di stampa 2013).

alle vicende della signoria reggente, quella dei Da Varano³⁴. Il primo dominio di questa famiglia sulla città - iniziato nel 1259, quando i guelfi di Camerino guidati da Gentile Da Varano riuscirono a liberare la città sottomessa a Manfredi - si concluse tragicamente nel 1434 con l'uccisione dei quattro fratelli Gentilpandolfo, Berardo, Piergentile e Giovanni. Seguirono dieci anni di Governo popolare, approvato dal papato e sostenuto da Francesco Sforza, al termine dei quali i nobili di Camerino ottennero, con l'appoggio di Carlo Fortebraccio e Alessandro Sforza, di richiamare al governo della città Giulio Cesare da Varano, figlio di Giovanni³⁵.

San Venanzio, recante il vessillo e la città di Camerino come propri attributi, compare continuativamente nelle monete battute durante il governo varanesco: forse già nel grosso emesso prima del 1434 - sfortunatamente noto solo attraverso un'impronta rovinata e rozza difficilmente valutabile³⁶ - ma sicuramente nel grosso emesso durante la signoria di Giulio Cesare, tra 1444 e 1502, anno in cui lo stesso fu vittima della congiura organizzata da Cesare Borgia per impadronirsi di Camerino [fig. 9]³⁷.

Da notare che le monete emesse dal Comune durante il decennio di governo popolare (1434-1444) presentano, al posto dell'immagine di Venanzio, quella di sant'Ansovino, vescovo della città, che com-

34 M. Paraventi, *Il catalogo delle opere d'arte*, in *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio: atlante dei beni culturali di epoca varanesca*, a cura di Ead., Recanati 2003; *I Da Varano e le arti* 2003, *passim*; *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della signoria* (Camerino, 13 - 14 novembre 1982), Centro di Studi Storici Maceratesi, Macerata, 1983, *passim*.

35 *Ibidem*.

36 *Corpus Nummorum Italicorum*, 13, Marche, Roma 1932 p. 211, *Monete Da Varano, Incerti (1260-1434)*, XIII, 28.

37 *Ivi*, p. 222, *Giulio Cesare Varano Signore*, XIV, 20. Cfr. anche R. Rossi, *Considerazioni cronologiche e politiche sulle monete di Giulio Cesare da Varano*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*, Atti del Convegno di studi (Camerino 1982), Studi Maceratesi, Macerata 1983, pp. 113-124.

pare in piedi benedicente, recante come attributo una croce astile³⁸.

Durante la breve reggenza di Cesare Borgia (1502-1503) l'immagine di san Venanzio viene invece mantenuta sulle monete camerti, seppure stavolta in associazione con il nome del nuovo signore IO-ANNES BOR(gia) DUX CAMMERINI³⁹. Il nome dei Da Varano ricompare in seguito con la riconquista dello stato, nel 1503, da parte di Giovanni Maria (co-reggente fino al 1511 insieme con la madre Giovanna Malatesta): il solo dei quattro figli di Giulio Cesare che era sfuggito alla congiura di pochi anni prima, e che era riuscito a mettersi in salvo a Venezia⁴⁰.

L'immagine del martire Venanzio, il santo patrono di Camerino, rappresentato in associazione con la città protetta è attestata durante la seconda metà del Quattrocento in molte opere di pittura e scultura nelle chiese cittadine e del territorio di pertinenza della Diocesi. Tra le opere documentate a Camerino si ricorda l'affresco proveniente dalla chiesa di San Francesco, strappato e oggi custodito presso la Pinacoteca civica, raffigurante la Vergine e quattro santi: in piedi ai lati del trono si vedono i santi Giovanni Battista e Antonio abate; inginocchiati in primo piano sono invece rappresentati i santi Francesco e Venanzio, quest'ultimo offerente del modello urbano [fig. 6]⁴¹. L'affresco, datato con certezza al 1462 grazie alla presenza di una iscrizione (oggi solo parzialmente leggibile) è ricordato in una nicchia semicircolare della parete destra della chiesa, in corrispondenza di uno degli altari laterali.

38 *Corpus Nummorum* 1932, p. 212, *Governo Popolare*. Ma si consideri l'ipotesi di L. Palozzi (*L'Arca di Sant'Ansovino nel duomo di Camerino. Ricerca sulla scultura tardo-trecentesca nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2010) della committenza dei Da Varano della tomba di sant'Ansovino tra 1390-1418.

39 *Corpus Nummorum* 1932, pp. 226 ssg. *Giovanni Borgia Duca*.

40 *Corpus Nummorum* 1932, p. 228. *Giovanni Maria Varano Duca*.

41 Per un riepilogo cfr. A. Di Lorenzo, *Maestro dell'Annunciazione di Spermento* (*Giovanni d'Angelo d'Antonio in Il Quattrocento*, 2002, pp. 218-220, scheda n. 49).

Più tardo l'affresco absidale della cappella Bandini nella chiesa agostiniana di Camerino, strappato nel 1903 e custodito anch'esso nella Pinacoteca civica, dove il committente, Melchiorre, si presenta in ginocchio al cospetto della Vergine accompagnato da sant'Agostino, titolare della chiesa [fig. 7]⁴². Sono inoltre presenti in qualità di astanti diversi santi. Accanto a sant'Agostino resta, frammentaria, la figura del santo patrono Venanzio, affiancato da santa Chiara, della quale si vede solo una parte della veste. A destra, dopo san Giovanni Battista, si vede san Girolamo e parte della figura di san Benedetto. Sono perdute interamente le figure di san Nicola da Tolentino e di san Bernardino.

Datato con sicurezza al 1480 il trittico dipinto dal folignate Niccolò di Liberatore per la Collegiata di San Venanzio, oggi smembrato e conservato in parte presso la Pinacoteca Vaticana, ad eccezione della predella, dei tabelloni apicali e dei santi dei pilieri, dispersi tra il Musée du Petit Palais di Avignone, il Museum of Fine Arts di Boston e il mercato antiquario [fig. 8]⁴³. L'opera, commissionata dal priore Ansovino di Agioluccio de' Baraciani, strettamente legato a Giulio Cesare da Varano, rappresenta nel pannello centrale la Crocifissione tra i dolenti, mentre i pannelli laterali presentano rispettivamente a destra san Venanzio e san Pietro, e a sinistra san Giovanni Battista e san Porfirio.

Firmato infine da Carlo Crivelli nel 1482 il trittico commissionato per la chiesa di san Domenico, oggi smembrato tra la pinacoteca di Brera, il Städelschels Kunstitut di Francoforte e l'Abbezz Stiftung di Riggisberg [fig. 12]⁴⁴. San Venanzio è rappresentato qui in coppia

42 *Ibidem*, pp. 226-228, scheda n. 53.

43 F. Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia 2004, pp. 571-574, scheda n. IV. 42.

44 Vedi anche M. Mazzalupi, *Mercanti, nobili, sacerdoti, notai: appunti d'archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della

con san Pietro martire in uno dei pannelli che affianca lo scomparto centrale con la Madonna seduta in trono con il Bambino; dalla parte opposta si vedono invece san Pietro e san Domenico.

Il confronto tra le opere di pittura ricordate, tutte realizzate per le chiese principali di Camerino nell'arco di pochi decenni, permette di verificare una certa libertà nella elaborazione della figura del santo patrono quanto dell'immagine della città: seppure nel rispetto dell'iconografia del giovane martire camerte, abbigliato come di consueto in abiti moderni e qualificato dalla presenza del vessillo bipartito bianco-rosso. Nel dipinto più antico tra quelli citati, l'affresco proveniente dalla chiesa francescana, il santo patrono si presenta ingiunocchiato come offerente, in adesione a uno schema che troviamo tradizionalmente impiegato nel contesto nelle scene di dedica urbana. Il modello di città è provvisto di mura alte e merlate, intervallate da più aperture ma privo di torri (simile, nell'impostazione, a quello sorretto dal santo nello smalto della croce reliquiario). Non ci sono però elementi sufficienti (stemmi/iscrizioni) a garantire il certo riconoscimento della città: il solo edificio che potremmo sospettare rappresentativo della città reale è la chiesa rappresentata all'interno (forse la Collegiata di San Venanzio?) e qualificata da un possente campanile di base quadrangolare articolato su tre ordini, uno tra i pochi edifici emergenti oltre le mura urbane.

È invece rappresentato in piedi il san Venanzio affrescato nella Cappella Bandini: immagine che Pietro Zampetti già nel 1986 aveva messo in rapporto con quello dipinto da Carlo Crivelli nel politico della chiesa domenicana di Camerino (datato al 1482) proponendo che il più famoso pittore veneto si fosse servito del modello

mostra (Milano 2009-2010) a cura di E. Daffra, Milano 2009, pp. 74-92. Nello stesso volume D. Tosato, *La prima attività di Crivelli tra Venezia, Padova e le Marche*, pp. 58-73.

R. Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven-London 2004, in particolare *The Altarpiece for the Dominicans of Camerino, 1482*, pp. 283-298.

iconografico impiegato dall'anonimo frescante⁴⁵. Come osservato di recente da Andrea di Lorenzo, sembra invece più verosimile che sia avvenuto il contrario⁴⁶: anche se ciò, come è evidente, posticipa necessariamente la datazione della decorazione della cappella Bandini (tradizionalmente datata poco dopo il 1473, anno della morte del committente) almeno ai primi anni Ottanta del secolo. Il confronto tra le due figure rende questa ipotesi credibile: del tutto simile la posa del santo, ritratto in piedi rivolto di tre quarti verso sinistra, con il piede destro avanzato rispetto a quello sinistro; diverse però le modalità con le quali viene rappresentata la città che pure, in entrambi i casi, il santo tiene appoggiata sulla mano e sul braccio sinistro. Il modello urbano, raffigurato da un punto di vista leggermente ribassato, è caratterizzato da mura alte e prive di merlatura, intervallate da più torri. Sono presenti diversi edifici tra cui si distingue una sola chiesa affiancata da un campanile.

La città dipinta da Carlo Crivelli è anch'essa rappresentata da un punto di vista ribassato, ma sorge su una base di terra erbosa di forma approssimativamente circolare. Le mura, in laterizi, merlate e dotate di scarpa, hanno andamento poligonale e sono intervallate da torri merlate di poco più alte delle cortine. Sul lato frontale è visibile una porta fortificata da una torre provvista di una copertura lignea. L'arco d'accesso, privo di battenti, si apre su una via interna lasciando intravedere la parte bassa degli edifici che emergono, di grandi dimensioni, oltre la cortina muraria. All'interno di assiepano abitazioni dal tetto a spioventi, provviste di comignoli; tra queste si distinguono quattro chiese, affiancate da altrettanti campanili, tutti di impianto quadrilatero e sormontati da una copertura conica e da una croce. Spicca, a sinistra, in prossimità delle mura, una struttura a pianta centrale sopraelevata su due livelli e dotata di cupola.

45 cv P. Zampetti, Carlo Crivelli, Firenze 1988, p. 398.

46 Di Lorenzo, *scheda n. 26*, in *Pittori a Camerino* 2002, p. 355.

La città del Crivelli è, come evidente, del tutto priva di un intento descrittivo della città reale: per quanto monumentale e scenografica è giustamente valutabile come una immagine urbana convenzionale, esemplata sulla base di un modello ideale che troviamo riproposto, seppure con alcune varianti, anche nella produzione pittorica del più giovane fratello di Carlo, Vittore Crivelli, attivo nelle Marche negli stessi anni (cfr. *infra*).

Una maggiore attenzione nella costruzione dell'immagine urbana si coglie invece nel modello di città dipinto da Niccolò di Liberatore: la città, stavolta meglio riconoscibile con Camerino, sorge lungo il pendio della montagna, protetta da mura merlate e provvista di diversi accessi fortificati. Bene impostato anche il modello urbano attribuito a san Venanzio in un disegno a penna conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Urb.Lat. 417) tradizionalmente attribuito a Piermatteo Boccati e di recente ricondotto a Girolamo di Giovanni⁴⁷. Oltre il nucleo originario della città, caratterizzato dall'emergenza di un solo campanile (verosimilmente quello della Cattedrale) si vede in primo piano il borgo San Venanzio, delimitato da una cerchia muraria più bassa⁴⁸. Il santo reca con sé anche lo stendardo bipartito, contraddistinto da uno scudo recante tre elementi che possono essere interpretati come le tre case o torrette dell'arme civica.

