



Arte, storia e archeologia per il territorio di Saltara

*Studi, ricerche e contributi
dall'età romana ad oggi*



a cura di

IRENE CECCHI



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

Storicamente, le Marche sono sempre state caratterizzate dall'insediamento di popoli di diversa cultura e provenienza.

Già nell'Età del Ferro vi si stanziarono i Piceni, un gruppo probabilmente di stirpe sabina che, come vuole la famosa leggenda, seguì il magico volo del picchio, che non a caso ritroviamo nello stemma della Regione Marche, e si diresse verso la conca aquilana da dove, passato il fiume Tronto, si spinse poi verso nord fino al fiume Esino.

Nel territorio a nord dell'Esino, già abitato dagli Umbri, si insediavano invece i Galli Senoni, una popolazione di origine celtica.

Varie sono le testimonianze rinvenute dagli archeologi risalenti a questo periodo; si pensi alle duemila tombe della necropoli di Numana, o alla necropoli di Novilara, solo per citare degli esempi. Con l'arrivo dei Romani in queste terre si vide una lenta e graduale sottomissione delle popolazioni residenti e il territorio marchigiano diventò teatro di scontri che hanno segnato indelebilmente la nostra storia, come le famose battaglie di Sentinum (295 a.C.), di Fermo (279 a.C.), del Metauro (207 a.C.).

Dal primo periodo imperiale fino al III-IV secolo d.C, la cultura romana diventa preminente fino a caratterizzare tutti gli insediamenti archeologici di questo periodo.

Non a caso il territorio marchigiano è cosparso in maniera significativa di rinvenimenti romani: 24 aree archeologiche; 2 strade consolari (Flaminia e Salaria); 7 parchi archeologici (*Urbisaglia-Urbs Salvia*, *Fossombrone-Forum Sempronii*, *Sassoferrato-Sentinum*, *San Severino Marche-Septempeda*, *Castelleone di Suasa-Suasa*, *Cupramarittima-Cupra Maritima*, *Falerone-Falerio Picenus*).

L'importanza di questo tessuto archeologico per il patrimonio culturale marchigiano è pienamente riconosciuta dalla Regione Marche, che negli ultimi anni ha sostenuto diversi progetti di conservazione, restauro e valorizzazione dei beni archeologici, come l'adeguamento delle strut-

ture e la sistemazione dei beni presenti nelle aree di Macerata Feltria, Ancona, Ostra Vetere, Fano; la catalogazione dei reperti delle collezioni museali di Serrapetrona; la realizzazione di itinerari archeologici nel territorio del Parco del Conero.

Tramite l'impiego di tecnologie digitali ed informatiche sono stati avviati, inoltre, nuovi modelli di fruizione culturale nell'ambito del Distretto Culturale Evoluto, come nel caso dell'antica via Flaminia; lo stesso dicasi per la visita nei parchi e nei siti archeologici delle province di Macerata e Ancona. Nel 2012 è stato avviato un progetto integrato di valorizzazione del patrimonio naturale e di quello archeologico che prevede alcuni interventi all'interno delle aree protette regionali in cui ricadono anche "aree di particolare interesse archeologico", così come identificate e cartografate dal vigente PPAR (Parco Naturale Regionale del Conero, Parco Naturale Regionale del Monte San Bartolo, Parco Naturale Regionale della Gola della Rossa e di Frasassi, Riserva Naturale Statale Abbazia di Fiastra e nella Riserva Naturale Statale Gola del Furlo).

Il progetto mira alla sistemazione di percorsi aventi interesse archeologico-ambientale; alla realizzazione di spazi espositivi per l'archeologia all'interno dei centri visita delle aree protette, anche con specifici *info-point*; alla creazione di una sezione del sito *web* delle singole aree protette.

Nel 2014 è stato concesso un contributo straordinario al Consorzio Città di Suasa per il recupero della 'Domus Repubblicana' del Parco Archeologico di Castelleone di Suasa e all'Università di Camerino per il progetto per ricerche interdisciplinari sul patrimonio culturale delle Marche centro meridionali dal tardo antico all'Alto Medioevo.

I mosaici romani rinvenuti a Calcinelli a inizio '900 e recentemente recuperati e conservati presso la Chiesa del Gonfalone di Saltara, si collocano all'interno di questo vasto tessuto archeologico, diventandone parte integrante e consentendo lo sviluppo di nuove relazioni del Comune di Colli al Metauro con l'intero territorio regionale.

Resta aperto un grande progetto che non ha trovato ancora completamento e che riguarda la redazione della Carta archeologica regionale; un utile strumento di censimento e conoscenza del territorio regionale, al quale si sono applicati con competenza e passione alcune università marchigiane con risultati di pregio per alcune province, come quella di Macerata.

Si tratta di un obiettivo da rilanciare, magari nell'anno 2018 che l'Unione Europea ha indetto anno europeo del patrimonio culturale, un tema quest'ultimo a cui guardare con estremo interesse per dare concretezza all'idea di uno sviluppo territoriale a base culturale.

ANTONIO MASTROVINCENZO

Presidente del Consiglio Regionale delle Marche

Il presente volume a cura di Irene Cecchi scaturisce da un'intensa e prestigiosa collaborazione con l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e si colloca, con la pubblicazione dei "Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche", tra i progetti e gli interventi di ricerca, conservazione, e promozione del patrimonio archeologico di siti e musei sul territorio regionale. Una pubblicazione che indaga la Valle del Metauro e ne valorizza le sue bellezze storico-artistiche e paesaggistiche. Sin dall'antichità, la Via Flaminia è sempre stata il cardine di passaggio tra Roma e il mare Adriatico e pulpito di traffici commerciali che hanno consentito l'insediarsi, lungo il suo corso, di nuclei abitativi importanti, quali *Fanum Fortuane*, *Pisaurum*, *Forum Sempronii*, ma anche di insediamenti più piccoli e non meno interessanti, quali la *Mutatio ad Octavio* presso l'attuale Calcinelli di Colli al Metauro (in provincia di Pesaro e Urbino), che serviva da scambio dei cavalli per i viaggiatori. È sempre interessante e di vitale importanza, per noi e per le nostre origini, riscoprire e studiare queste antiche civiltà del passato, distanti millenni ma ancora ben vive nel nostro patrimonio culturale, storico-artistico, che ci è stato tramandato dal tempo a testimonianza di quanto fermento, di quanta visione delle cose, grande e magnificente, potessero avere i loro fautori.

Grazie allo studio di ciò che eravamo è possibile comprendere la nostra identità culturale, la nostra società, il nostro modo di essere e di agire: un passato che abbiamo il dovere di conoscere e conservare. Le informazioni rese dall'archeologia contribuiscono alla costruzione della memoria storica, un patrimonio inestimabile da rendere fruibile, disponibile e condivisibile non solamente ai numerosi cultori e studiosi ma a tutta la comunità. Il patrimonio storico-artistico, l'arte, le chiese, i beni culturali, si collocano in quel tassello che determina il nostro senso di appartenenza alla cultura latina, alla religione, alla vita sociale di cui siamo parte integrante, alla lingua, al nostro senso del bello, alle nostre credenze e tradizioni, in poche parole: la nostra identità culturale collettiva.

Come Vicepresidente dell'Assemblea Legislativa delle Marche non posso che rallegrarmi ogniqualvolta si aggiunge un pezzo in più a tutto questo grande puzzle di conoscenza e non posso che manifestare la mia profonda volontà di collaborare con le istituzioni e gli enti territoriali per far sì che queste iniziative, di studio e di ricerca, siano sempre maggiormente incentivate in sintonia con quel principio fondamentale di preservazione dell'identità culturale di un popolo o di una collettività.

RENATO CLAUDIO MINARDI
Vice Presidente del Consiglio Regionale delle Marche

Il territorio comunale di Colli al Metauro, pianeggiante lungo il corso del fiume Metauro, collinare ai bordi della vallata, e' stato da sempre vocato agli insediamenti dell'uomo e adatto al transito di genti dall'entroterra alla costa.

A testimonianza di questo lo snodarsi lungo la vallata della Via Flaminia ed il ritrovamento dei mosaici appartenenti ad una "villa romana" riportati alla luce vicino il centro abitato di Calcinelli. Altrettanto numerose le testimonianze storico monumentali del periodo medievale nei suoi borghi storici quali quello di Saltara.

Chi andrà a leggere le pagine di questo lavoro di ricerca avrà la possibilità di conoscere dove e come vivevano gli abitanti del luogo, le attività da loro svolte, le relazioni con popolazione più lontane, le istituzioni presenti e la loro influenza sul vivere quotidiano, il forte sentimento religioso molto diffuso ben interpretato da artisti locali e non, di cui troviamo un'ampia documentazione nelle numerose chiese. Il lettore potrà "tornare a rivivere il passato", potrà cogliere le risposte date alle varie situazioni vissute nei periodi storici che ci hanno preceduto e trarne motivo di riflessione.

In questo senso l'amministrazione comunale auspica una ampia collaborazione tra istituzioni, università, studiosi ed appassionati perché si possano ulteriormente approfondire le conoscenze e incentivare le ricerche in questo territorio.

Un vivo ringraziamento quindi a tutti coloro che nel tempo hanno permesso questo lavoro di ricostruzione, ad Irene Cecchi che lo ha concretizzato, all'Assemblea Legislativa delle Marche che ne ha permesso la pubblicazione.

STEFANO AGUZZI
Sindaco di Colli al Metauro

L'idea di questo libro è nata un paio di anni fa per l'esigenza di raccogliere studi e ricerche che riguardassero l'ormai ex Comune di Saltara, recentemente fusi coi Comuni di Montemaggiore e Serrungarina e divenuto Colli al Metauro a partire dal 1 gennaio 2017. Finora, infatti, poco si era indagato in maniera scientifica e con la collaborazione di validi professori ed esperti in questo territorio. Il restauro della Fontana del Drago e il recupero dei mosaici romani nel 2016 sono state due occasioni che hanno incentivato la presente pubblicazione e alle quali sono susseguiti studi e approfondimenti su alcune opere di pregio e di valore dell'ex Comune di Saltara, quali: l'affresco con *Giudizio Universale* rinvenuto nella Chiesa del Gonfalone in seguito al suo restauro (2013); l'altare longobardo collocato nella Chiesa di San Pier Celestino; le tele barocche nella stessa chiesa, di ottima fattura. La pubblicazione si è però fatta attendere per l'approfondimento degli studi e delle ricerche archeologiche in località Gambarelli, tramite una termocamera, eseguiti in collaborazione con le Università di Urbino e Camerino.

Un sito archeologico in questa posizione è sicuramente importante perché sarebbe da cardine tra *Fanum Fortunae* e *Forum Sempronii*; porterebbe nuovo valore al territorio sia da un punto di vista culturale che turistico; permetterebbe la collaborazione con le Università e le istituzioni; incentiverebbe la valorizzazione dei beni culturali e creerebbe nuova economia all'intero Comune di Colli al Metauro. Il presente libro e le attuali ricerche non sono che un inizio, una scintilla... la miccia che deve accendere l'interesse che da anni era rimasto sottoterra. Ora sta alle future amministrazioni l'arduo compito di proseguire in questa direzione. La Proloco di Saltara ha solo favorito questo processo, ma senza l'aiuto e la collaborazione delle istituzioni nulla si sarebbe potuto e si potrebbe ancora fare. A tal proposito ci tengo a ringraziare la Soprintendenza Archeologica delle Marche, nella figura della Dott.ssa Chiara Delpino; le Università di Urbino e Camerino; l'Assemblea Legislativa delle Marche

nella figura di Renato Claudio Minardi; l'ex sindaco Claudio Ugucioni e l'ex assessore Gilberto Fattori; l'attuale amministrazione nelle figure del sindaco Stefano Aguzzi e del vicesindaco Andrea Giuliani; gli autori dei presenti contributi. Un ringraziamento speciale va, infine, a tutti i sostenitori di questo progetto, che sono davvero tanti e sarebbe impossibile citarli tutti: appassionati cittadini del Comune di Colli al Metauro e tanti collaboratori della Proloco di Saltara. Spero vivamente che questo libro possa essere solo il primo di una serie di studi, contributi e ricerche per il nostro bellissimo territorio e che tali studi siano di supporto a nuovi progetti turistico-culturali: auspico l'inaugurazione di tour guidati, di laboratori per le famiglie e molto altro ancora, nell'ottica di una valorizzazione del patrimonio storico-artistico visto sotto una moderna prospettiva di risorsa economica per il paese, che crei occupazione per i giovani e valore sociale aggiunto.

IRENE CECCHI

La Presidente della Proloco di Saltara

INDICE

La divisione agraria di età romana nella media Valle del Metauro OSCAR MEL.....	pag. 17
La produzione musiva lungo la Via Flaminia FILIPPO VENTURINI	pag. 29
Un importante recupero per il territorio di Saltara: aspetti storici e tecnici del mosaico della caccia IRENE CECCHI	pag. 31
Il mosaico di Saltara e la produzione musiva locale FILIPPO VENTURINI.....	pag. 41
Pluteo altomedievale da Saltara ANNA LIA ERMETI.....	pag. 47
<i>Venite Benenedicti: Vestire gli eletti, vestire i dannati:</i> per una lettura abbigliamentoaria del Giudizio Universale della Chiesa del Gonfalone di Saltara ELISABETTA GNIGNERA	pag. 57
I dipinti della Chiesa di San Pier Celestino a Saltara TOMMASO BORGOGELLI	pag. 91
Il restauro della Fontana del Drago di Saltara, anno 2016 MICHELE PAPI	pag. 105
I rilievi dell'area di ritrovamento dei frammenti musivi: un progetto in corso LAURA BARATIN, ELVIO MORETTI.....	pag. 115
Il Drago e l'arma civica di Saltara MARIO CARASSAI	pag. 131

Arte, storia e archeologia per il territorio di Saltara

*Studi, ricerche e contributi
dall'età romana ad oggi*

La divisione agraria di età romana nella media valle del Metauro.

OSCAR MEI

La presa di possesso del territorio medioadriatico da parte dei Romani inizia con la battaglia del *Sentinum* del 295 a.C., le susseguenti deduzioni coloniali di *Sena Gallica* alla foce del Misa intorno al 284 a.C., di *Ariminum* nel 268, di *Firmum* nel 264 e di *Aesis* nel 247, e soprattutto con la *Lex Flaminia de Agro Gallico et Piceno viritim dividundo* del 232 a.C.¹, in seguito alla quale numerosi coloni romani si insediarono nei territori conquistati ai Senoni e ai Piceni. Attraverso tale legge si prevedeva l'assegnazione di terre a contadini romani e conseguentemente una occupazione più stabile delle vallate fluviali e delle terre più fertili: si calcola che tra le 20.000 e le 30.000 persone si siano trasferite nell'*ager gallicus* e nel Piceno settentrionale², come provano iscrizioni di III secolo a.C. rinvenute a Pesaro (specie nel *lucus pisaurensis*, bosco sacro ad una divinità salutare) e a Iesi³. La progressiva presa di possesso del territorio si attuò inoltre con il sorgere di piccoli agglomerati di cittadini romani, *conciliabula* (centri di mercato) e *praefecturae*, che in

1 E. HERMON, *La lex Flaminia de agro Gallico dividundo – modèle de romanisation au IIIe siècle av. J.-C.*, in "Mélanges Leveque", II, Paris 1989, pp. 273-284, M. MONTANARI, *I Romani nell'area medioadriatica*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003, pp. 69-103.

2 G. BANDELLI, *La popolazione della Cisalpina dalle invasioni galliche alla guerra sociale*, in D. VERA (a cura di), *Demografia, sistemi agrari, regimi alimentari nel mondo antico*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 1997, Bari, 1999, pp. 189-215.

3 U. MOSCATELLI, *Municipi romani della V regio augustea: problemi storici ed urbanistici del Piceno centro-settentrionale (III-I sec. a. C.)*, in *Picus*, V, 1985, pp. 51-97; G. PACI, *Nuove iscrizioni romane da San Vittore di Cingoli*, in *Picus*, VI, 1986, pp. 99-126.

seguito, in alcuni casi, diventarono città vere e proprie e assusero al rango di *municipia*.

Il processo di romanizzazione proseguì quindi con l'apertura della *Via Flaminia* intorno al 220 a.C., frutto del collegamento di percorsi precedenti legati alla transumanza del bestiame e in origine sorta per esigenze principalmente militari. La strada consolare collegava *Roma* con *Ariminum*, attraverso l'*Umbria* e l'*Ager Gallicus*, con sbocco sull'Adriatico in corrispondenza del luogo su cui sorgeva *Fanum Fortunae*⁴.

La romanizzazione avvenne quindi in maniera rapida e le popolazioni locali si integrarono nello spazio di pochi anni all'interno dell'ingranaggio politico-amministrativo romano. Con ogni probabilità le prime terre ad essere divise, assegnate e coltivate furono quelle più fertili e di più facile delimitazione, corrispondenti alle piane alluvionali di fondovalle; in seguito la centuriazione riguardò anche i versanti collinari e le zone morfologicamente più aspre, adattando lo schema centuriale alle diverse situazioni fisiografiche.

A partire dalla seconda metà del III secolo a.C. le condizioni di vita dei coloni romani che si erano insediati nel territorio andavano peggiorando: subirono le scorrerie dell'esercito cartaginese e, meno immediato ma molto più grave, un profondo cambiamento nell'organizzazione della produzione agricola. Il ceto dei piccoli e medi proprietari terrieri entrò in crisi in favore dello sviluppo del latifondo e delle grandi aziende agricole.

Allo scopo di risolvere il problema sociale e quindi di rimettere in piedi la classe dei piccoli proprietari terrieri, che costituiva anche il nerbo dell'esercito romano, nel 133 a.C. il tribuno della plebe Tiberio Sempronio Gracco emanò una legge, nota come *Lex Semproniana*, che prevedeva il recupero dell'*ager publicus* occupato abusivamente dai latifondisti, la bonifica di ampi territori, la suddivisione in lotti e la distribuzione degli appezzamenti così divisi ai contadini.

⁴ M. LUNI, *Nuovi documenti sulla Flaminia dall'Appennino alla costa adriatica*, Urbino 1989; IDEM, *La Flaminia nelle gole del Furlo e del Burano*, Urbino 1993; IDEM, *Archeologia nelle Marche*, cit., pp. 109-125 (cum bibl.).

L'attività della commissione triumvirale preposta all'applicazione della legge è nota, almeno nella bassa valle del Metauro, da un'iscrizione rinvenuta nel 1735 a circa 13 chilometri da *Forum Sempronii* verso *Fanum Fortunae*, sulla collina di Monte Giove. Il cosiddetto "cippo graccano"⁵ ricorda il ripristino, in età sillana, da parte del propretore Marco Terenzio Varrone Lucullo, della divisione agraria del terreno che avevano stabilito cinquant'anni prima i "tresviri agris dandis adsignandis iudicandis" Publio Licinio, Appio Claudio e Caio Gracco, la cui politica di redistribuzione delle terre per sanare la crisi della piccola proprietà terriera era fallita dopo pochi anni⁶.

Nel contesto dell'applicazione della legge agraria nell'*ager gallicus*, tra il 132 ed il 126 a.C., va collocata la fondazione della città romana di *Forum Sempronii* (San Martino del Piano di Fossombrone), nella media valle del *Mataurus* (Metauro), voluta probabilmente da C. Sempronio Gracco per fungere da centro amministrativo per i contadini romani cui erano assegnate le nuove terre. Nel contesto di questo ampio intervento Caio Sempronio Gracco ha così legato il proprio nome al *Forum* omonimo, che si è poi sviluppato e arricchito soprattutto grazie al fatto di trovarsi in corrispondenza del passaggio della via consolare *Flaminia*, come ricorda Strabone (V, 2, 10).

Gli eventi bellici, i rivolgimenti sociali e gli scontri tra fazioni e generali nel corso del I secolo a.C. non risparmiarono il territorio dell'*ager gallicus*, anzi determinarono ancora nuove assegnazioni di terre a veterani. Nell'82 a.C. Silla conquistò il potere e confiscò le terre dei sostenitori mariani: i suoi veterani vennero in genere inseriti nelle zone che erano state fedeli al partito del suo nemico, per effettuare un controllo più profondo dei territori e delle popula-

5 G. PACI, *Il cippo di Terenzio Marrone Lucullo (82-81 o 75-74 a.C.)*, in AA.VV., *Fano Romana*, Fano, 1992, pp. 59-62.

6 MONTANARI, *art. cit.*, pp. 90-92 (cum bibl.).

zioni a lui avverse⁷. Il Piceno non vide deduzioni coloniali sillane, ma l'*ager gallicus* sì, come testimonia il già citato cippo di Monte Giove che ricorda il ripristino dei cippi di confine graccani da parte di Marco Terenzio Varrone Lucullo, luogotenente di Silla, intorno all'82-81 a.C.

Le nuove guerre civili tra Cesare e Pompeo e in seguito tra Ottaviano e Marco Antonio (44-31 a.C.) sconvolsero ancora una volta il territorio marchigiano, che fu di nuovo utilizzato come serbatoio di soldati. Con la vittoria di Ottaviano furono dedotte nuove colonie, appositamente per la sistemazione di veterani, in zone rimaste fedeli ad Antonio, come *Ancona*, *Pisaurum*, *Firmum Picenum* (Fermo), *Fanum Fortunae* (Fano), *Asculum* (Ascoli), *Falerio Picenus* (Piane di Falerone) ed *Aesis* (Iesi). Queste assegnazioni provocarono rivolgimenti socio-economici e attriti tra i nuovi arrivati e le popolazioni locali, e causarono, sembra, anche l'integrazione delle terre da coltivare con porzioni di territorio prese da altre regioni⁸.

L'area medioadriatica fu interessata, nella piena età imperiale, da una fitta rete di insediamenti costituiti da fattorie/ville rustiche e nuclei insediativi di media entità ripartiti nelle pianure e nelle fasce collinari, facenti capo ai centri amministrativi (*municipia*) posti in luoghi strategici per il controllo della regione. Il sistema agricolo si reggeva sulla fondamentale opera di controllo dell'uomo sul paesaggio: le bonifiche, il disboscamento e la divisione agraria erano indissolubilmente legate allo sfruttamento delle naturali linee di pendenza del terreno, al mantenimento dell'efficienza dei canali drenanti e al controllo degli argini fluviali. In assenza di continue opere di manutenzione il pericolo di alluvioni era infatti sempre incombente, soprattutto in prossimità della costa, data la scarsa velocità dei fiumi determinata dalla limitata pendenza della pianura: tale fatto-

7 E. GABBA, *Mario e Silla*, in *ANRW*, I, 1972, pp. 764-805; IDEM, *Esercito e società nella tarda repubblica romana*, Firenze, 1973; MONTANARI, *art. cit.*, (cum bibl.).

8 G. PACI, *Terre dei Pisaurensi nella valle del Cesano*, in *Picus*, XVI-XVII, 1996-1997, pp. 115-148.

re causava il rilascio degli abbondanti materiali, scaricati negli alvei in seguito all'intensivo sfruttamento agricolo del territorio, non in mare aperto, ma nelle immediate adiacenze della foce, determinando l'ostruzione di quest'ultima e l'avanzare della linea di costa⁹.

A partire dal III secolo d.C. fa sentire i suoi effetti la crisi economica e demografica che interessa tutto l'impero. L'assetto delle campagne cambia: molte fattorie vengono abbandonate, soprattutto quelle ubicate in zone dove più difficile e dispendiosa era la regimazione delle acque e il mantenimento di uno stabile equilibrio produttivo. Le aree che vengono abbandonate per prime sono quelle corrispondenti alle piane di foce e di fondovalle, percorse dai principali assi stradali e fluviali e che più delle altre zone richiedevano costanti operazioni di manutenzione per evitare impaludamenti e per mantenere le condizioni più favorevoli alla presenza umana.

Nel corso del IV secolo d.C. venne meno la ripartizione augustea in *Regiones* della penisola e si assistette alla provincializzazione dell'Italia: le Marche attuali furono comprese in un'unica regione (la V diocleziana), denominata *Flaminia et Picenum*, mentre tra IV e V secolo d.C. ci fu ancora la divisione tra *Flaminia et Picenum Annonarium* a Nord, dipendente dal vicariato di Milano, e *Picenum Suburbicarium* a Sud, dipendente dal vicariato di Roma. Questi cambiamenti giuridici e amministrativi erano una risposta alla profonda modificazione delle condizioni dei territori dell'impero e alla lenta ma inesorabile fine del sistema economico basato sullo sfruttamento intensivo dell'agricoltura da parte della piccola proprietà terriera. Gravi danni furono inoltre causati dall'invasione di Alarico dell'inizio del V secolo d.C., che prima del sacco di Roma lasciò il suo esercito libero di mettere a ferro e fuoco i territori che attraversava durante il tragitto verso l'Urbe.

9 M. COLTORTI, *L'evoluzione geomorfologia olocenica dei fiumi Misa e Cesano nei dintorni delle città romane di Suasa, Ostra e Sena Gallica*, in AA.VV., *Archeologia delle Valli Marchigiane Misa, Nevola e Cesano*, Perugia 1991, pp. 78-99; F. MARABINI, *Evoluzione dell'ambiente costiero in tempi storici e variazioni climatiche*, in *Il Quaternario*, 9, 1996, pp. 201-204.

Già a partire dalla fine del IV secolo d.C., ma soprattutto in quelli successivi, si affermò una nuova forma di sfruttamento del territorio, legata al diffondersi di grandi appezzamenti terrieri (*latifundia*) appannaggio di ricchi proprietari che trasferirono dalle città in campagna le loro attività e diedero origine a veri e propri centri residenziali e agricoli che costituirono l'antecedente della signoria agraria medievale. Mutò anche il paesaggio: molte aree lasciate incolte lasciarono il posto a boschi e paludi che vennero integrati nell'organismo economico e produttivo e divennero parte essenziale del nuovo ecosistema.

Il colpo definitivo venne dato dalla guerra greco-gotica del 535-553 d.C., che devastò la regione. L'invasione longobarda portò poi alla fine di numerosi centri di fondovalle che rinacquero però nelle alture circostanti, meglio difendibili, come *Forum Sempronii* (da San Martino del Piano a Fossombrone)¹⁰ e verosimilmente anche i borghi limitrofi, tra cui Saltara. Dal IV al VI secolo d.C. quindi si assiste ad un periodo di contrazione economica e di progressivo spopolamento delle campagne che causarono la cessazione delle opere di manutenzione dei canali di drenaggio e la ripresa dell'incolto; tali fattori, uniti ad un peggioramento climatico determinato dall'aumento della piovosità e dalla diminuzione delle temperature¹¹, portarono a impaludamenti, variazioni dei percorsi fluviali e ad altri sintomi di dissesto idrogeologico. Tali cambiamenti furono più vigorosi nelle piane di fondovalle in prossimità delle foci, dove l'azione dei fiumi venne amplificata e aggravata da quella marina.

L'area corrispondente all'attuale Saltara in epoca romana ricadeva tra i territori di pertinenza degli antichi municipi di *Fanum Fortunae* (Fano) e di *Forum Sempronii* (Fossombrone). Quest'ultima sorse, nella seconda metà del II secolo a.C., su di un vasto ter-

10 N. ALFIERI, *Le Marche e la fine del mondo antico*, in *Atti e Memorie della deputazione di storia patria delle Marche*, LXXXVI, 1980 (1983), pp. 9-34.

11 M. PINNA, *Le variazioni del clima*, Milano, 1996, pp. 125-129.

razzo nel tratto terminale della valle del Metauro, circa 20 m al di sopra dell'attuale alveo, in un sito già interessato in precedenza dalla probabile presenza di un *conciliabulum civium romanorum* sorto lungo la *via Flaminia*, in una posizione strategica per il controllo della media e alta vallata fluviale¹². Il territorio agricolo di *Forum Sempronii* (*municipium* dopo il 49 a.C. probabilmente in seguito alla *Lex Iulia Municipalis*) coincide con la media valle del Metauro, stretto a Nord e a Sud da morbidi rilievi collinari, percorso in senso longitudinale dall'alveo del Metauro e confinante ad Est, all'altezza dell'attuale Calcinelli, con il territorio di *Fanum Fortunae*. Come nelle altre vallate marchigiane, date le peculiari caratteristiche morfologiche della regione, qui gli agrimensori romani hanno dovuto adeguare la scansione centuriale alla ristretta fascia pianeggiante caratterizzata da linee di pendenza diverse a seconda dell'orientamento dell'asta del collettore principale e alla presenza di versanti collinari che, pur non molto aspri, non permettevano comunque di effettuare con facilità una divisione agraria rigida e regolare. A causa di tali peculiarità morfologiche inoltre il grado di conservazione dell'organizzazione territoriale di età romana e quindi le persistenze dei *limites* della centuriazione sono ovviamente inferiori e più labili rispetto ad aree prive di asperità fisiografiche, come ad esempio la Pianura Padana, dove la divisione agricola antica ha continuato e continua ancora a scansire estesi territori¹³. Nelle piane di fondovalle marchigiane invece movimenti franosi, rimodellamenti dei

12 GORI, LUNI 1983: G. GORI, M. LUNI, *Note di archeologia e topografia forosempronienese*, in "Picus", III, 1983, pp. 87-113; MERCANDO 1983: L. MERCANDO, *Documenti d'archivio per Forum Sempronii*, in *Bollettino d'arte*, 1983, pp. 83-110; M. LUNI, *Archeologia nelle Marche*, cit., pp. 190-192 (cum bibl.); SAVELLI, LUNI, MEI, 2004: D. SAVELLI, M. LUNI, O. MEI, *La città di Forum Sempronii e i suoi rapporti con il paesaggio attuale: una discussione basata su evidenze geologico-geomorfologiche e archeologiche*, in *Il Quaternario*, 17 (2/1), 2004, pp. 185-193.

