



2011

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 2, 2011

ISSN 2039-2362 (online)

© 2011 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore di redazione

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Patrizia Dragoni, Claudia Giontella, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prosperi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico

Gestire il denaro, gestire la salvezza. Tre immagini a sostegno del Monte di Pietà: Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli

Giuseppe Capriotti*

Abstract

I francescani dell'Osservanza, attraverso le prediche sulla mercatura, sull'usura e sulla carità, promuovono un tipo d'economia, strettamente connessa al mercato e all'affidabilità imprenditoriale del mercante, il quale deve essere in grado di far circolare fruttuosamente il denaro e poi di investire parte dei suoi introiti in opere caritatevoli o di pubblica utilità, in funzione della sua salvezza. Non di rado tali investimenti si concretizzano nella commissione di immagini, spesso esposte proprio in chiese francescane, o nel sostentamento del Monte di Pietà, un'istituzione bancaria, inventata e difesa dagli osservanti, che, spesso in rivalità col banco ebraico, prestava denaro su pegno. La promozione e la legittimazione di questo

* Giuseppe Capriotti, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di beni culturali "Giovanni Urbani", via Brunforte 13, 63900 Fermo, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

Grazie a Pierangela Romanelli e a don Emilio Tassi dell'Archivio Arcivescovile di Fermo, per l'aiuto nella ricerca sulla chiesa di Massa Fermana, a Rossano Cicconi, per i consigli bibliografici, a Chiara Frugoni, per aver riletto il testo e per i consigli.

istituto, che sin dalla sua nascita genera numerose dispute, è affidata non solo alle prediche, ma anche alle opere d'arte. Nella Marca appenninica di fine Quattrocento sono state prodotte a tale scopo almeno tre immagini. Con la loro simile iconografia, la *Figura della vita eterna*, ideata dal predicatore osservante Marco da Montegallo, la *Madonna del Monte* di Caldarola, dipinta dal sanseverinate Lorenzo d'Alessandro, e l'omologa *Madonna del Monte* di Massa Fermana, realizzata da Vittore Crivelli, dimostrano come un contenuto moderno possa ancora esprimersi efficacemente con costrutti arcaizzanti, nel "centro" geografico di una riforma spirituale ed economica ricca di conseguenze.

The Franciscans of the Osservanza order, through their sermons on commerce, usury and charity, promote a type of economy, that is closely related to the business market and to the reliability of the merchant, who must be able to make money circulate fruitfully and then to invest part of his benefits on good deeds or public works, to have salvation. These investments are often used in the commission of images, often exposed in Franciscan churches, or in support of the Mont of Piety, a bank, developed and defended by the Osservanti, that, often in rivalry with the Jewish banks, lent money against a security. The promotion and legitimization of this institution, that since its creation caused several disputes, has entrusted not only to the sermons, but also to the works of art. In Le Marche region, in the late fifteenth Century, were produced for this purpose at least three images. With their similar iconography, the *Figura della vita eterna*, conceived by the preacher Marco da Montegallo, the *Madonna del Monte* of Caldarola, painted by Lorenzo d'Alessandro, and the homologous *Madonna del Monte* of Massa Fermana, painted by Vittore Crivelli, show how a modern meaning can still be expressed effectively with archaic constructs, in the geographic "center" of a spiritual and economic reform rich in consequences.

1. *Considerazioni in margine alla mostra Vittore Crivelli da Venezia alle Marche*

Ideata per costruire un contesto intorno alla *Madonna adorante il Bambino* di Vittore Crivelli nella Pinacoteca civica di Sarnano, la mostra *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, allestita proprio a Sarnano e curata da Francesca Coltrinari e Alessandro Delpriori¹, rimette al centro del dibattito storico-artistico un pittore come Vittore Crivelli, studiato fino ad ora solo in relazione e all'ombra del più originale fratello Carlo, e insieme a lui una vasta area geografica, quella appenninica da Fabriano ad Ascoli, considerata quasi sempre, con uno sguardo più rivolto al nostro presente, come una zona periferica, economicamente depressa, e dunque artisticamente minore. In generale, inoltre, quest'area geografica e i fenomeni artistici sviluppatasi in essa sono vittima di una costruzione storiografica dura a morire: le Marche meridionali sono divenute il luogo paradigmatico della provincia in grado di accogliere i pittori fuggiaschi da aree culturali più vivaci, come ad esempio Carlo Crivelli, in fuga da una Venezia che era oramai approdata al

¹ Coltrinari, Delpriori 2011.

paesaggio e alla pala unificata grazie a Giovanni Bellini, e più tardi Lorenzo Lotto, in cerca di nuovi lidi a causa dell'astro tizianesco che monopolizzava tutte le commissioni veneziane. Vittore Crivelli, che ha in più lo svantaggio di essere il fratello minore di un pittore geniale e mai ripetitivo come Carlo, e che dunque ha molta meno bibliografia rispetto a quest'ultimo, non era mai stato guardato con attenzione per le sue specificità linguistiche e contenutistiche.