Seppure non sempre identificabile con la città reale, il modello urbano attribuito a San Venanzio intende generalmente evocare l'immagine di Camerino: questa tendenza si osserva anche nei dipinti commissionati per le chiese di altri centri del territorio camerte. Quanto detto, in particolare, è verificabile attraverso l'analisi d'immagini urbane molto dettagliate e ben costruite come quella at-

47 A. De Marchi, *scheda n. 55*, in *Pittori a Camerino* 2002, pp. 230-231.

48 A. De Marchi, *Girolamo di Giovanni, scheda n. 3*, in *Pittori a Camerino* 2002, pp. 378-379.

tribuita al santo martire camerte nel polittico dipinto da Giovanni di Piermatteo Boccati per la chiesa intitolata a sant'Eustachio a Belforte del Chienti nel 1468 [tav. 5]. Si distinguono qui nitidamente i due borghi di Camerino, delimitati da mura e arroccati su uno sperone roccioso: in alto la città vecchia, con in vista la Cattedrale, e più in basso il borgo nuovo, da cui emerge un campanile alto e sottile, probabilmente quello della Collegiata di San Venanzio⁴⁹.

La rappresentazione dei due borghi non è però così frequente e ciò rende spesso difficile la sicura identificazione della città. È questo ad esempio il caso dell'affresco dipinto per la chiesa di san Cristoforo a Mecciano di Camerino negli anni Ottanta del Quattrocento, dove la città, ritratta dall'alto, si presenta come un modello di forma poligonale, fortificato da torri, comprendente al suo interno edifici bassi dal tetto a spioventi e solo due campanili/torri emergenti [tav. 3]⁵⁰. La stessa considerazione valga nel caso di raffigurazioni urbane più sintetiche, come ad esempio quella dello stendardo processionale di Tedico, datato al 1463, dove san Venanzio, rappresentato in coppia con san Sebastiano, si presenta inginocchiato ai piedi della Madonna della Misericordia, come offerente di un oggetto a lungo considerato da parte della critica il modello di un'architettura e non, propriamente, di una città [fig. 17]⁵¹. Il solo edificio rappresentato è,

49 M. Minardi, *Giovanni di Piermatteo Boccati, scheda n. 19*, in *Pittori a Camerino* 2002, pp. 267-278.

R. Bigini - M. Minardi, *Il polittico di Giovanni Boccati: Chiesa di S. Eustachio a Belforte del Chienti; storia e restauro*, a cura di M. Giannatiempo López, Roma 2005.

50 Cfr. il riepilogo di M. Mazzalupi, *scheda* in *Pittori a Camerino* 2002, pp. 400-401.

51 Si tratta di un'opera molto studiata. Il contributo più recente è di M. Mazzalupi, *scheda n. 2*, 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. 76-79. Vedi anche B. Mastrocola, *scheda n. 47* in *Piero della Francesca e le corti italiane*, a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano 2007, p. 215.

infatti, una grande chiesa a tre navate, affiancata da un alto campanile articolato su tre ordini (ancora la Collegiata di San Venanzio?): ciò che permette di discriminare questa raffigurazione come un'immagine urbana è però la presenza delle mura, provviste di torri angolari e porte⁵².

La stessa tipologia sintetica trova un'elaborazione alternativa in una tavola di Piermatteo Boccati, ancora oggi nella chiesa dell'Assunta di Castel Santa Maria, che una iscrizione ci informa essere stata commissionata nello stesso anno, nel 1463, da *S(er) P(ier) Mattei Rett/or eccl(esi)e e Vettorine Angeli Officiali Onivirsitatis Ditti Castri* [fig. 10]⁵³. Ricorrono, ancora in coppia, san Venanzio e san Sebastiano, rappresentati in piedi ai lati del trono dove si svolge la scena dell'*Incoronazione della Vergine*. Il modello urbano di impianto quadrilatero è ritratto stavolta da un punto di vista molto ribassato tale da renderne visibile la base. Anche in questo caso, il solo edificio emergente, visibile oltre le mura, è il campanile di una chiesa.

Maggiori problemi di interpretazione comporta il caso della duplice raffigurazione urbana che si trovava a Gagliole, nel santuario di Santa Maria delle Macchie [fig. 19]⁵⁴. Si tratta di un affresco, oggi staccato e custodito nel Museo diocesano di Camerino, che decorava in origine la nicchia ogivale entro cui era alloggiato l'altare intitolato a sant'Antonio Abate, nella parete nord della chiesa. Gli affreschi risultano oggi solo parzialmente leggibili: all'interno della nicchia il santo titolare dell'altare, raffigurato in trono benedicente, è affiancato da san Gerolamo e san Rocco.

52 F. Marcelli, *scheda n. 60*, in *Il Quattrocento* 2002, pp. 235-236.

53 M. Minardi, *scheda n. 14*, in *Pittori a Camerino* 2002, p. 263.

54 F. Marcelli 2002, *Girolamo di Giovanni. Scheda n. 10* in *Pittori a Camerino* 2002, pp. 387-391, n. 10c.

L'arcosolio in cotto è sormontato da una cuspidata, all'interno della quale sono raffigurati la Crocifissione e i Dolenti. Ai lati, entro due oculi si vedono rispettivamente san Venanzio e la Madonna con il Bambino, quest'ultima fortemente danneggiata: entrambi recano come proprio attributo il modello di una città. San Venanzio si presenta a mezzo busto con il vessillo bianco-rosso stretto nella mano destra e il modello urbano di Camerino sollevato sulla mano sinistra, ancora una volta di impianto quadrilatero e collocato di scorcio da un punto di vista molto ribassato: una scelta che richiama soluzioni sperimentate, che il pittore dovette avere ben presente, come ad esempio il già citato dipinto del Boccati a Castelraimondo. Il modello urbano (pure impropriamente descritto come la rappresentazione ideale della basilica fortificata a lui dedicata nella città di Camerino⁵⁵) contiene più di un edificio, tra cui si distingue (perché più alta) la torre cuspidata identificabile con il campanile di una chiesa.

Nel secondo oculo, in pessimo stato di conservazione e quasi illeggibile nella parte centrale, si vede la Madonna con il Bambino seduto sul suo braccio destro e il modello di una città appoggiato sul suo braccio sinistro. La città è ritratta qui da un punto di vista elevato, tale da rendere interamente visibile l'andamento poligonale del perimetro murario. Lo stato di conservazione della superficie pittorica impedisce una descrizione puntuale del tessuto urbano, che sembra composto da edifici di dimensioni e tipologie diverse: la presenza di una possente struttura fortificata nella parte alta (identificabile con la rocca dei Da Varano) offre elementi utili per identificare correttamente la città con Gagliole.

Quanto detto permette di verificare come immagini di san Venanzio recante con sé il modello della città ricorrano con frequenza in tutto il territorio camerte: si veda ancora l'affresco raffigurante il patrono della Diocesi nella chiesa di San Francesco a Tolentino,

55 *Ibidem.*

quello presso il Santuario della Madonna del Sasso nel territorio di Serravalle del Chienti⁵⁶ e le preziose opere di oreficeria come le croci astili di Castelraimondo e di Pieve Torina⁵⁷. E si ricordi anche il caso del rilievo lapideo raffigurante san Venanzio che adornava l'atrio del Castello di Beldiletto a Pieve Bovigliana, oggi in collezione privata⁵⁸.

Tra Quattrocento e primo Cinquecento si osserva tuttavia la progressiva affermazione della nuova iconografia 'civica' per rappresentare il legittimo patrono anche in altri centri. Tra questi troviamo San Severino Marche dove l'immagine del vescovo Severino recante come proprio attributo la città conosce una tradizione duratura, seppure circoscritta al circondario urbano. Tra le prime raffigurazioni a noi note c'è l'affresco ancora oggi visibile nella cripta della chiesa di San Lorenzo in Doliolo – attribuito a Jacopo Salimbeni e datato entro i primi due decenni del Quattrocento [tav. 1]⁵⁹. Durante la seconda metà del secolo la stessa soluzione figurativa è impiegata nel

56 Vedi Zucconi Galli Fonseca, *San Venanzio* 2009, pp. 38-39, 42.

57 M. Paraventi, *Il Catalogo delle opere d'arte* 2003, pp. 193-326, p. 246, n. 95; B. Montecchi *schede nn. 32, 36*, in *Il Quattrocento* 2002, pp. 187-188; 191-192.

58 C. Galassi *Un bassorilievo inedito dal castello di Beldiletto* in *I Da Varano e le arti* 2003, I, pp. 245-259. Tra le opere più tarde raffiguranti san Venanzio si ricorda l'esemplare degli Statuti di Camerino stampato interamente su pergamena, con il frontespizio miniato dal pittore camerinese Ottavio Puccisanti (G. Boccanera, *L'arte della stampa a Camerino*, estr. da "Studi della Biblioteca comunale a sui Tipografi di Macerata", Macerata 1966, pp. 237-247: 241 e P.L. Falaschi, *Biblioteca comunale Valentiniana di Camerino*, in *Collectio Theauri. Dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre*, a cura di M. Mei, vol. I, tomo I, Firenze 2004, pp. 619-621) o il gonfalone su tavola del pittore Venanzio da Camerino custodito nella Pinacoteca cittadina (*Le collezioni d'arte della Pinacoteca Civica di Camerino* a cura di V. Rivola, Camerino, 2007, p. 114).

59 M. Minardi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, tav. XIX, pp. 137-144.

politico commissionato da Stefano d'Antonio, priore della Collegiata di San Severino, al folignate Niccolò Alunno, firmato e datato al 1468⁶⁰ [fig. 37]; si trova quindi riproposta a distanza di poco più di un decennio nel politico dipinto dal veneziano Vittore Crivelli per la chiesa dei Minori osservanti [fig. 38]⁶¹. Appartengono ai primi anni del secondo decennio del Cinquecento altri due dipinti che si distinguono per la particolare attenzione riservata alla realizzazione dell'immagine urbana: la tavola commissionata nel 1512 per la Cappella della Confraternita del Rosario nella chiesa di san Domenico al perugino Bernardino di Mariotto [fig. 39]⁶² e l'affresco commissionato nel 1513 dalla Confraternita di sant'Antonio Abate nella chiesa della Misericordia, attribuito variamente a Bernardino di Mariotto e Marchisiano di Giorgio, raffigurante i santi Severino e Cristoforo ciascuno a lato di sant'Antonio abate⁶³.

60 G. Benazzi, *scheda n. 27*, in *Nicolaus pictor. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento* a cura di G. Benazzi e E. Lunghi, Foligno 2004, pp. 226-228.

61 S. Di Provvido, *scheda (n. 40)* in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano, 1997, pp. 209-210, n. 15.

Più di recente S. Papetti, *scheda n. 41*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, catalogo della mostra (Sanseverino 2001) a cura di V. Sgarbi e Stefano Papetti, Milano 2001, p. 220.

62 G. Donnini, *scheda n. 34*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, Milano, 2006, p. 172. R. Paciaroni, *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, Milano, 2005, pp. 35-43.

63 W. Scotucci, P. Pierangeli, *Marchisiano di Giorgio. Un pittore slavo del rinascimento umbro-adriatico*, in *I Da Varano e le arti* 2003, II, pp. 855-894: 871. G. Donnini, *Bernardino di Mariotto: note per un profilo del suo lungo percorso marchigiano e del suo influsso*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino* 2006, pp. 77-87. Cfr. nello stesso volume anche la scheda di catalogo, p. 172, n. 34.

Considerato oggi opera di Marchisiano di Giorgio nei primi anni del Cinquecento è anche l'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino tra san Sebastiano e san Catervo* che fa parte della più ampia decorazione pittorica della Cappella della *Madonna della Pace* nella cattedrale di Tolentino⁶⁴ [tav. 14]. Il santo patrono della città, Catervo, è qui rappresentato offerente un modello urbano di grandi dimensioni dalla forma approssimativamente circolare, ritratto da un punto di vista ribassato. Lungo le alte mura, in laterizio e rinforzate da un'alta scarpa, si apre una sola porta, forse Porta Marina; all'interno sono rappresentati pochi grandi edifici affiancati da torri e campanili con allusione alle principali chiese e palazzi cittadini. L'intenzione di evocare la città reale è dichiarata in questo caso dalla presenza del vessillo tolentinato (di rosso alla fascia d'argento) che campeggia sulla sommità di una torre.

La città è rappresentata secondo modalità del tutto simili (forma circolare, punto di vista ribassato) come attributo di san Catervo anche in un dipinto di committenza privata datato al 1534, oggi nel Convento di San Nicola ma proveniente dalla chiesa della Carità di Tolentino⁶⁵ [tav. 11]. Il santo patrono compare qui a lato della Pietà come astante insieme con san Nicola da Tolentino, eletto a patrono della città sin dal 1450⁶⁶.