13 Per la centuriazione romana in generale si rimanda a F. CASTAGNOLI, *Le ricerche sui resti della centuriazione*, Roma 1958; S. SETTIS (a cura di), *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano*, Modena 1983; G. SCHMIEDT, *Atlante aerofotografico della centuriazione*, Firenze, 1990.

versanti, difficoltà di deflusso dei corsi d'acqua e conseguenti impaludamenti delle pianure di foce hanno creato nei secoli le basi per diversi impianti colturali funzionali alle nuove condizioni ambientali. È tuttavia ancora possibile distinguere nel paesaggio medioadriatico attuale e, nel caso specifico, in quello della media e bassa Valle del Metauro tra gli attuali centri di Fossombrone e Fano, tracce della suddivisione agraria romana, attraverso il riconoscimento delle persistenze di alcuni *limites* dell'antica centuriazione (Figg. 1-2). Si possono individuare così almeno 35 centurie poste tra il limite Nord-orientale delle mura di *Forum Sempronii* ed il moderno centro di Calcinelli, nei pressi del sito dove sorgeva la *mutatio ad Octavum*, situata a probabile confine dei territori di *Forum Sempronii* e di *Fanum Fortunae*. Si tratta di centurie quadrate standard, di 20 *actus* per lato¹⁴, cioè circa 710,4 m, per uno sviluppo totale di 8 Km e 524 m di lunghezza e 17,66 kmq di superficie (Fig. 1).

L'orientamento scelto dagli agrimensori per la divisione del territorio in questione è quello *secundum naturam loci* (Frontino, *De limit.*, p. 30,1 ss. La.), condizionato cioè dalla morfologia del luogo, e non quello *secundum coelum*, frutto dell'elaborazione teorica sull'argomento¹⁵. Conseguenza interessante di tale scelta è che il *decumanus maximus* dell'agro centuriato non è rappresentato dalla via di comunicazione principale, la via *Flaminia*, che invece costituisce un semplice *limes intercisivus* interno alle centurie, ma dal decumano posto immediatamente a Sud della strada consolare, il cui percorso si è conservato fino ad oggi per una considerevole lunghezza¹⁶. Tale accorgimento è stato effettuato appunto a causa della fisiografia del territorio, allo scopo di ottenere la massima superficie agraria possibile tra le colline che stringono la media valle del Metauro.

14 Un *actus* è pari a 35,52 m (cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, XVIII, 3, 9).

15 P. TOZZI, *Saggi di topografia storica*, Firenze, 1974; SETTIS, *op. cit.*, pp. 98-100.

16 Riguardo il rapporto tra le vie consolari e l'agro centuriato si veda SETTIS, *op. cit.*, pp. 106-107.

Inoltre la città stessa di *Forum Sempronii* presenta un orientamento divergente rispetto all'organizzazione del proprio territorio agricolo, segno evidente delle cause morfologiche che determinarono le linee base della programmazione urbanistica e di quella di centuriazione del territorio¹⁷. I *kardines* e i *decumani* dell'agro centuriato sono impostati in modo perpendicolare e parallelo all'asta del Metauro, in armonia con le naturali linee di pendenza del terreno. L'asse generatore della suddivisione territoriale romana è rappresentato quindi dall'alveo del fiume, il cui corso in molti casi costituisce il *limes* principale di alcune centurie (Sic. Flac., *De condicionibus agrorum*, p. 257 La.) ed è compreso all'interno di altre. Questa peculiarità fa ipotizzare la presenza di alcune centurie o lotti non assegnati per evitare danneggiamenti alle coltivazioni, causati da eventuali piene del Metauro, come d'altra parte prescrivono i testi agrimensori romani (Front., *De controversiis*, p. 17 La.; *De controversiis agrorum*, p. 52 La.; Sic. Flac., *De cond.*, pp. 157-158 La.) e come si può riscontrare ad esempio anche nel territorio di *Pisaurum* in relazione alla valle del Foglia¹⁸. All'altezza dell'attuale Calcinelli l'agro centuriato del *municipium* di *Forum Sempronii* doveva probabilmente interrompersi, e, superata una fascia di rispetto probabilmente non centuriata, in coincidenza con il cambiamento di orientamento del corso d'acqua principale, iniziava il territorio di *Fanum Fortunae*, anch'esso suddiviso in centurie di 20 x 20 *actus* e orientato *secundum naturam loci* (addirittura Frontino la cita come esempio di centuriazione effettuata adeguandosi alla conformazione del paesaggio)¹⁹. Pur essendosi verificata, a causa delle eson-

17 Tale situazione si può riscontrare ad esempio a *Florentia, Brixia, Pisae e Cremona*: SETTIS, *op. cit.*, pp. 102-105 (cum bibl.).

18 P. CAMPAGNOLI, P. DALL'AGLIO, *Regimazioni idriche e variazioni ambientali nelle pianure di foce delle Marche settentrionali*, in *Uomo, acqua e paesaggio. Irregimentazione delle acque e trasformazione del paesaggio antico*, Atti dell'Incontro di studio, S. Maria Capua a Vetere, 22-23 novembre 1996, Roma, 1997, pp. 61-72, pp. 68-69.

19 N. VULLO, *La centuriazione del territorio di Fanum Fortunae*, in AA.VV., *Fano romana*, Fano, 1992, pp. 377-388.

dazioni fluviali e della cessazione della regimazione delle acque, la cancellazione della maggior parte dei principali assi stradali antichi, si conservano ancora tracce di *limites intercisivi* posti a metà o a un terzo di centuria. Nel caso di *Fanum Fortunae*, a differenza di *Forum Sempronii*, il *decumanus maximus* della centuriazione era rappresentato dalla *via Flaminia*, coincidendo quindi con quello della città, il *cardo maximus* corrispondeva alla via costiera e l'*umbilicus gromae* era posto al centro della piazza pubblica cittadina. È stata individuata una maglia regolare di 54 centurie quadrate, per un'estensione territoriale di 2800 ettari, poste in massima parte sulla riva sinistra del Metauro: la divisione agraria di *Fanum Fortunae* è stata oggetto di studio del Selvelli²⁰ prima, poi di Nereo Alfieri²¹ e quindi di Nicoletta Vullo.

Si riscontra quindi, nella media e bassa valle del Metauro, tra i territori di *Fanum Fortunae* e di *Forum Sempronii*, il caso di una giustapposizione di blocchi centuriali non molto estesi e con orientamenti diversi all'interno della medesima vallata (Fig. 2), come si può ad esempio notare nella valle del Tenna in connessione con i *municipia* di *Falerio* e di *Firmum*²².

Non è da escludere che anche la zona collinare a sinistra del Metauro sia stata oggetto di divisione agraria, anche se le tracce di allineamenti non sono tali da permettere di ipotizzare la presenza di centurie regolari. In questo caso è più verosimile pensare ad altri modi di suddivisione del suolo, come ad esempio quello *per jugeribus e limitibus intercisivis*, più adatto per questa realtà morfologica (*Liber Coloniatarum II*, p. 254, 25-28 La.). Solo il prosieguo della

20 C. SELVELLI, *Intorno alla centuriazione del territorio ed all'urbanistica romana di Fanum Fortunae*, in *Nel bimillenario della nascita di Augusto: ricordi romani nelle Marche*, Ancona, 1941, pp. 113 ss.

21 N. ALFIERI, *Per la topografia storica di Fanum Fortunae (Fano)*, in *Rivista storica dell'antichità*, VI-VII, 1976-1977, pp. 147-171.

22 G. BONORA, *Rapporti tra centuriazione e viabilità nella valle del Tenna*, in *Le strade nelle Marche: il problema nel tempo*, Urbino, 1987, pp. 423-427; P. BONVICINI, *La centuriazione augustea nella Valtenna*, Fermo, 1978.

ricerca comunque potrà chiarire tali dubbi e portare nuovi dati sui metodi di suddivisione territoriale adottati nella valle del Metauro. Di estrema importanza si rivela lo studio sulla conformazione del paesaggio antico, soprattutto al giorno d'oggi, in cui procede sempre più veloce la modificazione dell'assetto delle campagne, legata alle nuove forme di produzione e alle nuove tecnologie utilizzate dall'agricoltura moderna.

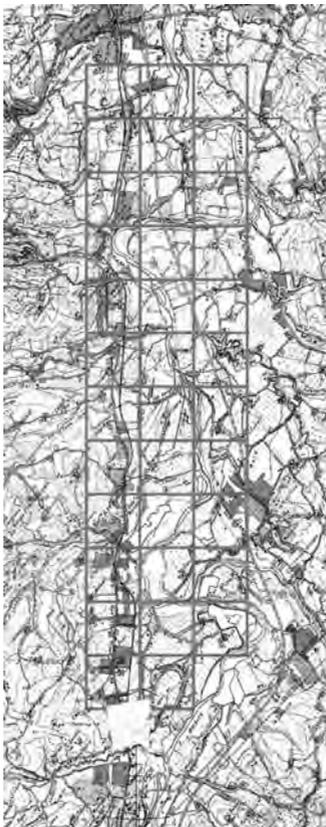


Fig. 1 – Ricostruzione del reticolo centuriale di età romana nella media valle del Metauro tra il *municipium* di *Forum Sempronii* (San Martino del Piano di Fossombrone) e la *mutatio ad Octavo* (Calcinelli di Saltara).



Fig. 2 – I territori agricoli di *Forum Sempronii* e di *Fanum Fortunae*, esempio di blocchi centuriali con orientamento diverso all'interno della medesima vallata.

La produzione musiva lungo la Flaminia.

FILIPPO VENTURINI

Le guerre civili che videro contrapposti prima Cesare e Pompeo, poi Ottaviano e Antonio incisero fortemente su questo territorio, che fu attraversato dal conquistatore delle Gallie durante la sua marcia su Roma e che si schierò a favore di Antonio dopo il 44 a.C. Potrebbe quindi essere ipotesi sensata quella di ritenere buona parte dei pavimenti genericamente datati al I a.C. connessi con una grande fase di fioritura di opere edilizie private e pubbliche successiva alla battaglia di Azio, in connessione con la normalizzazione augustea. L'avere prediletto la parte perdente dovette infatti comportare pesanti ritorsioni: si pensi al saccheggio di *Sentinum*, per essersi schierata con gli insorti di Perugia e alla leggenda in base alla quale il giorno della battaglia di Azio Pesaro sarebbe sprofondata in una voragine apertasi nel terreno, leggenda che certamente allude ad un triste momento per una città che era stata rifondata da Antonio, prima della nuova fondazione di Augusto nel 27 a.C.

Augusto provvide a restaurare la Flaminia (...) *viam Flaminiam ab urbe Ariminum refeci* (...)¹: un forte e tangibile segnale della presenza del potere centrale in una zona ove diverse città avevano parteggiato per Antonio, dove era forte la tradizione popolare (si ricordino gli interventi graccani² e lo schieramento a favore di Mario³).

1 *Res Gestae*, XX, 5.

2 M. MONTANARI, *I Romani nell'area medioadriatica*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003, pp. 90-92.

3 MONTANARI, *art. cit.*, pp. 99-101.

Questa tradizione trova riscontro, anche a livello religioso, con il culto della *Fortuna*, che anche a Roma era tipicamente plebeo⁴ e che basandosi sulla divinazione per mezzo delle *sortes* si opponeva al *fatum*, cioè la parole del garante dell'ordine: Giove⁵ che fra i suoi appellativi aveva anche quello di *Augustus*.

Il restauro della Flaminia, l'intensa attività di pubblica edilizia nei centri della zona furono dunque, molto più che atti di munificenza da parte del *princeps*, furono forti e chiari segnali di presenza del potere che certamente persuasero molti a dimostrazioni di lealismo verso il nuovo e ormai unico signore di Roma. Di tutto questo è specchio anche la produzione musiva, sia per quanto riguarda gli edifici pubblici, ma anche per quanto concerne la sfera privata⁶.

È tuttavia il periodo compreso fra il II e il III d.C. quello con le maggiori attestazioni di opere musive, nei centri urbani, per lo più in *domus*. Fra i complessi musivi più prestigiosi databili a quest'epoca possiamo citare: la Domus del mito di S. Angelo in Vado, quella di Europa di Fossombrone, vari sono anche i ritrovamenti di singoli mosaici che testimoniano l'esistenza di residenze private di alto livello, come il mosaico di Leda e il Cigno di Pesaro, quello di Eros a cavallo di una pantera di Fano. È stato messo in luce come questi pavimenti siano debitori di influenze, che travalicano i confini italici, giungendo fino al nord Africa, questo si riscontra anche nelle pitture parietali⁷.

4 A. BRELICH, *Tre variazioni sul problema delle origini*, Roma 1976, pp. 17- 55; si veda anche W. BURKERT, *La religione greca*, Milano, 2003, p. 295 ove si chiariscono i rapporti fra Apollo dio oracolare e Zeus, in particolare si veda *Hymm. Apoll. 131 ss.*

5 BRELICH, *op. cit.*, pp. 34-35.

6 F. VENTURINI, *Riflessi dell'ideologia augustea nei mosaici dell'area medioadriatica*, in M. LUNI (a cura di), *La vittoria Kassel e l'Augusteum di Forum Sempronii*, Roma, 2014, pp. 195-200

7 C. CARDINALI, *Pitture parietali da Domus di Forum Sempronii*, in M. LUNI (a cura di), *Domus di Forum Sempronii*, Roma 2007, pp. 91-106; F. VENTURINI, *I mosaici di Forum Sempronii*, in M. LUNI (a cura di), *Domus di Forum Sempronii*, Roma, 2007, pp. 53-90.

Un importante recupero per il territorio di Saltara: aspetti storici e tecnici del mosaico della caccia.

IRENE CECCHI

Ancor prima dell'arrivo dei Romani, in questo territorio abitavano i Galli Senoni, che nel 400 a.C. si insediarono in un'area compresa fra il fiume Foglia (*Pisaurum*) ed il Misa, estesa, secondo alcune teorie, per circa 25-30 km verso l'interno, che non a caso i Romani chiamarono *Ager Gallicus*. Le fasi di romanizzazione dell'*Ager Gallicus* si possono riconoscere in alcune tappe fondamentali: la proclamazione della *Lex Flaminia de agro Gallico et Piceno viritim dividendo* (232 a.C.), la realizzazione della Via Flaminia nel 220 a.C., la battaglia di Sentino del 295 a.C.

Attorno alla via consolare Flaminia, che collegava Roma al Mare Adriatico, nel corso del tempo sorsero i centri abitati che caratterizzano ancora oggi la provincia: *Pisaurum* (Pesaro), *Fanum Fortunae* (Fano), *Forum Sempronii* (Fossombrone), *Ad Caletum* (Cagli), per citarne alcuni.

A metà strada tra *Fanum Fortunae* e *Forum Sempronii*, nell'area dell'attuale Calcinelli, sorgeva un'antica *mutatio* detta *ad Octavo*, che fungeva da luogo adibito al cambio dei cavalli e breve sosta per i viaggiatori. Il sito, purtroppo non più visibile in quanto obliterato da una costruzione moderna, è oggi indicato da un pannello esplicativo posto di fronte al Centro Sociale di Calcinelli.

La "destinazione d'uso" di *Saltara*, invece, è più controversa. Una delle ipotesi che sono state formulate dagli archeologi è che qui vi fosse un appezzamento di terreno lasciato a *saltus*, ossia "bo-

sco”. Un luogo, quindi, utile per la crescita e il rifornimento del legname e il pascolo. Ma varie sono le leggende che coronano questo nome di più fantastico mistero, come la presenza in queste terre di un drago feroce a cui gli abitanti del luogo dovevano praticare sacrifici per placarne l’ira: da qui *Saltus Ara* è interpretato come “l’altare del bosco”¹. Il drago è, in effetti, un simbolo che ricorre spesso nella storia del Comune di Saltara e si ritrova in vari luoghi e contesti: nello stemma comunale; nell’affresco con *Giudizio Universale* della Chiesa del Gonfalone; nell’incisione sulla Torre di Giustizia; nella fontana del Drago.

Un’altra ipotesi ricollega il nome *Saltarius* alla presenza in questi luoghi di un antico guardiano: vero è che quando qui si formò il primo nucleo abitativo di Saltara, in età longobarda, furono insediati dei guardiaboschi (*Saltarii*) dall’autorità giudiziaria². Ancora, un’interpretazione del nome lo ricollega alla famosa battaglia del Metauro: *Saltus Aeris* diverrebbe quindi “il bronzo del bosco”, identificando nel bronzo le armi lasciate dai Cartaginesi in fuga dai Romani. Queste solo alcune delle tante interpretazioni e leggende, soprattutto tramandateci dal Billi,³ di un ter-

-
- 1 Narra il Billi: «Dicono che ai tempi dei Galli e dei Romani un alato dragone abitasse ed infestasse quei boschi, e per placarlo gl’innalzassero un’*ara*, resa celebre pel concorso di tutti i popoli confinanti che ivi si recavano per placarlo coi loro donativi e sacrificii. Da questo fatto denominano Saltara *ara del bosco*, *ara saltus*: confermano il tutto coll’alato dragone che il comune di Saltara innalza per sua insegna», in A. BILLI, *Ricordo Storico di Saltara e Fano*, Fano, 1866, p. 9.
 - 2 M. BONIFAZI, *Saltara, Un castello tra Adriatico e Appennino*, Calcinelli di Saltara, 2006, p.15. Delle origini longobarde del nome così parla il Billi: «Alcuni sapienti uomini affermarono, Saltara essere dizione di origine longobarda. Conciossiachè nelle leggi stampate a quiei di con la parola *Saltarius* si vuol espresso il custode di un predio, e nel glossario greco è spiegato per guardiano di luoghi montani. [...] i *saltarii* non erano che guardie campestri o guardiaboschi. [...] sotto i longobardi i monaci benedettini della badia di San Paterniano presso le mura di Fano possedendo terreni in quel di Saltara, vi avranno avuto un custode o castaldo che sia, vale a dire un *Saltarius*, donde il nome sarà di leggieri passato a denominare quel gruppo di case [...] e quindi un castello col nome di Saltara» in A. BILLI, *op. cit.*, p.7.
 - 3 Il Billi cita ancora *inter saltus*, tra due colline selvose; *Saltus Arri* o *Arrii* bosco della famiglia romana Arria o di Arrio (A. BILLI, *op. cit.*, p.6) e da ultimo *Saltus Ares* come bosco dedicato a Marte: «[...] e conclusi infine che la desinenza *aria* non potea deri-

ritorio ancora poco indagato e di cui molto rimane da scoprire.

Ma sulla scia di queste tante congetture sul nostro passato, qualcosa di ben più concreto è finalmente riaffiorato dal tempo, come una fotografia scattata duemila anni fa. Grazie all'aiuto e all'interessamento di validi archeologi⁴ e dell'ex sindaco Claudio Uguccioni, abbiamo oggi⁵ la possibilità di analizzarlo da vicino, presso la Chiesa del Gonfalone, tre frammenti musivi rinvenuti in una località non troppo distante dalla *mutatio ad Octavio*, che testimoniano come in epoca romana qui vi fosse un certo fermento edilizio: si è certi, infatti, della presenza di una villa⁶. Tali frammenti, di 3m x 1m ognuno, furono rinvenuti nei pressi del podere Solazzi, in Via Gambarelli, nel 1928 (come indica una scritta sul supporto). Il sito esatto del ritrovamento non è dato sapersi⁷: in quegli anni, infatti, il podere Solazzi misurava ben 500 ettari ed era di proprietà dei due fratelli Giovanni Battista e Sante Solazzi. Solo nel 1936 venne diviso tra i vari eredi e spartito in più proprietà. Secondo la gentile testimonianza della nipote di Giovanni Battista, la signora Mariateresa Solazzi, il mosaico fu rinvenuto durante dei lavori agricoli da un contadino il quale informò subito il proprietario del

vare in questo vocabolo che dall'accusativo Ἀρηα il Marte dei Greci, dei Galli e dei primitivi popoli d'Europa», in A. BILLI *op. cit.*, p. 11. Quest'ultima interpretazione è da lui dettagliatamente spiegata e poi supportata da alcune congetture storiche, prima fra tutte la presenza, anticamente, di un altare dedicato a Marte sul colle di San Martino (A. BILLI, *op. cit.*, p. 12), dove ora sorge il Museo del Bali.

- 4 Mi riferisco in particolare al Prof. Mario Luni, che già nel 2010 aveva fornito utili informazioni in merito ai mosaici in oggetto e sarebbe stato ben contento di vederli riportare presso il nostro comune e al Prof. Giancarlo Gori, che ha partecipato all'individuazione del punto in cui si presume siano stati rinvenuti per poter permettere le future ricerche archeologiche.
- 5 Precisamente i mosaici sono stati portati nell'attuale collocazione presso la chiesa del Gonfalone nel luglio 2016.
- 6 L. MERCANDO, *Pavimenti a mosaico e pitture parietali*, in M. LUNI, *Archeologia nelle Marche, Dalla preistoria all'età tardoantica*, Firenze, 2003, p. 334.
- 7 Il sito non è dato sapersi, ma grazie all'aiuto di persone del luogo che hanno testimoniato l'affioramento dal suolo di tessere musive, si presume possa collocarsi in Via Gambarelli, davanti la Santa Casa.

podere Giovanni Battista, che avisò a sua volta la Soprintendenza Archeologica di Ancona. I mosaici furono quindi staccati dal sito di origine e depositati presso la Soprintendenza⁸. Venne posto un supporto in cemento armato, presente ancora oggi, che rende i mosaici molto pesanti (4 quintali ognuno) e difficilmente trasportabili.

Il recupero di questi tre frammenti per il territorio di Saltara e per l'appena costituito Comune di Colli al Metauro è assolutamente importante, perché grazie ad essi è possibile avere un piccolo scorcio di quelle che erano le abitudini e le usanze, di una cultura lontana duemila anni, ma che ancora oggi ci appartiene e ci identifica in maniera significativa. Dall'arte musiva del periodo imperiale, com'è quella dei frammenti della caccia, riscopriamo un fermento artistico e culturale tipico di quegli anni: l'espansione dell'Impero, le conquiste, l'utilizzo dell'arte per trasmettere lo splendore dell'assolutismo. L'arte romana è monumentale, imponente, gloriosa e impiegata in senso utilitaristico per comunicare la potenza di un imperatore o di un signore. Il mosaico, in particolare, viene spesso impiegato nelle abitazioni (esclusivamente come pavimentazione) per esprimere messaggi che siano facilmente comprensibili agli ospiti. Viene riposto in ogni stanza con una precisa funzione: amorosa nei *cubicola*; temi dionisiaci, animali e scene di caccia nei *triclinia*; temi marini in terme e ambienti acquatici, solo per citare alcuni esempi. Tutto ciò, ovviamente, è possibile da parte di persone con una certa disponibilità economica. Così, mentre per decorare le pareti vi erano gli affreschi, a terra vi erano queste pavimentazioni musive; due tecniche entrambe durevoli e che affidano all'indurimento della calce i propri colori e le immagini da essi rappresentate. Due tecniche, perciò, molto adatte alla trasmissione

8 Secondo le moderne tecniche di restauro sarebbe raccomandabile un intervento sul supporto e una sua sostituzione col più idoneo Aerolam, più leggero e consono alla conservazione delle opere musive. In assenza di questo, è comunque adatto il nuovo collocamento all'interno di un luogo privo di umidità e sbalzi termici come quello attualmente scelto.



Fig.1 - Frammento con antilope rincorsa da un cane.



Fig. 2 - Frammento con lepore.



Fig. 3 - Frammento di mosaico raffigurante giaguaro e zampe di ippocampo.

di un messaggio nel tempo. Non a caso le principali testimonianze pittoriche di quest'epoca sono su supporto ceramico o materiale lapideo.

Nel caso in questione i tre frammenti raffigurano:

- un'antilope rincorsa da un cane (Fig. 1);
- una lepre (Fig. 2);
- un giaguaro e parte di emblema con zampe di ippocampo (Fig. 3).

Affermare con precisione di quale ambiente potessero far parte sarebbe azzardato, ma potremmo ipotizzare, per analogia con altri mosaici locali, che si possa trattare di una sala da pranzo, ovvero un *triclinium*. Lasciando i confronti con mosaici simili al contributo dell'archeologo Venturini nel presente volume, è interessante soffermarsi sulla tecnica musiva impiegata, di cui ci narrano Plinio⁹ e Vitruvio¹⁰. Sul terreno si stendeva lo *statumen*, formato da ciottoli di grosse dimensioni; il *rudus*, alto circa 25 cm e composto da frammenti lapidei di dimensioni inferiori, legati per mezzo della calce; il *nucleus*, spesso 12 cm circa, formato da materiali più fini come il cocciopesto e la polvere di marmo, legati sempre tramite la calce. Sul *nucleus* veniva infine steso il tessellato: il disegno era dapprima eseguito su cartoni per poi essere riportato con le tessere.

Nel caso del mosaico di Saltara, i tre frammenti furono staccati dal loro sito di origine, come già detto, per cui dobbiamo considerare quali strati originali si sono conservati. Lo stacco di un mosaico può prevedere diverse metodologie: si va dallo stacco a massello, che consiste in una rimozione a blocchi con tutti gli strati di sottofondo; allo stacco previa velatura con colle o resine dello strato superficiale, in cui gli strati di sottofondo del mosaico (*nucleus*, *rudus*) vengono completamente rimossi e il solo strato ad essere conservato è quello delle tessere, che rimane l'unico strato originale

9 PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia* XXXVI.

10 VITRUVIO, *De Architectura*, VII.

dell'opera. Nel caso in questione, ad un esame visivo sembra sia stato applicato il secondo metodo: il supporto in cemento armato è palesemente non originale e quindi l'unica parte che a noi davvero interessa analizzare, in quanto autentica, è quella del tessellato.

In base alla dimensione del tessellato si distinguono diverse tipologie musive: si va da tessere di dimensioni piccolissime e anche molto raffinate (*opus vermiculatum*) a tessere con dimensioni molto più grandi, come quelle impiegate nell'*opus sectile*¹¹. Le tessere del mosaico della caccia sono di dimensioni 1-1,5 cm, di formato quadrato e corrispondono alla tipologia dell'*opus tessellatum*, che è di gran lunga una delle tecniche musive più impiegate nell'epoca romana e non sorprende che venga utilizzata anche in un ambiente provinciale quale il nostro. Questa tecnica può essere più o meno costosa, in base alle maestranze e ai materiali impiegati. Il fatto poi che si utilizzino tessere esclusivamente nere su fondo bianco rende questa tecnica sicuramente più economica rispetto ad altre eseguite con vari colori; ciò non toglie comunque valore all'opera, che rimane di un certo pregio.

Non dobbiamo dimenticare poi, che quando il mosaico iniziò ad essere impiegato dai Romani per decorare i pavimenti, aveva inizialmente uno stile molto colorato, sulla scia dei mosaici greci da cui aveva tratto ispirazione. In seguito, invece, nel periodo imperiale, anche i Romani svilupparono una loro predilezione che era proprio quella dell'impiego di tessere bicolori, bianche e nere e ciò significa che i nostri frammenti rispondono in pieno al gusto sobrio della cultura romana.

La composizione delle tessere e della malta di allettamento è, da un esame visivo, analoga a quella riscontrata in altri mosaici romani rinvenuti presso il Parco Archeologico di *Forum Sempronii*, analizzati in anni recenti (2010) tramite indagini diagnostiche specifiche. Si riportano di seguito i risultati derivati da tale studio, eseguito in

11 Si tratta di una tecnica che utilizza marmi tagliati di varia forma e dimensioni, spesso importanti e molto pregiati.

collaborazione con la Dott.ssa Sara Barcelli e il Prof. Giorgio Famigliani dell'Università di Urbino.

Dall'analisi in sezione sottile di alcune tessere provenienti dal mosaico di Europa (oggi conservato presso il Museo Archeologico di Fossombrone) sono stati individuati i seguenti materiali lapidei:

- Scaglia rossa, impiegata per il colore rosso. La provenienza non è identificabile con precisione vista la diffusione di questo tipo di roccia ma si presume la Cava del Furlo o dei Monti della Cesana.
- Scaglia bianca o Maiolica, impiegata per il bianco. Come per la Scaglia Rossa, è difficile stabilire la provenienza precisa vista la larga diffusione, ma si presume una cava locale (Furlo o Cesana).
- Per il nero sono impiegati la Trachite dei Colli Euganei e una Biocalcarenite di provenienza non locale, presumibilmente la Valmarecchia.

L'impiego di calcari locali non sorprende, in quanto più facilmente trasportabili e reperibili, mentre il collegamento con le zone del padovano conferma la presenza di traffici commerciali già riscontrati in altre situazioni dagli archeologi¹².

Tramite analisi diffrattometriche ai raggi X¹³ della malta del *nucleus* del mosaico US11 nella *Domus Europa* e della cornice ancora in situ del mosaico di Europa, anch'essa nella *Domus Europa*, sono stati identificati i seguenti minerali: calcite, quarzo, K-feldspati, plagioclasti e illite. Dall'analisi semi-quantitativa si sono inoltre

12 Secondo la gentile testimonianza dell'archeologo Filippo Venturini.

13 La tecnica della diffrattometria a raggi X consente di indagare sostanze solide sia in modo qualitativo, tramite l'individuazione dei minerali principali presenti, sia semi-quantitativo, tramite lo studio dell'altezza dei picchi. Il metodo sfrutta gli effetti dell'interferenza che ha una radiazione elettromagnetica di lunghezza d'onda submicronica (raggi X) con il reticolo cristallino dei minerali e segue l'equazione di Bragg. Ogni reticolo diffrange la radiazione secondo un determinato angolo ed è quindi possibile risalire al minerale dai vari picchi caratteristici rilevati.

individuati due gruppi di campioni: un gruppo a base di calcite, quarzo, plagioclasti e K-feldspati e un altro gruppo particolarmente ricco di calcite e quarzo, a cui seguono quantità più modeste di plagioclasti, K-feldspati e illite. Il secondo gruppo si differenzia quindi per un maggior contenuto di quarzo e per la presenza di illite¹⁴.

14 Tesi di Laurea di I.CECCHI, *Mosaici policromi nell'Ager Gallicus: esempi di tutela e valorizzazione*, Relatore Prof. M. LUNI, correlatori O.MEI e G.FAMIGLINI, A.A. 2009-2010, pp. 110-126.