Gli studi condotti in occasione della mostra hanno chiarito innanzitutto che i territori in cui lavorano Carlo e Vittore, prima Zara e poi le Marche meridionali, non sono assolutamente nel Quattrocento delle aree economicamente e culturalmente depresse: Zara, la più importante città della Dalmazia veneta, è un luogo animato da umanisti e bibliofili, interessati alle vestigia romane cittadine e cultori di decorazioni all'antica²; le Marche meridionali, incentrate nella triangolazione Camerino-Ascoli-Fermo, sono un territorio di straordinaria vivacità mercantile e manifatturiera, in costante dialogo con la costa dalmata³; la Marca è inoltre, per eccellenza, il luogo della fermentazione del francescanesimo osservante: Giacomo della Marca, Marco da Montegallo, Giovanni da Capestrano, Domenico da Leonessa, Pietro da Mogliano, suor Battista da Varano, intenti a promuovere il loro punto di vista anche attraverso le immagini⁴, agiscono tutti in questo territorio⁵. Carlo e Vittore dunque non fuggono nella Marca, ma scelgono la Marca. Quest'ultima, nel Quattrocento, non è affatto la provincia arretrata ancora sensibile ai fondi oro dei loro polittici, ma è un'area geografica ricca e vivace, ove nobili e mercanti possono investire il proprio denaro in beni di lusso e di prestigio, quali devono essere considerate le sfavillanti opere ordinate ai Crivelli. Non è un caso infatti che gli esordi dei due fratelli siano legati a famiglie nobili, in particolare a quella di Ludovico Euffreducci, esponente di straordinario rilievo di una delle più importanti casate fermane, «più volte ambasciatore a Roma per la città di Fermo e podestà in vari centri della Marca, possessore di un'enorme ricchezza consistente in proprietà terriere, nonché frutto dell'esercizio della mercatura e dell'attività creditizia»⁶. Sono dunque il denaro e la possibilità di lavorare per un territorio economicamente dinamico che attirano i Crivelli nelle Marche meridionali.

A questa vivacità mercantile e monetaria è intrinsecamente legata l'attività dei francescani, in particolare di quelli dell'Osservanza, per la rete dei quali Vittore lavora intensamente, anche elaborando tipologie iconografiche inedite, che mostrano la sua non comune capacità di dialogare con i committenti e di

² Gudelj 2011.

³ Di Stefano 2011.

⁴ Sull'influenza dei francescani nelle opere studiate in occasione della mostra cfr. Capriotti 2011. Cfr. anche, nello specifico della committenza di suor Battista da Varano, Capriotti 2006, pp. 79-81 e Capriotti 2010.

⁵ Cfr. per un panorama generale Avarucci 1993.

⁶ Coltrinari 2011, p. 57. La ricostruzione della personalità di Ludovico Euffreducci si deve a Tomei 1999.

rispondere alle loro esigenze devozionali⁷. I francescani osservanti, attraverso le prediche sulla mercatura, sull'usura e sulla carità, promuovono un tipo d'economia, strettamente connessa al mercato e all'affidabilità imprenditoriale del mercante, il quale deve essere in grado di far circolare fruttuosamente il denaro e poi di investire parte dei suoi introiti in opere caritatevoli o di pubblica utilità, in funzione della sua salvezza⁸. Non di rado tali investimenti si concretizzano nella commissione di immagini⁹, spesso esposte proprio in chiese francescane, o nel sostentamento del Monte di Pietà, un'istituzione bancaria, inventata e difesa dagli osservanti, che, sovente in rivalità col banco ebraico, prestava denaro su pegno¹⁰. La promozione e la legittimazione di questo istituto, che sin dalla sua nascita genera numerose dispute, anche interne allo stesso ordine francescano, soprattutto per quel che riguarda la liceità o meno dell'interesse¹¹, sono affidate non solo alle prediche, ma anche alle opere d'arte¹². La mostra è stata anche l'occasione per avviare uno studio comparato su tre immagini che, nella Marca appenninica di fine Quattrocento, sono state prodotte a tale scopo: la *Figura della vita eterna*, ideata dal predicatore osservante Marco da Montegallo (fig. 1), la *Madonna del Monte* di Caldara, dipinta dal sanseverinate Lorenzo d'Alessandro (fig. 2), e l'omologa *Madonna del Monte* di Massa Fermana, realizzata da Vittore Crivelli (fig. 4). In questo contributo si vuole approfondire un'indagine che nel catalogo è stata solo impostata¹³.