64 Di recente S. Blasio, *La decorazione della cappella di san Catervo*, in *Le Cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Tecnostampa, Loreto (AN), 2010, pp. 121-135; G. Semmoloni, *Marchisiano di Giorgio da Tolentino. Il mestiere di vivere*, in *Marchisiano da Tolentino pittore*, a cura di G. Semmoloni, Accademia Filelfica di Scienze, lettere ed arti di Tolentino 2001-2002, pp. 13-95: 28-36.

65 N. Falaschini, *scheda n. 34*, in *San Nicola da Tolentino e le Marche, culto e arte*, a cura di R. Tollo ed E. Bisacci, Tolentino 1999, p. 85.

66 San Nicola da Tolentino viene rappresentato come offerente della città alla Madonna di Loreto in un dipinto di fine Seicento, opera del pittore fermano Giuseppe Fantini, per la chiesa di San Domenico a Fermo. Cfr. G. Crocetti, *scheda n. 123*, in *San Nicola da Tolentino* 1999, pp. 153-154. Per un riepilogo

Un caso particolare, soprattutto se confrontata con le coeve opere marchigiane, è rappresentato dalla tavola raffigurante sant'Andrea nella chiesa di Sant'Agostino a San Ginesio, cittadina già feudo dei Da Varano, conquistata nel 1434 da Francesco Sforza e poi concessa nel 1445 allo Stato della Chiesa [tav. 2]. Il dipinto, destinato alla cappella posta sotto il giuspatronato del Comune fu eseguito da un anonimo artista, identificato da alcuni studiosi con Nicola da Siena, intorno alla metà del Quattrocento in ricordo della vittoria dei Ginesini contro i Fermani, conseguita il 30 novembre del 1377 giorno dedicato nel calendario liturgico a sant'Andrea Apostolo che entrò in tal modo a far parte del pantheon dei patroni cittadini⁶⁷.

Come si legge nei manoscritti di Francesco Majolini e di Paolo Ciampaglia, entrambi traduzione del manoscritto *Historiae Genesinae* di Marinangelo Severini (ms. L. VII, cc. 194v. - 195r.) nell'Archivio Comunale di San Ginesio, in quella occasione «si alzò poi nel

sulla fortuna di San Nicola da Tolentino come santo *contra pestem* in Toscana cfr. V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa in Municipalia. Storia della tutela*, I, *Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (sec. XIV-XVIII)*, a cura di D. La Monica e F. Rizzoli, Pisa 2012, pp. 39-58: 57-58.

67 L. M. Armellini, *Il Quadro di S. Andrea. Una battaglia in una tavola ginesina del sec. XV*, San Ginesio, 1994 *passim*; F. M. Aliberti Gaudioso, *Pittore marchigiano (circa la metà del sec. XV) – Battaglia tra Ginesini e Fermani*, in *Mostra di opere d'arte restaurate*, Urbino, 1970, p. 81; A. Rossi, *Pittore umbro – marchigiano – La Battaglia tra Ginesini e Fermani*, in *Pittura nel maceratese dal Duecento al tardo Gotico*, Macerata, 1971, 43, p. 168; F. Zeri, *Me pinxit*, in *Proporzioni*, II, 1, 1948, n. 5, p. 167; R. Cordella, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, in *Paragone – Arte*, sett. 1987, pp. 89 – 122; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, voll. 2, Milano, 1989, I, p. 250; R. Cordella, *Nuovi dati su alcuni pittori della Valnerina nel secondo '400*, in *Atti del Convegno Studi "Dall'Albornoz all'età dei Borgia"*, Todi, 1990, p. 210; P. Pinti, *Un'arma e un dipinto del sec. XV*, in "Diana Armi", a. XX, n. 5 maggio 1986 G. Salvi, *Memorie storiche di Sanginesio (Marche) in relazione con le terre circconvicine*, Camerino, 1889, pp. 143 – 174 e 205 – 208.

Tempio di S. Agostino il Trofeo che adesso ancora si vede con la descrizione di quel tempo nella cappella di S. Andrea, il cui soccorso confessano i Genesini più volte essergli stato di molta salute, et ogni anno pubblicamente (con grandissima solennità) si riveriscono il suo altare con ricca offerta»⁶⁸. La processione culminava con l'offerta dei ceri e, nei ricordi degli eruditi sette-ottocenteschi, era preceduta da un *famulo* o "Balivo del Pubblico" recante un bassorilievo o modello del Paese in argento: un oggetto del tutto simile alle già ricordate lastre di città offerte per secoli come *ex voto* alla Madonna di Loreto⁶⁹.

Il dipinto mette in scena la miracolosa apparizione di sant'Andrea sulla città di san Ginesio mentre infuria la battaglia appena fuori dalle mura. Il santo, indicato dall'iscrizione SANCTUS ANDREAS, è rappresentato di grandi dimensioni in posizione frontale, con lo stendardo ginesino stretto nella mano sinistra, mentre solleva la destra in segno di benedizione. Al suo fianco si vede un piccolo angelo ceroforo, in piedi sopra una nuvola. Sui torrioni che fortificano la cinta muraria un trombettiere e un tamburino scandiscono i tempi della battaglia, mentre gli eserciti nemici si fronteggiano a piedi e a cavallo. Accanto alla porta urbana si vede la fornaia, l'unica tra gli abitanti della città che, secondo la leggenda, si accorse dell'incurisione fermata e diede l'allarme. La lotta tra ginesini e fermi, non ebbe il valore di un episodio circoscritto a rivendicazioni tra fazioni

68 I tre codici manoscritti delle *Historiae Ginesinae* di Marinangelo Severini (ante 1580 c.) e delle due traduzioni coeve di Francesco Majolini e di Paolo 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 incaricò Marozzo e Marinangelo Severini di stendere le *Historiae genesinae* sulla scorta del Libro delle origini che a questo fine veniva loro consegnato. Il passo è trascritto e tradotto in Armellini, *Il Quadro di S. Andrea* 1994, *Appendice*, p. 100, 102.

69 Ne parla F. Allevi, *Per una lettura storica della composizione*, in Armellini, *Il Quadro di S. Andrea* 1994, p. 1, nota 1.

locali, presentandosi come un avvenimento politico di portata maggiore. San Ginesio era infatti una città posta sotto il vicariato di Rodolfo II da Varano, condottiero e signore di Camerino che, alleatosi con i fiorentini, era stato messo a capo della lega contro Gregorio XI. Nel 1377 Rodolfo II tornò al servizio del pontefice che lo nominò capitano generale: l'assedio dei fermani a San Ginesio era guidato da Rinaldo Monteverde, signore di Fermo e capitano di Ventura posto a capo dell'esercito filoflorentino. La vittoria dei ginesini, che riuscirono a respingere i nemici, offrì dunque al Da Varano l'occasione per risollevarsi dopo diverse sconfitte.

Il ricordo di questo avvenimento intorno alla metà del Quattrocento, congiuntamente con la rinnovata devozione civica nei confronti di sant'Andrea, sembra tutt'altro che casuale. Si deve infatti rilevare che proprio nel 1450 San Ginesio fu teatro di lotte interne che portarono all'esilio di 300 ginesini, favorevoli al rientro dei Da Varano. I fuoriusciti ginesini nel frattempo rifugiatosi a Siena, ottennero in seguito rientrare in patria per intercessione dei senesi e, in questa occasione portarono con loro un crocifisso ligneo che fu collocato in Collegiata.

Il dipinto, realizzato con lo scopo di rievocare l'avvenimento storico della battaglia, mira a celebrare la valorosa resistenza dei ginesini per intercessione e soccorso di sant'Andrea. La rivendicazione di una autonomia municipale sembra avvalorata dall'assenza di qualsiasi insegna che richiami alla fedeltà di San Ginesio ai Da Varano: sul torrione dell'ingresso urbico campeggia infatti il solo stemma del Comune mentre, come osserva Febo Allevi, Rodolfo II da Varano aveva provveduto a fare collocare su tutte le porte di San Ginesio una sua 'insegna in lapide incisa' raffigurante l'aquila bicipite sormontata dalla corona⁷⁰.

70 Allevi, *Per una lettura* in Armellini, *Il Quadro di S. Andrea* 1994, p. 20.

La rappresentazione della città come attributo del santo patrono, largamente documentata nel corso del Quattrocento, è spesso occasionale, non trovando di fatto un vero e proprio seguito nell'ambito della tradizione figurativa locale. Si tratta comunque, in molti casi, di opere 'importate' da fuori regione, oppure dipinte da artisti immigrati e itineranti, che godevano evidentemente della fama di pittori 'specializzati' in questo tipo di raffigurazioni.

Significativo ad esempio, entro gli ultimi decenni del secolo, il caso dei due fratelli veneti Carlo e Vittore Crivelli, attivi non solo nel territorio camerte ma anche nel Piceno e il Fermano. È opera di Carlo, autore del già ricordato polittico per la chiesa di San Domenico a Camerino, l'*Annunciazione* di Ascoli Piceno, oggi alla National Gallery: un dipinto realizzato nel 1486, a titolo celebrativo della ottenuta *Libertas Ecclesiastica*, un provvedimento emanato da papa Sisto IV (25 marzo 1482, giorno dell'Annunciazione) che restituiva alla città una certa autonomia amministrativa [tav. 6]⁷¹. Il dipinto ha come protagonista sant'Emidio, patrono di Ascoli, che viene rappresentato inginocchiato accanto all'Angelo annunciante mentre presenta il modello della città alla benevolenza della Vergine annun-

71 Si ricorda anche la statua di sant'Emidio realizzata nell'anno 1482 raffigurante il santo patrono ascolano vestito con abito pontificale in atteggiamento benedicente mentre stringe nella mano sinistra il pastorale (h 152 cm, fusione e sbalzo in argento). Sul basamento ottagonale si legge: «*Ex quo libertas porta est asculea cumque iustitia rutilans ensis in urbe sumptibus hoc sacre residentum atque ere catedre Petri et Francisci celte refulget opus*». Nell'iscrizione compaiono sia il nome di Pietro sia quello di Francesco, riferibili a Pietro Vannini e a Francesco di Paolino da Offida, ma è da ritenersi che solo il Vannini fu l'autore dell'effigie.

Di recente C. Costanzi, scheda n. 97, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Milano, 2005, pp. 137; Avery-Quash, *Carlo Crivelli e la National Gallery*, in *Crivelli e Brera* 2009, p.p. 41-50.

ciata. Guardando questo dipinto si deve subito osservare un intento del tutto diverso nella costruzione dell'immagine di Ascoli attribuita a sant'Emidio rispetto a quello espresso dall'artista nel dipinto raffigurante san Venanzio oggi nella pinacoteca di Brera. La città sorge anche in questo caso su una zolla di terra erbosa e, sia le mura urbane che gli edifici interni, sono descritti sin nel dettaglio dei conci di pietra. La cortina muraria è bassa e merlata, aperta sul lato frontale da una possente porta, alta e fortificata da una torre. All'interno sono distribuite ordinatamente strutture diverse, dai muri in pietra e i tetti in laterizio, tra cui abitazioni dal tetto a spioventi e, in secondo piano, diverse torri: significativamente non c'è un richiamo esplicito a edifici religiosi, indicati solitamente da campanili. Ascoli non è qui identificabile attraverso uno o più edifici rappresentativi: il suo certo riconoscimento è affidato complessivamente alla forma urbana, dunque, principalmente all'andamento irregolare delle mura e alla disposizione dei nuclei abitativi e degli spazi vuoti (sterrati, vie, orti) che ne caratterizzano il tessuto urbano. La conferma che il dipinto intenda proporre un'immagine realistica della città, per quanto descritta solo nelle sue componenti essenziali, è offerta dal confronto con un'opera precedente, commissionata nel 1484 a Pietro Alemano per la Cappella degli Anziani nel Palazzo del Popolo, oggi nella Pinacoteca Civica di Ascoli [tav. 9]⁷². Occasione della committenza è ancora la celebrazione della *Libertas Ecclesiastica* e, come nella tavola dipinta in seguito dal Crivelli, è raffigurata una Annunciazione. Manca tuttavia l'immagine del santo patrono Emidio, pur trovandosi rappresentata la città: adagiata in terra al centro tra l'Angelo e la Vergine, in corrispondenza dello stemma comunale di grandi dimensioni. Quest'ultimo reca al suo interno una porta urbana in campo rosso che, dotata di due fornicì e affiancata da due torri, una

72 R. Lightbow, *The Annuciation, 1486: historical background*, in Id., *Carlo Crivelli*, New Haven-London 2004, p. 328.

più alta e grande rispetto all'altra, è riconoscibile con l'antica porta Gemina, l'accesso occidentale di Ascoli: la stessa porta che si apre lungo le mura della città, ritratta dalla parte interna antistante un ampio spazio non edificato. Sulla porta visibile in primo piano (Porta Tufilla?) è affisso uno stemma con le chiavi decussate della Chiesa.