Il mosaico di Saltara e la produzione musiva locale.

FILIPPO VENTURINI

Il pavimento in questione è noto per i tre frammenti, dai quali si può dedurre che la cornice era caratterizzata da scene di vita selvaggia: un ghepardo e una lepre in corsa, incorniciati da alberi. Un frammento risulta circoscritto su tutti e quattro i lati da fasce di inquadramento monocrome, si trattava verosimilmente della soglia, qui è ritratta una scena di caccia: un cane insegue quella che parrebbe essere un'antilope. Mentre nel campo centrale, in gran parte perduto, era sicuramente ritratto un ippocampo, sul dorso del quale è ipotizzabile ci fosse Europa o una Nereide, oppure Venere, magari circondata da un paio di Eroti.

A S. Angelo in Vado, in corrispondenza dell'entrata al triclinio, c'è una scena di caccia ove un cane insegue un'antilope (Fig. 1) e, nella stanza 3, sempre in corrispondenza della soglia, c'è un motivo di girali vegetali, con animali fra le spire e fra questi si riconoscono: un'antilope in fuga e un giaguaro, ma si possono riscontrare anche affinità con mosaici rinvenuti in altre zone d'Italia, infatti la scena del cane che da la caccia al cervo trova riscontro puntuale in un mosaico di Arezzo attribuito al II-III d.C. ove un cervo è inseguito da un cane¹, ma anche ad Aquileia, in un mosaico rinvenuto del Fondo Cossar, ove un cane punta e abbaia contro un cervo di II d.C., a Rimini, stessa epoca, in due pannelli dello stesso mosaico, si vede un cervo in fuga, in un ambiente naturale simboleggiato da uno scarno alberello e un cane che si lancia all'inseguimento, il tutto in

1 M. BUENO, *Mosaici e pavimenti della Toscana*, Roma, 2011, pp. 343-344.

bianco e nero con i particolari anatomici bianchi, simile è anche un altro mosaico riminese, rinvenuto in via Castelfidardo, ove si nota un quadrupede in corsa². A Venezia Nuova di Villa Bartolomea, presso Legnano, in un pavimento di I-II d.C. o a Pola in uno della stessa epoca ricorre lo stesso tema³. Un simile soggetto doveva essere anche in un mosaico di Treia⁴. Un'allusione alla caccia con cani è probabilmente anche nel così detto mosaico dei cani di *Forum Sempronii* (Fig. 2), la somiglianza che gli animali di questo pavimento hanno con quelli della soglia del triclinio di S. Angelo in Vado indurrebbe a ritenere queste opere coeve.



Fig. 1 – Mosaico di Sant'Angelo in Vado.



Fig. 2 – Mosaico dei cani di *Forum Sempronii*.

-
- 2 G. L. GRASSIGLI, *La scena domestica nel suo immaginario*, Perugia 1998, pp. 188-189.
 3 F. RINALDI, *Mosaici e pavimenti del Veneto*, Roma 2007, pp. 236-237.
 4 M. LUNI, *Treia*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze 2003, pp. 161-163, fig. 30.

Queste rappresentazioni di caccia sono un simbolo della *virtus* del *dominus* e rievocano uno stile di vita aristocratico e sono spesso un surrogato economico delle più complesse rappresentazioni cinegetiche del Nord Africa, questo è confermato anche dalle tipologie animali ritratte: ghepardi, antilopi⁵.

Nel campo centrale del mosaico di Saltara era ritratto sicuramente un ippocampo, l'unione di tematiche venatorie, con quelle marine non è un fatto eccezionale, ricorre a S. Angelo in Vado, ove nel triclinio, al centro, c'è un *emblema* che ritrae alcune specie ittiche, ma anche a Fossombrone, anche se la caccia in quel caso è trasportata in una dimensione mitologica: un centauro che lotta contro le fiere orna il pannello in corrispondenza dell'entrata nel mosaico che ha al centro il ratto di Europa, ove la giovane appare a cavallo di un toro, in corsa sul mare.

Creature marine fantastiche sono attestate, sia a *Sentinum*, che a Pesaro, in pavimenti di II-III d.C.

La coerenza tematica e stilistica con i mosaici delle città limitrofe consente di collocare il tessellato di Saltara fra II e III d.C., abbastanza agevolmente. Si approfitta di questa circostanza per fare notare che la datazione del complesso musivo di S. Angelo in Vado, andrebbe spostata ad un'epoca compresa fra il II d.C. e il principio del III. Visto che la sede non è quella appropriata per approfondire questo argomento, si citeranno solo alcuni dati a favore di questa teoria. Il mosaico del vano 9 trova i confronti più stringenti con: Roma, area del porto fluviale, non prima del II d.C.⁶; Terme di Oceano a Sabratha, metà del II d.C.⁷, inoltre nello stesso pavimento, fra i motivi di riempimento compare quello del fiorone di otto elementi, con quattro petali affusolati e quattro biconvessi (DM II

5 GRASSIGLI, *op. cit.*, 1998, pp. 188-189; RINALDI, *op. cit.*, pp. 226-227.

6 Sanzi di Mino 2007, pp. 181-205 viene datato ad epoca adrianea; Palazzo Massimo 2013, p. 452, viene datato al III-IV d.C.

7 A. DI VITA, *La villa della gara delle Nereidi*, in *Supplements ti Libya Antiqua II*, 1966, pp. 51-58, Tav. VI.

268a), si tratta di un motivo che non risulta comparire prima della fine del II d.C.⁸ Il motivo del campo centrale del triclinio non compare prima del II d.C.: si trova negli *hospitalia* di Villa Adriana a Tivoli e ricorre con frequenza sia nella II Regio, che in Sicilia, che nella Regio VII e nelle Regiones VIII e X, per lo più a partire dal III d.C., con maggiori attestazioni del IV d.C., durante questo arco cronologico è diffuso anche in Spagna, Gallia e Nord Africa⁹. Il quadro centrale figurato dello stesso mosaico per il modo in cui la fauna marina è ritratta trova confronti con un *emblema* della villa di Baccano della fine del II d.C.¹⁰. Analogie sussistono anche con *emblemata* africani, soprattutto con uno di Gurgi, in Tripolitania datato fra II e III d.C.¹¹.

È probabile che il mosaico di Saltara fosse in una villa rustica, questo conferirebbe all'opera particolare risalto, poiché se così fosse, si tratterebbe dell'unico esempio di pavimento musivo di buona qualità, in una dimora extraurbana, rinvenuto fino da oggi nella zona, databile alla mediaetà imperiale. Non esistono infatti simili attestazioni nella zona, prima del IV-V d.C., epoca alla quale andrebbero ascritti il pavimento di Montesecco di Pergola¹² e il prestigioso complesso musivo del palazzo di Colombarone¹³.

8 RINALDI, *op. cit.*, p. 204.

9 *Ibidem*.

10 AA.VV., *Mosaici antichi in Italia. Regione Settima. Baccano Villa Romana*, Roma 1970, pp. 51-54.

11 R. BARTOCCINI, *Scavi e rinvenimenti in Tripolitania negli anni 1926-1927*, in *Africa Italiana* II, 2, 1928-1929, pp. 95-101 figg. 31-32.

12 L. MERCANDO, *Il mosaico di Montesecco di Pergola presso Madonna del Piano*, in P. DEL BIANCO (a cura di), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche, studi in memoria di M. Zuffa*, Rimini, 1984, pp. 185-199; L. MERCANDO, *Pavimenti a mosaico e pitture parietali*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze 2003, pp. 317-348; F. VENTURINI, *Il mosaico di Montesecco di Pergola*, in M. LUNI (a cura di), *Il territorio di ritrovamento dei bronzi di Pergola nell'antichità*, Urbino, 2008, pp. 127-135.

13 P. L. DALL'AGLIO, *Colombarone (PS) campagna 1996*, in *Ocnus* V 1997, pp. 255-260; IDEM, *Colombarone (PS) campagna 2001*, in *Ocnus* IX-X 2002, pp. 269-275.

Questa carenza di attestazioni è innanzitutto dovuta alla mancanza di un'indagine sistematica, infatti riguardo alle *villae* si hanno solo notizie limitate, derivanti da qualche scavo, come quello di Acqualagna, ma spesso derivanti da ricerche di superficie o da segnalazioni occasionali, conseguenza di lavori agricoli¹⁴, ma è probabile che ci siano anche altre ragioni, innanzitutto economiche, sappiamo infatti che questo territorio già a partire dalla fine del I d.C. e poi soprattutto durante i secoli successivi, soffrì una forte crisi¹⁵. Questa situazione è comune ad altre parti di Italia, ad esempio la Toscana, ove fra i secoli II e III è evidente un abbandono delle campagne, testimoniato anche da alcune fonti, va tuttavia tenuto presente che ricerche più recenti sembrerebbero fare emergere un quadro meno drammatico¹⁶.

Solo future ricerche sistematiche su tutto il territorio in questione, a partire proprio dal sito del rinvenimento del mosaico potranno dare le risposte agli importanti quesiti, che questo pavimento fa sorgere.

14 M. LUNI, *Domus, ville e insediamenti sparsi*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze 2003, pp. 270-276.

15 G. PACI, *Le iscrizioni romane di Tifernum Mataurense e la storia del municipio*, in E. CATANI, W. MONACCHI (a cura di), *Tifernum Mataurense I*, Macerata 2004, pp. 17-34, in particolare pp. 27-29.

16 BUENO, *art. cit.*, pp. 461-466.

Pluteo altomedievale da Saltara.

ANNA LIA ERMETI

Università degli Studi di Urbino

Presso la chiesa di S.Pier Celestino a Saltara di Colli al Metauro si conserva una grande lastra in pietra bianca locale (arenaria) decorata con motivi a intrecci tipici dell'epoca altomedievale. La lastra è lunga cm 143,5, alta cm 93 e spessa cm 10; conserva integro solo parte del lato superiore e parte di quello di sinistra, mentre è completamente mancante della parte inferiore ed è spezzata sul lato destro.



Si tratta della lastra frammentaria di un pluteo (dal latino *pluteum*, parete di difesa, riparo), cioè una balaustra, di solito formata da grandi lastre in pietra, che separa il settore più importante dell'edificio religioso, l'area prossima all'altare, cioè il presbiterio, la parte della chiesa riservata al clero officiante. Molto usati negli edifici di culto in epoca altomedievale i plutei sono solitamente decorati a bassorilievo su moduli e partiture, con motivi in gran parte ripresi dalle decorazioni musive paleocristiane: croci, rosette, palme, fiori, foglie, grappoli d'uva, uccelli e, soprattutto, nodi e intrecci, che figurano come elementi costanti in tale ornato. Tutti questi elementi ornamentali non sono solo tali, ma hanno un significato "colto" ben preciso e soprattutto una valenza simbolica perfettamente comprensibile a tutti i fedeli che frequentavano la chiesa.

La lastra mostra nella sua decorazione il tipico *horror vacui* del periodo cui appartiene, con decorazioni che occupano tutto lo spazio disponibile, ma la sua formulazione è in realtà molto semplice. Il campo è diviso in due parti (o forse tre, ma la parte inferiore della lastra è perduta): una fascia superiore, delimitata da un listello a rilievo, è ornata dal motivo molto comune dei nastri a tre fasce intrecciate, formanti una rete di coppie di nodi a due punte; una parte inferiore, la più grande e probabilmente centrale, in cui sono scolpite tre croci latine patenti, affiancate in alto da rosette e girali e in basso da palmette. Le croci sono incorniciate da altrettanti archetti che poggiano su colonnine, tutti (croce e archetti) riempiti da uno stesso motivo a treccia. Il motivo si ripete identico per tre volte; dell'originaria decorazione rimangono oggi tre croci (di cui quella di destra a metà). Non conosciamo la lunghezza originale della lastra e quindi non sappiamo neanche quante fossero le croci. Nella parte centrale della seconda croce (da sinistra) poi è stato ricavato un rettangolo, fatto forse in un secondo momento, che doveva ricevere probabilmente un'iscrizione.

Manca invece tutta la parte inferiore della lastra e questo ci impedisce di sapere se vi fosse un terzo registro con altri decori, ma anche di capire come fossero le terminazioni delle croci, degli alberelli e delle colonne e se fossero collegate tra loro.

Le tre croci a bracci patenti rimaste, che presentano anch'esse internamente una decorazione a treccia, nella parte bassa avevano con molta probabilità una terminazione a spirale, oggi completamente scomparsa, che le raccordava agli alberelli e alle colonne. E' molto probabile infatti, anche in base ai confronti, che dalla base delle croci i capi delle trecce si dipartissero sino a raccordarsi al fusto degli alberelli, che sono posizionati sotto i bracci orizzontali della croce e che da questi si raccordassero poi alle colonnine che reggono gli archi e che chiudono l'insieme. Perché tutti i motivi rappresentati nella decorazione sono tra loro strettamente correlati.

Il pluteo presenta un insieme di decorazioni che hanno un significato simbolico ben preciso e che, se da un punto di vista strutturale è molto semplice, da un punto di vista dei motivi decorativi possiamo tranquillamente annoverare tra i più completi.

L'arco e le colonne che sorreggono l'arco, unite agli alberi (della vita) e alla croce, rappresentano una variante dell'asse del mondo, dello stesso albero della vita, con un significato più esplicito nell'essere "unione tra cielo e terra". E dunque ognuna di queste arcate a portale è intesa come una soglia, "passaggio alla vera vita" e in questo senso ognuna è immagine dello stesso Cristo, come nel passo evangelico "*Io sono la porta: chi entrerà attraverso me sarà salvo*" (Giovanni 10,9).

E infatti la funzione e la posizione del pluteo all'interno della chiesa è quella di introdurre il fedele al cuore liturgico della chiesa: l'altare. Il pluteo rappresenta dunque un portale simbolico che immette nel mistero dell'area più sacra e ne didascalizza il valore. Proprio in questo senso i nodi raffigurati nella parte alta, sembrano ribadire il legame, l'alleanza, fra cielo e terra, fra Dio e gli uomini, alleanza variamente rappresentata dalle colonne, dalla croce e dalla "treccia" nei bracci della stessa croce, ma le cui fasce raccordano tutto l'insieme.

Due fiori stanno sopra i bracci orizzontali delle croci, nel punto più nobile, in alto: sono i fiori dell'anima, uno dei quali, a girella rotante, richiama il significato ciclico legato al divenire della natura. Palmette trionfanti decorano infine il bordo superiore, di cui

quella di sinistra, a chiudere lo specchio della lastra, orientata verso la croce, e le altre due sistemate fra gli archi. Le palmette trionfali richiamano la frase dei Salmi: “*Il giusto fiorisce come palma*” (92,13).

Anche la forma ad ogiva degli anelli dei nodi della parte alta del pluteo e delle tre fasce che li compongono hanno un significato simbolico: le tre fasce sono un probabile richiamo alla complessa simbologia ternaria che nel cristianesimo ha il compimento nella Trinità divina. Il carattere delle forma ogivale invece introduce in una nuova prospettiva simbolica, diffusissima nella scultura e nella pittura medievali: essa concerne la *Majestas Domini*, simboleggiata nell’aureola a forma di mandorla e dipinta o scolpita ad avvolgere il Cristo trasfigurato, Maria in trono o i santi. Così come la mandorla è preziosa per il seme e dura, resistente nel suo guscio ovoidale, così essa simboleggia l’“interiorità” nascosta nell’esteriorità e racchiude in sé il mistero dell’illuminazione interiore. La sagoma ogivale, a mandorla, del nodo altomedievale è partecipe in qualche modo di questo complesso fondo simbolico.

E poi c’è l’albero, che rappresenta “l’albero della vita”, che trae dalla terra nuove forze e diventa simbolo del rinnovamento della vita. Nell’arte cristiana, che riprende il motivo dell’albero della vita dell’arte orientale, “l’albero del paradiso” diventa “l’albero della croce”, simbolo di redenzione.

Una *summa didascalica* perfettamente comprensibile ai cristiani dell’epoca, che ricordava ogni volta al fedele che entrava nella chiesa la ragione del suo essere cristiano.

La didascalia simbolico-religiosa ha dunque un ruolo evidente in queste composizioni, che hanno tutte un unico modello concettuale, che si differenzia per alcune varianti, ma sostanzialmente ripete lo stesso schema, schema che ripropone gli stessi concetti simbolici.

Questi concetti li ritroviamo ripetuti, anche se con motivi e partizioni diverse, anche su elementi lapidei diversi dai plutei, come urne funerarie o lastre decorative.¹

1 Ad esempio sulla cosiddetta “Urna di S.Anastasia”, dalla chiesa di S.Maria *in silvis* a

Il motivo degli archi contigui ha una grande diffusione nell'alto medioevo e ha le sue origini in epoca paleocristiana. La croce al di sotto di un arco è anch'esso un motivo decorativo molto diffuso, già presente in pieno IX secolo sulla sponda orientale dell'Adriatico² e poi soprattutto in ambito veneto.³ Ma avrà grande fortuna anche in area adriatica e a Roma, a partire dell'VIII secolo⁴. Una lastra simile da un punto di vista compositivo, ma più elaborata stilisticamente è il pluteo della Basilica di S. Sabina a Roma,⁵ pluteo che recingeva la *schola cantorum* della chiesa, fra il presbiterio e l'area dei fedeli, datato al IX secolo. Anche questo presenta la partizione in due registri, con la stessa parte centrale che è presente a Saltara e il registro basso a formelle.

Ma l'esempio più vicino, soprattutto dal punto di vista dello schema compositivo, è in una lastra di pluteo conservata al Museo Archeologico di Sirmione, forse proveniente dalla chiesa di S. Martino⁶, datata intorno alla metà del IX secolo. La lastra è frammentaria, perché è mancante di tutta la parte destra, ma lo schema compositivo è esattamente lo stesso e anche i motivi decorativi sono gli stessi, sia nel registro superiore con l'intreccio di nodi a

Sesto a Reghena: IBSEN M., *La scultura in Italia settentrionale tra VI e VIII secolo*, in BROGIOLO G.P., CHAVARRIA ARNAU A. (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell'impero all'alba dell'Italia*, Milano, 2007, p. 314, fig. 6.

- 2 BERTELLI C., BROGIOLO G.P., JURKOVIC M. *et alii* (a cura di), *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, Milano, 2001, nn.IV,16; V,9; VI,46.
- 3 DORIGO W., *Venezia. Origini, fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano, 1983, p. 670, figg. 442-447; VECCHI M., *Sculture tardoantiche e altomedievali di Murano*, Roma 1995, nn. 4-5.
- 4 GABRIELLI G.M., *I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche*, Ravenna, 1961; RUSSO E., *Testimonianze monumentali di Pesaro dal secolo VI al all'epoca romana*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, 1989, p. 122.
- 5 SANSONI U., *Il nodo di Salomone simbolo e archetipo di alleanza*, Milano, 1998, tav. V,2.
- 6 IBSEN M., *Scultura lapidea altomedievale nei territori di Brescia, Bergamo, Mantova*, in DE MARCHI P.M., PILATO S. (a cura di), *La Via Carolingia: uomini e idee sulle strade d'Europa. Dal sistema viario al sistema informativo*, Documenti di Archeologia, 55, Mantova, 2013, p. 58, fig. 15.

due punte che nella parte centrale con rosette e girali. Si discosta semmai in qualche particolare: ma l'impianto è talmente simile che induce a pensare che anche nella lastra di Saltara ci fosse lo stesso registro basso che è presente nella lastra di Sirmione e che presenta lo schema molto diffuso delle formelle delimitate da una rete di intrecci.

Ancora uno schema compositivo molto simile si ritrova anche in un pluteo frammentario conservato al Museo di Spalato⁷, anche se in questo caso la lastra è più elaborata e molta parte della decorazione si esplica anche nelle fasce laterali. Ma lo schema compositivo centrale è lo stesso, con gli archetti che poggiano su colonnine e le croci patenti che si raccordano con gli alberelli e le colonne.

Ancora un esempio molto vicino al pluteo di Saltara in una lastra di pluteo nel chiostro della chiesa di S.Maria degli Angeli, ad Assisi⁸ (originariamente situata nella cappella dei monaci benedettini), datata anch'essa tra VIII e IX secolo. L'impianto decorativo è simile a quello di S.Sabina di Roma, incluso il collegamento delle fasce a treccia della croce agli alberelli e alle colonne. Come quello non presenta la fascia alta con la decorazione a nodi intrecciati, che invece è presente a Saltara, ma la stessa decorazione a nodi intrecciati è presente invece sui lati. Qui vi è una maggiore attenzione alle trecce, che corrono anche sulle colonne e sugli archetti e cambiano alcuni referenti simbolici: sopra i bracci della croce di sinistra c'è una coppia di uccelli in volo e altre coppie di uccelli, fra cui pavoni, sono ai lati di ogni alberello.

Ma lo schema compositivo è molto diffuso anche in area adriatica: il pezzo più importante è costituito certamente dal sarcofago

7 LAMBERT C., *Arredo scultoreo altomedievale in Campania: notizia preliminare su alcuni frammenti inediti dalle chiese di Salerno*, in BROGIOLO G.P. (a cura di), *II Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Firenze, 2000, p. 324, fig. 2; IBSEN M., *Scultura lapidea altomedievale nei territori di Brescia, Bergamo, Mantova*, in DE MARCHI P.M., PILATO S. (a cura di), *La Via Carolingia: uomini e idee sulle strade d'Europa. Dal sistema viario al sistema informativo*, Documenti di Archeologia, 55, Mantova, 2013, p.58, fig. 15.

8 SANSONI, *op.cit.*, p. 105, fig. 115.

conservato a Pesaro, nel cortile di Villa Imperiale⁹, datato all’VIII secolo, che presenta le stesse arcate che inquadrano croci con palmette ai fianchi. A Ravenna¹⁰, ancora un frammento di fronte di un sarcofago, datato tra fine dell’VIII-IX secolo; a Galeata la fronte del sarcofago di sant’Ellero¹¹, degli inizi del IX secolo. E poi in area veneziana sono numerose le opere che presentano lo stesso schema compositivo, opere per le quali si rimanda allo studio del Russo¹².

In alcuni casi il motivo è penetrato anche nell’entroterra: ancora probabilmente appartenente ad un pluteo, un frammento di lastra murato sopra la porta della chiesa parrocchiale di Montetassi (Montegrimano)¹³, datato tra la seconda metà dell’VIII e il IX secolo.

Una lastra di pluteo molto interessante, anche perché molto vicina, sia per lo schema compositivo che per il tipo di lavorazione è la lastra di pluteo rinvenuta sotto il pavimento dell’abside della pieve di S.Crescentino a Cantiano (PU), dove è attualmente conservata¹⁴.

Certamente il repertorio tipologico propone motivi diffusi in pieno IX secolo: trecce, matasse, rosette, archi accostati, elementi fitomorfi¹⁵. Così lo schema a maglie di cerchi con riempitivi ha ampia diffusione ancora nel IX secolo; in particolare il motivo dei “nodi a doppie punte” è diffuso particolarmente tra la fine dell’VIII e il IX secolo.¹⁶

9 RUSSO, *art. cit.*, p. 122, fig. 43.

10 ANGIOLINI MARTINELLI P., “*Corpus della scultura paleocristiana, bizantina e altomedievale di Ravenna*”, Roma 1968, p. 67, n.111; RUSSO, *art. cit.*, p. 123 e nota 406.

11 RUSSO, *art. cit.*, p. 123 e nota 405.

12 RUSSO, *art. cit.*, p. 123.

13 VALENTI D., *La scultura altomedievale nel Montefeltro*, San Leo, 2008, n. 49, pp. 120-122.

14 N. GRILLI, *Pieve di S. Crescentino*, in A. L. ERMETI, N. GRILLI, P. MARCHEGIANI (a cura di), *Il Museo Archeologico e della Via Flaminia G. C. Corsi a Cantiano*, Fano, 2002, p. 36.

15 CROSETTO A., *Croci e intrecci: la scultura altomedievale*, in MERCANDO L., MICHELETTI E. (a cura di), *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, Torino, 1998.

16 VERZONE P., *L’arte preromanica in Liguria e i rilievi decorativi dei secoli barbari*, Torino 1941, pp. 181-182.

Dunque i lapicidi che hanno lavorato al pluteo di Saltara si sono richiamati ad un linguaggio formale e decorativo ben conosciuto, riproponendo uno schema molto diffuso in ambito adriatico, ma usando un linguaggio formale del tutto personale. Infatti l'esecuzione a volte incerta e corrente si traduce in una certa scioltezza compositiva e in una freschezza di esecuzione del tutto unica. L'esempio più vicino è senza dubbio quello di Sirmione, legato alla produzione scultorea gardesana,¹⁷ ma da un punto di vista esecutivo il pluteo di Saltara è senz'altro legato ai prodotti dell'area adriatica.

Il pluteo doveva appartenere ad un edificio di culto altomedievale, ma quale? E questo edificio di culto si trovava a Saltara oppure era dislocato in qualche altra parte del territorio? Purtroppo non ci sono notizie riguardo al suo rinvenimento e forse non sapremo mai da dove provenga. È molto probabile però che si trovasse nel territorio: forse proveniente da una pieve rurale situata nei pressi di quel *Mansum Saltariae*, appartenente alla Badia di San Paterniano di Fano, il cui nome è citato per la prima volta in una bolla papale di Giovanni VIII (872-882). Qui poteva essere ubicata una pieve rurale, la stessa che, secondo le dinamiche di popolamento dell'età altomedievale, poteva aver dato vita in un secondo momento all'insediamento stesso di Saltara e che per il prestigio e l'importanza che poteva avere (la pieve era la sola che poteva somministrare il battesimo e gli altri sacramenti) fu abbellita con il pluteo che oggi conserviamo.

La pieve sarebbe poi scomparsa nel corso del tempo, quando in epoca basso medievale (nel XII secolo) si era ormai formato il centro di Saltara. Alcuni documenti attestano infatti che nel 1139 il Monastero di Fonte Avellana possedeva la chiesa di San Martino di Saltara (*ecclesiam Sancti Martini de Exaltaria*),¹⁸ dunque il borgo esisteva già.

17 IBSEN M., *Sculture ed élites nel territorio gardesano tra VII e IX secolo*, in BROGIOLO G.P., *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda*, Documenti di Archeologia, 50, Mantova, 2011, p. 177.

18 PIERUCCI C., POLVERARI A. (a cura di), *Carte di Fonte Avellana, I (975-1139)*, Roma 1972, p. 408.

Per quanto riguarda il problema della committenza, cioè chi abbia voluto un arredo così importante, va rilevato anche in questo territorio¹⁹ uno stretto legame tra l'arredo lapideo e le chiese battesimali o di fondazione monastica. Probabilmente la spiegazione, come dice la Ibsen,²⁰ è ancora di natura economica, nei costi della realizzazione di arredi architettonici scolpiti, che la maggior parte dei privati non era in grado di sostenere: e dunque la scultura in pietra diventa una pratica in qualche modo riservata alla committenza ecclesiastica. La realizzazione di arredi lapidei doveva conferire prestigio ai promotori, che frequentemente affidavano la memoria della propria iniziativa a iscrizioni e forse proprio il riquadro ricavato nella parte destra del pluteo poteva contenere un'epigrafe, magari relativa non al primo committente, ma ad un probabile lavoro di risarcimento o consolidamento del pluteo stesso in epoca successiva alla sua fattura. Se la committenza doveva essere pubblica (clero o signore privato), i lapicidi erano probabilmente del territorio, sia per il linguaggio stilistico del pluteo, che è senza dubbio un linguaggio provinciale, sia per l'impiego di materiale locale (calcare). Probabilmente si trattava di maestranze itineranti che si spostavano lungo la Via Flaminia e riproponevano motivi comuni alla civiltà artistica di VIII-IX secolo di area adriatica. Come dice il Betti²¹ gli artefici potrebbero essere stati anche chiamati da altre città (Pavia, Ravenna), ma i rilievi erano lavorati localmente e non importati da centri di produzione collocati fuori regione. E l'attività di queste botteghe dovette essere capillare vista la grande diffusione sul territorio di questo tipo di decorazioni²².

19 Per l'area gardesana cfr. IBSEN M., *L'arredo liturgico durante l'alto medioevo*, in BROGIOLO G.P., *Archeologia e storia della chiesa di San Pietro di Tignale*, Documenti di archeologia, 39, 2005, p. 42.

20 *Ibidem*.

21 BETTI F., *L'alto medioevo: decorazione architettonica e suppellettile liturgica*, in ZAMPETTI P. (a cura di), *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Firenze, 1993, p. 87.

22 Lo studio più completo al riguardo è quello di Lepore (LEPORE G., *Edifici di culto*

Nel IX secolo la presenza di questi elementi nel territorio è consistente, per cui è possibile ipotizzare l'esistenza di piccole botteghe di artefici itineranti che operavano sul territorio utilizzando materiali e manodopera locale. E il pluteo di Saltara è un tassello importante nella ricostruzione del territorio altomedievale delle Marche.

cristiano nella valle del Cesano, Bologna, 2000), che riguarda la valle del Cesano; ma anche GIORGI A.M., *Sculture medievali nelle abbazie e priorati della Diocesi di Fano*, "Studia Picena", 57, I-II, 1992, pp. 5-150; ERMETI A.L., *Isola del Piano tra tardoantico e medioevo: testimonianze archeologiche*, in "Isola del Piano dalla preistoria a feudo dei Castiglioni", a cura di R.Savelli, Calcinelli di Saltara, 2003, pp. 39-61; ERMETI A.L., SACCO D., VONA S., *Forum Sempronii: dal municipium romano alla civitas. Lo scavo nel colle di S.Aldebrando. Primi dati*, in VII Convegno Nazionale di Archeologia Medievale, Lecce 9-12 settembre 2015, pp. 185-190. Per quanto riguarda il Montefeltro si vedano i numerosi lavori di Lombardi e la raccolta della scultura altomedievale del Montefeltro del Valenti: VALENTI, *op.cit.*

VENITE BENEDICTI

Vestire gli eletti, vestire i dannati: per una lettura abbigliamentoaria del Giudizio Universale della Chiesa del Gonfalone di Saltara.