2. La figura della vita eterna di Marco da Montegallo

La figura della vita eterna o vero del paradiso & delli modi & vie di pervenire ad quello (fig. 1) è il titolo che Marco da Montegallo fornisce alla

⁷ Capriotti 2011, pp. 78-84. Si fa riferimento in particolare all'elaborazione dell'iconografia dell'*Immacolata Concezione* o del *San Bonaventura* col *Lignum vitae*, al *San Francesco* con stimate a forma di chiodi di carne o alla *Santa Chiara* con il mantello rigato (che è presente, oltre che nel polittico di Montesanto, per il quale cfr. la scheda di Chiara Frugoni in Coltrinari, Delpriori, 2011, pp. 134-135, anche nella predella del polittico di Sanseverino Marche). Anche la *Madonna adorante il Bambino* di Sarnano, tipologicamente simile all'*Immacolata* di Falerone, è stata come quest'ultima circoscritta nel XVII secolo da una cornice dipinta con simboli immacolistici, che ne dovevano chiarire il soggetto. Anche la *Madonna* di Sarnano doveva dunque probabilmente raffigurare l'*Immacolata*.

⁸ Todeschini 2005 e Todeschini 1995.

⁹ Bacci 2003.

¹⁰ Sulla presenza di questi istituti in area umbro-marchigiana cfr. Bonazzoli 1999. Per l'area appenninica, specificatamente camerte, cfr. Di Stefano 2008. Sulla nascita di questo istituto c'è oramai molta bibliografia anche di grande sintesi, come ad esempio Muzzarelli 2001.

¹¹ Muzzarelli 2001, pp. 145-187.

¹² Alcune immagini legate al Monte di Pietà sono state esposte in una mostra bolognese. Cfr. il catalogo a cura di Muzzarelli 2000.

¹³ Cfr. Capriotti 2011, pp. 82-84; 154-155; 164-165.

xilografia che illustra il suo libro *La Tabula della Salute*. Si tratta di un volume solo apparentemente eterogeneo, all'interno del quale il predicatore fornisce al devoto tutte le indicazioni per ottenere la salute fisica e la salvezza oltremondana: elenca i libri in lingua volgare «necessari alla salute humana corporale, temporale, spirituale ed eterna»; illustra varie preghiere e il decalogo, le regole da seguire dai raccomandati alla Vergine, l'indulgenza che si ottiene pentendosi di fronte all'*imago pietatis*, il buon funzionamento del Monte di Pietà contro le nefandezze dell'usura; offre ragguagli sulla salute del corpo, in particolare efficaci preghiere e «singolarissimi esperimenti medicinali» per bloccare la peste e altri flagelli¹⁴. Il libro viene pubblicato in prima edizione a Venezia nel 1486, mutilo della *Figura* e dei capitoli dal X al XIII, concernenti l'usura e il Monte di Pietà, forse perché il potere politico dogale non avrebbe accettato un attacco così diretto al prestito ebraico, necessario all'economia mercantile veneziana¹⁵. Nella sua riedizione integrale, stampata a Firenze nel 1494, il volume è noto, allo stato attuale delle ricerche, solo in undici esemplari¹⁶.

Anche se attribuita a Baccio Baldini¹⁷ o a Francesco Rosselli¹⁸, la stampa è stata sicuramente ideata dallo stesso Marco da Montegallo, che nel libro fornisce una dettagliata spiegazione dell'immagine, la quale sintetizza “in figura” tutto il contenuto del volume¹⁹. Il predicatore comincia ad esporre la xilografia partendo dalla parte alta, dal cielo empireo che sta sopra il cielo stellato, il sole, la luna e altri pianeti «in parte picti qui». L'empireo è dominato dalla presenza invisibile e ineffabile di Dio, rappresentato «in questa tale figura et perspectiva» lasciando «quello loco tondo e vacuo», cioè il cerchio vuoto, che simboleggia con la sua stessa presenza-assenza l'infinità irrepresentabile dell'Eterno. Alla destra di quest'ultimo c'è Gesù Cristo, effigiato come si farà vedere nel giorno del Giudizio, mentre alla sua sinistra la Madonna appare «Vestita di Sole et Luna sotto gli suoi piedi et in chapo la corona di dodici stelle»²⁰. Intorno a queste tre “figure” si dispongono le schiere angeliche, presentate in sembianza umana, così come «Dio in tale forma et corporale apparitione se è

¹⁴ Mercatili Indelicato 2001, pp. 106-123.

¹⁵ Ghinato 1957, p. 236, n. 1.

¹⁶ Mercatili Indelicato 2001, pp. 256-270.

¹⁷ Sander 1969, II, p. 726.

¹⁸ Zucker 1994, pp. 86-88 e Hind 1938, I-I, pp. 139-140.