Vittore Crivelli, autore del già ricordato polittico di Sanseverino, vanta nel suo catalogo il polittico commissionato nel 1487 per il monastero delle Clarisse di sant'Elpidio a Mare [tav. 8] e quello per la distrutta chiesa di San Michele Arcangelo a Monte San Martino, del 1490 [fig. 27]⁷³. A queste due opere si deve aggiungere la grande tavola eseguita verosimilmente dopo il 1495 per la chiesa di Santa Maria e San Giovanni della Confraternita della Concezione (demolita nel 1959) di Massa Fermana di cui avrò modo di parlare in seguito [tav. 7]⁷⁴. L'artista si serve in tutti i casi citati di modelli convenzionali nella costruzione delle immagini urbane di pertinenza dei patroni, tanto da fare supporre l'impiego di cartoni: si guardi, nel dettaglio, come le città attribuite rispettivamente al martire Elpidio e al vescovo Martino di Tours risultino tra loro pressoché speculari.

Tutte le raffigurazioni di città realizzate da Vittore sono costruite nel rispetto di uno stesso schema figurativo, variando tuttavia a seconda dei casi le dimensioni e il numero degli edifici: sempre presente, come nei modelli urbani dipinti dal fratello, una base d'appoggio, sulla quale sono impostate possenti mura in laterizio di andamento poligonale, dotate scarpa e intervallate da torri. Compare quin-

73 C. Prete, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, Milano 2006; A. Vastano, *I restauri delle opere marchigiane di Vittore Crivelli* in Vittore Crivelli, pp. 85-89.

Vedi di recente il volume *Vittore Crivelli: da Venezia alle Marche; maestri del Rinascimento nell'Appennino*; catalogo della mostra [Sarnano 2011] a cura di F. Coltrinari; A. Delpriori, Venezia 2011.

74 *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Fermo 1997, pp. 55-71; *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, a cura di P. De Vecchi, Teramo 1997.

di all'interno almeno una chiesa affiancata da un campanile, ritratta dalla parte della facciata con in vista il rosone/oculo. Ricorre inoltre generalmente una struttura a pianta centrale di impianto poligonale, dotata di merlatura aggettante e provvista di lanterna: vero e proprio segno distintivo della produzione di Vittore.

Un caso particolare nella tradizione iconografica dei santi 'con città' è offerto dalla tavola oggi al Museo Diocesano di Ancona, proveniente dalla chiesa cattedrale di San Ciriaco raffigurante una Sacra Conversazione con i santi Ciriaco, Palazia, Stefano, Liberio e Marcellino [fig. 2]⁷⁵. È degno di nota che in questo caso il modello urbano non sia attribuito a uno dei due santi vescovi, Ciriaco o Marcelino, bensì a Liberio, santo eremita locale, vissuto nel V secolo. Non si conosce l'autore né il committente del dipinto che viene ricordato nella Cappella di San Lorenzo in Cattedrale solo a partire dagli inizi del secolo scorso come opera del XV-XVI secolo. Recenti indagini diagnostiche condotte sull'opera hanno permesso di verificare l'esistenza di ridipinture, confermando l'intuizione di Natalucci, il quale nell'elencare i quadri esistenti nel 1940 nella Cappella, aveva espresso il dubbio che il dipinto fosse stato ritoccato⁷⁶. Oltre l'iscrizione alla base del trono, che fornisce una precoce quanto inverosimile datazione all'anno 1400, le ridipinture interessano principalmente la figura di santa Palazia – rappresentata qui in sostituzione di san Sebastiano – rilevandosi l'aggiunta di santo Stefano, inginocchiato alla destra del trono. Siamo evidentemente di fronte a un re-impiego del dipinto che, concepito verosimilmente con un intento devozionale,

75 M. Polverani, *Su alcuni dipinti e su tre monuementi seplocrali nella cattedrale di Ancona*, in *San Ciriaco, la cattedrale di Ancona. Genesi e sviluppo*, Milano 2003, p. 321; N. Falaschini, *scheda n. 10*, in *Libri di pietra. Mille anni della Cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ancona 1999), a cura di G. Morello, Milano 1999, pp. 45-46.

76 *Ibidem*; M. Natalucci, *La Cattedrale di Ancona nella storia e nell'arte*, Ancona 1940, p. 44.

forse in occasione di una pestilenza (considerata anche la presenza di san Sebastiano) fu riutilizzato in seguito per celebrare i santi patroni anconetani. Non sappiamo se e quando l'opera fu spostata dalla sua collocazione originaria: al rinnovamento della tavola corrisponde ad ogni modo la cancellazione dei tre stemmi già presenti alla base del trono.

La venerazione civica nei confronti di un santo eremita locale si registra anche a Collina, frazione di Monte Vidon Combatte, nel fermano. Sorge qui la chiesa rurale di san Marone, in onore del quale è ricordato anche un pozzo che la leggenda vuole essere stato scoperto miracolosamente dal santo in anni di profonda siccità. Ed è qui che si conserva una tavola raffigurante il santo eremita, recante come proprio attributo la città, qualificata dall'iscrizione *Collina sulle mura*⁷⁷.

Pesaro e le città di confine

La prima opera a noi nota che documenta l'impiego dell'associazione santo patrono-città a Pesaro è probabilmente il Polittico commissionato dalla Confraternita di sant'Antonio abate e oggi custodito nella Pinacoteca Vaticana, firmato e datato al 1464 dal veneziano Antonio Vivarini [fig. 31]⁷⁸. Il giovane santo rappresentato con la città e lo stendardo quadripartito è stato per lungo tempo identificato con san Venanzio: in tempi recenti ne è stato invece proposto il riconoscimento con san Terenzio, legittimo protettore di Pesaro⁷⁹.

77 G. Kaftal, *Iconography of the saints in central and south Italian painting*, Firenze, 1965, p. 751, scheda 247, fig. 883 A. Eleuteri, *Un santo, la donzella e il drago: san Marone martire del Piceno*, Civitanova Marche, 2003.

78 R. Vitali, *schede (n. 31, n. 335)* in *Le Marche disperse* 2005, p. 114, p. 221 2005, p. 221, n. 335.

79 P. Berardi, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione*

La questione non è di agevole soluzione: se si eccettua la presenza del vessillo pesarese (ma si guardi anche al caso già ricordato del vessillo crociato attribuito a san Venanzio nel già citato polittico di Paolo Veneziano a Sanseverino) non ci sono infatti iscrizioni che permettano il certo riconoscimento del santo e, sia Venanzio che Terenzio, essendo martiri soldati, presentano una iconografia assimilabile. L'ipotesi che si tratti di Venanzio non può essere completamente esclusa; ciò alla luce dei legami intercorrenti tra la giovane signoria sforzesca di Pesaro con la signoria dei Da Varano di Camerino, città della quale san Venanzio era patrono. Nel 1444 Costanza da Varano (figlia di Piergentile, uno dei quattro fratelli uccisi nella congiura di Camerino del 1434) aveva infatti sposato Alessandro Sforza recando in dote Pesaro⁸⁰. La giovane (madre di Battista Sforza, sposa nel 1460 di Federico da Montefeltro) morì nell'estate del 1447, pochi giorni dopo aver dato alla luce il secondo figlio, Costanzo, futuro signore della città. Detto ciò, è tuttavia del tutto probabile che il santo rappresentato nel polittico di Vivarini sia da riconoscersi con Terenzio: si tenga infatti conto del fatto che nella seconda metà del Quattrocento la scelta di rappresentare il santo patrono cittadino in associazione con il modello urbano è strettamente legata alle vicende di Costanzo, giovane signore di Pesaro. L'immagine civica di san Terenzio compare com'è noto nello scomparto di predella della famosa Pala di Giovanni Bellini, dipinta per l'altare maggiore della chiesa pesarese di San Francesco [tav. 10]⁸¹. Il piccolo dipinto offre

Olona, Pesaro 2000, pp. 33-34, cit. in M. Massa, *L'arte dei Vivarini nelle Marche e le Marche nell'arte Veneta*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di W. Curzi, Milano 2000, pp. 87-101. Sull'iconografia di san Terenzio cfr. M. R. Valazzi, *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, in *Historia Pisaurenzia*, a cura di S. Mariotti, Venezia 1989, vol. II, nota 137, pp. 353-354.

80 P. L. Falaschi, *Orizzonti di una dinastia: i Varano di Camerino*, in *Il Quattrocento* 2002, pp. 35-45: 39.

81 G. Calegari, *La pala di Pesaro e la città in quegli anni in Adriatico. Un mare di*

indicazioni importanti ai fini della datazione dell'opera, oscillante tra il sesto e il settimo decennio del Quattrocento. I sostenitori di una cronologia tarda, non anteriore ai primi anni Settanta, hanno fino ad oggi trovato una conferma sul piano iconografico nelle riflessioni di Everett Fahy la quale, in un saggio del 1964, identificava il modello urbano attribuito al santo con la rocca di Pesaro, costruita a partire dal 3 giugno 1474⁸². L'importanza attribuita alla Rocca come simbolo di potere di Costanzo Sforza, succeduto al padre Alessandro morto nel 1473, è confermata dalla descrizione di un anonimo cronista (Biblioteca Vaticana, Vat. Ur. 899) il quale racconta che, in occasione del suo matrimonio con Camilla d'Aragona –celebrato nel 1475- il modello della Rocca fatto di “zuccaro” fu presentato al tavolo degli sposi tra omaggi di ogni genere, avanzando a suono di pifferi⁸³. Come osservato in più occasioni, l'immagine della rocca, definita INEXPUGNABILE CASTELLUM COSTANTIUM PISARESE compare nella medaglia celebrativa di Costanzo Sforza, esemplata nello stesso anno dall'orefice e medaglista parmense, Giovan Francesco Enzola, sul modello delle medaglie malatestiane con il CASTELLUM SISMONDUM ARIMINESE: una scelta interpretata come il tentativo di impiegare gli stessi simboli di potere della

storia, arte, cultura, Atti del convegno (Ancona 1999) a cura di B. Cleri, Ripatrasone 2000, II, pp. 129-147; Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000, pp. 62 ssg. Id., *Bellini e Belliniani in Romagna*, Firenze 1998, pp. 31-33; Ringrazio Anchise Tempestini per la segnalazione della scorretta identificazione del santo come san Ludovico da parte del Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, 1915....).

82 E. P. Fahy, *New evidence for dating Giovanni Bellini's "Coronation of the Virgin"*, in «The art Bulletin», 46.1964, pp. 216-218.

83 M. R. Valazzi, *Giovanni Bellini e la Pala di Pesaro*, in *Pittura veneta* 2000, pp. 101-117: 113; T. De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475: narrazione anonima accompagnata da trentadue miniature di artista contemporaneo*, Firenze 1946. P. Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999, p. 124.

signoria rivale⁸⁴. La rocca è rappresentata anche nelle monete emesse dalla zecca di Pesaro a nome di Costanzo Sforza⁸⁵. Di maggiore interesse, almeno ai fini della storia dell'iconografia dei santi patroni, è tuttavia la rappresentazione di san Terenzio recante come proprio attributo la città su due monete di minor valore: il terzo di grosso e il soldino [fig. 32]⁸⁶. Le modalità con le quali viene rappresentato il santo sono evidentemente diverse rispetto a quelle proposte da Bellini nel pregevole dipinto pesarese: in particolare Terenzio appare qualificato oltre che dal modello urbano, che regge con la mano sinistra, dalla palma del martirio e non dal vessillo. Pur constatando l'esistenza di scelte diverse, l'adozione della nuova immagine patronale sulle monete sforzesche a questa data attesta una precisa volontà di propaganda politica da parte del signore reggente, Costanzo, incentrata, come già nella Camerino dei Da Varano, sulla sovrapposizione ideale della figura del patrono celeste della città e del *dominus* terreno. Il san Terenzio rappresentato nella pala del Bellini in coppia con san Giorgio (in posizione speculare a sinistra e notoriamente invocato con funzione difensiva e antitirannica) oltre che richiamare giustamente la devozione civica pesarese, potrebbe avere un significato politico, proponendosi, di fatto, come un simbolo di potere e legittimazione del governo signorile⁸⁷.