ELISABETTA GNIGNERA*

Verso l'anno 1590, essendo insorta in Pesaro la Peste, il Duca d'Urbino consultò tutti i Medici dell'Università di Padova di quel tempo, i quali essendo discordi tra di loro, come si può credere in un male tanto difficile, e strano, com'è la Peste...¹

Così annota Giovanni Bianchi “medico primario” della Città di Rimini nella sua dissertazione «recitata nel mese di giugno 1746 nell' Accademia de' Lincei» spiegandoci a mio avviso perché, il 25 novembre 1594 il vescovo Giulio Ottinelli in visita all'Oratorio del Santissimo Crocefisso di Saltara, oltre a richiedere di provvedere ad una borsa di seta per portare l'estrema unzione agli infermi, ordinò “incrostari e dealbari” le pareti del detto oratorio², come di prassi durante le pestilenze, quando gli affreschi venivano coperti dallo scialbo: uno spesso strato di pittura a calce che si

1 G.BIANCHI, *De' Vescicatori. Dissertazione di Giovanni Bianchi Medico Primario di Rimini*. Venezia 1746, p. X.

2 D. PIERMATTEI, *La Chiesa del Gonfalone a Saltara. Il tempo e la memoria in EODEM* (a cura di), *Il Giudizio ritrovato e la chiesa “salvata” del Gonfalone a Saltara*. Fano 2014, p. 13; *Appendice documentaria* 3: 1594 novembre 25, p.89.

* Specialista di Storia del costume (secc. XIII-XVI). Autrice della monografia: *I soverchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*. Siena, 2010. L'autrice desidera ringraziare Irene Cecchi, presidente della ProLoco di Saltara, per l'entusiasmo, il sostegno e la collaborazione dimostrati durante la stesura del presente contributo.

usava dare sulle pareti dei luoghi comunitari come disinfettante³.

Grazie all' ultimo intervento di restauro dell'apparato decorativo conclusosi nel 2013 e conseguente a precedenti provvedimenti attuati per la messa in sicurezza dell' edificio negli anni 2009-2010, questo esteso affresco (Fig. 1 in calce al testo) nella controfacciata della Chiesa del Gonfalone di Saltara è ritornato alla luce, configurandosi secondo Dante Piermattei, come « una rappresentazione corale vivamente interpolata tra celesti rapimenti e sulfurei vapori, di suggestivo impatto, testimonianza sopravvissuta di storia dell' arte davvero insolita da riscontrare»⁴ nell' area geografica di nostra pertinenza.

Nella parte superiore dell' affresco, Cristo giudice con nimbo cruciato e avvolto da una mandorla iridescente, esibisce ai risorgenti la ferita del costato e i fori dei chiodi sul palmo delle mani e sui piedi, incoronato dai cori degli angeli: i cherubini e i serafini presiedono l'iride della nuova alleanza mentre angeli elegantemente vestiti mostrano gli strumenti della passione (la croce, la pietra della flagellazione, la canna, la spugna, la lancia).

Dato singolare, appare il fatto che alcuni angeli a ridosso del Cristo, alla sua sinistra, indossino dei capi di abbigliamento totalmente sovrapponibili a quelli maschili di moda negli anni di esecuzione dell' affresco; solo le sagome chiare delle ali alle loro spalle, connotano le eleganti figure come creature angeliche: si tratta dell' angelo ricciuto con sopravveste rossa, ossia un *gabbano* con *rempietto* (un risvolto frontale del collo di moda in Italia centrale già nel XIV secolo) e della figura con lunga capigliatura bionda alla moda appena più in basso, di profilo e con braccia incrociate sul petto, la quale indossa una sorta di impalpabile *guarnello*⁵ sopra ad

3 Tale uso perdura anche in epoche non lontane, per limitare il degrado delle immagini devozionali.

4 PIERMATTEI, *La Chiesa del Gonfalone a Saltara...* loc.cit.

5 *Guarnello*: con il termine ambivalente di 'guarnello' poteva intendersi nel Quattrocento, sia un indumento leggero e trasparente utilizzato dalle puerpere, sopra la veste (la *camora* o *gamurra*) per ricevere delle visite durante la gravidanza e dopo la nascita

un elegantissimo *zuparello* di colore verde pallido (Fig. 2 in calce al testo). Ai piedi del Cristo, al suono delle chiarine, due angeli tubicini richiamano i morti al giudizio universale evocato dal cartiglio goticizzante: “*surgite mortui venite ad iudicium*”. Al centro della scena, si trova l’ Arcangelo Michele⁶ (Fig. 3 in calce al testo) con armatura a piastre, di foggia straordinariamente simile a quella raffigurata nel piccolo *San Michele Arcangelo in argento sbalzato* attribuito al Coticchia (Francesco di Paolino) e già collocato nella Chiesa di S. Agostino a Offida⁷ (Fig. 4 in calce al testo); il volto dell’ Arcangelo di Saltara rimanda invece al ‘suo doppio’, più tardo (sec.XVI) raffigurato sul *Tabernacolo con Storie di Cristo* proveniente da Scurcola Marsicana (Aq) e conservato a Celano, nel Museo d’Arte Sacra della Marsica⁸ (Figura 5 in calce al testo).

del neonato, sia un abito quotidiano fatto di un tessuto di acciaio (filo greggio id lino o canapa) e bambagia (cascame della filatura del cotone) da cui questo abito dimesso di uso domestico, e spesso privo di maniche, prendeva il nome. Nel nostro caso, possono chiamarsi ‘guarnelli’ le leggere tuniche ‘a l’antiga’ senza maniche, talvolta rimborsate sotto la vita, che indossano alcuni degli angeli raffigurati a ridosso del Cristo nel Giudizio Universale di Saltara.

- 6 San Michele è qui rappresentato nella sua veste di capo supremo degli eserciti celesti costituiti dagli Angeli fedeli a Dio.
- 7 «La data (1527) riportata sulla base è da riferirsi probabilmente all’ anno in cui la statua venne donata, piuttosto che a quello di esecuzione; infatti la microscultura rivela caratteristiche stilistiche ed iconografiche pienamente quattrocentesche, come del resto conferma anche la foggia dell’ armatura indossata dal Santo» scrive Gilberto Ganzer in proposito del piccolo San Michele Arcangelo (alt. cm 30) in argento sbalzato e dorato, attribuito a Francesco di Paolino (Offida, not. 1475-90) detto Coticchia, conservato a Offida nella Chiesa di S.Agostino. Cfr. G.GANZER, *L’oro di Carlo Crivelli in Ascoli la Festa e la Quintana. Vestirsi nella Società Marchigiana del Quattrocento*. Ascoli Piceno 1990, pp.91-107, cit.pp.104-105.
- 8 Il tabernacolo, a tempera su tela applicata a tavola, «secondo la tradizione locale, fu fatto realizzare per custodire la scultura lignea policroma raffigurante la Madonna con Bambino, denominata “Madonna della Vittoria”, che Carlo D’Angiò commissionò a maestranze francesi dopo aver sconfitto Corradino di Svevia nella celebre battaglia dei Piani Palentini del 1268.[...] L’opera, di elevate e indiscusse qualità artistiche, era stata attribuita dal Bertaux a Saturnino Gatti, tale assegnazione è stata però contestata dal Bologna e dal Lehmann-Brockhaus che vi ravvisa influssi umbri ed in particolare, nella scena raffigurante la Flagellazione, un’impronta di Luca Signorelli». Cit. dalla scheda dell’ opera a cura della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoan-

L'arcangelo 'saltarese' è impegnato nella *psicostasi* o pesatura delle anime con una bilancia a doppio piatto dalla quale, le anime 'appesantite' dei dannati, cadono prede dei diavoli nella parte inferiore alla sinistra 'biblica' dell' Arcangelo dove, in parte nudi o avvolti in sudari, e in parte elegantemente vestiti, vengono braccati da demoni e creature mostruose (Fig. 6 in calce al testo).

In basso, alla destra 'biblica' dell' Arcangelo, troviamo il gruppo dei beati i quali, appresa la sentenza, si inginocchiano e congiungono le mani nella preghiera di ringraziamento (Fig. 7 in calce al testo).

Nella zona inferiore sono «due registri a riquadri, con sei scene sovrapposte ad altre tre»⁹, dove sono rappresentate le pene incorse da chi pecca di vizi capitali e contro i dieci comandamenti: secondo un contrappasso 'visivo' da girone dantesco, sfilano davanti agli occhi le torture di coloro che sono condannati alle tribolazioni eterne dell'Inferno o alle pene del Purgatorio (Fig. 8-9 in calce al testo). Già ad una prima analisi visiva, emerge incontrovertibilmente un dato molto significativo a riguardo della valenza profondamente 'didattica' per così dire, che l'artista ha riservato alle vesti dei Beati e dei Dannati. Attraverso la raffigurazione abbigliamentoaria, l'artista sembra identificare infatti nei Beati il *recto* esemplare di una rappresentazione di cui i Dannati costituiscono il biasimevole *verso*, rovesciando però i canoni coevi della 'rispettabilità e magnificenza' legati alle gerarchie delle apparenze, in anni che potremmo circoscrivere tra il 1482 ed il 1495 secondo alcuni dettagli caratterizzanti dei costumi raffigurati, che andremo ad illustrare. Tra i Beati, sia la figura femminile centrale velata, sia il giovane orante sulla destra, non raggiungono infatti le vette di 'affettata eleganza' che ritroviamo invece nei dannati dove sia i colori, che le fogge raffigurate in-

tropologici dell'Abruzzo (<http://www.museodellamarsica.beniculturali.it/>) .

9 Per una descrizione dettagliata delle scene incluse nel Giudizio Universale di Saltara si vedano: A.MARCHI, *Il Giudizio Universale. Una proposta di attribuzione* in PIERMATTEI, *La Chiesa del Gonfalone a Saltara... op.cit.* pp.27-35, cit., p.30; C. FINOCCHIETTI, *Visioni dell' aldilà nelle Marche.Saltara*. Edizione digitale del 3 febbraio 2015 consultabile in : <https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/2015/02/03/visioni-dellaldila-nelle-marche-saltara/> (data ultima consultazione 31 marzo 2016).

dosso ad alcune figure maschili e femminili, denotano una aggiornata e compiaciuta ‘acquiescenza’ verso quelle mode vestimentarie che dovevano servire a rimarcare il divario tra ricchi e poveri, consentendo, attraverso le leggi suntuarie, di sfoggiare lussi e ricchezze a seconda della classe di appartenenza.

Il giovane beato orante, con ‘zazzera’ (capigliatura) arricciata ‘in punta’ secondo le mode del tempo, indossa un corto mantello o *clamide*, sopra una *vestina di* colore verde¹⁰, segno di una certa agiatezza scevra però, da ogni adoperata ostentazione. L’acconciatura mossa con ciuffo centrale, richiama a mio avviso quella del devoto orante in farsetto e *calze a braghe*¹¹, dipinto da Bernardino Campilio da Spoleto nella Cripta di S.Ponziano a Spoleto (1481 ca.) e da ritenersi appena precedente, in quanto a datazione, al beato saltarese. Il colore biondo della capigliatura connota l’orante del Giudizio di Saltara come personaggio ‘nobile’. Occorre infatti tenere presente che, ancora nel tardo Quattrocento, il colore biondo della capigliatura rappresentava un segno di nobiltà e, in alcune corti settentrionali come quella milanese degli Sforza, quella mantovana dei Gonzaga, ‘quella bolognese’ dei Bentivoglio e, soprattutto quella estense di Ferrara, nella ritrattistica di corte, la capigliatura di colore biondo era una convenzione pittorica deliberatamente messa in atto dall’artista esecutore su richiesta dei committenti, per significare ‘nobiltà’ di rango.

10 Così erano chiamate nel fanese intorno alla metà del Quattrocento, la veste (a metà coscia) e sopravveste maschile. Si veda il glossario s.v. *Veste, Vestito* in ANNA FALCIONI, *Il costume e la moda nella Corte di Pandolfo Malatesti. Con particolare riferimento ai codici malatestiani della sezione archivio di stato di Fano*. Fano 2009, p.82.

In quanto alla consuetudine maschile di ‘arriciare’ verso le punte la capigliatura, si veda: S. PAPETTI, *Vestimenta picta, dal maestro di Offida al Crivelli in Ascoli la festa e la Quintana...*cit., pp. 37-74, in part. pp. 63-64.

11 *Calze a braga*: lunghe calze di panno modellate attraverso una serie di tagli, che fasciavano separatamente le gambe lasciando scoperta la zona inguinale, nascosta alla vista dapprima dallo sbuffo della camicia e dagli indumenti esterni che venivano indossati sopra il farsetto e successivamente evidenziata – più che nascosta – da un’apposita braghetta. Cfr. E. TOSI BRANDI, *Abbigliamento e Società a Rimini nel XV secolo*, Rimini 2000, pp. 66-67.

Anche la giovane genuffessa, si caratterizza come una casta donna agiata e probabilmente maritata, perché raffigurata con capigliatura raccolta e coperta da un veletto trasparente¹².

La foggia del velo o *'drapesello da testa'*, lungi dall'essere un semplice dettaglio, è un elemento sostanziale per circoscrivere l'ambito geografico in cui collocare – dal punto di vista abbigliamentoario – la raffigurazione: il garbo e la lunghezza del velo possono essere ricondotti infatti ad usi di regioni quali le attuali Marche centrali e meridionali, l'Umbria e l'Abruzzo¹³. Veli da testa tipologicamente affini e di lunghezza analoga, poggiati alquanto arretrati sul colmo della testa, sono ritratti infatti da Pietro di Domenico da Montepulciano¹⁴, Bernardino Campilio da Spoleto¹⁵, Niccolò Alunno Liberatore¹⁶ e Bartolomeo Caporali¹⁷.

12 Come in un gioco di specchi, l'uso del velo nel Quattrocento sembra derivare da quello, più antico, delle bende, le quali, emblema della sottomissione di ogni sposa cristiana al marito, rimandano a loro volta alla ancor più antica imposizione del velo per le donne che data la propria origine al passo dell'Apostolo Paolo citato, tra gli altri, da Abelardo: «Infatti il sesso più debole ha bisogno del sesso più forte, e per questo l'apostolo ha stabilito che l'uomo sia come guida e capo della donna, e per significare questa condizione ha ordinato che la donna porti sempre il capo velato». (I Cor. 11,4-6).

13 È forse da ricercare in questo ambito territoriale, il *milieu* nel quale l'artista o gli artisti del Giudizio Universale dell'Oratorio del Gonfalone di Saltara si sono formati e/o hanno operato.

14 Pietro di Domenico da Montepulciano (att.1418-1429 ca.) operò nell'anconetano e, secondo gli studi di Matteo Mazzalupi, deve ritenersi originario o di Montepulciano, attuale frazione del comune di Filottrano in provincia di Ancona nelle Marche, o di Recanati. (Cfr. *Pietro di Domenico da Montepulciano* in A. DE MARCHI-M. MAZZALUPI (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano 2008, pp.114-116). Per quanto riguarda il veletto, mi riferisco alla figura della *Penitente flagellante* dipinta da Pietro di Domenico da Montepulciano nella Cappella detta di S.Biagio, nel Convento di San Niccolò a Osimo.

15 Di Bernardino Campilio da Spoleto (att. 1482-1502) segnalò la Sant'Agata (affresco) nella chiesa parrocchiale di Spelonga (Ap), del 1482, la quale indossa un veletto affine a quello della beata 'saltarese'.

16 Di Niccolò di Liberatore detto l'Alunno da Foligno (Foligno ca. 1430 - Foligno 1502) segnalò la *Madonna del buon soccorso* (1482) della Galleria Colonna a Roma

17 Di Bartolomeo Caporali (Perugia 1420-Perugia1505) segnalò la *Madonna della Misericordia tra i santi Francesco e Bernardino* (1480 ca.) nella Chiesa di San'Antonio Aba-

Nel pesarese, deduciamo invece dalle opere di Giovanni Antonio Bellinzoni¹⁸ che, accanto a drappi consistenti poggiati sulle spalle e posti molto più avanzati sulla fronte, fossero di moda al tempo per le giovani donne, veletti trasparenti alquanto corti e spesso poggiati sulla testa formando una punta ovale sempre alquanto avanzata sulla fronte, come visibile chiaramente nella giovane donna orante con sopravveste di colore rosso cremisi in primo piano ai piedi della *Madonna della Misericordia* (affresco datato intorno al 1470 ca.) nella Cappella di sinistra della Chiesa della Fonte sempre a Saltara, e affrescata dal Bellinzoni (Fig. 10 in calce al testo). Si tratterebbe dunque di una variante locale di veletto da testa, tipologicamente diversa rispetto a quella indossata dalla Beata del Giudizio di Saltara con veste rossa e maniche a contrasto, per la quale possiamo riferirci alla veste-base femminile chiamata variamente in Italia centrale, ‘*camurra*’ (a Fano e Pesaro¹⁹) *camorra* (nell’alto Lazio), *gamurra* (in Toscana), il cui taglio orizzontale sul busto è ormai così sceso da avvicinarsi al reale punto anatomico della vita.

Tale dettaglio conferma appunto che ci troviamo sullo scorcio del Quattrocento quando ‘*la scolatura*’ quadrata della veste ha ormai sostituito quella tonda o ovale, dapprima di moda in Italia settentrionale e poi adottata in Italia centrale, come ci dimostrano gli affreschi con scene di torneo realizzati nel 1492 sugli spazi della navata che fiancheggia il portico e su quelli della navata centrale della Pieve di S. Maria Annunziata a Mevale di Visso e riferiti a Tommaso di Pietro da Visso, Benedetto di Marco da Castelsantangelo e Paolo Bontulli da Percanestro²⁰ (Figura 11).

te di Deruta e il Gonfalone con la Madonna della Misericordia del 1482, conservato alla Pinacoteca e Museo Comunale di San Francesco di Montone (Pg). In entrambe le opere si possono vedere gli aggraziati veletti umbri di media lunghezza, indossati arretrati sul colmo della testa.

18 Giovanni Antonio Bellinzoni (?Pesaro ca. 1415-1477).

19 Si veda la voce *gamurra* (o *camurra*) nel glossario incluso in Anna Falcioni. *Il costume e la moda ...cit.*

20 Si veda la scheda della Chiesa di Santa Maria Annunziata in www.beniculturali.mar-



Fig. 11 – TOMMASO DI PIETRO DA VISSO, BENEDETTO DI MARCO DA CASTELSANTANGELO E PAOLO BONTULLI DA PERCANESTRO, *Scene di Torneo* (1492), Mevale di Visso, Pieve di S. Maria Annunziata.

In quanto al colore dell'abito della beata, questo sembra tendere più al rosso di robbia: una *nuance* a buon mercato ottenuto dalla *robbia tintoria*²¹, che non al luossoso 'scarlatto di grana'²², visibile ad esempio nelle aderenti *calze* degli eleganti 'dannati'.

Tra questi, la donna inseguita da un demone con il forcone, con lunga e sciolta capigliatura bionda alla moda del tempo²³ ottenu-

che.it (Identificatore n. 1100046832).

21 La *Rubia tinctorum* è una pianta del genere Rubiacee, specie originaria delle regioni d'Europa meridionale e dell'Asia coltivata fin dall'antichità per produrre un particolare colorante (l'alizarina) ottenuto dalla polvere delle radici della robbia macinata finemente.

22 *Grana* [Rosso di]; gamma di rosso derivato dalla la cocciniglia di grana, sostanza colorante di origine mediterranea di pregio appena minore rispetto al cremisi /kermes.

23 Premettendo che in Italia il colore biondo di capelli non era certo nel XV secolo (come oggi del resto) una caratteristica genetica molto diffusa, e che tale colore fosse

ta nella realtà dei fatti con elaborate lozioni cosmetiche e pazienti esposizioni al sole, rappresenta la esatta controparte della casta donna beata (Fig. 12).



Fig. 12 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Dannata*: particolare dal *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.

La sua lascivia viene infatti simboleggiata dalla capigliatura fluente la quale, nel Quattrocento era riservata soltanto a fanciulle molto giovani (prima dei dodici anni di età) o a raffigurazioni mi-

ambito *in primis* dalle classi elevate, è ormai accertato che, per ottenere tale colore di capelli, le donne soprattutto se di rango elevato e nelle corti centro-settentrionali, ricorressero a ritrovati per decolorare e tingere variamente la propria capigliatura nel tono di biondo desiderato. Si tratta appunto dell' «arte biondeggiante» che conobbe nel Quattrocento la propria apoteosi, e che consisteva nel combinare i principi decoloranti di alcune sostanze con l'azione del sole e, talvolta, con il semplice calore. Sappiamo che le «*bionde*» cioè le miscele e lozioni per schiarire e fare biondi i capelli, procuravano effetti diversi a seconda dei principi utilizzati e che, in base alle differenti aree geografiche, venivano ricercate delle *nuances* di biondo (oltre che rosso e castano) dai toni più o meno squillanti. Per approfondimenti sul biondo nel Quattrocento si veda: E. GNIGNERA, *I Soperchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*. Siena 2010, pp.231-247.

tologiche e sacrali mentre era considerato assai disdicevole per una donna in età da marito o addirittura sposata, mostrarsi in pubblico con la chioma sciolta perché segno appunto di lussuria e lascivia²⁴ ovvero di ‘disordine morale’. Lo stesso abbigliamento della donna dannata, a differenza di quello della beata, appare contrassegnato dalla ‘superfluità’ voluttuaria della particolare sopravveste con profonda apertura triangolare frontale, in voga in Italia centro-settentrionale a partire dagli anni ’80 del Quattrocento: si tratta a mio parere della tipologia di sopravveste ritratta nella cosiddetta *Pala Bentivoglio* del Lorenzo Costa indosso ad alcune delle figlie Bentivoglio (Fig. 13) e che identifico personalmente nel cosiddetto ‘monzino’²⁵: elegante sopravveste di origine spagnola cui alludeva anche Rosita Levi Pisetzky anni or sono²⁶. Significativa, in questo senso, è la coincidenza di date tra l’esecuzione della *Pala* del Costa (1488)²⁷ ed il corredo, perfettamente coevo di Elisabetta Gonzaga

24 Eccezione che conferma la regola era costituita dall’ usanza di riservare tale eccezionale privilegio, a dame di rango elevatissimo la cui virtù non soltanto non era messa in discussione ma addirittura magnificata, dalla pubblica ostentazione delle virginee chiome sciolte in occasione delle cerimonie sponsali: si veda in questo senso, la scena nuziale nel registro superiore del Mese di Luglio a Palazzo Schifanoia a Ferrara dove è probabilmente rappresentato lo scambio degli anelli tra Bianca Maria d’Este – sorella di Leonello, Borso ed Ercole ritratta con lunghe chiome sciolte – e Galeotto Pico della Mirandola.

25 Ho incluso una estesa trattazione della origine ed evoluzione di questo indumento nel seguente volume: E. GNIGNERA, *Leonardo La Bella svelata.*, Bologna, 2016.

26 Tra le sopravvesti indossate dalle giovani di Casa Bentivoglio, quella di colore bruno e completamente aperta sul davanti, è stata individuata già da Rosita Levi Pisetzky come possibile *mongile*: forse un mongile?» si domandava la studiosa con la quale concordo proponendo appunto di identificare alcune delle vesti delle giovani con quei *monzini o mongili* inventariati in corredi e liste dotali lombardi degli anni ’80-90 del Quattrocento. Cfr. R. LEVI PISETZKY, *Il Trecento e il Quattrocento in Storia del Costume in Italia* (5 voll.), Istituto Editoriale Italiano Treccani, Milano, 1964-69, Vol. II (1964), didascalia alla figura 104: *Lorenzo Costa – particolare de “La Famiglia Bentivoglio ai piedi della Madonna*. Affresco datato al 1488. Bologna, Chiesa di San Giacomo Maggiore.

27 Dal punto di vista iconografico, i ritratti dei *Bentivoglio* di Bologna, nella *Pala* del Lorenzo Costa, già ritenuti a ragione da Zdzisław Żygulski, come uno degli esempi più



Fig. 13 – LORENZO COSTA, *Le figlie di Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza* : particolare dalla *Madonna in trono con Bambino ed i ritratti di Giovanni II Bentivoglio e la sua famiglia*, 1488 ca. Bologna, Chiesa di S.Giacomo Maggiore, Cappella Bentivoglio.

(datato al 20 febbraio 1488) in cui si registra «uno monzino de pan morello»²⁸.

Se così fosse, la raffigurazione di Saltara costituirebbe una preziosa testimonianza dell' attecchimento di tale foggia femminile anche in area marchigiana negli stessi anni, oltre che in quella lombardo-emiliana.

Sulla estrema destra della scena con dannati (per l'osservatore) appare un'altra donna dalla fluente capigliatura bionda alla moda, ritratta mentre cade come in deliquio, mostrando i seni attraverso la veste aperta: la scena sembra tradurre letteralmente in pittura, il testo di un sirventese trascritto o probabilmente composto da un certo «*frate lodovico da monte barocio francescano*» intorno o appena dopo la metà del Quattrocento²⁹ dall' eloquente titolo: “*De la vani-*

precoci delle influenze abbigliamentoarie spagnole in Italia settentrionale, attestano appunto a mio parere l'attecchimento del *mongino* femminile ma anche maschile in area emiliana: se Ginevra Sforza Bentivoglio indossa a mio avviso, un ampio *mongino* senza maniche, alcune delle figlie Bentivoglio, ostentano dei graziosi *mongini* giovanili con quelle mezze maniche o *migues manegues* le quali, lasciando vedere le vesti sottostanti, creavano un piacevole gioco di contrasto molto amato dai sovrani aragonesi stando alle numerose menzioni di robe (vesti) con *migues manegues*, che comparivano appunto nella loro guardaroba. Si vedano: Z. ŻYGULSKI (jun), *Ze studiów nad damą z gronostajem styl ubioru i węzły Leonarda* in *Biuletyn Historii Sztuki* 31 (1969), nr. 1, pp. 3-40, in partic. p. 12; M.T. BINAGHI OLIVARI, *La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro in Milano nell' età di Ludovico il Moro*: atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983: Comune di Milano, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana) Milano, 1983 (2.voll), vol. 2, pp.633-650, in part. p. 640; A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Moda e costume nella vita napoletana del Rinascimento*, Napoli 1968, pp.36-37.

28 L.A. GANDINI, *Corredo di Elisabetta Gonzaga Montefeltro*, Torino 1893¹ riedito in A.BATTAGLIOLI, *Pupattole e abiti delle Dame estensi. Ricerche di Luigi Alberto Gandini*, Modena 2010, pp.63-74, in part. p.68.

29 Mi riferisco al seguente testo: “*De la vanità de le donne e de la morte loro*” edito da Giovanni Battista Marchesi nel suo contributo intitolato “*Moda e costumanze femminili del Quattrocento da un sirventese inedito*” in *Da Dante al Leopardi. Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie. Per le nozze di Michele Scherillo con Teresa Negri*. Milano 1904, pp.325-338.

Riguardo alla datazione e al presunto autore del sirventese, così si esprime Marchesi: «Indubbiamente la scrittura lo fa risalire al quattrocento; e talune forme arcaiche di lingua e di stile inducono ad ammettere ch'esso appartenga più alla prima metà che

tà de le donne e de la morte loro". Il componimento tratta infatti della morte di una donna vanagloriosa alla cui tomba si reca il marito poco dopo il suo decesso, per vedere se ancora la donna fosse attraente come prima, ma trovando soltanto brutture e fetore, l'uomo si sente chiamare dallo spirito della donna che gli racconta i peccati e le pene alle quali è sottoposta, esortando lui e le altre donne vanagloriose a comportarsi rettamente e a rifuggire dalle vanità.

Il documento, evidentemente scaturito da un testimone bene informato sui costumi e gli usi – anche cosmetici – del tempo, è per noi ancora più prezioso, qualora sia stato di fatto prodotto da un religioso operante nel pesarese, in quanto ci dà conto della vemenza con la quale i predicatori, già intorno alla metà del secolo, e forse proprio nelle terre dove sorge la Chiesa del Gonfalone di Saltara, si scagliavano contro il *topos* della donna vanagloriosa, paventando terribili pene per coloro che si fossero macchiati di questo peccato capitale. Pertanto, per comprendere a quali infuocate parole ascoltate, dovette ispirarsi l'artista (o gli artisti) del Giudizio universale di Saltara è bene soffermarci su alcuni passi del sirventese dove l'autore passa in rassegna le mille leggerezze e insidie attuate in vita dalla donna vanagloriosa, alla cui anima egli lascia il compito di ammonire chi, come lei, non cessi di anteporre la pro-

alla seconda di quel secolo, o che sia copia di un componimento di quell'età. Il codice reca due o tre nomi di persone che probabilmente ne furono i possessori; ma qualche somiglianza che può scorgersi tra la mano che scrisse i versi e quella che segnò il nome di un "frate lodovico da monte barocio (*) francescano" non è sufficiente a che si possa asserire che Fra Ludovico li compose o li scrisse. Certo è che l'autore, come appare dall'argomento, molto probabilmente dovette essere un frate». (*) "Monte Barocio è nelle Marche, presso Pesaro", scrive in nota Marchesi. Dal punto di vista vestimentario, il riferimento interno alla particolare acconciatura femminile cosiddetta 'a corna' di moda dapprima in Italia settentrionale intorno alla metà del secolo e poi sporadicamente attestata anche in Emilia e Toscana fino agli anni 65-70 del Quattrocento (cfr. ad esempio *Il Parato di S. Giovanni* al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, su cartoni di Antonio del Pollaiuolo forniti nel 1466), ci consente probabilmente di spostare la datazione del sirventese a qualche anno (o forse decennio...) dopo la metà del Quattrocento. Per approfondimenti sulla particolare acconciatura si veda: GNIGNERA, *I Soperchi ornamentati... op.cit.*, pp.59-83.

pria vanità a Dio, illustrando le pene a lei inflitte perché colpevole di aver modificato il proprio aspetto con ogni genere di artificio, e di aver dimostrato disprezzo per l'opera del creatore che credeva di poter modificare e migliorare con le arti cosmetiche e gli ornamenti³⁰. Con queste parole iniziali, viene apostrofata infatti dall'autore del testo, la vana donna 'velata per sembrare onesta', la quale va alla chiesa mostrando 'el pecto':

O infelice e vana damisella|de miseria piena et de
fetore,|perché al tuo creatore|fai tanta ingiuria con lo tuo
strigiare³¹|mostrando che non ahi saputo fare|vaga et lin-
giadra questa personcella|ne' si polita [e] bella|come vorre-
sti, vanagloriosa [...]