¹⁹ L'immagine è stata talvolta interpretata in maniera imprecisa perché si è sempre tenuta in scarsa considerazione la spiegazione fornita dallo stesso ideatore. Cfr. comunque Rusconi 1996, pp. 549-551; Sensi 1999, pp. 250-254; Muzzarelli 2000, pp. 19-20; Muzzarelli 2001, pp. 114-118; Mercatili Indelicato 2001, pp. 156-157. Questo discorso non vale invece per Helas 2004, che pubblica in appendice al suo articolo la trascrizione della spiegazione dell'immagine fornita da Marco da Montegallo.

²⁰ Il testo e l'immagine, presentando la Vergine su una falce di luna, immersa in un alone di raggi luminosi e coronata dalle dodici stelle iscritte nell'aureola, fanno con ogni evidenza riferimento alla donna dell'Apocalisse (Ap, 12, 1), precocemente utilizzata dalla tradizione cattolica per sostenere l'immacolatezza di Maria, difesa con tenacia dai francescani contro i domenicani. Cfr. in generale Morello, Francia, Fusco 2005.

degnato et degna de mandarli in questa vita». L'immagine dell'angelo è dunque una "figura" prodotta direttamente da Dio, nella sua immensa misericordia, per comunicare con l'uomo. Ricordando la presenza delle anime sante, in realtà solo accennata nell'immagine, termina la descrizione della «vita eterna da contemplare, desiderare e cercarse da ogni humana creatura».

Nella seconda parte del testo e dell'immagine, ovvero sotto il cielo stellato, comincia l'illustrazione dei «modi e vie per venire ad epsa vita eterna o paradiso». Per prima cosa si fa menzione del predicatore, che infatti sulla sinistra dell'immagine sta parlando da un pulpito ligneo ed esorta al paradiso con la sua vivace gestualità. Di seguito si descrivono le cinque strade per il paradiso, non tutte raffigurate nell'immagine. La prima via consiste nel seguire la regola dei raccomandati alla Vergine Maria, una sorta di confraternita laica probabilmente costituita dai devoti che ascoltano la predica del frate e che vengono incoronati da angeli svolazzanti. La seconda via è quella del Monte di Pietà, che permette di restituire degnamente il maltolto al prossimo, per acquistare meriti di fronte a Dio. Un monte di denaro con la scritta MONS PIETATIS, che per la sua conformazione è stato anche paragonato ad un alveare, domina infatti il centro della xilografia²¹. Ad esso si rivolgono i derelitti, effigiati in ritmo triadico come bisognosi delle sette opere della misericordia corporale (cui il testo non fa esplicitamente riferimento): a destra ci sono i carcerati dentro una cella cubica (*visitare i carcerati*), gli assetati che portano alla bocca un bicchiere (*dar da bere agli assetati*), gli affamati che si nutrono con una pagnotta di pane (*dar da mangiare agli affamati*); a sinistra ci sono i pellegrini, uno dei quali ha il tipico bastone (*ospitare i pellegrini*), gli ammalati, uno dei quali ha un braccio immobilizzato in una benda (*curare gli infermi*), gli ignudi, ovviamente senza vestiti (*vestire gli ignudi*). Difficile spiegare perché manchi nell'immagine l'ultima opera di misericordia, ovvero *seppellire i morti*, entrata nel settenario già nel Trecento²².

La terza via consiste nell'indulgenza che si acquista davanti alla figura della Pietà, con dichiarato riferimento al miracolo della messa di San Gregorio, raffigurato nell'immagine. Secondo la leggenda, il Cristo *passo* con gli strumenti della Passione sarebbe apparso durante la celebrazione della messa, a seguito dell'intensa preghiera di Gregorio, che voleva convincere un uomo incredulo sulla transustanziazione²³. Accostando il Monte di Pietà e il tema della messa di san Gregorio viene «suggerito un legame visivo fra la pietà dell'individuo per il suo prossimo, sollecitata dal frate, e la pietà divina sollecitata dal sacerdote per

²¹ Cfr. Muzzarelli 2000, p. 87. Il paragone si basa sulle osservazioni di Annio da Viterbo che, nel suo *Consilium*, propone un modello di società cristiana operosa e collettivista come quella delle api, le quali accumulano beni e ricchezza per il vitto e l'accrescimento del gruppo, ma espellono e colpiscono gli oziosi che operano solo per la propria utilità. Le api operose raffigurano la società cristiana, quelle oziose gli ebrei che tesaurizzano per loro stessi le ricchezze.

²² Chiellini Nari 1990.