84 S. G. Casu, *scheda n. 114*, in *Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini 2001) a cura di A. Donati, Milano 2001, p. 288.

85 *Corpus Nummorum* 1932, pp. 430 ssg.

86 *Corpus Nummorum* 1932, pp. 430 ssg: 432, XXIV, 15 (il grosso infatti recava l'immagine della Vergine, genuflessa e adorante del bambino). La stessa iconografia è mantenuta sulle monete emesse sotto la reggenza della moglie Camilla di Aragona e del figlio Giovanni Sforza (1483-1489). Annibale degli Abati Olivieri Giordani, *Di S. Terenzio martire, protettore principale della città di Pesaro*, Pesaro 1776.

87 Vedi V. Camelliti, *Il culto e l'immagine di san Giorgio nelle città dell'Italia centro settentrionale tra Medioevo e Rinascimento*, in *I santi Giorgio ed Eustachio. Mili-*

L'associazione santo patrono-città è documentata nel corso del Quattrocento anche in diverse città di confine a nord-ovest del territorio marchigiano, spesso al centro di rivendicazioni e contese tra stati regionali e signorie. È questo ad esempio il caso di Gradara, terra da sempre gravitante intorno a Pesaro, ma ceduta ufficialmente agli Sforza nel 1465, dopo che la stessa era stata sottratta a Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, da Federico da Montefeltro, signore di Urbino⁸⁸.

La pala d'altare dipinta da Giovanni Santi per la chiesa di Santa Sofia, mette in scena una sacra conversazione alla quale partecipano il protomartire Stefano, san Giovanni Battista, l'arcangelo Michele e santa Sofia, titolare della chiesa nonché patrona di Gradara, colta nell'atto di indicare con l'indice della mano destra il modello della città che la stessa sorregge con la sinistra e che appare qualificata principalmente dalla presenza della rocca che si erge possente alla sommità della collina [fig. 20]⁸⁹. L'iscrizione che si legge alla base del trono dove siedono la Madonna e il Cristo bambino, ci informa riguardo al committente della tavola, il rettore della omonima chiesa, *D. Dominici de Dominicis Vicarii*, e all'anno in cui la stessa fu realizzata, il 1484. Il dipinto, peraltro uno dei pochi dell'artista certamente datati, ha una valenza tanto più importante sotto l'aspetto storico quando si consideri la posizione di Gradara come città contesa tra le signorie di Rimini e Pesaro. La realizzazione dell'opera si colloca pe-

tes Christi in terra amalfitana, atti del Convegno (Ravello 24-26 Luglio 2010), a cura di C. Caserta (in corso di stampa).

88 Annibale degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Gradara, terra del contado di Pesaro*, Pesaro 1775, p. 85 ssg.

89 M.R. Valazzi, *scheda n. 174* in *Il Potere, le arti, la guerra* 2001, pp. 394-395. Più di recente Ead., *Riflessioni sulla bottega di Giovanni Santi e la migrazione dei modelli*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, pp. p. 52-59.

raltro negli anni in cui Costanzo Sforza perse, almeno nominalmente, il possesso di Gradara. Nel 1482 Sisto IV concesse infatti l'investitura pontificia di Rimini, Sersina e altri luoghi tra cui *Castrum Gradarae, terram Mendulae cum eorum districtibus*, a Pandolfo e Carlo Malatesta - eredi minorenni di Roberto Malatesta (il comandante delle truppe pontificie morto a seguito di una vittoriosa battaglia contro il Duca di Calabria nello stesso anno)⁹⁰. Per quanto la concessione di Gradara non fosse mai stata ratificata, essendo ritenuta un errore, pochi anni dopo Giovanni (il marito in prime nozze di Lucrezia Borgia) successore di Costanzo alla signoria, si valse dell'autorità del nuovo pontefice, Alessandro VI, affinché ne confermasse il possesso pesarese con una bolla, emanata nel 1494⁹¹.

La nuova iconografia patronale conosce una fortuna più antica e duratura a San Marino. L'immagine del martire Marino rappresentato in associazione con la città può essere studiata a partire da un'opera dei primi anni Venti del Quattrocento: la valva di dittico che si trova a Parigi, presso la collezione Aynard, considerata tradizionalmente come pendant di una tavola custodita presso la collezione della Fondazione Longhi a Firenze [fig. 35]⁹². L'opera non è tuttavia presa in considerazione dalla rassegna dedicata in tempi recenti a san Marino che ha il merito di dare indicazioni circa la storia del culto e dell'iconografia valorizzando in tal modo il patrimonio artistico locale⁹³. Appartiene verosimilmente alla seconda metà del Quat-

90 Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi*, Venezia 1854, p. 159.

91 *Ibidem*. Degli Abati Olivieri Giordani, *Memorie di Gradara 1775*, pp. 95- 96, edita in appendice n. XVII, p. 115-116.

92 C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna: raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1993.

93 *Libertatis Fundator, Il santo marino. Iconografia, arte, storia*, catalogo della mostra (San Marino 2003), San Marino 2003.

trocento la tavola di scuola toscana, conservata al Museo di Stato di San Marino, che vede il santo sorreggere con entrambe le mani un grande modello dove, oltre al nucleo urbano principale, ai piedi del Monte Titano, si vedono anche i tre colli sormontati dalle rispettive torri fortificate⁹⁴. Si ricordano, quindi, entro la prima metà del Cinquecento, il discusso polittico dipinto da Francesco Menzocchi oggi esposto al Museo di Stato di San Marino, del quale restano sconosciute sia la collocazione che l'assetto originario⁹⁵, e la Pala eseguita per la chiesa di San Francesco da Girolamo Marchesi⁹⁶.

La formula santo-città è attestata anche a Fossombrone, importante centro urbano posto sulla via Flaminia, già di proprietà di Galeazzo Malatesta (all'epoca in cui questi era ancora signore di Pesaro), venduto a Federico da Montefeltro nel 1444⁹⁷. Il modello urbano è attribuito al santo vescovo Aldebrando nell'ancona marmorea in origine destinata all'altare maggiore della Cattedrale, oggi nella sagrestia dei Canonici, scolpita da Domenico Rosselli per conto dell'allora vescovo urbinato Girolamo Santucci [fig. 18]⁹⁸. In quegli anni il corpo di sant'Aldebrando fu trasferito dalla cappella della Cittadella vecchia, la così detta Cella, nella chiesa consacrata a san Maurenzio e i suoi compagni martiri, di pertinenza dei benedettini. L'opera, un tempo policromata in azzurro e oro, raffigura entro nic-

94 Al riguardo cfr. G. Lanzi, *Agiografia, iconografia e culto di San Marino*, in *Libertatis Fundator* 2003, pp. 79-93; nello stesso volume, Ead., *scheda II.10*, p. 179.

95 L. Muti, *scheda n. 1.22*, in *Libertatis Fundator* 2003, p. 40.

96 A. Mazza, *scheda n. 2* in *Capolavori rinascimentali nel Museo Pinacoteca San Francesco. Studi e Restauri*, a cura di P. G. Pasini e A. Simoncini, San Marino, 2007, pp. 32-39.

97 A. Vasina, *La vicenda dei Malatesta fra virtù e fortuna*, in *Il potere, le arti, la guerra* 2001, pp. 21-32: 29.

98 L. Pisani, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, in *Prospettiva*, 102.2001(2002), p. 49-66. C. de Fabriczy, *Uno scultore dimenticato del Quattrocento. Domenico Rosselli*, Firenze 1899, p. 23 ssg.

chie il santo patrono, la Madonna con il Bambino, san Biagio (del quale la chiesa custodiva le reliquie) e i santi Pietro e Paolo. Da Fossombrone proviene con buona probabilità anche il rilievo oggi a Parigi, al Musée Jacquemart-André, del tutto simile a quello dell'ancona marmorea in Cattedrale ⁹⁹. Le due opere condividono un medesimo schema figurativo nella rappresentazione del santo patrono, ritratto in piedi, qualificato da mitria e pastorale e da un sintetico modello urbano di impianto quadrilatero, con alcune differenze: la città sorretta da sant'Aldebrando nel rilievo del Rosselli si distingue per la presenza di mura fortificate da una scarpa molto alta e contiene al suo interno un castello, caratterizzato da un grande torrione centrale. Nel rilievo parigino il modello urbano ha cortine murarie che cadono a piombo e il torrione centrale che svetta all'interno appare coperto, prestandosi a evocare meglio un campanile.

Maggiore fortuna conosce l'immagine di san Secondo (o Secondino) a Pergola, rocca sita in posizione strategica e anteposta a difesa di uno dei valichi dell'Appennino. È datato tradizionalmente entro il secondo decennio del Quattrocento il rilievo collocato presso lo scalone del Palazzo Comunale, raffigurante il santo patrono qualificato dalla spada e dal modello della città turrata [fig. 29] ¹⁰⁰.

La corretta identificazione del santo come il patrono è suggerita dalla presenza di tralci d'uva (una pergola per l'appunto, richiamo al nome della città) che si diramano da terra arrampicandosi alla parte

99 *Ibidem*, nota 48. L'ipotesi di provenienza da Fossombrone è avanzata da F. de la Moureyre-Gavoty, *Sculture italiane, Musée Jacquemart Anurée*, Paris 1975, pp. 81-82.

100 S. Sebastianelli – M. Baldelli – P. Scarpellini, *Un esempio di scultura monumentale a Pergola, la statua di San Secondo*, in *Tardogotico e Rinascimento a Pergola. Testimonianze artistiche dai Malatesta ai Montefeltro*, catalogo della mostra (Pergola 2004), a cura di M. Balzelli, Pergola 2004, pp. 83-105; nello stesso volume G. Volpe, *Pergola tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 53-82: 62-63, al quale si deve il confronto tra i modelli urbani attribuiti a san Secondo in diverse opere.

bassa della veste. Molto si è discusso in merito alla committenza e alla provenienza di questa scultura, ritenuta anche opera di importazione perugina: nell'interpretazione di Fabio Marcelli l'opera potrebbe essere stata realizzata al tempo di Braccio da Montone, allorché il condottiero, vittorioso sulle truppe di Pandolfo Malatesta, riuscì a conquistare Perugia (1416)¹⁰¹. Che la statua sia stata realizzata o meno a Perugia - quindi inviata dallo stesso Braccio da Montone a Pergola a titolo di ringraziamento - non sembra però verificabile in alcun modo. Il contributo più recente, in occasione della mostra tenutasi a Pergola nel 2004 riconduce l'esecuzione della scultura all'area adriatica, nell'ambito delle imprese artistiche promosse da Pandolfo Malatesta a Fano, in San Francesco, per il sepolcro della moglie Paola Bianca, tra 1415-1420¹⁰². L'ipotesi di una datazione precoce, tra la fine del Trecento e il primi vent'anni del Quattrocento è avvalorata, nell'interpretazione di Gianni Volpe, dal dettaglio dello stucco di legno, che si distingue davanti alle mura urbane del modello di Pergola tenuto dal santo patrono¹⁰³. Non è tuttavia escluso che l'opera sia più tarda: nel 1445 la città fu infatti presa e saccheggiata da Francesco Sforza per poi passare, nel 1459, sotto il dominio di Federico da Montefeltro¹⁰⁴. Alla seconda metà del secolo risale la ricostruzione della città, dotata di nuove mura e, come ci informa il cronista Gaugello Gaugelli nel suo poema del 1462 (*Ad egregium virum Iohannem Baptistam filli Magistrii Andree de Pergula*), la costru-

101 F. Marcelli, *Presenze, committenza e dispersione: quattro schede sul patrimonio artistico di Pergola, Fabriano e Fermo*, in *Notizie da Palazzo Albani*, 22/29.1993/2000(2001), pp. 71-84.