A morte avvenuta, l'anima della sventurata così narra le proprie pene e le proprie colpe al marito:

Io so' de qustei l'anima mischinella,|misera infelice e
sventurata.|Non fosse mai nata,|da poi che so' caduta in
questo loco,|dove bruso continuo in el foco [...]

De belli drapi me ornava, o tapinella,|con variate foge et
portature,|e grande scolature|usava ad dimostrare el bianco
pecto;³²|et altre vanità, si come io ho decto [...]

Oimè esventurata, me dolente!|che quando foi da lui
demandata:|chi sei tu tanta ornata|che cusì tanta altiera sei
tu qui venuta?|alora di paura facta muta,|in terra cadì [...]

30 Per approfondimenti sul tema della 'modificazione delle apparenze' attraverso cosmetici e ornamenti: *ibidem*, pp. 201-223.

31 *Strigiare*: secondo le glosse di Giovanni Battista Marchesi, con il quale concordo, sia strigiare che strigniare (v.54) «corrispondono con tutta probabilità allo strisciare (strisciare) del v. 19, che vuol dire: lisciare, imbellettare il volto; donde il sostantivo striscio del v. 80; a meno che strigniare non equivalga a strigliare con senso iperbolico e satirico, riferendosi a donna che di soverchio si pettina o si liscia». Cfr. MARCHESI, *Moda e costumanze femminili...* cit.p.337 nota 1.

Sono stati citati i seguenti versi del componimento edito da Marchesi (ved. nota 29): vv. 9-16, 186-190, 210-214, 282-287[n.d.a.].

32 Le eccessive scollature rappresentavano una preoccupazione costante per i legislatori che menzionano spesso nelle leggi suntuarie il divieto di portare vesti scollate oltre una determinata misura indicata nel provvedimento.

Una volta davanti a Dio che la interroga, la donna cade per la paura, proprio come sembra fare la donna dannata dell' affresco di Saltara, raffigurata in camurra (veste) verde e maniche di ricco color pavonazzo secondo un accostamento cromatico di gran moda nelle Marche di questi anni³³. Vicino alla donna in deliquio, alcuni diavoli rabbiosi ghermiscono una coppia di adulteri trascinando per i capelli l'elegante giovane con lunga zazzera (capigliatura) bionda alla moda, *zuparello* (farsetto) verde e calze scarlatte. Altrettanto 'azzimata e vanagloriosa' – e per questo estremamente interessante a livello abbigliamentoario – appare la *mise* del giovane dannato a carponi (Figura 6). Elegantissimo con la sua *zazzera* (capigliatura) piegata a onde con ferri roventi, il giovane indossa delle attillate *calzemaglie* di color scarlatto, un attillato farsetto color leonato (giallo fulvo) dalle maniche aderenti, e un elegantissimo indumento giovanile nel costoso color *pavonazzo* (violaceo) da identificare forse con una sorta di 'giornea-farsetto', possibile evoluzione modaiola di quella sopravveste senza maniche di origine militare: *la giornea*, appunto, contraddistinta da due aperture sui fianchi e usata all' inizio del secolo dai cavalieri sopra l' armatura per proteggerla dal surriscaldamento nelle lunghe giornate di sole³⁴.

33 Che l'abbinamento cromatico del colore verde per il corpo della veste (*camorra*) e il rosso *cremisi* o *pavonazzo* per le maniche, fosse di moda nelle Marche nel tardo Quattrocento, lo dimostrano varie attestazioni documentarie tra le quali cito il documento matelicese datato al 1481 e studiato da Alberto Bufali proveniente dalla Sezione di Archivio di Stato di Camerino, Archivio Notarile di Matelica, (vol. 7, c. 95r) 4 f dove si registra «1 camorra di panno verde con maniche di velluto cremisi» (A. BUFALI, *Fatti del Quattrocento e oltre a Matelica. Quasi una cronaca dagli atti dei notai* in QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE ANNO XX - N. 192 - ottobre 2015, p. 188).

In generale, tali *nuances* di colori: verde pallido e rosso *cremisi* o *pavonazzo*, sono attestate per le *camurre* (vesti) delle donne nell' iconografia umbro-marchigiana della seconda metà inoltrata del Quattrocento. Si veda il gruppo di donne nella già menzionata *Madonna della Misericordia* di Giovanni Antonio Bellinzoni (affresco datato intorno al 1470 ca.) nella Cappella di sinistra della Chiesa della Fonte sempre a Saltara [Figura 9].

34 La predica "Come ogni cosa di questo mondo è vanità" pronunciata a Siena il 23 settem-

Chiamata forse ‘zerna’ in area fanese³⁵, durante la prima metà del Quattrocento, la giornea restò in uso fino agli anni ’70 del Quattrocento, trapassando poi, negli ultimi decenni del secolo, in varie fogge di sopravvesti maschili piuttosto corte e con aperture laterali sui fianchi, come forse avvenuto anche per questa sorta di corta e attillata ‘giornea-farsetto’ aperta sui fianchi e apparentemente fissata in vita con una cintura (*corigia*), indossata dal giovane dannato nell’ affresco saltarese. Ritroviamo un analogo indumento attillato e senza maniche, indosso all’ elegante giovanetto ritratto nelle *Storie della S.Croce* (1492-95 ca.) nel catino absidale della Basilica di S.Croce a Gerusalemme a Roma da Antoniazio Romano e Bottega (attr.) (Figura 14). Tale coincidenza abbigliamentoaria, suffragherebbe pertanto la datazione dell’ affresco del Giudizio saltarese (su base vestimentaria) entro l’ultimo quindicennio del Quattrocento. Poco distanti dall’ elegante giovane carponi che ne condivide il proprio destino di dannato, si trovano i risorti dagli avelli, seminudi nonostante le pieghe del sudario che lascia loro impudicamente scoperti i deretani: come non pensare al passo dantesco nel canto IX dell’ Inferno?

bre 1427 dal veemente San Bernardino, ci testimonia di come, in questi anni, fosse appena iniziato il trapasso di questo indumento militare nell’ uso civile: «Primo è vanità; ed è vanità quando tu porti quello che non appartiene a te. El mercatante che porta la giornea; quella è offensione a Dio. Se fusse uno soldato virile, egli te la torrebbe, però che quella s’addà a lui, non a te. [...] E dico che chi tollesse l’abito a uno che non s’affà a lui, sarebbe bene fatto. O mercatante, vuoi tu parer mercatante? Or porta l’abito per modo che si confacci a te. Forse tu vuoi portare la giornea per parer quello che tu se’, che se’ uno ladroncello gattivo; e però vai vestito come uno soldato. Io ti dico che quello non è abito adatto a te, ma sì al soldato; e se tu la porti, tu dimostri d’essere uno domestico ladroncello e robbatore» (*Come ogni cosa di questo mondo è vanità*, in *Prediche volgari di S.Bernardino da Siena per la prima volta messe in luce*, Siena 1853, pp.247, 249-250). Molti esempi di *giornee* maschili con pieghe rigide (*gheroni rigidi o insaldati*) strette in vita da graziose cinturine, sono ritratti nel Polittico di Giovanni Boccati nella Chiesa di S. Eustachio a Belforte del Chienti del 1468.

35 Lo deduco dal seguente documento pubblicato da Anna Falcioni : «Matia de Vita spiciali per dodici braça de cannuazo per una libra de corda conperada da lui per invaziare certe zerne del signore et capuci et zuparelli, le quali fonno mandati al signore a Roma ...». 1423 gennaio 11 (SASF, ASC, Codici Malatestiani, reg.36, c.174v) in FALCIONI *Il costume e la moda ...op.cit.*p.69.



Fig. 14 – ANTONIAZZO ROMANO E BOTTEGA (attr.), *Giovanello*: particolare dalle *Storie della S.Croce* (1492-95 ca.). Roma, Basilica di S.Croce a Gerusalemme, catino absidale.

*Si come ad Arli, ove Rodano stagna, | sì com'a Pola, presso
del Carnaro | ch'Italia chiude e suoi termini bagna, | fanno i se-
pulcri tutt'il loco varo, | così facevan quivi d'ogne parte, | salvo
che 'l modo v'era più amaro; | ché tra gli avelli fiamme erano
sparte, | per le quali eran sì del tutto accesi, | che ferro più non
chiede verun'arte. | Tutti li lor coperchi eran sospesi, | e fuor n'u-
scivan sì duri lamenti, | che ben parean di miseri e d'offesi (In-
ferno, IX, 112-123).*

L'artista del Giudizio di Saltara non evoca qui, attraverso i sudari dei risurgenti dagli avelli, la nudità eroica dei corpi degli antichi, né il candore delle vesti degli eletti, bensì la condizione apocalittica di eretici, ribaldi e peccatori, sottoposti al pubblico disprezzo attraverso la loro, obbrobriosa nudità. È la nudità degli iniqui del *Libro della Rivelazione*:

3:17 Poiché dici: “Sono ricco e ho guadagnato ricchezze e non ho bisogno di nulla”, ma non sai d’essere miserabile e infelice e povero e cieco e nudo, **3:18** ti consiglio perciò di comprare da me oro raffinato dal fuoco affinché tu divenga ricco, e abiti bianchi affinché tu sia vestito e affinché la vergogna della tua nudità non sia manifesta, e collirio per ungere i tuoi occhi affinché tu veda.

Gli iniqui «sono stati spogliati delle loro vesti e privati dei loro privilegi e possedimenti davanti a Dio e alla comunità. [...] La loro nudità rivela simbolicamente la portata della loro corruzione, l’umiliazione, la vergogna, e la sozzura. Sotto la censura della nudità, vengono chiaramente connotati come gli emarginati della comunità dei credenti di Laodicea. Nella realtà dei fatti sono infelici, miserabili, poveri, e la vergogna della loro nudità è pubblicamente visibile»³⁶.

È la stessa, infamante concezione della nudità sottesa ad alcuni *palii* che accomunavano nell’immaginario del tempo ‘le putane’, i ‘ribaldi’ e ‘li iudei’ costretti a correre seminudi per le vie e le piazze

36 D. NEUFELD, *Sumptuous clothing and ornamentation in the Apocalypse*, *HTS Theologisches Studies / Theological Studies*; Vol 58, No 2 (2002), pp. 664-689.cit. p.683. Traduzione italiana nostra.

delle città³⁷. Evoca certamente una tale consuetudine, la raffigurazione delle corse del Palio di San Giorgio a Ferrara, nell'episodio in cui *Borso d'Este torna dalla caccia, assiste al Palio di San Giorgio e dona una moneta al buffone Scocola* dipinto sul registro inferiore del Mese di Aprile nel Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara (1468-70) (Fig. 15).



Fig. 15 – FRANCESCO DEL COSSA, *Borso assiste al Palio di San Giorgio e dà moneta al buffone Scocola* (1468-70). Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, Parete Est, Mese di Aprile, registro inferiore.

Il *Diario Ferrarese* ci informa infatti di come, nell'aprile del 1478, «a di 24, el vegneri, in la festa de San Zorzo nostro Patrone. [...] dapo' dexeare li homini corseno uno palio rosso de panno, le

37 Su questo tema si veda il documentato contributo di Deanna Shemek: *Definizioni circolari: configurare il femminile nella festa popolare del Cinquecento* in EADEM, *Dame Erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*. Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003, pp.41-74 : si tratta della riedizione italiana del seguente saggio: D. SHEMEK, *Circular Definitions: Configuring Gender in Italian Renaissance Festival in Renaissance Quarterly* Vol. 48, No. 1 (Spring, 1995), pp. 1-40.

donne uno palio de panno verde, li aseni uno palio de panno biancho. E cusì se fa ogni anno³⁸.

Nell'affresco di Schifanoia la sconcezza dell'uomo coperto appena dalle aderenti *sarabule* (mutande maschili) posto vicino alla donna la cui veste alzata lascia ampiamente vedere la vagina, ricordano a mio avviso molto da vicino i dannati di Saltara resurgenti dagli avelli, i cui deretani scoperti denunciano una connotazione fortemente infamante riservata a peccatori e ribaldi ossia gli strati più bassi dell'esercito i quali, insieme alle prostitute, si davano al saccheggio delle città nemiche a conquista avvenuta.

Se tali soggetti violavano chiaramente la moralità cittadina, prostitute e ebrei contravvenivano alle regole cristiane, facendo commercio del loro corpo le prime – al puro scopo di dare piacere e non di procreare – e del tempo creato da Dio i secondi, prestando denaro ad usura. Del resto, nel Giudizio saltarese l'uomo con copricapo a calotta 'orientaleggiante' con testa soltanto che spunta dall'avello, (Fig. 6), rappresenta quasi certamente, per via di tale copricapo, il *topos* dell'ebreo in anni in cui la feroce predicazione antisemita attuata dai frati minori per scalzare gli ebrei nelle attività feneratizie sostituendoli con i nascenti monti di Pietà cristiani, aveva reso agli occhi dei cristiani, particolarmente invisa la popolazione ebraica minando irreversibilmente la precedente, pacifica coesistenza dei due popoli. Un altro dannato con il braccio alzato e il

38 B. ZAMBOTTI, *Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502. Appendice al Diario ferrarese di autori incerti* in "Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori", a cura di G. Pardi. Nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di Giosue Carducci, Vittorio Fiorini, Pietro Fedele vol. XXIV, parte VII, Bologna 1934-37, p.47. Sia Borso, sia, soprattutto il Duca Ercole d'Este cercarono di far cessare questa connotazione 'discriminante' del palio delle donne, cercando di eliminare la corsa o richiedendo che fossero fanciulle da bene e da marito a partecipare. Similmente a Mantova, nel giugno del 1495 'Sua Ex.tia' Isabella d'Este «ha deliberato che a questa festa proxima de S.to Pietro non corrino come già solevano le meretrice publice et de mala vita: ma in loco suo ha ordinato corrino le contadinelle: si che essendo alcuna che vogli correre vegni a consignarsi al tempo debito che non li serà facto ne dicto despiacere ne ingiuria alcuna». Documento originale (Archivio Gonzaga Serie F.I.3, busta 2038-39, gride, fasc. 8,22 giugno 1495, fol. 20v) edito in SHEMEK, *Dame Erranti ... op.cit.* p. 246, nota 47.

deretano lasciato impudicamente a vista, indossa una sorta di cuffia-turbante. Per le due figure, la citazione pittorica più pertinente, a mio avviso, e la quale confermerebbe la identificazione dei due resurgenti con copricapo a calotta e turbante, rispettivamente con un ebreo e un turco, appare la celeberrima flagellazione di Urbino di Piero della Francesca (intorno al 1460) dove Cristo viene flagellato da un carnefice con un copricapo analogo al resurgente del Giudizio di Saltara (che lo connota pertanto come ebreo), davanti ad un personaggio di spalle con voluminoso turbante da leggersi come un turco, forse il sultano Mehmet II. Nel Giudizio di Saltara, i due dannati rappresenterebbero pertanto coloro (turchi ed ebrei) che non hanno accolto Cristo e la sua parola. Le altre figure risorgenti dagli avelli a capo scoperto e con i deretani bene in vista, potrebbero alludere invece ai nudi sodomiti di dantesca memoria del canto XV dell' *Inferno* dove Dante incontra Brunetto Latini il quale, voltandosi a commiato nel girone dei sodomiti, viene paragonato dal Poeta proprio ad uno dei corridori nudi del palio veronese del drappo verde³⁹:

*Poi si rivolse, e parve di coloro|che corrono a Verona il drappo
verde|per la campagna; e parve di costoro|quelli che vince, non
colui che perde (Inferno XV, 121-124)*

E di contrappasso dantesco si può parlare anche e soprattutto per le scene di peccati e peccatori nel registro inferiore dell' affresco saltarese dove vorrei soffermarmi sulla figura dell' impiccato per la lingua, mònito per bestemmiatori e maldicenti, evocato nelle coeve 'carte da zugare' del tempo (i tarocchi)⁴⁰ dove però l'impiccato è

39 La 'corsa del palio' o 'del drappo verde', conosciuto anche come palio di Verona, fu istituito appunto a Verona nel 1207. La prima domenica di quaresima si tenevano due gare di velocità: il palio dei cavalli e quello dei corridori. Il drappo verde, di 12 metri, che dà il nome alla corsa, era il premio riservato al vincitore tra i corridori a piedi, i quali, al tempo di Dante correvano nudi, mentre il drappo rosso (scarlatto) di 12 metri, costituiva il trofeo per il miglior cavaliere.

40 Segnalo ad esempio il mazzo (incompleto) di carte noto come "Tarocchi di Carlo VI",

spesso elegantemente vestito e appeso per i piedi. Quello di Saltara è invece un appeso miserabile le cui vesti consunte sono di scadente colore *monachino* ossia un colore bruno indefinito, ottenuto nella realtà dei fatti, tingendo pezze di scarso pregio in bagni di tintura di risulta da precedenti processi tintorei. Le calze slabbrate ricadono sui polpacci perché non fissate al farsetto: tutto è segno di trascuratezza e miseria, come miseri e gretti sono coloro che si macchiano del peccato della bestemmia e della maldicenza (Fig. 9). Ancora una volta l'artista o gli artisti del Giudizio di Saltara usano il chiaro linguaggio delle vesti per emettere un giudizio morale.

Conclusioni

Dal punto di vista vestimentario, il grande affresco nella controfacciata della Chiesa del Gonfalone di Saltara è databile agli anni 1482-95 ossia entro l'ultimo quindicennio del Quattrocento. In particolare il tipo di velo da capo indossato dalla giovane donna beata genuflessa alla destra dell'arcangelo Michele, può ricondursi ad usi di regioni quali le odierne Marche centrali e meridionali, l'Umbria e l'Abruzzo: tale *dato visivo* potrebbe riferirsi pertanto non tanto a mode in auge al tempo nella attuale provincia di Pesaro-Urbino dove è situata la Chiesa del Gonfalone di Saltara, ma a fogge in uso nei territori di provenienza o nei quali operò l'artista o gli artisti che realizzarono l'affresco⁴¹. Nel Giudizio di Saltara, le vesti vengono usate dagli artisti esecutori, per significare in modo immediato, la condizione dei personaggi agli occhi degli osservatori: così la vanità e lo sfoggio dei dannati vengono messi in

conservati al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi, riferiti ad Italia settentrionale (?Ferrara) e datati intorno al 1470-80.

41 È opportuno ricordare in questa sede come il già citato studioso Alessandro Marchi (ved. nota 9) si sia recentemente espresso appunto per una proposta di attribuzione dell'affresco del Giudizio Universale di Saltara, in favore di Stefano Folchetti di San Ginesio (documentato a partire dal 1473 e morto anteriormente al 1515), riconoscendo nell'affresco possibili influssi desunti da artisti camerinati e severinati (Lorenzo d'Alessandro) soffermandosi su «altri confronti, meno puntuali» che «indirizzano poi ad individuare nell'Italia centrale appenninica le radici culturali del nostro artefice». Cfr. MARCHI, *Il Giudizio Universale* ...cit. (nota 9), p.30.

relazione con il disordine e la dissoluzione interiore in contrapposizione al sobrio decoro, privo di ostentazione, dei beati. Nella scena degli avelli, dettagli quali copricapi e semi-nudità mostrate *ad hoc*, servono a connotare categorie di peccatori o ‘nemici’ del messaggio cristiano quali eretici, ebrei, ribaldi e sodomiti. Infine, nel registro inferiore, i vizi ed i peccati capitali sono resi con una brutalità ‘didattica’ che affida sia alla nudità che alle rare vesti quando presenti, il compito di veicolare la irredimibile miseria dei peccatori. Pertanto, nel suo insieme, la resa figurativa dell’ affresco, denota una regia ‘ispirazionale’ per così dire, che risente sia della lezione dantesca, sia della veemente predicazione (specie quaresimale) dei frati minori, per i quali ad ogni peccato/vizio corrispondeva una punizione adeguata alla gravità e al tipo di peccato commesso.

La lezione che trapela dal Giudizio Universale di Saltara attraverso l’uso consapevole dei significati sottesi dalle rispettive vesti (o non-vesti) e ornamenti, era perfettamente decodificabile dagli osservatori del tempo nella sua esemplarità⁴²: per dirla con la donna vanagloriosa del sirventese quattrocentesco ascrivibile probabilmente a «*frate lodovico da monte barocio francescano*»...

Pregove, giovenete, hora per Dio,|che deponate vostre vanitatcse,|et con humilitade|a lui cercate solo de piacere,|et non ad altri, ma sempre temere|de non ofendere la sua maiestate|e cum caritade|vivere al mondo virtuosamente [...]|Oimè che per me è persa ogni cosa, [...]|et perho me sta bene:|servendo al mundo me trovai ingannata,|el corpo ò perso e l’anima è dannata⁴³.

42 Concordo pertanto con Alessandro Marchi il quale ritiene che «La solenne complessità di codesta iconografia – la più vasta e completa rispetto agli esempi richiamati qui sopra – sottende la presenza di un dotto teologo, che elaborò certamente il programma e dette al pittore accurate direttive e specifiche indicazioni su come doveva svolgersi. Non è escluso il tutto scaturisse da una qualche esigenza speciale, o dalla contingenza di un particolare momento storico, in cui la popolazione di Saltara e i suoi maggiorenti sentirono l’urgenza di un così potente richiamo escatologico». *Ibidem*, loc.cit.*supra*.

43 “*De la vanità de le donne e de la morte loro*” in MARCHESI, *Moda e costumanze femminili ...op.cit.* (ved.nota 29), p.336.



Fig.1 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Cristo seduto nella mandorla mistica, tra la gloria degli angeli sopra ai risorti divisi dall'Arcangelo Michele tra beati e dannati*, particolare dall' Affresco del Giudizio Universale (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.

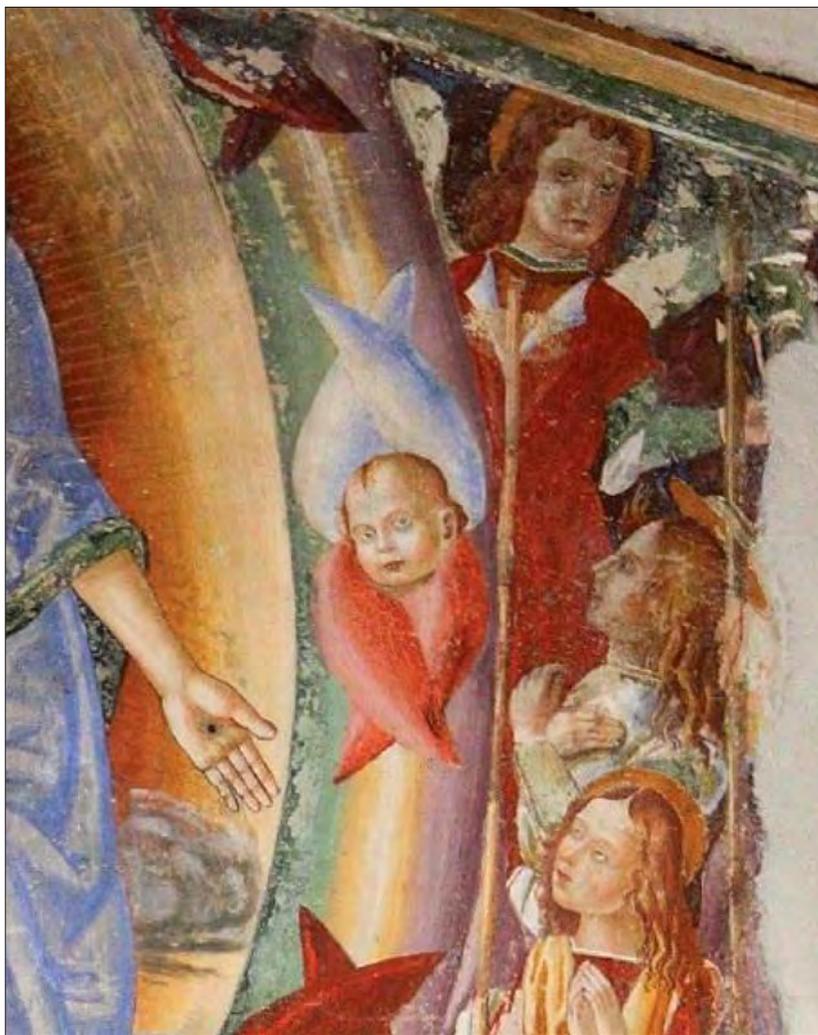


Fig. 2 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Figure angeliche*: particolare del *Giudizio Universale*, (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 3 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Arcangelo Michele*: particolare del *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 4 – FRANCESCO DI PAOLINO DETTO IL COTICCHIA (attr.), *San Michele Arcangelo*. Argento sbalzato. Offida, Chiesa di S. Agostino.



Fig. 5 – IGNOTO, *Tabernacolo con Storie di Cristo*. Tempera su tela applicata a tavola. Celano, Museo d' Arte Sacra della Marsica (provenienza: Scurcola Marsicana – Aquila).



Fig. 6 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *I dannati*: particolare dal *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 7 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *I beati*: particolare dal *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 8 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Vizi capitali e peccati contro i comandamenti*: riquadri dal registro inferiore del *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 9 – STEFANO FOLCHETTI (attr.), *Maldicente impiccato*: particolare dal registro inferiore del *Giudizio Universale* (fine XV secolo), Chiesa del Gonfalone di Saltara, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.



Fig. 10 – GIOVANNI ANTONIO BELLINZONI, *Donne oranti: particolare dalla Madonna della Misericordia* (1470 ca.). Saltara, Chiesa della Fonte, Cappella di sinistra. Proprietà Parrocchia San Giovanni Apostolo.

I dipinti della Chiesa di San Pier Celestino a Saltara.

TOMMASO BORGOGELLI

La chiesa di San Pier Celestino, di origini remote ma oggetto di numerosi rifacimenti tra XVII e XIX secolo, faceva originariamente parte di un antico complesso monastico retto dalla Congregazione dei Celestini, ordine la cui fondazione spetta a Pietro da Morrone (il monaco benedettino salito al Soglio pontificio come Celestino V e poi divenuto celebre per aver rinunciato alla carica papale il 13 dicembre 1294); i monaci ne dettennero la proprietà fino al 1810, anno delle soppressioni napoleoniche, e la chiesa il 26 febbraio del 1820 divenne giuridicamente sede della parrocchia di San Giovanni Apostolo¹. L'interno dell'edificio, a navata unica e provvisto di due altari addossati al lato sinistro e due al lato destro, conserva numerosi dipinti, alcuni dei quali ormai illeggibili a causa del tempo e del fumo delle candele, sui quali due su tutti spiccano per qualità e felice stato conservativo: sul primo altare di sinistra, dedicato a san Sebastiano e storicamente appartenente alla comunità locale², campeggia una bella tela raffigurante *San Sebastiano curato da Irene* (Fig 1.), un'opera notevole e che merita necessariamente un approfondimento.

1 Per un approfondimento sulla chiesa e le sue vicende storiche si veda G. BOIANI TOMBARI, *Il monastero di San Pietro Celestino di Saltara*, in A. Cicerchia, S. Giombi, U. Paoli (a cura di), *La provincia celestina di Romagna. Indagini storiche locali e nuove prospettive di studio*, Atti del convegno di studi (Saltara 14 maggio 2011), Ancona, 2013.

2 *Ibidem*, p. 158.



Fig. 1 - GIAN GIACOMO PANDOLFI (qui attribuito), *San Sebastiano curato da Irene*, XVII sec., Chiesa di San Pietro Celestino, Saltara.

Il dipinto mostra un'evidente influenza baroccesca, fatto non inusuale per la pittura locale del XVII secolo che per lungo tempo subì la profonda influenza di quel geniale artista urbinato che fu Federico Barocci. Un esempio di questa cultura figurativa è ravvisabile, nella stessa Saltara, in una tela conservata nella Chiesa della Fonte, copia fedele dell'*Ultima Cena* del Barocci del Duomo di Urbi-

no, e attribuita a Giovanni Andrea Urbani³. Il *San Sebastiano curato da Irene* denota però caratteri stilistici non riconducibili ai più noti e diretti allievi del Barocchi come Antonio Viviani, Ventura Mazza o Alessandro Vitali, pittori di altissima qualità ma sempre totalmente aderenti alla maniera del maestro. Il barocchismo del dipinto si presenta infatti più ruvido di quello caratteristico dei nomi appena citati ed evidentemente contaminato da altre influenze stilistiche.

Inizialmente propendevo per un'assegnazione del dipinto al *corpus* del pittore urbinato Cesare Maggeri, spinto da alcune somiglianze che riscontravo in una tela conservata nella chiesa di San Francesco a Urbino e rappresentante la *Trinità con i santi Lorenzo, Giuseppe, Carlo Borromeo e Nicola da Tolentino*. Oggi, dopo una più attenta osservazione, mi rendo conto che il *San Sebastiano curato da Irene* appare di un livello decisamente più elevato rispetto alla produzione nota del pittore urbinato e, sebbene debole in alcuni particolari (si veda ad esempio il corpo del Santo, in verità un po' rigido), capace di notevoli *exploit* pittorici come il bel paesaggio di sfondo e la naturalissima figura di Irene, elementi che mi portano oggi a scartare con sicurezza il nome di Cesare Maggeri.