²³ Westfehling 1982.

l'umanità peccatrice»²⁴. Il monte del denaro e la figura del Cristo in pietà sono inoltre frequentemente associati in immagini che difendono il Monte di Pietà, come ad esempio in quelle che mostrano il predicatore con il cumulo di soldi in mano, sul quale si impianta un'asta che è circondata da un cartiglio con la scritta *curam illius habe* e che termina con l'*Imago pietatis*: prendersi cura del Monte equivale a prendersi cura del Cristo sofferente, immagine dell'umanità più povera²⁵. Come è stato inoltre osservato, l'immagine stessa del Monte di Pietà deriva dall'esegesi già patristica del biblico *mons sanctus*²⁶, che si identifica con lo stesso corpo di Cristo dell'*Imago pietatis* e che rappresenta l'unione mistica dei cristiani in un progetto di caritatevole solidarietà.

La quarta via si identifica col dire la corona alla Vergine; la quinta con la recita di altre laude e preghiere ispirate da Dio. Mentre quest'ultima strada non ha esiti iconografici, la precedente sembra essere simboleggiata nella raffigurazione del frate che, dietro il predicatore sul pulpito, prega a mani giunte, mentre è incoronato da un angelo. Nel testo si precisa che quel frate è il santo novizio cui la Vergine ha rivelato la devozione della corona e che quell'angelo, nell'atto di incoronarlo, è stato visto dal maestro del novizio, mentre poneva sul capo del frate una corona di rose in cambio delle 63 *Ave Maria* che egli stava indirizzando alla Madonna (in relazione numerica con i suoi presunti anni di vita terrena)²⁷. Marco da Montegallo cita in questo caso un'esperienza mistica del beato Gabriele Ferretti di Ancona. Costui aveva visto infatti che un angelo aggiungeva una rosa alla corona che stava intrecciando sopra la testa del suo discepolo Lodovico albanese ad ogni *Ave Maria* pronunciata dal novizio²⁸. Non è un caso allora che il novizio, così come il predicatore sul pulpito, tenga in mano proprio una corona. La stessa tematica ritorna ancora grazie agli angeli che spargono sul popolo in primo piano corone di grazie, le quali, come spiega il testo, sono state richieste dall'uomo o inviate spontaneamente da Dio. Altri devoti, «avidì et desiderosi di pervenire ad esso paradiso» sono rappresentati in secondo piano, rigorosamente divisi per sesso (uomini a sinistra, donne a

²⁴ Frugoni 2001, p. 57.

²⁵ Numerose immagini di questo tipo sono state pubblicate nel catalogo a cura di Muzzarelli 2000, p. 17 e p. 95.

²⁶ Isaia 57, 13: «Alle tue grida ti salvino i tuoi guadagni. Tutti se li porterà via il vento, un soffio se li prenderà. Chi invece confida in me possederà la terra, erediterà il mio santo monte». Il riferimento a Isaia è di Todeschini 2000, pp. 50-51.

²⁷ Una delle più fortunate corone francescane, quella divulgata ad esempio da Marco da Montegallo (cfr. Mercatili Indelicato 2001, pp. 174-177), deriva dalle *Rivelazioni* di Brigida di Svezia e si compone di 6 decadi di *Ave Maria*, intramezzate da 7 *Pater noster*, cui si aggiungono ancora 3 *Ave Maria* finali, per arrivare al numero di 63, cioè i presunti anni della vita terrena della Vergine. Successivamente, nel 1452, Giovanni da Capestrano propone invece una corona di 7 decine, una per ogni mistero gaudioso e doloroso della Vergine, che sarà alla fine la corona francescana vincente, ancora in uso presso i minori, con l'aggiunta però di 2 *Ave Maria* finali, per conteggiare gli anni terreni della Madonna (che sarebbero 72 e non più 63). Per maggiori dettagli cfr. Bracaloni 1932.

²⁸ L'identificazione dell'episodio si deve a Sensi 1999, p. 253.

destra), per rispettare la documentata consuetudine di separare pudicamente i sessi durante la predicazione²⁹. Oltre questi ultimi, spiega ancora il testo, sono raffigurate città, terre o altri luoghi, con altri popolani che invocano la Madonna. Nell'immagine sono schematicamente tratteggiati infatti diversi borghi o cittadine, con un unico devoto sulla montagna (forse una *pars pro toto*) che prega in ginocchio la Vergine.

Come si evince dall'immagine e dalla sua spiegazione, il Monte di Pietà, visivamente al centro della xilografia, è il cuore pulsante della vita terrena, più precisamente cittadina, e della vita eterna: il Monte, cui sono dedicati infatti quattro capitoli della sua *Tabula della salute*, è presentato come una delle vie privilegiate per guadagnare il paradiso. In questi quattro capitoli il Monte viene proposto come una vera e propria rivelazione divina, profetizzata già nell'Antico Testamento e destinata da Dio espressamente alla gestione francescana³⁰. Nella generale condanna dell'avarizia, vera origine di ogni male economico, il francescano afferma che c'è una stretta relazione tra i danni provocati dall'usura e il guadagno che l'anima e il corpo ottengono donando i denari al Monte, tra la colpa che commette chi presta a usura e il merito che acquista chi mette a disposizione dei poveri e dei bisognosi la stessa somma per amore del prossimo; rivolge appelli alle autorità cittadine e ai benestanti affinché contribuiscano con generosità all'erezione del nuovo istituto; avverte il suo lettore che dalla salvezza è escluso tanto l'usuraio quanto il suo cliente³¹. Considerato giustamente l'"apostolo" di quella specifica tipologia di Monti di Pietà che presta senza usura³², il predicatore, tra il 1470 e il 1486, dà sicuramente fondamento ai Monti di Fabriano, Fano e Vicenza, mentre a Jesi, Fermo, Ripatransone e Roccacontrada (attuale Arcevia), interviene per riformare capitoli o rifondare istituti proposti da altri francescani³³.