102 Sebastianelli –Baldelli –Scalpellini, *Un esempio...2004, passim*.

103 Volpe, *Pergola* 2004, p. 62.

104 F. Ugolini, *Storia dei Conti e duchi di Urbino*, Firenze 1959, p. 391; *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di A. Medin, L. Frati, Vol. 4. ed ultimo in appendice alla dispensa ccxxxvi della Scelta di curiosità letterarie edite a Bologna, Padova 1894.

zione di un nuovo Palazzo Pubblico¹⁰⁵. Non è comunque verificabile, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, che la scultura di san Secondo, collocata oggi proprio presso lo scalone del Palazzo, sia stata realizzata in occasione della sua edificazione: potrebbe infatti essere stata scolpita molto tempo prima per essere stata spostata solo in un secondo tempo da una precedente collocazione, a noi ignota. Si può solo constatare che le testimonianze figurative a noi note che presentano san Secondo in associazione con la città risalgono tutte alla seconda metà del Quattrocento. Come osservato da Benedetta Montevercchi a questo periodo è databile il reliquiario in argento e rame dorato custodito nella cattedrale: manufatto nel quale si trova inglobata la più antica testa argentea del santo protettore, eseguita poco dopo la ricognizione delle reliquie del 1401¹⁰⁶. La teca è sormontata da una statuetta a fusione che rappresenta san Secondo, in piedi a figura intera, recante la città come proprio attributo [fig. 30]. Dello stesso periodo l'affresco del Palazzolo dipinto da Lorenzo di Alessandro, raffigurante l'Ascensione di Cristo tra san Sebastiano e san Secondo¹⁰⁷. Più tardo, datato tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, il Polittico della chiesa di San Giacomo dove san Secondo compare ancora in coppia con san Sebastiano, rappresentati entrambi nelle cimase centinate¹⁰⁸.

Si devono a due artisti 'forestieri' due opere realizzate a distanza di mezzo secolo ad Arcevia (già Rocca Contrada), famosa per la sua inespugnabile rocca fortificata dal 1434 di proprietà degli Sforza. Il

105 B. Montevercchi, *Il reliquiario di San Secondo* in *Tardogotico* 2004, pp.109-115. Versi pubblicati da L. Nicoletti, *Di Pergola e dei suoi dintorni*, Pergola 1899-1903, (anast. Città di Castello 1989), p. 198.

106 *Ibidem*

107 B. Cleri, *Lorenzo d'Alessandro: l'affresco del Palazzolo*, in *Tardogotico* 2004, pp. 137-142.

108 B. Cleri, *Testimonianze pittoriche del '500 a Pergola: il polittico di San Giacomo e la Pala di Sant'Agostino*, in *Tardogotico* 2004, pp. 143-149.

santo patrono, Medardo, compare in associazione con la città nello stendardo opistografo oggi a San Pietroburgo firmato da Antonio da Firenze, dipinto entro la prima metà del Quattrocento ¹⁰⁹. Arcevia è qui evocata attraverso una rocca di impianto quadrilatero, anche simbolo araldico del comune. La porta dischiusa della rocca è stata interpretata con riferimento a un avvenimento storico preciso: la ribellione degli arceviesi a Francesco Sforza, allorché questi aprirono le porte della città alle truppe pontificie (1445)¹¹⁰. La stessa tipologia sintetica per la rappresentazione della città è in seguito riproposta ad Arcevia nel polittico dipinto da Luca Signorelli per l'altare maggiore della Collegiata intitolata al santo incentrata, ancora una volta sull'immagine della rocca [fig. 3]¹¹¹.

Il Museo Piersanti di Matelica conserva un trittico proveniente dalla Cattedrale, già attribuito a Francesco di Gentile, di recente restituito a Luca di Paolo a seguito del rinvenimento dei documenti pertinenti ai pagamenti ricevuti dal pittore nel 1481, dalla Confraternita di Santa Croce per aver dipinto l'anonima *chona di Sancta Croce* [fig. 23]¹¹².

109 A. Bernacchioni, *Congiunture artistiche tra Toscana e le Marche: un'apertura su Antonio da Firenze*, in *Arte cristiana*, LXXXVII, 1999, pp. 427-433.

110 *Ibidem*.

111 C. Galassi, *scheda n. 1*, in *Luca Signorelli: la pala di Arcevia e i capolavori di San Medardo: 1508 – 2008*, a cura di Claudia Caldari, Milano 2008, pp. 36-38.

112 Matelica, Archivio Segreto, vol. 82, *Liber Fraternitatis Sancte Crucis*, cc. 20r. 22r. 23r.; cit. in S. Biocco, *Cultura artistica a Matelica nella seconda metà del Quattrocento*, in *“Guardate con i vostri occhi...”: saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno 2002, pp. 51-65: 59. Luca di Paolo è documentato ad Arcevia nel marzo del 1474 quando riscuote la somma di venti ducati per aver dipinto una tavola e maestà per la Confraternita di Santa Maria Maggiore (A. Anselmi, *Luca di Paolo da Matelica pittore del secolo XV*, in *Nuova rivista Misera*, X, 7-8, 1907, p. 119).

I santi titolari della chiesa sono rappresentati entro gli scomparti laterali, sopra la *Natività* e *l'Adorazione dei Magi*: nello scomparto con sant'Adriano, raffigurato a cavallo e recante come proprio attributo il modello della città, troviamo anche il committente, in ginocchio ai suoi piedi. San Biagio è rappresentato nell'altro scomparto nel momento del martirio¹¹³. La città è attributo di quest'ultimo santo in una tavola di autore anonimo, già attribuita a Giovanni Bellini [fig. 22]. Lo scomparto, oggi al Museo Piersanti di Matelica, fa parte di una serie alla quale appartengono anche le tavole con san Bernardino, sant'Onofrio, santo Stefano, san Lorenzo, san Sebastiano e santa Caterina d'Alessandria, inserite tutte entro una cornice moderna e verosimilmente in origine parte di un complesso oggi smembrato¹¹⁴. Manca sant'Adriano: non sappiamo quindi se fosse prevista in origine la sua presenza né possiamo immaginare le modalità con le quali lo stesso potesse essere stato rappresentato. Si rileva in ogni caso l'interscambiabilità dell'iconografia patronale, laddove la città-attributo è impiegata indifferentemente a distanza di pochi decenni per qualificare entrambi i santi cari al culto cittadino.

Gli Stendardi processionali

Il territorio marchigiano custodisce un significativo numero di stendardi processionali incentrati sul tema della protezione della città da parte della Vergine e dei santi¹¹⁵. Questo genere di raffigurazio-

113 C. Prete, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, Milano 2006, pp. 147.

114 *Ibidem*, p. 177.

115 Sulle Marche vedi V. M. Schmidt, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche del Quattrocento*, in *I Da Varano e le arti* 2003, II, pp. 551-57. Vedi anche B. Pasquinelli, *Città eloquenti: le vedute urbane delle Marche e dell'Umbria come strumenti di propaganda e devozione tra XV e XVI secolo*, introdu-

ni trova una codificazione del tutto originale a seconda delle diverse aree geografiche. Ad esempio gli standardi di ambito fabrianese conferiscono particolare rilievo alla figura del Cristo bambino. In uno stendardo commissionato per l'Ospedale di Santa Maria del Buon Gesù a Fabriano, la città è minacciata dall'Eterno che compare in alto, entro una mandorla di cherubini e affiancato da due angeli inginocchiati con le braccia incrociate sul petto [fig. 15]¹¹⁶.

In basso la Madonna e san Bernardino intercedono per la protezione di Fabriano che, rappresentata come un modello tridimensionale, è tenuta sollevata sulla mano dal Cristo bambino: sono qui presenti Padre, Figlio e Spirito Santo - che si materializza, come di consueto, sotto forma di una colomba - mentre la Vergine appare inginocchiata e orante nel ruolo di intermediaria. Maggiore rilievo è riservato a san Bernardino al quale spetta tenere per mano il Cristo in fasce mostrando, nel contempo, il disco con all'interno il monogramma IHS¹¹⁷. La fama di cui godeva questa immagine per essere uno strumen-

zione di Giorgio Mangani, Ancona 2012. Sui gonfaloncini in Italia centrale: D. Arasse, *Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XV siècle*, in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVIe siècle*, (Rome, 22-23 juin 1979), école française de Rome 1981, pp. 131-146; M. Nerbano, *Il teatro della devozione: confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2007, p. 332. Cfr anche L. Marshall, *Confraternity and Community. Mobilizing the Sacred in Times of Plague in Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*, ed. by B. Wisch and D. Cole Ahl, Cambridge University Press, 2000, pp. 20-45. Vedi peraltro C. Frugoni, *Iconografia e vita religiosa nei secoli XIII-XV*, in *Storia dell'Italia religiosa*, a cura di G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, I, *L'Antichità e il Medioevo*, Roma-Bari 1993, pp. 486-488.

116 Al riguardo R. Sassi, *Il culto della Madonna del Buon Gesù a Fabriano*, Fabriano 1948; Id., *I primi inventari dell'Ospedale di S. Maria del Gesù in Fabriano*, Fano 1955; cit. in F. Marcelli, *Il Maestro di Campodonico tra Assisi e Fabriano*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998 p. 153, p. 159, n. 23.

L. Marshall, *Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 485-532: 518.

117 La notorietà dello stendardo fabrianese è legata alla sua efficacia contro peri-

to di difesa efficace contro pericoli mortali portò, a distanza di pochi anni, alla realizzazione di una copia, dipinta su tavola, destinata a un altro ospedale, intitolato a Santa Maria del Popolo, costruito fuori dalle mura della città nel 1468 dagli stessi amministratori di quello del Buon Gesù¹¹⁸. Troviamo anche qui un devoto orante, rappresentato in margine di dimensioni ridotte, probabile finanziatore o committente del dipinto.

Echi della tradizione iconografica fabrianese si trovano, entro la fine del secolo, nella tavola del pittore perugino Bernardino di Mariotto destinata in origine alla chiesa parrocchiale di Bastia di Fabriano [fig. 16]¹¹⁹. In questo dipinto, datato in margine al 1498, il Cristo bambino è rappresentato benedicente, in piedi sulle ginocchia della Madonna, mentre tiene sollevato sulla mano sinistra il modello della città. Manca stavolta un riferimento diretto all'intercessione del Figlio presso il Padre al fine di scongiurare il pericolo della peste: il Bambino appare piuttosto come legittimo garante della difesa e della protezione della città.

È stato restituito di recente allo stesso ambito geografico anche lo stendardo ligneo del Maestro di Staffolo, oggi a Roma, al Museo Nazionale di Palazzo Venezia [fig.14]¹²⁰. La tavola processionale,

coli mortali: resta traccia di questa devozione nelle fonti documentarie, dalle quali apprendiamo che nel 1496 i magistrati di Fabriano fecero voto davanti alla sacra immagine per la salvezza di Fabriano dalla carestia. Cfr. Paolini *scheda* in *Il Maestro di Staffolo nella cultura artistica fabrianese del Quattrocento* a cura di B. Cleri e G. Donnini, Camerano (AN), 2002, p. 91-93; F. Marcelli *Botteghe di artisti a Fabriano nel Medioevo* in *Il Maestro di Campodonico*, 1998, p. 153, p. 159, n. 23.

118 V.M. Schmidt, *Gli stendardi processionali* 2003, p. 559; M. Minardi, *scheda n. 63*, in *Le Marche disperse* 2005, p. 125, n. 63.

119 G. Donnini, *scheda n. 12*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino* 2006, pp. 116.

120 Lo stendardo è confrontato con quelli del 'Buon Gesù' di Fabriano da Schmidt (*Gli stendardi* 2003, p. 557). Di recente R. Vitali (*scheda n. 31*) in *Le*

dipinta fronte-retro, presenta su un lato una immagine inconsueta della Madonna della Misericordia, raffigurata qui con in braccio il Bambino, mentre due angeli sollevano il mantello foderato di vaio permettendo ai fedeli di rifugiarsi al suo interno. In alto - qui nella cuspide - come già nel gonfalone del Buon Gesù, troviamo rappresentato il Dio Padre che impugna con entrambe le mani i dardi della peste. Sul verso della tavola si vedono invece san Giovanni Battista e san Sebastiano, di grandi dimensioni, in piedi davanti a una città, presumibilmente Fabriano, ritratta in secondo piano in modo molto dettagliato, seppure in parte nascosta dalle figure dei due santi. La cuspide è riservata alla Resurrezione di Cristo dal sepolcro. La protezione divina sulla città – anche stavolta per intercessione della Madonna e attraverso la mediazione del Figlio - si manifesta attraverso la corona luminosa che si apre sul fondo dorato della tavola, con al centro un piccolo volto (lo Spirito Santo?). Non si conosce la collocazione originaria dello stendardo. L'ipotesi che provenga da Fabriano sembra avvalorata dalla presenza del santo patrono della città, Giovanni Battista, che compare in associazione con la figura di san Sebastiano, santo tradizionalmente invocato *contra pestem*¹²¹.