In questa sede vorrei quindi, forse in maniera un poco azzardata, avvicinare il dipinto al nome di Giovan Giacomo Pandolfi, un pittore che potrebbe legarsi bene con il dipinto di Saltara in quanto definibile "baroccesco" non nel senso tradizionale del termine: per prima cosa Pandolfi, nato a Pesaro nel 1567 e noto per essere stato il primo maestro del pesarese Simone Cantarini e aver ricoperto un ruolo determinante nella primissima formazione del forseprominese Giovan Francesco Guerrieri, non fu mai un allievo diretto di Federico Barocchi; secondo, un lungo periodo trascorso a Rieti dal 1592 fino al 1600 lo mise in contatto con il Tardo-Manierismo romano di Girolamo Muziano, Siciolante da Sermoneta e soprattutto di Federico Zuccari, elementi che si sovrapposero ad un'educazio-

3 M.M. PAOLINI, *Giovanni Andrea Urbani*, in M. Cellini, A. Ambrosini Massari, (a cura di), *Nel segno di Barocchi. Allievi e seguaci tra Umbria, Marche e Siena*, Milano, 2005, pp. 128-133.

ne barocca imprescindibile per un pittore nato non lontano da Urbino nella seconda metà del XVI secolo⁴. Un confronto con un dipinto del Pandolfi come la *Madonna del Soccorso* della chiesa di Sant'Agostino a Pesaro (Fig. 2), può forse esemplificare come tutti questi elementi stilistici siano riscontrabili anche nella tela saltarese: si noti ad esempio come il modo di risolvere il paesaggio, chiaramente debitore verso Girolamo Muziano, appaia molto simile a quello della tela saltarese o come la figura femminile inginocchiata nel dipinto pesarese e le tipologie dei putti si apparentino ad Irene e alle medesime nel *San Sebastiano curato da Irene*.

Il riferimento della tela al Pandolfi, visti l'assenza di documenti che lo provino ed alcune incongruenze che ancora permangono (mi riferisco ad esempio alle tipologie dei volti non del tutto assimilabili a quelle tipiche del pittore pesarese), deve però, in attesa di nuovi sviluppi, essere inteso come una semplice ipotesi di lavoro.

Un particolare su tutti però, ovvero il vistoso accostamento di rosso acceso e giallo nella veste di Irene, chiaramente una soluzione pittorica ricorrente nella produzione di Gian Giacomo Pandolfi e facilmente riscontrabile in dipinti come la *Santa Lucia* di Gradara e la *Madonna di Loreto con i santi Martino e Michele Arcangelo* della chiesa di San Martino di Pesaro, aggiunge qualche certezza in più e incoraggia ad approfondire la proposta avanzata in questa sede. Resta ora da comprendere un fatto che appare decisamente curioso e inspiegabile, ovvero il perché la maggioranza degli articoli e delle guide che nel corso degli anni si sono occupate della chiesa di San Pier Celestino, non tralasciando mai di menzionare e lodare il *San Sebastiano curato da Irene*, abbiano sistematicamente liquidato frettolosamente e a volte con giudizi negativi quello che è il dipinto più notevole della chiesa: la pala d'altare con la *Vergine e il Bambino, Celestino V e san Benedetto* (Fig. 3 in calce al testo).

4 G. CALEGARI, *Giovan Giacomo Pandolfi*, in CELLINI-MASSARI 2005, pp 220-221.



Fig. 2 - GIAN GIACOMO PANDOLFI, *Madonna del Soccorso*, XVII sec., Chiesa di Sant'Agostino, Pesaro.

Un esempio su tutti di questo involontario e curioso “insabbiamento” è il giudizio del Canonico Alessandro Billi che, nel suo *Ricordo storico di Bargni e Saltara*, mentre si dilunga nel lodare il dipinto analizzato in precedenza invitando le autorità cittadine a una maggior prudenza nella sua conservazione, così si esprime a proposito della pala d’altare: «In questo tempio di architettura moderna e capace di un due mila persone tu scorgi quattro altari oltre il presbiterio.. ..e l’altare maggiore isolato donde si scopre il quadro mediocre rappresentante s. Benedetto e s. Pietro Celestino⁵». Il giudizio di Billi trova ovviamente una giustificazione nell’epoca storica durante la quale scrive la sua guida, un momento certamente non indulgente nei confronti dell’arte del XVII e inizi XVIII, e forse la sua predilezione nei confronti del *San Sebastiano* è dettata dal fatto che il Santo rappresentato è il Patrono della città, ma tutto questo non spiega come anche ai giorni nostri l’attenzione attorno a questo bellissimo dipinto si sia rivelata praticamente nulla.

La tela, posta al di sopra del coro ligneo dell’altare maggiore, raffigura la Madonna con il Bambino intento a rimuovere la Tiara dal capo di Celestino V in presenza di san Benedetto (chiara allusione al suo “Gran rifiuto”); le ottime condizioni conservative, frutto di un recente intervento di restauro, permettono un’agevole lettura della tela e di apprezzarne l’elevatissima qualità pittorica. In occasione di un convegno di studi tenutosi nel 2011 presso il Museo del Balì di Saltara e dedicato alla Provincia Celestina di Romagna (della quale anche il convento di Saltara era parte), Giuseppina Boianni Tombari rese nota una testimonianza archivistica di importanza fondamentale per poter ricostruire le vicende del dipinto e ricondurlo al suo autore: dal documento apprendiamo come all’inizio del XVIII secolo, tra i Celestini proprietari della chiesa e la confraternita del Santissimo Sacramento, titolare dell’altare maggiore sul quale aveva posto un’immagine della Beata Vergine del Santissimo Sacramento, nacque un’accesa disputa in quanto i monaci intende-

5 A. BILLI, *Ricordo storico di Bargni e Saltara*, Fano, 1866, p. 102.

vano rivendicare la proprietà dell'altare e trasferire altrove il quadro della confraternita. La questione, attraverso lunghe battaglie legali, proseguì per anni, fino a quando il 22 settembre 1718⁶: «..il priore dei Celestini il padre Piani bolognese.. ..levò il detto quadro dall'altare maggiore e lo portò dalla parte dell'evangelio, restando l'ornamento sul muro senza quadro, ma vi fece mettere in detto ornamento il quadro di San Pietro Celestino⁷».

Dalla preziosa testimonianza possiamo quindi ricavare la data in cui il dipinto venne posto sull'altare maggiore, inducendoci a porre la sua realizzazione in un momento di poco precedente. Apprendiamo inoltre come il Priore del convento, certamente il committente o l'acquirente della pala, fosse di origini bolognesi, fatto di non poco conto considerando che un'analisi stilistica della tela ci rimanda direttamente al capoluogo emiliano: la *Madonna con il Bambino, Celestino V e san Benedetto* si inserisce infatti nel clima artistico tipico della Bologna di fine '600 - inizio '700, quando pittori come Marcantonio Franceschini, Lorenzo Pasinelli o Donato Creti si fecero rappresentanti di un classicismo che, passando per Guido Reni e Francesco Albani, risaleva fino alla lezione dei Carracci, cultura pittorica certamente ben nota ad un uomo presumibilmente erudito come Padre Piani. Tra i principali esponenti della cultura pittorica appena descritta un nome più di altri sembra però avvicinabile al dipinto di Saltara, ovvero Carlo Cignani, allievo di Francesco Albani e attivo a Bologna, Roma, Parma e Forlì, città dove si trasferì nell'ultima parte della sua carriera e morì nel 1719⁸: un'opera come la *Vergine con san Filippo Neri* (Fig.4), conservata presso la Pinacoteca civica di Forlì ed eseguita nel 1715, dimostra chiaramente la matrice cignanesca del dipinto di Saltara laddove la

6 BOIANI TOMBARI in Cicerchia, Giombi, Paoli, 2013, pp. 157-168.

7 Testimonianza del 22 settembre 1718, Archivio Storico della Diocesi di Fano, ACV, *Carteggio Vescovi*, GIOVAN BATTISTA GIBERTI, 1714-1720 (giurisdizione 1718).

8 Su Carlo Cignani si veda B. BUSCAROLI FABBRI, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti e disegni*, Forlì, 2004.

figura di Celestino V appare quasi una riproposizione in controparte del Santo Oratoriano; si noti poi come anche la Vergine ricordi la medesima rappresentata dal maestro nell'*Incoronazione di santa Rosa da Lima* sempre della Pinacoteca di Forlì, dove anche i veli che cingono la testa terminando con un lungo drappo svolazzante appaiono straordinariamente simili.



Fig. 4 - CARLO E FELICE CIGNANI, *Vergine col Bambino e San Filippo Neri*, XVII sec., Pinacoteca Civica, Forlì.

Nonostante le assonanze appena rilevate si dovrà però ammettere come il dipinto saltarese appaia un poco altalenante tra momenti altissimi, come il bellissimo gruppo della Madonna con il Bambino e Celestino V, e altri più deboli, dove la fisionomia di san Benedetto viene risolta in modo compendiaro ed evidentemente frettoloso. Questa contraddizione, nonostante nulla vada a togliere ad un dipinto che resta qualitativamente elevatissimo, ci suggerisce invece di ricercare il nome del suo autore, piuttosto che nello stesso Cignani (un maestro che appare sempre privo di cedimenti di sorta), nel folto numero di pittori che affollarono la sua fiorente bottega inizialmente a Bologna e successivamente a Forlì. Nonostante la questione della bottega di Carlo Cignani rimanga tutt'ora un problema aperto, dove l'assegnazione di alcuni dipinti ai numerosi nomi che la frequentarono risulta spesso ardua⁹, il caso del dipinto di Saltara appare però decisamente differente: risulta infatti piuttosto agevole individuare il nome dell'autore della *Vergine con il bambino, Celestino V e san Benedetto* nella personalità più vicina al maestro, Felice Cignani, suo figlio e più stretto collaboratore. Si ricorderà come il primo dei confronti proposti per l'individuazione della matrice cignanesca del dipinto in esame, la *Vergine con san Filippo Neri* della Pinacoteca di Forlì, mostrava nella figura del santo un'evidente assonanza con il Celestino V della tela di Saltara. La scelta di questo confronto non è stata dettata solamente da questo preciso richiamo ma anche dal fatto che l'opera di Forlì, come riferisce anche Marcello Oretti¹⁰, è certamente il frutto di una collaborazione tra Carlo e Felice, dove al padre spetterebbero l'idea della composizione, il putto in primo piano e l'angelo che spunta dalla nube, mentre a Felice il resto della realizzazione pittorica¹¹. Altri

9 Per un approfondimento sulla questione si rimanda a A. BONDI, E. GARAVINI, A. GIUNCHI (a cura di), *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, Catalogo della mostra (Forlì, 2-17 febbraio 2008), Castrocara Terme, 2008.

10 M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, Bologna, 1777, p. 45.

11 G. VIROLI, *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì, 1980, p.284.

confronti si possono istituire con la *Visione di san Filippo Neri* della Pinacoteca Civica di Forlì, dove nella fisionomia del Santo ritroviamo il medesimo tratto sommario riscontrato nel san Benedetto del dipinto di Saltara, ma soprattutto con la bellissima *Incoronazione di santa Rosa da Lima con san Giuseppe e un angelo* del Museo Civico della Cappuccine di Bagnacavallo (Fig. 5), nella quale oltre al medesimo impianto compositivo costruito sulle due diagonali (in questo caso però sensibilmente complicato forse a causa del maggior prestigio della committenza¹²), la regia luministica che separa geometricamente le zone di luce e di ombra e le tipologie dei putti (assolutamente analoghi) non lasciano alcun dubbio circa il riferimento della *Madonna con il Bambino, Celestino V e san Benedetto* a Felice Cignani. Come già evidenziato in precedenza l'esecuzione del dipinto dovrà essere posta in un momento di poco precedente all'arrivo del dipinto a Saltara e con ogni probabilità nell'arco dello stesso 1718; è questo un periodo particolare nella carriera di Felice in quanto il suo ruolo all'interno della bottega di Carlo Cignani (che dal 1683 si era definitivamente trasferito a Forlì per la decorazione della Cupola della Madonna del Fuoco nel Duomo cittadino, cantiere all'interno del quale Felice ebbe un ruolo determinante¹³), divenne sempre più centrale, ottemperando alle numerose commissioni che il padre ormai anziano e oberato di lavoro non riusciva più ad assorbire e garantendo comunque degli standard qualitativi in grado di soddisfare le richieste di una committenza esigente.

Individuando in Felice Cignani l'autore di un dipinto che altrimenti avrebbe rischiato di restare ingiustamente nell'ombra, possiamo in conclusione contribuire a mutare l'immagine di una Saltara e dei suoi territori limitrofi (questo relativamente al XVII e al XVIII secolo), come artisticamente chiusi in se stessi: fatta eccezio-

12 A. MARTONI, *Docere, delectare, movere: i dipinti d'altare a bagnacavallo tra XVI e XVIII secolo*, Ravenna, 2007, p. 44.

13 E. RICCA ROSSELLINI, *La Cupola della Madonna del Fuoco nella Cattedrale di Forlì: l'opera foltrivese di Carlo Cignani*, Bologna, 1979, p. 14.



Fig. 5 - FELICE CIGNANI, *Incoronazione di santa Rosa da Lima*, XVII sec., Museo Civico delle Cappuccine, Bagnacavallo.

ne per la presenza in Santa Maria del Gonfalone della meravigliosa *Vergine con il Bambino e sant'Antonio da Padova* di Giovan Francesco Guerrieri, un artista capace di assimilare a Roma quasi in anticipo sui principali esponenti del Caravaggismo italiano ed internazionale il linguaggio di Michelangelo Merisi da Caravaggio (ma che in fin dei conti, pur nella sua novità, resta comunque un pittore locale essendo natio di Fossombrone), Saltara, come Montemaggiore, Cartoceto o Serrungarina, appare sempre artisticamente legata alla tradizione locale, a quel barocchismo perdurante e quasi stagnante che ormai poco o nulla restituiva della grande novità di Federico Barocci. Di fronte a tutto questo abbiamo come la sensazione che queste realtà rimanessero come impermeabili, o forse disinteressate, di fronte a quanto accadeva ad esempio a Fano, dove una vera e propria “invasione bolognese” permise l’arrivo in città di opere di artisti del calibro di Ludovico Carracci, Guido Reni, Domenichino e non ultimo Guercino. Certamente tutto questo può essere in parte spiegato con il divario economico che intercorrevava tra il grande centro che era Fano e piccole realtà come quelle appena nominate, ma oggi, sapendo che nel 1718 arrivò a Saltara un’opera di una modernità che fino a quel momento non si era mai vista, possiamo affermare che quanto detto in precedenza non è poi del tutto vero e che una piccola brezza di novità era in realtà arrivata.



Fig. 3 - FELICE CIGNANI, *Madonna con il Bambino, Celestino V e san Benedetto*, XVIII sec., Chiesa di San Pietro Celestino, Saltara.

Il restauro della Fontana del Drago di Saltara, anno 2016.

MICHELE PAPI

Caratteristiche dell'opera

La fontana denominata “del Drago”, collocata sulla via Mazzini nel comune di Saltara, è composta da elementi lapidei in calcare bianco verosimilmente risalenti al periodo settecentesco¹, che tuttavia, nel corso degli anni, hanno subito alcune modifiche dovute ai particolari momenti storici. Di ciò troviamo traccia, in particolare, in una foto degli anni trenta, da cui risulta che sulla parte alta della colonna centrale, figurano decorazioni con simboli fascisti. Queste non dovrebbero essere state realizzate direttamente sulla pietra, ma probabilmente eseguite in bronzo e inserite sulle quattro facciate, poiché nelle pareti lapidee della attuale stele non sono visibili segni di demolizione o scalpellatura.

La vasca presenta una forma ottagonale con pilastro al centro, costituito da quattro facciate. Su tre sono rappresentati tre mascheroni dai quali fuoriescono gli zampilli di acqua e uno stemma che raffigura un drago.

1 La fattura confrontata con altre fontane locali fa pensare ad una lavorazione settecentesca o di inizio '800 oppure la fontana potrebbe anche essere stata fatta con materiali di recupero. In effetti la fontana risulta datata al 1868 (M. CARASSAI (a cura di), *Le Marche sugli scudi. Atlante storico delle Marche*, testi di A. Conti, V. Favini, A. Savorelli, disegni di M. Ghirardi, Fermo, 2015, p. 108).

*Stato di conservazione
prima dell'intervento di restauro*

Il manufatto appariva molto danneggiato, con parti lapidee mancanti e gravi sconessioni dei conci.

In particolare quest'ultimi presentavano rotture e sfaldamenti, con le stuccature dei conci e delle giunzioni ormai perdute ed un conseguente distacco degli elementi metallici utilizzati per unire gli stessi, soprattutto nella parte superiore lungo tutto il bordo della vasca.

Il getto d'acqua che fuoriusciva aveva una pressione molto scarsa, non essendo la fontana collegata alla condotta comunale ma ad una vena spontanea che per caduta si immette nelle tubature.

Lo zampillo che sgorgava dalle cannelline in rame non era regolare a causa di inserimenti di tubazioni con diametro diverso, che modificava sensibilmente il getto.

Lo stesso getto veniva deviato dal suo percorso naturale a causa del vento, che ne mutava il corso fino a colpire i ferri sottostanti, installati a suo tempo per sostenere i secchi per la raccolta delle acque.

I continui schizzi che bagnavano in modo esagerato il bordo della vasca hanno provocato un dilavamento delle pareti esterne del catino con conseguente deposito di calcare, che, unito allo sporco di deposito aveva raggiunto vari millimetri di spessore di colore nerastro.

Inoltre le infiltrazioni di acqua che si depositavano all'interno delle fessurazioni, gelando durante i periodi invernali e aumentando di volume, hanno ulteriormente peggiorato la situazione con ulteriori sfaldamenti e distacchi.

All'inizio dei lavori la vasca conteneva al suo interno pochissima acqua, avendo aperto lo scarico posizionato sul fondo, ma, a causa delle sue condizioni, non avrebbe comunque potuto contenerla,



avendo gli elementi parietali distaccati tra loro.

Nelle pareti interne della vasca, sulla parte bassa e sul fondo, risultava essere stato applicato un intonachino cementizio, forse per impermeabilizzare e impedire fuoriuscite di liquido.

Gli elementi metallici, posizionati sul bordo della vasca in corrispondenza delle giunzioni delle pareti, erano stati sostituiti con semplici tondini in ferro che nel tempo si erano spezzati e distaccati.

La poca acqua presente nella vasca e le infiltrazioni esterne avevano fatto proliferare colonie di micro organismi autotrofi, licheni e muschi, tanto che l'interno della vasca era completamente verde e sull'esterno erano presenti addirittura piccole piantine cresciute negli interstizi.

Inoltre vi erano evidenti massicci depositi di sporco sotto forma di croste nere causate da depositi di idrocarburi (smog), uniti a pulviscolo atmosferico.

La stele, che è composta da tre elementi lapidei di forma trapezoidale che culmina con una sfera, probabilmente aggiunta dopo la rimozione dei simboli fascisti sopra descritti, racchiude al suo interno l'impianto idraulico che fuoriesce nei tre mascheroni.

Questa risultava spezzata nei punti di giunzione e risarcita utilizzando mattoni e cemento applicati in modo grossolano.

Gli stessi mascheroni che immettono acqua alla vasca risultavano mancanti di alcuni volumi, ripresi con stuccature di colore grigio non congrue, forse in cemento, soprattutto in corrispondenza della fuoriuscita dei tubicini in rame che apportano l'acqua.

Attorno alla fontana, sul pavimento, originariamente erano state collocate otto colonnine in pietra calcarea bianca, comunemente denominate "dissuasori", non coeve al manufatto, che avevano la funzione di evitare che i mezzi si potessero avvicinare troppo allo stesso e, oltre a provocare danni, finissero con le ruote dentro al fossatino che circonda la vasca.

Purtroppo nel tempo, degli otto originali ne erano rimasti solo due, posizionati nella parte a valle della strada (Figg. 1-2-3-4).

Analisi e modalità di intervento

Prima dell'intervento di restauro è stata realizzata una attenta campagna fotografica dello stato di fatto e successivamente un rilievo grafico delle varie problematiche presenti (Fig. 5).

Come prima operazione, dopo l'installazione del cantiere, è stato interrotto l'afflusso dell'acqua e la fontana è stata fatta asciugare per alcuni giorni (Fig. 6).

In seguito è stato eseguito un trattamento biocida a base di Biotin T². Questo è un preparato concentrato liquido, che, diluito in acqua demineralizzata viene utilizzato per la preservazione e la riparazione dell'attacco microbiologico, applicandolo sull'intera superficie lapidea in più fasi. Successivamente, con mezzi meccanici, si procede alla rimozione delle patine biologiche.

In un secondo tempo sono stati eseguiti i campioni di pulitura mediante estrazione di sali solubili e rimozione di incrostazioni o depositi superficiali coerenti di notevole spessore, quali croste nere e strati carbonatati, mediante applicazione di compresse assorbenti (seppiolite e pasta di cellulosa Arbocel 1000) imbevute di soluzioni di sali inorganici, ovvero Carbonato o Bicarbonato di Ammonio³ in soluzione satura con aggiunta, nei punti cui necessitava, di EDTA bisodico⁴ in acqua deionizzata.

Successivamente è stata eseguita la rimozione meccanica dei depositi solubilizzati mediante spazzole, bisturi, specilli e vibro incisori. Il risciacquo delle superfici è avvenuto mediante nebulizzazione di acqua demineralizzata.

Una volta ultimata la pulitura a solvente si è proceduto alla rifinitura mediante l'utilizzo di micro-sabbiatrici a bassa pressione, so-

2 BIOTIN T è costituito da n-ottil-isotiazolinone (OIT) e di Sale di Ammonio Quaternario.

3 Ammonio Carbonato: preparato a base di carbammato di ammonio, idrogenocarbonato di ammonio $H_2CO_3 \cdot x NH_3$, Ammonio Bicarbonato NH_4HCO_3 .

4 EDTA SALE BISODICO Diidrogenoetilendiamminatetraacetato disodico.

prattutto nelle zone in corrispondenza delle stuccature cementizie e dei rifacimenti eseguiti con applicazione di malte e mattoni, sia sulla stele sia sul bordo della vasca (Fig. 7).

Molti di questi rifacimenti risultavano invisibili e perfettamente amalgamati poiché coperti da uno strato di alcuni millimetri di depositi di calcare e croste di smog. La rimozione delle parti ricostruite è stata eseguita con l'ausilio di micro -incisori e scalpelli.

La parte bassa della stele si presentava fortemente decoesa e frammentata con perdita di materiale lapideo e ricuciture eseguite a cemento e mattoni. Si è reso dunque necessario un consolidamento superficiale e un rafforzamento della adesione nei fenomeni di scagliatura ed esfoliazione della superficie mediante applicazione a pennello e mediante impregnazione a impacco con silicato di etile⁵.

Il consolidamento delle fessurazioni e delle fratturazioni tra le parti non separabili di materiale lapideo, è stato effettuato mediante infiltrazioni di resine epossidiche e inserimento di micro-perni in fibra di carbonio di dimensioni idonee alle problematiche riscontrate.

Le parti metalliche, quali perni, staffe ecc. non asportabili, sono state trattate mediante pulitura meccanica sino alla totale asportazione dell'ossidazione e applicazione di idoneo protettivo.

Le staffe di giunzione delle pareti della vasca, posizionate sul bordo, sono state sostituite con nuove in acciaio inox trattato.

Le zone ormai irrecuperabili, concentrate in particolare sul bordo della vasca, sono state ricostruite con integrazione di parti lapidee del medesimo materiale, precedentemente analizzato, al fine di restituire l'unità di lettura dell'opera.

A tale proposito si è reso necessario uno studio sulle cave lapidee della zona, al fine di ritrovare lo stesso materiale utilizzato per la costruzione della fontana. Le parti di restauro sono state mante-

5 Estel 1000 è composto da esteri etilici dell'acido silicico sciolti in ragia minerale per un ottimale grado di assorbimento fino al nucleo della pietra. [SI(EOt)4]n

nute su un piano leggermente più visibile e riconoscibile, al fine di diversificare le superfici moderne da quelle originali.

La stuccatura delle fenditure e delle lacune è stata poi eseguita con polvere della stessa pietra, addizionata con calce idraulica e leganti acrilici.

La vasca interna è stata prima bonificata asportando il precedente strato di intonaco di circa cinque centimetri, ormai decoeso e marcio.

È stato quindi eseguito un nuovo strato di intonaco a base di calce e sono stati risanati i punti di giunzione delle pareti con applicazione di prodotto specifico: GARVO3 Volteco⁶. Successivamente è stato applicato un nuovo strato impermeabilizzante, sino alla totale sigillatura della struttura: essendo detto impasto di colore grigio scuro si è reso poi necessario applicare una mano di colore idoneo alla fontana. Per tale operazione si è utilizzato un prodotto della Mapei Elastcolor Waterproof.

La protezione esterna della superficie lapidea è stata eseguita con stesura di idrorepellenti idonei Silo 112⁷ e cere microcristalline a protezione superficiale, al fine di rallentare il degrado del manufatto e creare una superficie di sacrificio.

Le colonnine mancanti sono state ricostruite per ridare uniformità estetica alla composizione, utilizzando pietra uguale a quella dei due rimasti in loco. Anche la pavimentazione del piccolo fossato attorno alla fontana è stata ricostruita a mattoni.

6 Garvo 3. Il coprigiunto che completa l'azione impermeabilizzante di Plastivo e Aquascud. Coprigiunto impermeabile da utilizzare in abbinamento al rivestimento a base cementizia Plastivo o al sistema protettivo Aquascud System. Indicato per impermeabilizzare i giunti in strutture sottoposte a movimenti e per coprire lesioni strutturali e riprese di getto sottoposte a spinta idrostatica positiva.

7 SILO 112 è composto da una miscela di Organosilossani oligomeri reattivi sciolti in acqua demineralizzata, completamente esenti da solventi.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1-2-3-4 – Particolari dello stato di conservazione prima dell'intervento di restauro.



Fig. 5-6 Particolari dello stato di conservazione prima dell'intervento di restauro.



Fig. 7 – Intervento di pulitura.



Fig. 8 – Fontana del Drago dopo l'intervento di restauro, marzo 2016.

I rilievi dell'area di ritrovamento dei frammenti musivi: un progetto in corso.

LAURA BARATIN, ELVIO MORETTI

Università degli Studi di Urbino – DiSPeA – Scuola di Conservazione e Restauro

Il progetto

Il rilievo dell'area di ritrovamento dei frammenti musivi, svolto a marzo 2017, è stata l'occasione per sviluppare una riflessione sulle tematiche di rilievo e di rappresentazione nell'ambito delle aree archeologiche.

L'area interessata al progetto, sviluppato attraverso una collaborazione della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi di Urbino e l'Università di Camerino, si estende su circa 3,5 ettari nel Comune di Saltara (PU) attualmente Colli al Metauro, un appezzamento di terreno compreso tra le vie Gambarelli e Travicelli (Fig.1) dove già negli anni '20 furono ritrovati dei frammenti musivi di epoca romana, conservati fino al 2016 presso la Soprintendenza Archeologica delle Marche ed ora ritornati nel Comune con lo scopo di valorizzare il territorio di provenienza e di incentivare e rivitalizzare gli studi e le ricerche su quest'area ricca di contributi, come testimoniano molti saggi ed analisi presenti in questa pubblicazione.

La riflessione parte dalle tecniche e dalle metodologie adottate per la documentazione, il rilievo, la rappresentazione e la gestione delle informazioni in presenza di un sito archeologico; applicate, in questo caso, da una parte sull'area nella sua estensione e nelle sue caratteristiche territoriali, dall'altra sui reperti musivi riportati alla luce nel 1928 rappresentati dai tre frammenti raffiguranti un'antilope rincorsa da un lupo, una lepre e un giaguaro e parte di emblema con zampe di ippocampo.

Il rilievo archeologico differisce da qualsiasi altro tipo di rilevamento per la varietà degli oggetti da considerare, ma soprattutto per la loro rappresentazione: richiede criteri, regole e codici grafici che tengano sempre presente il duplice riscontro esistente tra documentazione e interpretazione storica. Lo stato dell'arte è ricco di esperienze tra le più diverse arricchite da numerose rappresentazioni digitali e da ricostruzioni virtuali a diversi livelli di attendibilità scientifica. Realizzare un rilievo costituisce una base di lavoro utile per qualsiasi tipo di indagine che sia essa di tipo storico, archeologico, artistico o mirata a interventi di manutenzione e di restauro dell'oggetto/sito analizzato. Eseguendo un rilievo si acquisisce un dato geometricamente corretto che può accrescere un data base contenente le informazioni necessarie per la conoscenza e nel caso specifico per la tutela e valorizzazione del patrimonio storico-archeologico.

Nell'area dei ritrovamenti musivi del Comune per ricavare il dato geometrico, base di partenza per predisporre un progetto di valorizzazione del sito, si è sperimentato l'uso di un sistema aeromobile a pilotaggio remoto (SAPR) in particolare un esacottero in carbonio con sistema GPS che permette la geolocalizzazione dei dati rilevati e possiede un'alta disponibilità di carico con equipaggiamento professionale: fotocamera ad alta definizione; termocamera ad alta sensibilità termica (0,04 mK) attrezzata per la trasmissione in tempo reale delle immagini e dei video (Fig.2).

Dopo l'acquisizione dei dati, le immagini vengono elaborate con software dedicati che permettono di effettuare analisi termometriche, eseguire misurazioni e ricostruzioni del paesaggio naturale e delle opere antropiche, svolgere osservazioni di carattere geo-ambientale del territorio, eseguire aerofotogrammetrie, DTM (Digital Terrain Model), DMS (Digital Model Surface) e ortofoto in generale.

Il SAPR è gestito da un comando da terra per il pilotaggio, da un comando con schermo LCD per la gestione delle riprese video e da una stazione a terra, collegata ad un PC, dalla quale è possibile pre-

disporre, di volta in volta, il relativo piano di volo. L'elettronica di bordo dialoga quindi con la "ground station" per mezzo di una radio - modem bidirezionale che permette di visualizzare la posizione del nostro drone sulla mappa, di visualizzare in tempo reale tutti i dati telemetrici (altitudine, coordinate geografiche, percorso seguito, autonomia di volo etc.), di inviare i dati di volo allo strumento, in modo da poter svolgere un itinerario in modalità automatica.