3. *La Madonna del Monte di Lorenzo d'Alessandro*

A Caldarola il promotore dell'istituzione del Monte di Pietà era stato invece probabilmente il francescano osservante Francesco Piani da Caldarola, un personaggio dalla problematica identificazione storica³⁴, che ha però sicuramente

²⁹ Molte immagini che documentano questa consuetudine sono state analizzate da Frugoni 1993b, p. 492.

³⁰ Cfr. Ghinato 1957.

³¹ Mercatili Indelicato 2001, pp. 46-56.

³² Sensi 1999.

³³ Per una sintesi con bibliografia specifica per ogni Monte cfr. Mercatili Indelicato 2001, pp. 56-90.

³⁴ Cfr. Pagnani 1992, ma anche Tassi 1891, Feliziani 1934, Stacchiotti 1937. Il beato Francesco Piani sempre avuto un culto praticamente ininterrotto dalla sua morte fino ad oggi. Cfr. Cicconi 2009, pp. 54-70.

dettato i capitoli della *Regola* della locale confraternita³⁵. Quest'ultima gestiva un ospedale e il Monte di Pietà, nel quale era confluito amministrativamente anche quello comunale³⁶. Allo stesso francescano si deve la commissione della cosiddetta *Madonna del Monte*, ancora oggi venerata nella chiesa di Santa Maria del Monte di Caldarola (fig. 2)³⁷. Addirittura, secondo una leggenda raccolta nell'Ottocento, l'immagine sarebbe quasi *acheropita* come alcune antiche icone³⁸, in quanto dipinta da "mano angelica", sulla base di un sogno del committente: Francesco Piani, dopo aver sognato la Vergine, avrebbe chiesto al pittore di ritrarre la visione onirica sulla base delle sue indicazioni; l'artista ci riesce solo dopo essersi purificato nella confessione e nella comunione³⁹. Anche senza tener conto di questa romantica leggenda, la committenza del dipinto si evince da una scritta, purtroppo poco leggibile e mal trascritta già dall'Ottocento⁴⁰, tracciata sulla cinta tenuta in mano dalla Vergine: MATER DOMINA PAX FRANC(ISC)US A TERRA CALDAROLAE SUB EGO MARIA CONFRATERNITE SUE IDEM ESSE TEGO. A prescindere dal suo inesatto costruito, nell'iscrizione si citano alcune componenti significative: il nome del frate, Francesco da Caldarola, la protezione fornita dalla Vergine, la presenza di una confraternita, il riferimento alla pace. L'importanza di quest'ultima, sulla quale si dovrà tornare, ricorre due volte nella *Regola*: non può far parte della confraternita una persona che non sia pacificata con il prossimo e i priori hanno l'obbligo di riconciliare i confratelli in lite, evitando che questi ricorrano all'autorità del podestà⁴¹. Il beato Francesco Piani da Caldarola è inoltre ricordato dalle fonti come un frate che «Havea special grazia di levar gli odii da' cuori indurati, facendo molte paci»⁴².

Nella tavola, firmata e datata con un'altra scritta da Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino Marche nel 1491⁴³, è raffigurata, come nella xilografia di Marco da Montegallo, una parte celeste e una parte terrena. Sul paradisiaco fondo oro,

³⁵ Il Monte di Pietà è documentato a Caldarola per la prima volta nel 1489 (Cicconi 1992, p. 23, n. 14). Che il beato Francesco Piani sia il fondatore del Monte si desume indirettamente dalla tavola di Lorenzo d'Alessandro. La *Regola*, sicuramente dettata da «frate Francisco da Caldarola» (Cicconi 1992, p. 41), è stata trascritta da Santoni 1891 e Cicconi 1992.

³⁶ Cfr. Cicconi 1992, p. 35 e il capitolo XLII della *Regola* (p. 68).

³⁷ La chiesa era stata fondata nel 1447, forse come un piccolo edificio *contra pestem*. Cfr. Cicconi 1991, pp. 84-87.