Si devono infine ricordare due dipinti su tavola di medie dimensioni, realizzati a distanza di pochi anni l'uno dall'altro con riferimento all'istituzione di Monti di Pietà che presentano una inusitata iconografia della Vergine, colta nell'atto di circondare la città protetta con una cintola¹²². Il più antico, datato al 1491, è opera di Lo-

Marche disperse ...2005, cit. p. 114.

121 R. Armezzani, *La vita religiosa*, in *La città della carta. Ambiente, società, cultura nella storia di Fabriano*, Fabriano 1986, pp. 331-380: 356.

122 Si veda il precedente della tavoletta di Gabella (1380, Siena, Archivio di Stato 40) riferita a Neroccio di Bartolomeo de' Landi. Al riguardo P. Davies, *Representing Siena: an image of the city as ex voto model*, in *Urban preoccupations. Mental and material landscapes*, edited by P. Sivefors, Pisa-Roma 2007, pp.

renzo d'Alessandro, pittore sanseverinate, e si trova ancora oggi nella sua collocazione originaria, presso la Collegiata di Santa Maria del Monte di Caldarola [tav. 4].

La tavola fu eseguita in occasione della istituzione, da parte del Comune, del Monte di Pietà la cui gestione venne affidata alla Confraternita dei Disciplinati di Maria Santissima del Monte. Il committente del dipinto è tradizionalmente indicato nel fondatore della confraternita, il beato Francesco Piani da Caldarola¹²³ anche se in tempi più recenti è stato proposto da Paciaroni di riconoscere il diretto coinvolgimento dell'autorità pubblica¹²⁴.

196-201. Il confronto è proposto in Camelliti, *Città e santi patroni* 2010, pp. 309-312; vedi di recente G. Capriotti, «Ce sta picto». *Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in Vittore Crivelli 2011, pp. 73-85; Id., *Gestire il denaro, gestire la salvezza: tre immagini a sostegno del Monte di Pietà*; Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli, in «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 2, 2011, pp. 13-40. Si ricordi quindi la pratica documentata a Pisa nel Trecento di circondare il Duomo cittadino con la così detta Cintola della Madonna. Al riguardo di recente cfr. M. Noferi, *La cintola del Duomo di Pisa. Simbolo e orgoglio di una città*, Pisa 2008, *passim*; Camelliti, *Devozione e conservazione* 2012, pp. 39-58; Ead, *Pisa città di Maria in età medievale: storia di una tradizione interrotta*, in *Le città di Maria*, numero monografico della Rivista di Storia e letteratura religiosa, a cura di M. Rosa e M.P. Paoli, (in corso di stampa)

- 123 S. Servanzi Collio, *La Madonna del Monte in Caldarola: pittura in tavola di Lorenzo Severinate*, Macerata, 1860, pp. 1-15.

Vedi anche A. Paolucci, scheda n. 30, in *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino* 2001, p. 186.

- 124 R. Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate*, Milano 2001, pp. 62-67. Al Beato Francesco si deve anche l'istituzione della confraternita di Santa Maria del Monte, alla quale il municipio affidò in seguito la custodia dell'ospedale e l'amministrazione del Monte di Pietà. Francesco Piani da Caldarola collaborò con il beato Bernardino da Feltre, propagatore e fondatore dei Monti di Pietà, morì, il 12 settembre 1507 a 77 anni di età, nel convento di Colfano (MC), dove aveva trascorso la maggior parte della sua vita religiosa. Il suo culto è documentato fin dal 1511, ma fu confermato solo il 1 settembre 1843 da Gregorio XVI.

La Vergine, visibile a mezza figura di grandi dimensioni al centro del dipinto, è rappresentata in posizione frontale, affiancata ai lati da quattro coppie di santi che svolgono la funzione di intercessori. La stessa allarga le braccia per trattenere con le mani i due capi della cintola della sua veste - sulla quale corre l'iscrizione MATER DOMINA PAX FRANC(ISC)VS A TERRA CALDAROLE SVB EGO MARIACONFRATERNITE SUE IDEM ESSE TEGO - con la quale circonda le offerte presentate da alcuni devoti, rappresentati insieme con alcuni santi cari alla devozione cittadina. I personaggi, di dimensioni ridotte rispetto alla divinità, sono divisi in due gruppi: a destra san Francesco e sant'Antonio da Padova, coadiuvati da quattro disciplinati, sollevano una tavola quadrangolare sulla quale sono inginocchiati sette confratelli e due donne; sono inoltre visibili due casse contenenti dei libri e due chiavi. A sinistra una seconda tavola/vassoio di offerte è sorretta da san Martino vescovo di Tours, patrono di Caldarola, due laici identificati con i rappresentanti della magistratura cittadina (anche riconosciuti con due membri della famiglia dei Da Varano di Camerino¹²⁵), due personaggi seminascondi dall'identità controversa e san Gregorio di Spoleto, compatrono della città¹²⁶. Sopra il ripiano, come nell'altro, si vede una cassa sulla quale sono appoggiate un libro e un mazzo di chiavi; sono inoltre rappresentati un cesto pieno di monete d'oro e il modello urbano della città di Caldarola.

Tradizionalmente ritenuta più tarda rispetto al dipinto di Lorenzo d'Alessandro la tavola oggi attribuita senza riserve a Vittore Crivelli, dipinta per la Confraternita della Concezione, in origine nella distrutta chiesa di Santa Maria e San Giovanni, oggi nella chiesa parrocchiale dei santi Lorenzo, Silvestro e Ruffino [tav. 7]. La Ma-

125 Servanzi Collio, *La Madonna del Monte in Caldarola: pittura in tavola di Lorenzo Severinate*, Macerata 1860.

126 Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro* 2001.

donna siede in trono con il Bambino affiancata da due angeli musicanti. La stessa tiene con la mano destra un capo della cintola con la quale circonda il modello della città di Massa Fermana che giace ai suoi piedi, presentato da quattro santi cari al culto cittadino. A destra si vedono san Francesco, titolare della confraternita, e san Lorenzo, patrono della città, a sinistra invece sono raffigurati san Silvestro papa e san Sebastiano protettore contro la peste. La presenza di quest'ultimo santo ha indotto per lungo tempo a credere che la tavola fosse stata realizzata a titolo di *ex voto* per lo scampato pericolo da una pestilenza. Questa ipotesi sembra tuttavia oggi superata: la rappresentazione dei personaggi ai lati – laici a destra e membri della confraternita a sinistra - recanti in offerta due cassette piene di monete potrebbe verosimilmente alludere all'esistenza o istituzione di un Monte di Pietà. Ciò, come osservato da Di Provvido, sembra avvalorato dall'impiego della medesima iconografia della Madonna di Caldarola. La stretta dipendenza iconografica dei due dipinti, nonostante le significative differenze di composizione, è confermata da un altro dettaglio: come nel dipinto di Lorenzo d'Alessandro la cintola reca infatti una iscrizione che richiama la funzione della Vergine quale garante di pace: MATER DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CI(NC)TOR(UM) SUM EGO MARIA¹²⁷.

127 S. Di Provvido, *scheda n. 40 in Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano 1997, pp. 209-210.

Di recente, S. Papetti, *scheda n. 40, in I Pittori del Rinascimento a Sanseverino* 2001, p. 218.

Appendice iconografica



fig. 1
Zecca di Ancona, Grosso d'argento, sec. XIII



fig. 2
Ancona
san Liberio
Anonimo
Ancona, Museo Dio-
cesano
tempera su tavola
1490-1500



fig. 3
Arcevia (AN)
san Medardo
Luca Signorelli
Arcevia, Chiesa di
S. Medardo
olio su tavola
1507



fig. 4
Zecca di Ascoli, Mezzo grosso, sec. XIV



fig. 5
Impronta del sigillo medievale del comune di Bolognola, Roma, Archivio di Stato, Buongoverno, 542, c.n.n.



fig. 6
Camerino (MC) - san Venanzio, Giovanni d'Angelo
d'Antonio (?) o Girolamo di Giovanni.
Camerino, Pinacoteca e Musei Civici (prov. da Ca-
merino, Chiesa di S. Francesco, parete destra)
affresco strappato
1462



fig. 7
Camerino (MC) - san Venanzio
Giovanni d'Angelo d'Antonio (?)
o Girolamo di Giovanni.
Camerino, Pinacoteca e Musei Civici (prov.
da Camerino, Chiesa di S. Agostino, Cappel-
la Bandini)
affresco staccato
1473-1482 (?)



fig. 8
Camerino (MC)
san Venanzio
Niccolò di Liberatore (Alunno)
Città del Vaticano, Pinacoteca
Vaticana
tempera e oro su tavola
1480



fig. 9
Camerino (MC)
san Venanzio
Grosso. Autorità emittente Giulio Cesare da Varano
1444-1502



fig. 10
Castel Santa Maria (MC)
san Venanzio
Giovanni di Piermatteo Boccati
Castel Santa Maria, Chiesa dell'As-
sunta tempera su tavola
1463



fig. 11
Disegno del sigillo medievale di Cingoli, da F. Raf-
faelli, I sigilli del comune di Cingoli in *Periodico di*
Numismatica e Sfragistica, n. 3, a. VI (1874).



fig. 12
*Impronta del sigillo quattrocentesco del comune di
 Cupra Marittima, Cupra Marittima, comune.*



fig. 13
*Fabiano (AN)
 San Venanzio
 Allegretto Nuzi
 Fabiano, Duomo, Cappella di San Lorenzo
 1365*



fig. 14
*Fabiano (AN)
 san Giovanni Battista e san Sebastiano
 Maestro di Staffolo
 Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia
 tempera su tavola
 1440 ca.*



fig. 15 - Fabiano (AN), Cristo bambino (Madonna del Buon Gesù) Anonimo, Fabiano, Chiesa dell'Ospedale del Buon Gesù, tempera su seta riportato su tela, 1450 ?.



fig. 16 - Bastia (AN), Cristo bambino, Bernardino di Mariotto, Bastia, Pinacoteca comunale, tempera su tavola, 1498.



fig. 17
Fiastra/Tedico (MC)
san Venanzio
Girolamo di Giovanni
Camerino, Pinacoteca e Musei Civici
tempera su tela
 1463.



fig. 18
Fossombrone (PU)
sant'Aldebrando
Domenico Rosselli
Fossombrone, Cattedrale
rilievo in pietra di Cesana
(in origine policromato e dorato)
 1480.



fig. 19 - Gagliole (MC), san Venanzio / Madonna con Cristo bambino, Maestro delle Macchie (cerchia di Girolamo di Giovanni) Gagliole, Santuario di S. Maria delle Macchie affresco, 1483-1487 ca.

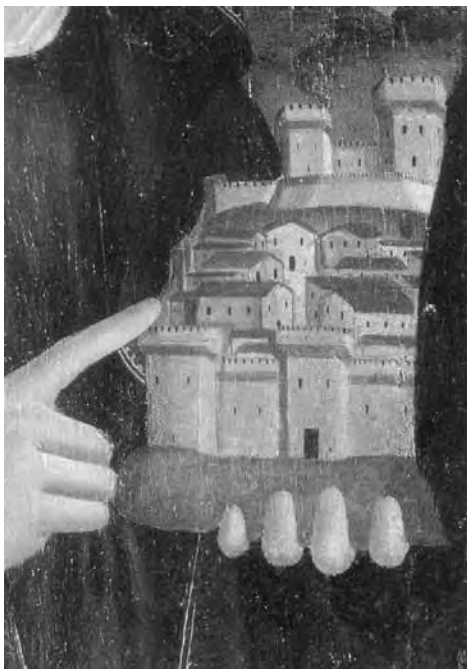


fig. 20 - Gradara (PU), santa Sofia, Giovanni Santi Gradara, Palazzo Comunale, tempera su tavola, 1484.



fig. 21 - Macerata, Biblioteca Comunale, atrio (già fronte della Fonte Maggiore), stemma del comune, 1326.



fig. 22 - Matelica (MC)
san Biagio
 Anonimo
 (attribuito a Giovanni Bellini)
 Matelica, Museo Piersanti
 tempera su tavola
 1450?.



fig. 23 - Matelica (MC), *sant'Adriano*, Luca di Paolo (già attribuita a Francesco di Gentile, Ni, colò di Liberatore, Lorenzo d'Alessandro), Matelica, Museo Piersanti
 tempera su tavola, 1470-1490.



fig. 24
 mpronta del sigillo
 cinquecentesco del
 comune di Matelica,
 da D. Manni,
 Osservazioni
 istoriche sopra i
 sigilli antichi de'
 secoli bassi, tomo
 III, Firenze 1740.



fig. 25 - Impronte di sigilli medievali del comune di Montegiorgio, Montegiorgio, Archivio Storico Comunale, sec. XIV e XV.



fig. 26 - Sigillo trecentesco del comune di Monte San Giusto, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



fig. 27 - Monte San Martino (MC), san Martino, Vittore Crivelli, Monte San Martino, Chiesa di S. Martino, tempera su tavola 1490.



fig. 28 - Frontespizio dello statuto di Montesanto del 1736, Roma, Biblioteca del Senato.



fig. 29 - Pergola (PU), san Secondo, Anonimo - Pergola, Municipio, rilievo in pietra, 1450 (post?).