Fig. 2 - SAPR utilizzato per la campagna di rilievo dell'area dei ritrovamenti musivi.

Nel caso specifico sono stati eseguiti 2 voli, a quote idonee, per la ripresa in chiaro della morfologia del terreno ed all'infrarosso per la registrazione del gradiente termico di superficie; 30 immagini termiche elaborate successivamente mediante software dedicati per l'individuazione e la delimitazione di eventuali zone interessate da "anomalie antropiche più significative" ove programmare e computare una specifica campagna geofisica dedicata¹.

Per i reperti musivi sono stati effettuati dei rilievi laser scanner con uno scanner della TOPCON GLS2000; integrati da rilievi fo-

1 Il rilievo con il sistema SAPR è stato eseguito dal geologo Fabio Pallotta dell'Università di Camerino.

tografici ad alta definizione per ottenere modelli tridimensionali quanto più simili alla realtà in una proposta di ricostruzione virtuale. Lo scopo consisteva nel creare un “modello di conoscenza” intellegibile da chiunque e in continuo aggiornamento e di sperimentare dei livelli di validazione delle analisi condotte per le ricostruzioni da interrelare con gli studi che si sono susseguiti nel tempo.²

Soffermandoci soltanto sulle tecniche di rilievo più moderne si può evidenziare che il laser scanner è in grado di fornirci la restituzione esatta di centinaia di migliaia di punti che definiscono l'oggetto di interesse, ma non è in grado di fornire quelle informazioni per arrivare ad una corretta interpretazione di ciò che erano un tempo le rovine che si stanno analizzando; potrebbero infatti sfuggirci tamponature realizzate in fasi successive con materiali risalenti ad epoche diverse o materiali di analoga fattura ritrovati in posti diversi. Tutti questi elementi e indizi messi insieme possono indirizzare verso una corretta ricostruzione della struttura originaria. Si può quindi affermare che nel rilievo archeologico non è possibile prescindere dall'osservazione diretta e dalla capacità di interpretazione dell'operatore che mette in atto la propria esperienza e conoscenza.³ Da qui nasce un'ulteriore osservazione riguardante “la definizione della forma a partire dall'integrazione di metodologie operative diverse e dall'elaborazione dei dati”⁴, infatti quest'ultima può essere legata a scopi diversi e a prodotti grafici di varia natura, spesso basati in maniera preponderante sull'interpretazione dell'operatore.

Il progetto GIS dei dati raccolti, che sarà elaborato sulla base della Carta Tecnica Regionale fornita dall'Ufficio Cartografico

2 I rilievi laser scanner e fotografici e l'elaborazione dei dati preliminari sono stati eseguiti dal dott. Giovanni Checcucci e dalla dott.ssa Annamaria Amura della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi di Urbino.

3 A questo proposito si veda il testo di MARCO BIANCHINI, *Manuale di rilievo e di documentazione digitale in archeologia*, Roma, 2008.

4 L'argomento è sviluppato in modo esaustivo nel saggio di MARCO CANCELANI e GIOVANNA SPADAFORA, *Differenze metodologiche nel rilevamento 3D in architettura ed in archeologia*, in 36° Convegno Internazionale dei Docenti della rappresentazione, UID Parma, 2014.

della Regione Marche corredata dalle ortofoto in bianco e nero, risulta lo strumento più indicato per la gestione dei dati rilevati sia dell'area complessiva che dei reperti musivi, come risorsa tecnica per sviluppare alcune considerazioni relative alla programmazione degli interventi futuri sull'area, alla valorizzazione e conservazione dei reperti musivi e alla comunicazione di dati di diversa natura, sempre aggiornabile e interrogabile dagli specialisti, dagli studiosi nelle differenti discipline fino a utenti meno esperti.

Un esempio di applicazione GIS

In questa fase viene presentato un primo esempio dell'utilizzo del sistema GIS e dei suoi strumenti di analisi per alcune valutazioni dimensionali e morfologiche del reperto musivo "*un giaguaro e parte di emblema con zampe di ippocampo*" come base per una valutazione multidisciplinare sull'oggetto stesso e sul suo stato di conservazione⁵.

Il progetto GIS parte da una corretta acquisizione dimensionale, tramite i dati laser scanner per impostare un progetto spazialmente corretto. Data la disomogeneità del contorno dell'oggetto, per avere un riferimento spaziale più semplice e facilmente referenziabile si è costruito un poligono (rettangolo in rosso in Fig. 3) che contiene il mosaico e che sarà utilizzato in seguito come unico riferimento spaziale. L'oggetto viene posizionato nel Workspace in modo tale che il vertice in basso a sinistra corrisponda al valore X=0 e Y=0 in questo modo si ottengono tutti valori positivi e questo facilita la lettura dei dati. Al progetto GIS infatti non viene attribuito nessuna georeferenziazione geodetica come avviene di norma per il territorio, ma soltanto un riferimento dimensionale nell'unità di misura adeguata. Questo procedimento permette che il Workspace diventi una specie di tavola da disegno piana con un sistema di assi cartesiani con l'origine posta in corrispondenza del vertice in basso a sinistra del poligono che contiene il mosaico, rappresentato nelle

5 Le applicazioni con sistemi GIS sono state sviluppate con la collaborazione della dott.ssa Sara Bertozzi della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università degli Studi di Urbino.

sue corrette dimensioni metriche. Si passa poi a creare uno Shapefile contenente un solo poligono che rappresenta il bordo dell'area studio, come si può notare nella Fig. 3; il bordo non corrisponde al limite dell'oggetto, di forma irregolare, ma ha esattamente le dimensioni di 3,182 m di base per 1,113 m di altezza, in corrispondenza dei due assi misurati come riportato sempre nella Fig.3. Successivamente si procede al posizionamento dell'ortofoto in formato raster .png che rende possibile attraverso il canale alfa di avere uno sfondo trasparente.

Effettuato il posizionamento dell'ortofoto (Fig.4) si passa all'inserimento del file in formato file.dxf ottenuto dal rilievo laser scanner, e si va a posizionare anche questo dato nella corretta posizione in overlay sull'immagine raster dell'ortofoto.

I bordi del rilievo non coincidono perfettamente con l'immagine, perché il laser acquisisce anche lo spessore del mosaico ma la referenziazione che si ottiene per punti noti e solitamente soddisfacente e la correttezza della sovrapposizione è facilmente verificabile da parte dell'operatore andando ad ingrandire i vari punti come si può vedere nel particolare della Fig.5.

Ottenuto un corretto inserimento dei dati nel progetto GIS, si passa alla loro elaborazione: il primo passaggio riguarda l'organizzazione dei dati che devono essere contenuti in un'unica cartella con una struttura ad albero facilmente comprensibile per analisi successive. Il file in formato .dxf rimane comunque un file di CAD mentre il GIS utilizza, come è noto, gli shapefile⁶.

Va ricordato che i diversi shapefile che coesistono all'interno dello stesso progetto devono, per facilitare i collegamenti essere contenuti tutti in una sola cartella, che non deve mai e per nessun motivo essere rinominata, altrimenti i collegamenti saranno persi e i dati presenti nella "Table of Contents" (TOC) non verranno più visualizzati nel Workspace. Nel caso in cui si verificasse uno spo-

6 Lo shape è un formato di archiviazione di dati vettoriali per archiviare la posizione, la forma e gli attributi delle feature geografiche o come nel nostro caso spaziali. Pertanto è necessario procedere alla trasformazione del file.dxf in file.shp, attraverso l'esportazione e un nuovo inserimento nel progetto.

stamento delle cartelle oppure un loro cambio di nome l'operatore dovrà provvedere ad un ripristino dei collegamenti.

Utilizzando i dati rilevati tramite laser scanner e trasformati in shapefile si è passati quindi a creare il TIN⁷ tramite un apposito tool di ArcGIS 10.5 che viene visualizzato attraverso delle classi altimetriche (Fig. 6).

Per meglio evidenziare le differenze altimetriche della superficie del mosaico il GIS consente di effettuare dei profili lungo delle sezioni che possono essere posizionate dall'operatore in qualsiasi punto o direzione, alcuni esempi sono riportati nelle figure successive (Figg.7, 8 e 9).

Utilizzando lo SLOPE un altro tool del GIS sempre sulla base del TIN ottenuto in precedenza si può procedere ad una vera e propria analisi delle pendenze. Questa applicazione fa parte delle funzioni di analisi digitali di una superficie, e comprende un insieme di tecniche utili a descrivere quantitativamente (cioè in forma numerica) la morfologia dell'oggetto. In questo particolare caso la superficie di un mosaico che è assimilabile ad una superficie che varia con continuità anche se in modo pressoché irregolare.

In ambito GIS per rappresentare in forma numerica la superficie dell'oggetto in esame si utilizza una relazione matematica del tipo $z = f(x, y)$. In sostanza la superficie del manufatto viene descritta tramite una funzione che ad ogni coppia di coordinate di posizione (x, y) associa un valore di elevazione della superficie stessa. La superficie, ovvero la funzione continua $z = f(x, y)$, viene quindi rap-

7 Le superfici e i modelli di elevazione digitale in genere possono essere rappresentati mediante le strutture raster, che presentano però il difetto di avere un passo fisso che rappresenta con la stessa risoluzione sia le zone ad alta variazione dei valori e quelle a bassa variazione. Utilizzando un TIN che utilizza una struttura dati vettoriale basata su triangoli con maglia irregolare, si è in grado invece di fornire una elevata risoluzione solo dove questa è necessaria e cioè nelle zone di massima pendenza. In un TIN ogni punto è connesso con i due più vicini per formare un triangolo ed i triangoli vengono generati unendo i punti rilevati in una rete di maglie triangolari che soddisfino il criterio di Delaunay che impone che un cerchio disegnato per i tre punti di un triangolo non deve contenere altri punti. Pur essendo la triangolazione di Delaunay un algoritmo di geometria computazionale piana, il TIN considera però i punti come dotati di quota, e questo genera la superficie 3D.

presentata attraverso una serie di triangoli (modello TIN) a partire da un numero discreto di misure dell'elevazione (campioni costituiti da triplette x,y,z) ottenuti dal rilievo con laser scanner.

L'analisi delle variazioni locali della pendenza massima della superficie (Slope) si basa sul calcolo della derivata prima dell'elevazione. La pendenza può essere espressa indifferentemente in gradi o in percentuale. Dal punto di vista matematico la funzione $z = f(x, y)$, utilizzata per modellare la superficie del mosaico, è una funzione delle due variabili x e y , le quali rappresentano anche le direzioni dei due assi coordinati del sistema di riferimento spaziale, ciò comporta che la pendenza possa assumere valori diversi a seconda della direzione considerata. Più basso è il valore della pendenza, più piatta è la superficie; più alto è il valore di pendenza, più la superficie è pendente. La pendenza di uscita può essere calcolata come percentuale di pendenza o più semplicemente con il grado di pendenza, (Slope Degrees).

Lo strumento Slope può essere eseguito soltanto su un set di dati di elevazione, e consente di identificare i bruschi cambiamenti di valore. Nella figura 10 è riportato il particolare del giaguaro e si può notare come le massime pendenze evidenziate dal colore rosso corrispondano al passaggio tra le tessere chiare (più basse) e quelle scure (più alte).

Questi primi dati ci portano a ipotizzare che le tessere chiare siano meno resistenti e risultino quindi più degradate, ulteriori analisi petrografiche potranno darci ulteriori conferme, come pure una verifica sulle tecniche esecutive.

L'esempio sviluppato è una prima prova su alcune potenzialità di analisi del GIS che devono essere associate a tutti gli altri dati analitici raccolti dalle diverse discipline che intervengono nell'analisi di un sito archeologico e dei suoi reperti e nella loro conservazione ed eventuali interventi.

I dati raccolti nella campagna di rilievo dell'aprile scorso sono in fase di elaborazione e saranno oggetto di un ulteriore rapporto che illustrerà nel dettaglio tutte le valenze del lavoro svolto nelle diver-

se fasi, dall'acquisizione, all'elaborazione, alla gestione dei dati, alle inevitabili relazioni e verifiche dei risultati ottenuti con gli esperti delle discipline storico-archeologiche, geologiche e con i restauratori per una corretta salvaguardia e messa in valore di un patrimonio che fa parte della storia del territorio locale.

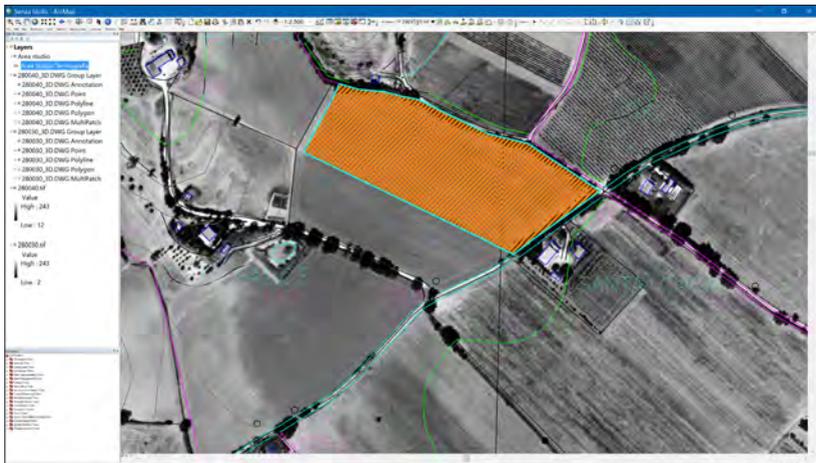


Fig. 1 – Dettaglio dell'area rilevata sulla base degli ortofotopiani e della CTR della Regione Marche (Sezione 280030 e Sezione 280040) nel sistema di riferimento Monte Mario Italy 2.

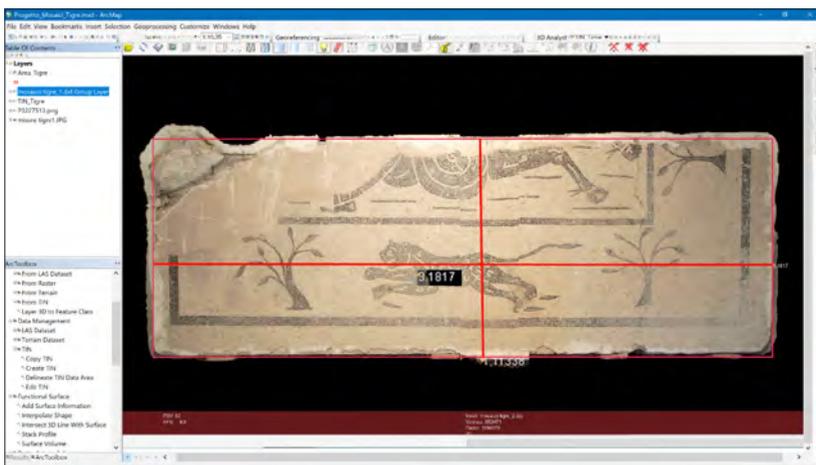


Fig. 3 – Mosaico del giaguaro e parte di emblema con zampe di ippocampo impostato nel GIS nelle sue corrette dimensioni.

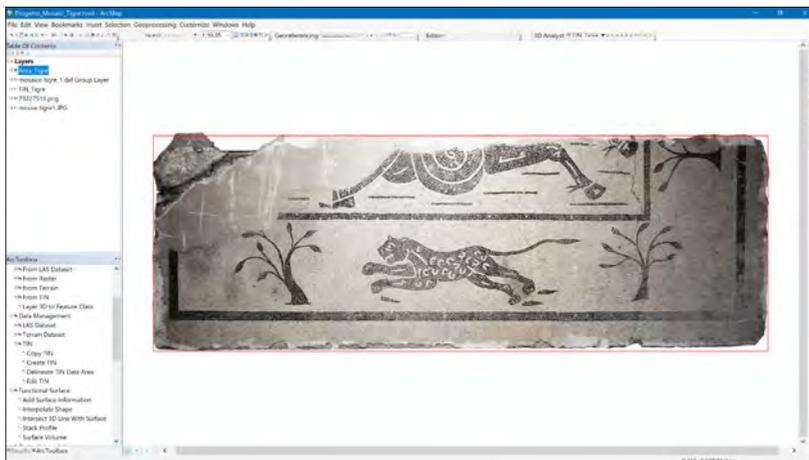


Fig. 4 – Posizionamento del rilievo e dell'ortofoto nel pogetto GIS tramite un poligono di riferimento, evidenziato in rosso) che contiene il mosaico con il vertice in basso a destra in corrispondenza delle coordinate $x=0$ e $Y=0$.

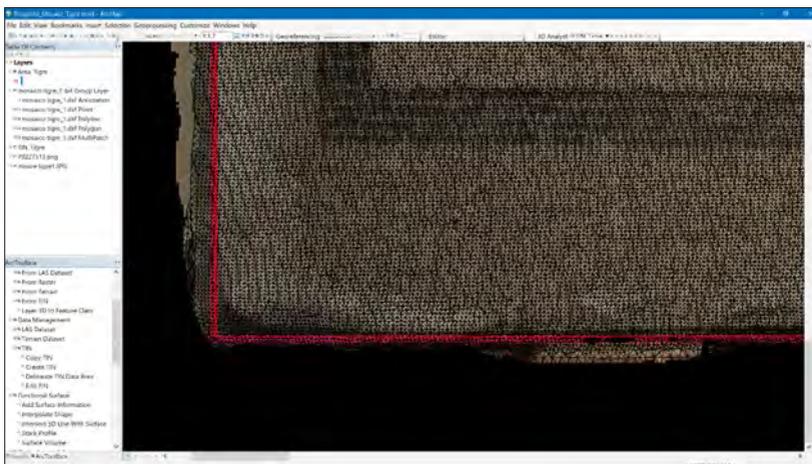


Fig. 5 – Particolare del posizionamento del vertice $(0,0)$ del mosaico in cui si può notare il reticolo del file .dxf ed il suo corretto posizionamento rispetto al poligono di riferimento in rosso.

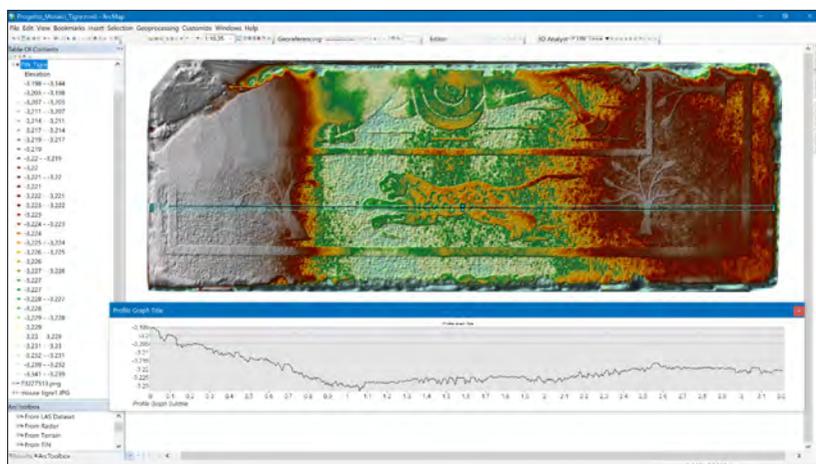
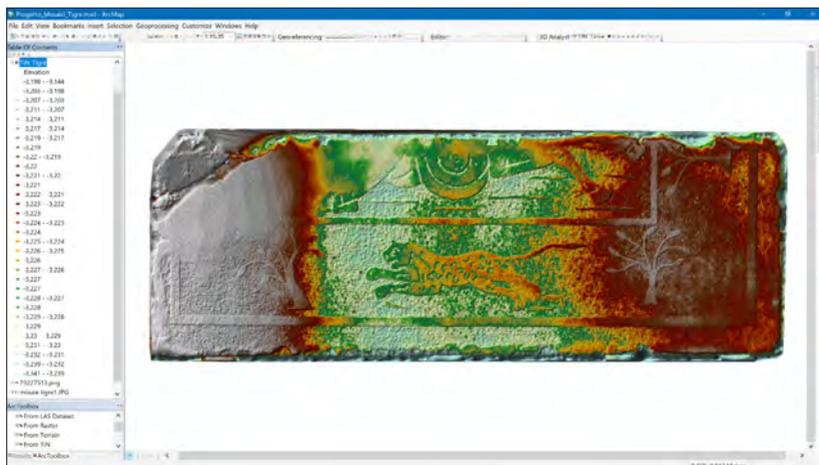


Fig.7 – Visualizzazione TIN con il posizionamento di una sezione trasversale che mostra l'avvallamento della zona centrale. La scala orizzontale è in metri, quella verticale in mm, i numeri negativi sono dati forniti dal laser ma quello che è significativo sono le differenze di quota che prescindono dal valore positivo o negativo.

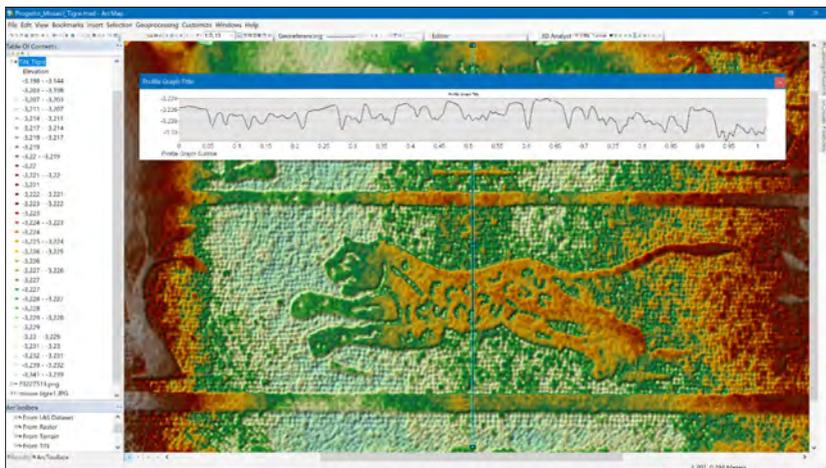


Fig. 8 – Profilo verticale posizionato nella parte centrale del mosaico si notano le disomogeneità dovute alle tessere e con un abbassamento in corrispondenza della malta cementizia, ma con una sostanziale uniforme quota altimetrica, con un piccolo ma sostanziale aumento in corrispondenza delle tessere di colore scuro.

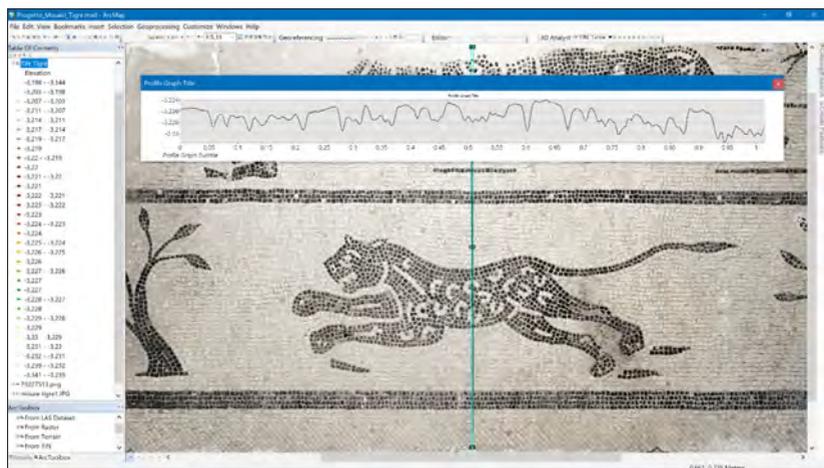


Fig. 9 – Profilo verticale posizionato nella parte centrale del mosaico, ma con la traccia di sezione in overlay sull'ortofoto.

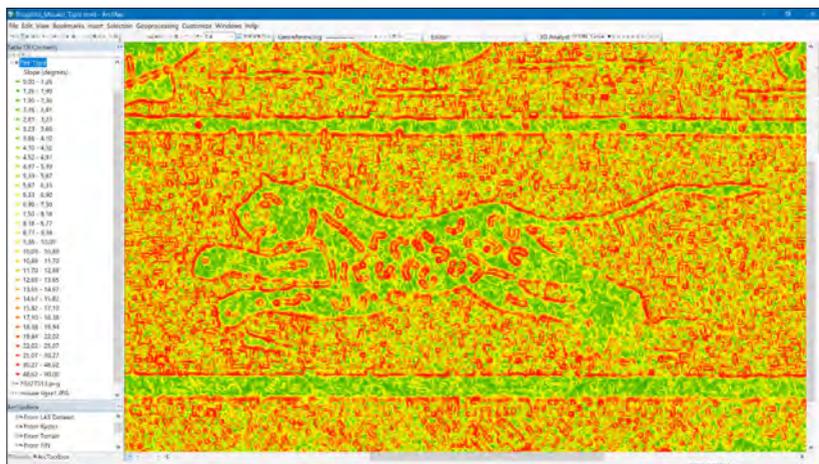


Fig.10 – Visualizzazione tramite lo SLOPE di un particolare le pendenze maggiori sono evidenziate dal colore rosso; nel disegno del giaguaro si può notare come le massime pendenze in rosso acceso siano localizzate in corrispondenza del bordo al passaggio tra le tessere chiare e quelle scure.

Il Drago e l'arma civica di Saltara.

MARIO CARASSAI

È comunemente inteso che una composizione araldica, sia essa appartenente ad una famiglia o ad una comunità, custodisca in sé particolari segreti, significati oscuri, principalmente in riferimento alle immagini riprodotte o ai colori che la compongono. Di fronte ad essa si è come presi da una sorta di mistero, subendone un distacco; come se quelle forme, quegli elementi, quei colori non fossero “patrimonio comune” ma rappresentanti di una limitata parte, di una élite.

Ciò è il frutto di anni di fraintendimenti che hanno snaturato il significato dell'utilizzo di quanto definito appunto in araldica arme, stemma. È avvenuto negli anni del Rinascimento, con la nascita delle corti, in un clima positivo di esaltazione delle virtù civiche e del recupero delle radici antiche. Si rafforza poi col barocco; in linea con il periodo in cui si lavora per una nuova immagine della Chiesa, trionfante e grandiosa, in cui l'effetto magnifico nelle opere ecclesiastiche viene impiegato per rafforzare nei fedeli dell'autenticità del messaggio religioso; così anche il linguaggio araldico si gonfia di nuovi elementi.

Furono questi i periodi più “inquinanti”, quando i nobili abbisognavano della affannosa individuazione di imprese da codificare, esse sì, in insegne personali, veramente simboliche e misteriose, capaci di trafiggere con elementi sconosciuti l'araldica che era emersa in tempi più antichi e con scopi diversi; così si compie l'araldica élitaria, mirante a creare una sorta di mistero sugli stemmi, con chiari riferimenti alla nascita della casata o alle presunte, più o meno valorose, gesta di antenati.

Più in generale, le “armi”, comprese quelle civiche, sono uno

strumento di informazione chiaro, identitario. Oggi diremmo un immediato strumento di comunicazione visiva.

Esse si affermano nel medioevo, come strumento diffuso in tutti gli ambienti sociali e culturali, nonché politici e delle arti coinvolgendo anche gli emarginati, gli analfabeti i quali attraverso la “letteratura” iconografica di uno stemma possono risalire alla identificazione del possessore; in particolare, ed ovviamente più semplicemente, attraverso le “armi parlanti”.

Come ogni atto di cambiamento profondo di assetti politici e socioeconomici sono figli di guerre possiamo affermare che anche l'utilizzo degli stemmi non sfugge a questo destino. Infatti, furono i mutamenti tattici in campo militare e lo stesso diverso utilizzo dei reparti, dagli assalti e scontri in campo aperto portati non più a ranghi compatti, all'uso della cavalleria in inseguimenti, agli scontri corpo a corpo, che resero necessaria una migliore ed immediata identificazione dei contendenti attraverso i colori dei vessilli e degli stemmi. È in questo modo che tra XII e XIII sec. si diffuse in tutta Europa l'uso degli stemmi.

Nelle armi e vessilli vennero utilizzati “graffiti” nella loro realizzazione molto semplici raffiguranti animali, piante e cose. Non mancò l'utilizzo delle forme geometriche, seppure ridottissime, ma praticissime in quanto a lunga distanza di facile individuazione.

È chiaro che nella identificazione delle parti contendenti svolse un ruolo primario l'uso degli smalti. Le composizioni erano in gran parte bicromie che univano una tinta scura (colore) ad una tinta chiara (metallo). Gli smalti ridottissimi nei colori: rosso, azzurro, verde, nero e porpora; i metalli solo due: l'oro e l'argento. Nella composizione o abbinamento dei colori ci si premurò di non unire tra loro i metalli ed i colori in modo di avere sempre uno smalto unito ad un metallo, dunque un colore chiaro ad uno scuro.

È dunque evidente che «... *In realtà l'araldica delle origini ... non voleva occultare un sapere iniziatico dietro dei simboli, ma palesare invece cose e persone dietro segni...*»¹.

1 V. FAVINI, A. SAVORELLI, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldi-*

Già nel XIV sec. questo concetto era ben chiaro in Bartolo da Sassoferrato il quale sosteneva che gli stemmi non fossero principalmente marchi d'onore «*nobilitatis insignia*» ma «*segni*», segni di riconoscimento. Esattamente come i cognomi – affermava Bartolo – gli stemmi sono stati inventati per distinguere gli uomini ².

L'uso degli stemmi ebbe uno slancio nel XII sec. quando la grande diffusione di tornei, con la partecipazione di diversi contendenti, ampliò la gamma dei segni utilizzati. Infatti, con il proliferare di incontri non era più sufficiente il segno di appartenenza ad un "esercito", ad una casata o ad un gruppo; necessitava distinguere tra singoli cavalieri, anche appartenenti allo stesso "corpo": ecco la comparsa di segni personali di cavalieri e militi. Lo scudo divenne così lo spazio principe in cui si disposero i vari segni di riconoscimento, prima in armi, ma in modo particolare anche dopo aver abbandonato i campi di battaglia. Lo stesso assume nel tempo forme sempre diverse, legate alle mode ed ai gusti in uso, in quanto non più strumento di difesa personale ma mezzo di riconoscimento di una casata, di una professione o di una comunità.