³⁸ Sul problema molto discusso delle immagini realizzare da mani non umane esiste abbondante bibliografia. Cfr. comunque Frommel, Wolf 2006.

³⁹ La fonte ottocentesca è il canonico Girolamo Barlesi che raccoglie una leggenda locale. Cfr. Paciaroni 2001, pp. 64-65. Le considerazioni di Barlesi sulla tavola sono integralmente trascritte da Paciaroni 2001, pp. 62-67, cui si deve il compendio di tutta la documentazione nota sull'opera.

⁴⁰ La prima trascrizione si deve a Girolamo Barlesi, cui tutti fanno riferimento. Cfr. Paciaroni 2001, p. 65.

⁴¹ Cicconi 1992, p. 53 e p. 59.

⁴² Marco da Lisbona 1621, p. 1021. La sua attività di paciere è sottolineata anche da Tassi 1891, p. 13 e da Feliziani 1934, p. 38.

⁴³ SUB ANNO DOMINI MCCCCLXXXI LAURE(N)TIUS S PI(N)SIT.

sopra nubi stilizzate, si dispongono quattro coppie di santi, le cui dimensioni, in barba ad ogni regola prospettica, sono identiche alle figure che sfilano in primo piano⁴⁴. Sul medesimo fondo oro si staglia il monumentale gruppo della Vergine col Bambino, che emerge con straordinaria forza plastica: Gesù, che sembra fluttuare appeso al collo della madre, guarda in basso le figurine devote offerenti e le benedice con il gesto bizantino (che prevede che pollice e anulare si tocchino per formare con la mano le lettere del nome di Gesù⁴⁵); Maria, che indossa due anelli introdotti solo fino alla prima falange degli anulari, tiene tra le sue mani un'aurea cintura, con la quale cinge le cose che la comunità di Caldarola reputa importanti: sopra due tavole, sorrette da cittadini, confratelli e santi, sfilano una cesta con monete d'oro, una cassetta con doppia serratura, libro per la contabilità e mazzo di chiavi, il modellino della città di Caldarola, la confraternita che amministrava il culto dell'immagine, e ancora due cassette con libri e mazze di chiavi. In due cassette è scritto CONSERVA, mentre in una si legge MONS VIRGINIS. Si chiede dunque a Maria di preservare il monte a lei intitolato.

Il tema delle due tavole sopraelevate con gli oggetti e le persone da proteggere era già stato usato, seppur in contesto domenicano, da Giovanni Boccati nella *Madonna della Misericordia* della chiesa di San Tommaso in Porta Sole di Perugia, oggi in Galleria Nazionale dell'Umbria, databile su base stilistica tra il 1470 e il 1475 (fig. 3). A differenza di Caldarola, in questo specifico caso, la Vergine utilizza il suo più tradizionale strumento di protezione, cioè il mantello, per accogliere i suoi devoti, rigorosamente distinti per sesso e inginocchiati sopra singolari tabelle marmoree, che sembrano aiuole innalzate e sorrette da perle vitree⁴⁶. A Caldarola sono invece delle persone in carne ed ossa a sorreggere ed elevare le due tavole: a sinistra, i due patroni della città, Martino di Tours e Gregorio da Spoleto, sono accompagnati da quattro cittadini, probabilmente membri del comune⁴⁷; a destra, i due santi francescani, Francesco d'Assisi e Antonio da Padova, sono accompagnati da quattro confratelli in abito bianco, incappucciati, ma a viso scoperto. Già da queste figure si evidenzia la doppia specificità del Monte, che è un'istituzione francescana, gestita da una confraternita, ma che è, allo stesso tempo, sostenuta dal potere civico, dal comune, rappresentato dai suoi esponenti e dai suoi santi protettori. Il comune, come già accennato, aveva infatti ceduto l'amministrazione del proprio Monte alla confraternita. La stessa dicotomia si ritrova nelle persone e negli oggetti

⁴⁴ Alcuni di essi sono riconoscibili per gli attributi: Pietro con le chiavi, Giovanni Battista vestito di pelle d'agnello, Antonio abate con l'abito monacale e tau, Sebastiano con le frecce in mano.

⁴⁵ Cfr. le prescrizioni del *Manuale del monte Athos* nell'edizione a cura di Zoccatelli 2003, p. 266.

⁴⁶ Il dipinto non è mai stato ancora analizzato dal punto di vista iconografico. Cfr. comunque la scheda di Mauro Minardi in De Marchi 2002, pp. 288-289.