*fig. 30 - Pergola (PU), san Secondo
Anonimo, Pergola, Duomo, statuetta a fusione in argento
dorato, sbalzato, cesellato, 1450 (post).*



*fig. 31 - Pesaro, san Terenzio
Antonio Vivarini, Città del
Vaticano, Pinacoteca Vaticana,
tempera su tavola, 1464.*



*fig. 32 - Pesaro, san Terenzio, Terzo di Gros-
so. Autorità emittente Costanzo I , 1473-
1482.*



fig. 33 - Impronta del sigillo del comune di Pioraco, Roma, Archivio di Stato, Buongoverno, 3538, c.n.n. e attuale stemma comunale..



fig. 34 - Sigillo trecentesco del comune di San Ginesio, Archivio Storico Comunale di San Ginesio.



fig. 35
San Marino
san Marino
Giovanni da Modena
Parigi, Collezione Aynard
tempera e oro su tavola
1390-1420.



fig. 36
San Severino Marche (MC)
san Venanzio
Paolo Veneziano
San Severino Marche, Pinacoteca Comunale
tempera e oro su tavola
1358.



fig. 37
San Severino Marche (MC)
san Severino
Niccolò di Liberatore (Alunno)
San Severino Marche,
Pinacoteca Civica
tempera su tavola
 1468.



fig. 38
San Severino Marche (MC)
san Severino
Vittore Crivelli
San Severino Marche,
Pinacoteca Civica
tempera e oro su tavola
 1481-1482.



fig. 39
San Severino Marche (MC)
san Severino
Bernardino di Mariotto
San Severino Marche,
Chiesa di S. Domenico
tempera su tavola
1512-1514.



fig. 40 - *Sant'Angelo in Pontano, chiesa di San Michele, facciata, stemma del comune, sec. XV - XVI*



fig. 41 - *Carta intestata del comune di Sant'Elpidio a Mare, metà sec. XIX.*



fig. 42 - Disegno del sigillo medievale di Tolentino, da C. Santini, Saggio di memorie illustrate della città di Tolentino, Macerata 1789.



fig. 43 - Urbino, Conio di Guidubaldo da Montefeltro, 1482 - 1508.



tav. 1 - San Severino Marche (MC), san Severino, Jacopo Salimbeni, San Severino Marche, Chiesa di S. Lorenzo in Doliolo, cripta affresco, 1400-1405 ca.



tav. 2 - San Ginesio (MC), sant'Andrea, Anonimo (attribuito a Nicola da Siena), San Ginesio Marche, Chiesa di S. Agostino, tempera su tavola, 1450 ca.



tav. 3 - Mecciano di Camerino (MC), san Venanzio, Anonimo, Maestro di Arnano, Mecciano di Camerino, Chiesa di S. Giovanni Battista, affresco, 1488.



tav. 4 - Caldarola (MC), Madonna con Bambino Lorenzo d'Alessandro, Caldarola, Collegiata di A. Maria del Monte, tempera su tavola, 1491.



tav. 5 - Belforte del Chienti (MC), *san Venanzio*
Giovanni di Piermatteo Boccati, Belforte del Chienti, Chiesa di S. Eustachio, tempera e oro su tavola, 1468.



tav. 6 - Ascoli Piceno, *sant'Emidio*, Carlo Crivelli
Londra, National Gallery, tempera su tavola riportata su tela (1881), 1486.



tav. 7 - Massa Fermana (AP), *Madonna con Bambino*, Vittore Crivelli, Massa Fermana, Chiesa dei SS. Lorenzo, Silvestro e Ruffino, tempera su tavola, 1495 (post).



tav. 8 - Sant'Elpidio a Mare (AP), *sant'Elpidio*
Vittore Crivelli, Sant'Elpidio a Mare, Palazzo Comunale, tempera su tavola, 1487.



tav. 9 - Ascoli Piceno, Vergine annunciata e Arcangelo Gabriele, Pietro Alemanno, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, tempera su tavola, 1484.



tav. 10 - Pesaro, san Terenzio, Giovanni Bellini, Pesaro, Museo Civico, tempera su tavola, 1470 ca.



tav. 11 - Tolentino (MC), san Catervo, Anonimo Tolentino, Convento di San Nicola, olio su tela, 1534.



tav. 12 - Camerino (MC), san Venanzio, Carlo Crivelli, Milano, Pinacoteca di Brera, tempera su tavola, 1482.



tav. 13 - Esanatoglia (MC), sant'Anatolia, Anonimo, Camerino, Museo Diocesano, scultura in legno dipinto e dorato, 1380-1400.



tav. 14 - Tolentino (MC), san Catervo, Marchisiano di Giorgio, Tolentino, Chiesa di San Catervo, affresco, 1510.



tav. 15 - L. Lotto, *Predica di San Domenico* (dettaglio), Recanati, pinacoteca, sec. XVI.



tav. 16 - P.P. Gapiti, *Madonna del Rosario* (particolare), Serna San Quirico, chiesa di San Quirico, sec. XVI.



tav. 17 - G. Lazzari, San Floriano, chiesa di San Salvatore in Poggio Cupo, 1460-1466.



tav. 18 - Macerata chiesa della madonna della Misericordia, pala - dettaglio.



tav. 19 - P. Procaccino, Miracolo di San Francesco, Sarnano, pinacoteca, 1646.

Vittoria Camelliti - Si è laureata presso l'Università di Pisa in Conservazione dei Beni Culturali (indirizzo Storico- Artistico) con 110 e lode (2004), ha conseguito il titolo di dottore di Ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Udine (2010) dove è attualmente Cultore della Materia in Storia dell'Arte Medievale. Ha studiato diversi aspetti della devozione civica dei santi dal punto di vista storico-iconografico, guardando al rituale urbano e alle varie forme di propaganda politica nel basso Medioevo.

Si ricordano i contributi dedicati all'arte civica fiorentina (*Civitas e Caritas. Una Madonna giottesca al Bargello: una allegoria della città di Firenze*, in Critica d'arte, 2009; *I santi patroni: le immagini della "devozione civica" a Firenze fra Duecento e primo Cinquecento*, in *Dal giglio al David*, catalogo della mostra -Firenze, Accademia 2013); il saggio ("*Patroni celesti*" e "*Patroni terreni*" in Atti di Convegno, Ratisbona 2010) sul tema della dedica e della dedizione della città nel rituale e nell'immagine; gli studi sulla decorazione delle porte urbane di Milano (in Atti Convegno Milano 2011, in corso di stampa) e sugli affreschi del coro della cappella Scrovegni a Padova (in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 2012).

Si è altresì occupata di iconografia mariana (*Le Madonne 'nerè*, in *La Madonna dei poveri di Seminara*, Rubbettino 2011; *Pisa città di Maria in età medievale*, Firenze, in corso di stampa- Nerbini) e ha studiato il tema dei santi cavalieri, con particolare attenzione all'iconografia di san Giorgio (Atti di Convegno, Ravello 2010, in corso di stampa). Ha curato la ricostruzione di un corpus iconografico pertinente alla figura di sant'Antonino Pierozzi tra Quattrocento e Cinquecento (Atti di Convegno, Firenze 2009, in *Memorie Domenicane*, 43, 2012). Si è interessata di araldica (*La "Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque" del Museo di San Matteo e altri dipinti del Trecento pisano: nuove ricerche su Turino Vanni, Getto Di Iacopo e Cecco Di Pietro*, in *L'arme segreta*, atti di convegno Pisa 2011, in corso di stampa) e del rapporto esistente tra la devozione e la conservazione delle opere d'arte a Pisa tra Medioevo ed età moderna (Progetto Municipalia, Pisa 2012).

Vicri Favini - Membro della Società araldica svizzera, ha pubblicato saggi sull'araldica comunale e ha raccolto il regesto completo dei sigilli comunali medievali toscani. È autore fra l'altro di: *Il più antico stemmario comunale dello "Stato di Siena" (1580)*, «Archives héraldiques suisses», CXVII, 2003, pp. 33-66 (in collaborazione con C. Maspoli e V. Favini); *Popolo di Toscana, Cavalieri di Francia. L'araldica del Palazzo comunale di San Gimignano*, «Nobiltà», XV, genn.-febb. 2008, n. 82, pp. 25-74 (con A. Savorelli e C. Tibaldeschi) e di *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica (secoli XIII-XVII)*, Firenze, Le Lettere 2006 (con A. Savorelli); ha collaborato infine al volume *Villa Le Maschere e il suo restauro* a cura di F. Facchinetti (Firenze 2009), e al redesign dello stemma del comune di Montevarchi (Ar).

Alessandro Savorelli - Già ricercatore presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, è storico della filosofia moderna, tra l'altro delle correnti filosofiche italiane, tra Settecento, Risorgimento e Italia unita; si occupa anche di storia della simbologia e dell'araldica delle istituzioni pubbliche, in particolare dell'araldica comunale, come

membro della più importante associazione internazionale del settore, dell'Académie internationale d'héraldique. È inoltre membro del Centro italiano di studi vessillologici (CISV) e della Società svizzera di araldica (SSH) e collabora a vari periodici: «Archives héraldiques suisses», «Nobiltà», «Vexilla Italica», «Emblemata» (Saragozza), «Medioevo», «Armas e trofeus» (Lisbona).

Oltre a numerosi saggi sull'origine e i caratteri della simbologia urbana occidentale nel Medioevo, è autore tra l'altro dei volumi: *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento* (Firenze, 1999), V. Favini-A. Savorelli, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica (secoli XIII-XVII)*, Firenze, Le Lettere 2006; A. Rauch-A. Savorelli, *Storia di Natale. Iconografia della natività e sacra rappresentazione alle origini del presepio popolare toscano*, Siena, Protagon, 2001; A. Rauch-A. Savorelli, *Storie sante. Vite straordinarie, esagerate, esemplari, tra devozione, religiosità, fiaba, antropologia*, Pian di Scò 2010.

Ha curato nel 2011, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e il Kunsthistorisches Institut di Firenze, il convegno internazionale *“L'arme segreta. Arte e araldica nel medioevo”*.

Mario Carassai - Grafico editoriale. Diplomato Maestro d'Arte in Grafica Pubblicitaria e Fotografia. Ideatore e coordinatore del Progetto *“L'araldica civica delle Marche”*. Già consigliere comunale ed Assessore al comune di Tolentino; Consigliere regionale delle Marche nella VI Legislatura; Delegato regionale alla elezione del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Fa parte del Direttivo dell'Istituto Gramsci Marche.

Per l'Istituto Gramsci Marche è tra i curatori delle mostre e dei cataloghi: *1815 - 1915 Le Marche, i marchigiani, il Risorgimento, l'Italia. La storia, le cronache, le passioni, i sacrifici*, Ancona, ae affinità elettive, 2011; *Le Marche, i marchigiani, le guerre, il fascismo, la Resistenza, la Repubblica*, Ancona, ae affinità elettive, 2012;

ha curato la mostra ed il catalogo di *Visti sui Muri 1915-1946*, la mostra ripropone il manifesto politico e sociale riguardante un periodo che inizia con lo scoppio del primo conflitto mondiale, attraversa le crisi del primo Novecento, la nascita del fascismo, il suo consolidamento, la sua caduta, il secondo conflitto mondiale, la Resistenza e la nascita della Repubblica Italiana; ed *I Quaderni del Consiglio regionale delle Marche*, Ancona, n. 118, novembre 2012.

Stampato nel mese di Settembre 2013
presso il Centro Stampa Digitale
dell'Assemblea legislativa delle Marche

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XVIII - n. 132 settembre 2013

Periodico mensile

reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996

Spedizione in abb. post. 70%

Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore

Vittoriano Solazzi

Comitato di direzione

Giacomo Bugaro, Rosalba Ortenzi, Moreno Pieroni, Franca Romagnoli

Direttore Responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione

Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298295

Stampa

Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa delle Marche, Ancona

132