Così l'uso di un emblema araldico si estende tra il 1220 e il 1330 a tutta la società: donne, ecclesiastici, artigiani, borghesi e comunità civili e religiose³, tanto che oggi alcuni studiosi ne mettono in discussione la funzione prevalentemente militare.

Vari saranno gli utilizzi degli stemmi: in testi e lettere, nelle facciate di edifici privati e pubblici, in edicole religiose, affreschi e dipinti, negli ex-voto fino ad utensili e ceramiche; più in avanti pure in stoviglie.

ca dei comuni: storia e invenzione grafica (secoli XIII - XVII), Firenze, 2006, p. 163.

2 «*Sicut enim nomina inventa sunt ad recognoscendum homines [...] ita et ista insignia inventa sunt*» in BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De insigniis et armis*, a cura di M. CIGNONI, con prefazione di R. CAPASSO, Bagno a Ripoli (Fi) 1998, p. 28.

3 M. PASTOUREAU, *Traité d'heraldique*, Parigi, 2008, pp. 47-55.

In questo quadro lo stemma viene utilizzato come elemento distintivo non solo di un cavaliere ma di una intera dinastia; per riconoscere una continuità fra generazioni; oppure per garantire l'attestazione di atti pubblici; nasce la burocrazia.

In quanto tratto distintivo e rappresentativo, lo stemma entrò a far parte anche del ceto medio, di coloro che attraverso arti e mestieri diedero vita a nuove fasce sociali all'interno della comunità. Ma anche di confraternite e nuovi ordini religiosi. Questa pratica era diffusissima già nel Trecento tanto che si narra di un commento di Giotto a fronte di una richiesta della pittura di uno stemma: «*che ogni tristo vuol fare arma e vuol fare casati*»⁴.

Nel frattempo l'araldica civica o pubblica veniva consolidandosi. Infatti non vi erano comuni, confraternite, arti e corporazioni che non possedessero un proprio stemma o sigillo, tanto che lo stesso Bartolo da Sassoferrato distinse tra «*arme ed insignee*», tra stemmi personali ed impersonali.

Attraverso queste considerazioni diviene chiaro che il nostro atteggiamento, di fronte ad uno stemma, non potrà più essere quello legato alla affannosa ricerca dell'individuazione di un suo significato, bensì una disposizione mentale protesa alla ricerca della sua origine, in particolare per gli stemmi di comunità, le cui immagini ritroviamo in diversi edifici pubblici, su fontane, porte castellane o anche nelle storiche campane civiche.

D'oro al drago di verde allumato di rosso.

Ornamenti esteriori di Comune.

È quanto recita il D.P.R. 8 febbraio 1973 con il quale si autorizza il comune di Saltara all'uso dello stemma e del gonfalone (*Drappo di verde riccamente ornato di ricami d'argento e caricato dello Stemma sopradescritto con la iscrizione centrale in argento: Comu-*

⁴ M. FERRARI, M. FOPPOLI, *Il bianco scaglione, Lo stemma del comune di Ghedi nell'araldica civica lombarda delle origini*, Città di Ghedi, 2009, p. 12.

ne di Saltara. Le parti di metallo ed i cordoni saranno argentati. L'asta verticale sarà ricoperta di velluto del colore del drappo con bullette argentate poste a spirale. Nella freccia sarà rappresentato lo Stemma del Comune e sul gambo inciso il nome. Cravatta e nastri tricolorati dai colori nazionali frangiati d'argento)⁵; sì, perché l'araldica civica è (ancora) normata per legge. Una legge anacronistica per una Repubblica che si trova a concedere (come fosse una monarchia) stemmi civici anche a chi ne è possessore da centinaia d'anni, pratica ereditata dalla monarchia sabauda che anch'essa concedeva l'uso dello stemma a comunità che con esso si identificava da circa un millennio antecedente la costituzione del regno d'Italia.

Saltara ha il "privilegio" d'essere l'unica comunità delle Marche ad essere rappresentata da un drago⁶ che è un animale molto usato nelle armi a cui è stato dato un significato di Vigilanza, di Custodia e di Fedeltà. In molte fiabe e leggende troviamo un drago a guardia di qualcosa, sia esso un tesoro, una fanciulla, una comunità; ciò perché era credenza negli antichi che gli oscuri recessi dei numi del paganesimo e i boschi sacri fossero guardati dai draghi⁷; nell'araldica europea è sovente ritrovare come guardiano dei boschi altre bestie feroci come ad esempio l'orso.

La religione assegna al drago il simbolo dell'eresia e del peccato e in quanto tale lo ritroviamo in araldica civica vittima del san Giorgio (nelle Marche vedi i comuni di Urbisaglia, Montegiorgio, Montappone, San Giorgio di Pesaro) o vittima dell'Arcangelo Michele (Sant'Angelo in Lizzola e Monte San Pietrangeli), rappresentazione che ritroviamo anche negli affreschi della chiesa del Gonfalone di Saltara. Fu anche un segno distintivo di Ghibellini (in verità il segno fu attribuito a loro dagli oppositori in funzione denigratoria, come lo scorpione accostato agli ebrei) mentre alcuni Guelfi

5 www.araldicacivica.it

6 M. CARASSAI, (a cura di), *Le Marche sugli scudi. Atlante storico delle Marche*, testi di A. CONTI, V. FAVINI, A. SAVORELLI, disegni di M. GHIRARDI, Fermo, 2015, p. 108.

7 A. BILLI, *Ricordo Storico di Saltara e Fano*, Fano, 1866, p. 10.

portavano l'aquila rossa in campo d'argento afferrante, non a caso, un drago verde negli artigli.

A Saltara numerose sono le attestazioni della presenza del drago come diverse sono le rappresentazioni dell'arma nel tempo:

«Nella facciata della cosiddetta casa della giustizia, è scolpita la figura di un drago alato col motto «+ pax sit huic domui» (Luca 10,5) (Fig. 1). Lì accanto c'è lo stemma malatestiano con la lettera G formata da un drago (Fig. 2), quasi un uruboro, attribuibile a Galeotto (m. 1385) che riorganizzò l'ordinamento distrettuale fanese nel 1347 o a Galeotto Roberto (m. 1432) che a fronte di un breve periodo di governo è raffigurato, come beato, nella vicina chiesa di S. Francesco in Rovereto. La figura del drago alato è costantemente rappresentata in tutti i documenti araldici noti del comune a partire dal XVII s. In un sigillo di questo secolo si nota la presenza di una stella sopra la cornice dello scudo, con valenza prettamente decorativa che, assente in un sigillo in uso nel secolo successivo, entrerà nell'arma tra Sette e Ottocento, in un capo appositamente creato. Questo inserimento appare contemporaneo all'aggiunta di un piedistallo per il drago, comunemente definito un'ara. Il Billi, nel 1866, rammenta una locale leggenda secondo la quale nell'antichità, per celebrare l'uccisione di un drago nei boschi circostanti, vennealzata un'ara e da ciò (*ara sal-tus*, ara del bosco) sarebbe venuto il nome della località. L'ara non compare nella rappresentazione araldica scolpita nel Novecento.

Gli smalti dell'arma, noti solo dalla fine del XVIII s., il drago bianco, come l'ara, diventerà verde (1852), posto in campo rosso; la stella d'oro in campo azzurro; sulla partizione una fascia costantemente bianca. Se nella fontana del 1868 lo stemma è "timbrato" da un cappello a larghe falde (Fig. 3), nei primi decenni del secolo successivo si impone un "timbro" simile a quello pesarese (Fig. 4), sostituito da quello previsto per legge con il riconoscimento dell'arma formalizzato nel 1973 (Fig. 5), quando lo stemma venne mutato in un drago verde in campo d'oro»⁸.

8 *Le Marche sugli scudi. Atlante storico delle Marche*, op. cit., p. 108.

Come ricordato dalla Dott.ssa Irene Cecchi nel presente volume: «il drago è, in effetti, un simbolo che ricorre spesso nella storia del Comune di Saltara e si ritrova in vari luoghi e contesti: nello stemma comunale; nell'affresco con Giudizio Universale della Chiesa del Gonfalone; nell'incisione sulla Torre di Giustizia; nella fontana del Drago»; e potrei aggiungere: non è capitato lì per caso.

È simbolo di vigilanza, di Custodia e di Fedeltà ed è stato scelto verosimilmente con coscienza come segno chiaro ed identitario dell'intera comunità.

Al di là della leggenda, la storia ci attesta che quando si formò il primo nucleo abitativo di Saltara, in età longobarda, furono insediati dei guardiaboschi (*Saltarii*) dall'autorità giudiziaria; questa attestazione rende plausibile sia la derivazione del nome del comune sia la scelta di un segno che rappresenta la comunità dei guardiani del bosco, appunto il drago.

Diverse sono le tradizioni di origine longobarda presenti nella simbologia civica marchigiana, si pensi ad esempio alla figura dell'albero: più precisamente l'olmo (è noto che i longobardi si riunissero intorno ad un olmo durante le loro riunioni) che svolgeva tradizionalmente, in diverse località, la funzione di luogo di pubbliche assemblee e tribunali simboleggiando l'autonomia comunale. Questo simbolo ci porta direttamente a Corridonia già Pausula ma originariamente Montolmo che vede inizialmente la sua arma composta di un olmo, per poi modificarsi successivamente con l'acquisizione del nome Pausula. Ma anche il comune di Serra de' Conti conserva l'immagine di un olmo ma che ha dovuto cedere importanza a seguito di modifiche successive di carattere prettamente politico o storiografico.

Va sempre ricordato che originariamente gli stemmi comunali sono molto semplici – vedi il drago nella cosiddetta casa della giustizia, un bellissimo esempio di “purezza” araldica – limitandosi alle figure contenute nel vessillo, nello scudo o nel sigillo.

Come abbiamo accennato, nel Cinquecento si ravvia una tendenza all'assemblamento di segni di varia origine dentro e attorno

allo scudo (corone, elementi decorativi e allegorici, simboli religiosi, politici, simboli del potere pontificio, come l'ombrello papale, la tiara e le chiavi). Da semplice segno della comunità, lo stemma comincia ad assumere un ruolo subalterno a logiche ispirate da un ceto retorico e letterario. Siamo di fronte ad un artificioso intervento di "arricchimento" dello scudo, visto troppo povero, per compiere quella degenerazione dell'araldica postumanistica e antiquaria che scientemente reinventa una tradizione su presunte basi archeologiche, spesso inattendibili.

Non sfugge a questo destino lo stemma di Saltara, come vediamo nella Fig. 4, che comunque recupera la propria "dignità" con il Decreto di concessione del 1973 (Fig. 5).

Come vediamo l'arma civica di un comune è colma di significati storici e di leggende; è vittima di intrusioni e modifiche ingiustificate ma riafferma il suo segno che costituisce un forte patrimonio identitario della comunità che non va disperso. Proprio facendo tesoro del passato e di quanto l'araldica civica ha dovuto subire in trasformazioni ed azioni artefatte, sarebbe bene che lo stemma del nuovo costituito comune di Colli al Metauro riesca a conservare in qualche modo questo segno araldico, unico nella simbologia araldica civica marchigiana, come pure quelli degli ex comuni di Montemaggiore e Serrungarina. Tuttavia laddove questa scelta venga superata da esigenze rispondenti alla creazione di una nuova identità, o logiche di ordine politico, sarebbe opportuno che la Regione Marche predisponga un atto legislativo [già sollecitato in verità] che regolamenti la segnaletica stradale in modo che i confini degli ex comuni possano mantenere vivo il segno araldico dell'arma civica in oggetto; ciò per non cancellare la tradizione e la storia dei tre comuni che in questi segni, per secoli, si sono identificati.



Fig. 1 - Rilievo nella Torre di Giustizia, Saltara.



Fig. 2 - Stemma malatestiano, Torre di Giustizia, Saltara.



Fig. 3 - Stemma nella Fontana del Drago, 1868.



Fig. 4 - Stemma sopra il portone del Municipio di Saltara, inizio '900.



Fig. 5 – Lo stemma ufficiale del Comune di Saltara disegnato da Massimo Ghirardi. www.araldicacivica.it

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Mosaici antichi in Italia. Regione Settima. Baccano Villa Romana*, Roma 1970.

AA.VV. *Ascoli la Festa e la Quintana. Vestirsi nella Società Marchigiana del Quattrocento*. Ascoli Piceno 1990.

DIVITAA., *La villa della gara delle Nereidi*, in *Supplements ti Libya Antiqua II*, 1966.

ALFIERI N., *Per la topografia storica di Fanum Fortunae (Fano)*, in *Rivista storica dell'antichità*, VI-VII, 1976-1977.

ALFIERI N., *Le Marche e la fine del mondo antico*, in *Atti e Memorie della deputazione di storia patria delle Marche*, LXXXVI, 1980 (1983).

ANGIOLINI MARTINELLI P., "Corpus" della scultura paleocristiana, bizantina e altomedievale di Ravenna, Roma, 1968.

BANDELLI G., *La popolazione della Cisalpina dalle invasioni galliche alla guerra sociale*, in D. Vera (a cura di), *Demografia, sistemi agrari, regimi alimentari nel mondo antico*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 1997, Bari, 1999.

BARTOCCINI R., *Scavi e rinvenimenti in Tripolitania negli anni 1926-1927*, in *Africa Italiana II*, 2, 1928-1929.

G.C. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma, 1983.

BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De Insignis et armis*, Mario Cignoni, a cura di, Firenze 1998.

BERTELLI C., BROGIOLO G.P., JURKOVIC M. et alii (a cura di), *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, Milano, 2001.

BETTI F., *L'alto medioevo: decorazione architettonica e suppellettile liturgica*, in P. Zampetti (a cura di), *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, Firenze, 1993.

BIANCHI G., *De' Vescicatori. Dissertazione di Giovanni Bianchi Medico Primario di Rimini*. Venezia 1746.

BIANCHINI M., *Manuale di rilievo e di documentazione digitale in archeologia*, Roma, 2008.

BILLI A., *Ricordo Storico di Saltara e Fano*, Fano, 1866.

BINAGHI OLIVARI M.T., *La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro in Milano nell'età di Ludovico il Moro* :atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983: Comune di Milano, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana) ,Milano, 1983, 2 voll.

BOIANI TOMBARI G., *Il monastero di San Pietro Celestino di Saltara*, in A. Cicerchia, S. Giombi, U. Paoli (a cura di), *La provincia celestina di Romagna. Indagini storiche locali e nuove prospettive di studio*, Atti del convegno di studi (Saltara 14 maggio 2011), Ancona, 2013.

BONDI A., GARAVINI E., GIUNCHI A. (a cura di), *La bottega dei Cignani e la pittura sacra in Romagna*, Catalogo della mostra (Forlì, 2-17 febbraio 2008), Castrocara Terme, 2008.

BONIFAZI M., *Saltara, Un castello tra Adriatico e Appennino*, Calcinelli di Saltara, 2006.

BONORA G., *Rapporti tra centuriazione e viabilità nella valle del Tenna*, in *Le strade nelle Marche: il problema nel tempo*, Urbino, 1987.

BONVICINI P., *La centuriazione augustea nella Valtenna*, Fermo, 1978.

BRELICH A., *Tre variazioni sul problema delle origini*, Roma, 1976.

BURKERT W., *La religione greca*, Milano, 2003.

BUENO M., *Mosaici e pavimenti della Toscana*, Roma, 2011.

BUFALI A., *Fatti del Quattrocento e oltre a Matelica. Quasi una cronaca dagli atti dei notai* in QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE ANNO XX - N. 192 - ottobre 2015.

BUSCAROLI FABBRI B., *Carlo Cignani: affreschi, dipinti e disegni*, Forlì, 2004.

CALEGARI G., *Giovan Giacomo Pandolfi*, in M. Cellini, A. Ambrosini Massari, (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Umbria, Marche e Siena*, Milano, 2005.

CAMPAGNOLI P., DALL'AGLIO P., *Regimazioni idriche e variazioni ambientali nelle pianure di foce delle Marche settentrionali*, in *Uomo, acqua e paesaggio. Irregimentazione delle acque e trasformazione del paesaggio antico*, Atti dell'Incontro di studio, S. Maria Capua a Vetere, 22-23 novembre 1996, Roma, 1997.

CANCIANI M. E SPADAFORA G., *Differenze metodologiche nel rilevamento 3D in architettura ed in archeologia*, in 36° Convegno Internazionale dei Docenti della rappresentazione, UID Parma, 2014.

CARASSAI M., *La fascia torentinate, una ricerca sul vessillo e l'arma comunale*, Fermo, 2015.

CARASSAI M., a cura di, *Le Marche sugli scudi. Atlante storico degli stemmi comunali*, testi di CONTI A., FAVINI V., SAVORELLI A., disegni di GHIRARDI M., Fermo, 2015.

CARDINALI C., *Pitture parietali da Domus di Forum Sempronii*, in M. Luni (a cura di), *Domus di Forum Sempronii*, Roma, 2007.

CASTAGNOLI F., *Le ricerche sui resti della centuriazione*, Roma, 1958.

COLTORTI M., *L'evoluzione geomorfologia olocenica dei fiumi Misa e Cesano nei dintorni delle città romane di Suasa, Ostra e Sena Gallica*, in AA.VV., *Archeologia delle Valli Marchigiane Misa, Nevola e Cesano*, Perugia 1991.

CROSETTO A., *Croci e intrecci: la scultura altomedievale*, in L. Mercado, E. Micheletto (a cura di), *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, Torino, 1998.

DALL'AGLIO P. L., *Colombarone (PS) campagna 1996*, in *Ocnus V 1997*.

DALL'AGLIO P. L., *Colombarone (PS) campagna 2001*, in *Ocnus IX-X 2002*.

[DA SIENA B.], *Prediche volgari di S. Bernardino da Siena per la prima volta messe in luce*, Siena, 1853.

DE MARCHI A., MAZZALUPI M. (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano, 2008.

DORIGO W., *Venezia. Origini, fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano, 1983.

ERMETI A.L., *Isola del Piano tra tardoantico e medioevo: testimonianze archeologiche*, in R. Savelli (a cura di), *Isola del Piano dalla preistoria a feudo dei Castiglioni*, Calcinelli di Saltara, 2003.

ERMETI A.L., SACCO D., VONA S., *Forum Sempronii: dal municipium romano alla civitas. Lo scavo nel colle di S. Aldebrando. Primi dati*, in VII Convegno Nazionale di Archeologia Medievale, Lecce 9-12 settembre, 2015.

FALCIONIA., *Il costume e la moda nella Corte di Pandolfo Malatesti. Con particolare riferimento ai codici malatestiani della sezione archivio di stato di Fano*, Fano, 2009.

FAVINI V., SAVORELLI A., *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica (sec. XIII-XVII)*, Firenze, 2006.

FERRARI M., FOPPOLI M., *Il bianco scaglione, lo stemma del Comune di Ghedi nell'araldica civica lombarda delle origini*, Ghedi (BS), 2009.

FINOCCHIETTI C., *Visioni dell'adilà nelle Marche: Saltara*, Edizione digitale del 3 febbraio 2015 consultabile in: <https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/2015/02/03/visioni-dellaldila-nelle-marche-saltara/> (data ultima consultazione 31 marzo 2016).

GANDINI L.A., *Corredo di Elisabetta Gonzaga Montefeltro*, Tipografia L. Roux E C., Torino 18931 riedito in A. Battaglioli, *Pupattole e abiti delle Dame estensi. Ricerche di Luigi Alberto Gandini*, Modena, 2010.

GABBA E., *Mario e Silla*, in ANRW, I, 1972.

GABBA E., *Esercito e società nella tarda repubblica romana*, Firenze, 1973.

GABRIELLI G.M., *I sarcofagi paleocristiani e altomedievali delle Marche*, Ravenna, 1961.

GIORGI A.M., *Sculture medievali nelle abbazie e priorati della Diocesi di Fano*, "Studia Picena", 57, I-II, 1992.

Testimonianza del 22 settembre 1718, Archivio Storico della Diocesi di Fano, ACV, *Carteggio Vescovi*, GIBERTI G.B., 1714-1720 (giurisdizione 1718).

GNIGNERA E., *I Soperchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*, Siena, 2010.

GNIGNERA E., *Leonardo la Bella svelata*, Bologna, 2016.

GORI G., LUNI M., *Note di archeologia e topografia forseproniese*, in "Picus", III, 1983.

GRASSIGLI G.L., *La scena domestica nel suo immaginario*, Perugia, 1998.

GRILLI N., *Pieve di S. Crescentino*, in A. L. ERMETI, N. GRILLI, P. MARCHEGIANI (a cura di), *Il Museo Archeologico e della Via Flaminia G. C. Corsi a Cantiano*, Fano, 2002, p. 53.

HERMON E., *La lex Flaminia de agro Gallico dividundo – modèle de romanisation au IIIe siècle av. J.-C.*, in "Mélanges Leveque", II, Paris, 1989.

IBSEN M., *La scultura in Italia settentrionale tra VI e VIII secolo*, in G.P. Brogiolo, A. Chavarria Arnau (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell'impero all'alba dell'Italia*, Milano, 2007.

IBSEN M., *Scultura lapidea altomedievale nei territori di Brescia, Bergamo, Mantova*, in P.M. De Marchi, S. PILATO (a cura di), *La Via Carolingia: uomini e idee sulle strade d'Europa. Dal sistema viario al sistema informativo*, Documenti di Archeologia, 55, Mantova, 2013.

- IBSEN M., *L'arredo liturgico durante l'alto medioevo*, in G.P. Brogiolo, *Archeologia e storia della chiesa di San Pietro di Tignale*, Documenti di archeologia, 39, 2005.
- IBSEN M., *Sculture ed élites nel territorio gardesano tra VII e IX secolo*, in G.P. Brogiolo, *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda*, Documenti di Archeologia, 50, Mantova 2011.
- LAMBERT C., *Arredo scultoreo altomedievale in Campania: notizia preliminare su alcuni frammenti inediti dalle chiese di Salerno*, in G.P. Brogiolo (a cura di), II Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, Firenze 2000.
- LEPORE G., *Edifici di culto cristiano nella valle del Cesano*, Bologna, 2000.
- LEVI PISETZKY R., *Il Trecento e il Quattrocento in Storia del Costume in Italia*, Istituto Editoriale Italiano Treccani (5 voll), Milano 1964-69, Vol. II (1964).
- LUNI M., *Nuovi documenti sulla Flaminia dall'Appennino alla costa adriatica*, Urbino, 1989.
- LUNI M., *La Flaminia nelle gole del Furlo e del Burano*, Urbino, 1993.
- LUNI M., *Treia*, in M. LUNI (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003.
- LUNI M., *Domus, ville e insediamenti sparsi*, in M. Luni (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003.
- MARABINI F., *Evoluzione dell'ambiente costiero in tempi storici e variazioni climatiche*, in *Il Quaternario*, 9, 1996.
- MARCHESI G.B., *Moda e costumanze femminili del Quattrocento da un sirventese inedito* in *Da Dante al Leopardi. Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie. Per le nozze di Michele Scherillo con Teresa Negri*, Milano, 1904.
- MASTROCINQUE A.C., *Moda e costume nella vita napoletana del Rinascimento*, Napoli 1968.
- MARTONI A., *Docere, delectare, movere: i dipinti d'altare a bagnacavallo tra XVI e XVIII secolo*, Ravenna, 2007.
- MERCANDO L., *Documenti d'archivio per Forum Sempronii*, in *Bollettino d'arte*, 1983.
- MERCANDO L., *Il mosaico di Montesecco di Pergola presso Madonna del Piano*, in P. Del Bianco (a cura di), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche, studi in memoria di M. Zuffa*, Rimini, 1984.
- MERCANDO L., *Pavimenti a mosaico e pitture parietali*, in M. Luni (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003.

M. MONTANARI, *I Romani nell'area medioadriatica*, in M. Luni (a cura di), *Archeologia nelle Marche*, Firenze, 2003.

MOSCATELLI U., *Municipi romani della V regio augustea: problemi storici ed urbanistici del Piceno centro-settentrionale (III-I sec. a.C.)*, in *Picus*, V, 1985.

NEUFELD D., *Sumptuous clothing and ornamentation in the Apocalypse*, *HTS Theologese Studies / Theological Studies*; Vol 58, No 2 (2002), pp. 664-689.

ORETTI M., *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, Bologna, 1777.

PAOLINI M.M., *Giovanni Andrea Urbani*, in M. Cellini, A. Ambrosini Massari, (a curadi), *NelsegnodiBarocchi.Allievi eseguacitra Umbria, Marche e Siena*, Milano, 2005.

PACI G., *Nuove iscrizioni romane da San Vittore di Cingoli*, in *Picus*, VI, 1986.

PACI G., *Il cippo di Terenzio Marrone Lucullo (82-81 o 75-74 a.C.)*, in AA.VV., *Fano Romana*, Fano, 1992.

PACI G., *Terre dei Pisarensi nella valle del Cesano*, in *Picus*, XVI-XVII, 1996-1997.

PACI G., *Le iscrizioni romane di Tifernum Mataurense e la storia del municipio*, in E. Catani, W. Monacchi (a cura di), *Tifernum Mataurense I*, Macerata, 2004.

PASTOUREAU M., *Traité d'heraldique*, Parigi, 2008.

PIERMATTEI D. (a cura di), *Il Giudizio ritrovato e la chiesa "salvata" del Gonfalone a Saltara*, Fano, 2014.

PIERUCCI C., POLVERARI A. (a cura di), *Carte di Fonte Avellana, I (975-1139)*, Roma, 1972.

PINNA M., *Le variazioni del clima*, Milano, 1996.

PLINIO, *Naturalis Historia.*, XVIII.

[REGIONE MARCHE - BENI E ATTIVITÀ CULTURALI], *Chiesa di Santa Maria Annunziata*: identificatore n. 1100046832 (www.beniculturali.marche.it). *Res Gestae*, XX, 5.

RICCA ROSSELLINI E., *La Cupola della Madonna del Fuoco nella Cattedrale di Forlì: l'opera forlivese di Carlo Cignani*, Bologna, 1979.

RINALDI F., *Mosaici e pavimenti del Veneto*, Roma 2007.

RUSSO E., *Testimonianze monumentali di Pesaro dal secolo VI all'epoca romanica*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, 1989.

- SANSONI U., *Il nodo di Salomone simbolo e archetipo di alleanza*, Milano, 1998.
- SAVELLI D., LUNI M., MEI O., *La città di Forum Sempronii e i suoi rapporti con il paesaggio attuale: una discussione basata su evidenze geologico-geomorfologiche e archeologiche*, in *Il Quaternario*, 17 (2/1), 2004.
- SELVELLI C., *Intorno alla centuriazione del territorio ed all'urbanistica romana di Fanum Fortunae*, in *Nel bimillenario della nascita di Augusto: ricordi romani nelle Marche*, Ancona, 1941.
- SCHMIEDT G., *Atlante aerofotografico della centuriazione*, Firenze, 1990.
- SETTIS S. (a cura di), *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano*, Modena, 1983
- SHEMEK D., *Circular Definitions: Configuring Gender in Italian Renaissance Festival in Renaissance Quarterly* Vol. 48, No. 1 (Spring, 1995), pp. 1-40.
- SHEMEK D., *Definizioni circolari: configurare il femminile nella festa popolare del Cinquecento* in Eadem, *Dame Erranti: Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Mantova, 2003, pp.41-74.
- [SOPRINTENDENZA BSAE - L'AQUILA], *Tabernacolo con scene di Cristo*: scheda dell'opera a cura della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo (<http://www.museodellamarsica.beniculturali.it/>).
- TOSI BRANDI E., *Abbigliamento e Società a Rimini nel XV secolo*, Rimini, 2000.
- TOZZI P., *Saggi di topografia storica*, Firenze, 1974.
- VALENTI D., *La scultura altomedievale nel Montefeltro*, San Leo, 2008.
- VECCHI M., *Sculture tardoantiche e altomedievali di Murano*, Roma, 1995.
- VENTURINI F., *I mosaici di Forum Sempronii*, in M. Luni (a cura di), *Domus di Forum Sempronii*, Roma, 2007.
- VENTURINI F., *Il mosaico di Montesecco di Pergola*, in M. Luni (a cura di), *Il territorio di ritrovamento dei bronzi di Pergola nell'antichità*, Urbino, 2008.
- VENTURINI F., *Riflessi dell'ideologia augustea nei mosaici dell'area medioadriatica*, in M. LUNI (a cura di), *La vittoria Kassel e l'Augusteum di Forum Sempronii*, Roma, 2014.
- VERZONE P., *L'arte preromanica in Liguria e i rilievi decorativi dei secoli barbari*, Torino, 1941.
- VIROLI G., *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì, 1980.

VITRUVIO, *De Architectura*, VII.

VULLO N., *La centuriazione del territorio di Fanum Fortunae*, in AA.VV., *Fano romana*, Fano, 1992.

ZAMBOTTI B., *Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502. Appendice al Diario ferrarese di autori incerti* in "Rerum Italicarum Scriptores". Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori, a cura di PARDIK. G. ,Nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di Giosue Carducci, Vittorio Fiorini, Pietro Fedele vol. XXIV, parte VII, Bologna, 1934-37.

ŻYGULSKI Z. (jun), *Ze studiów nad damą z gronostajem styl ubioru i węzły Leonarda* in *Biuletyn Historii Sztuki* 31 (1969), nr. 1, pp. 3-40.

Stampato nel mese di Novembre 2017
presso il Centro Stampa Digitale
del Consiglio Regionale delle Marche

Editing
Mario Carassai

QUADERNI
DEL CONSIGLIO
REGIONALE
DELLE MARCHE

240

ANNO XXII - n. 240 Novembre 2017
Periodico mensile
reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Cott. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269
ISBN 978 88 3280 032 6

Direttore
Antonio Mastrovincenzo

Comitato di direzione
Renato Claudio Minardi, Marzia Malaigla,
Mirco Carloni, Boris Rapa

Direttore Responsabile
Carlo Emanuele Bugatti

Redazione
Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298295

Stampa
Centro Stampa Digitale del Consiglio Regionale delle Marche, Ancona