⁴⁷ Girolamo Barlesi vi aveva riconosciuto romanticamente Giulio Cesare da Varano. Cfr. Paciaroni 2001, p. 65.

raffigurati sopra le tabelle: dalla parte civica, a sinistra, c'è infatti il modellino della città, il borgo murato di Caldarola, che rappresenta comunque la *civitas* dei suoi abitanti; dalla parte francescana, a destra, c'è il gruppo dei confratelli, incappucciati e a viso coperto, accompagnati da due personaggi a viso scoperto, uno dei quali ha la barba ed è vestito di nero. La loro identificazione resta per il momento problematica, anche se quest'ultimo potrebbe essere il priore della confraternita, previsto dalla *Regola*, o più semplicemente il podestà del comune. I confratelli sopra la tabella hanno inoltre tutti il viso coperto, mentre quelli che sorreggono la tabella hanno piegato dietro la testa il panno coi buchi per gli occhi, che serve a coprire occasionalmente il viso; è inoltre ben evidente sulle loro spalle il foro per l'autoflagellazione. Nella *Regola* si specifica infatti come deve essere vestito il confratello: «Onne confrate habbia la sua veste bianca bene facta de conveniente longhezza et larghezza con una cintura de corde, una frusta de corde bene facta et una corona de nostra Donna»⁴⁸. L'uso della frusta è indirettamente specificato quando si descrive il modo in cui il confratello deve stare nel coro per la preghiera, in modo che «se possa bactere senza impacciare el compagno colla frusta»⁴⁹. Il cappuccio per coprire il viso serviva nelle occasioni pubbliche in cui i confratelli accompagnavano un morto alla sepoltura⁵⁰: l'azione caritatevole doveva con ogni evidenza essere svolta nell'anonimato.

A prescindere da queste differenziazioni, i confratelli di Caldarola, come già osservato, gestivano all'interno delle mura urbane un Monte di Pietà che prestava su pegno senza usura⁵¹. Nella *Regola*, che indicava anche la corretta gestione del Monte, come d'altronde nella gran parte dei capitoli di Monti della stessa epoca⁵², la cassetta e le chiavi per proteggere le monete sono considerate quasi oggetti sacri, maneggiati e conservati solo dai confratelli che curano la crescita del Monte. A Caldarola inoltre è l'immagine stessa della Madonna a partecipare all'incremento del denaro: a differenza di tutti gli altri giorni dell'anno, durante i quali la “taula sempre stia serrata e velata”⁵³, dunque ordinariamente sottratta al tempo della visione quotidiana, affinché aumentasse il suo valore di oggetto sacro negli occhi dei fedeli⁵⁴, la tavola veniva scoperta nel giorno della festa dell'Annunciazione, resa dunque straordinariamente visibile, e poi portata in processione; in quest'occasione l'eccezionale visione del dipinto provocava la spontanea donazione di denaro, che bisognava maneggiare secondo un chiaro precetto: «tucte mancie che intrasse in nella

⁴⁸ Cfr. Cicconi 1992, p. 53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ Nel caso di Caldarola la *Regola* è molto chiara. Cfr. *Ibid.*, p. 46.

⁵² Ad esempio quelli scritti da Marco da Montegallo. Cfr. Mercatili Indelicato 2001, pp. 306-374.

⁵³ Cicconi 1992, p. 67.

⁵⁴ Sull'importanza del «*cerimoniale auratico* dell'apertura», che serve a stimolare la fede del riguardante cfr. le osservazioni di Didi-Huberman 2008, p. 11.

cassetta vada in nella cassa del monte, et la chiave della quale staga in nella cassa del monte»⁵⁵. Con ogni evidenza dunque la produzione dell'immagine, così come la sua invisibilità e la sua ostentazione parcellizzata, rientrava in una oculata strategia economico-religiosa, certamente finalizzata anche alla raccolta di cospicue elemosine, utilizzate poi, nei termini del solidarismo cristiano, per incrementare il Monte.

Nonostante fosse ordinariamente celata allo sguardo, la tavola di Lorenzo d'Alessandro è stata sempre considerata dalla popolazione, ininterrottamente fino ad oggi, l'oggetto di culto più prezioso ed efficace della città: nel 1630 viene deciso di portarla in processione contro la peste; nel 1647 si stabilisce di «far aprire la Madonna» per tre mattine, affinché cessasse la cattiva stagione che stava mettendo a repentaglio il raccolto; nel 1675 si chiede ancora che venga tenuta esposta per tre mattine contigue per bloccare gli effetti nefasti del maltempo⁵⁶. Quando nel 1768 si decreta di demolire e riedificare la chiesa in forme più moderne, l'opera viene spostata nella locale collegiata di San Martino, ove resta fino al 1780, data dell'inaugurazione del nuovo edificio progettato da Pietro Augustoni da Como⁵⁷. Probabilmente in virtù del potere apotropaico che il popolo le attribuiva, la tavola, nella nuova disposizione tardo settecentesca dell'altare, non viene più occultata del tutto, ma è lasciata perennemente visibile la porzione che raffigura la Vergine col Bambino, la quale sbuca da un ovale raggiato, sostenuto da angeli a tutto tondo. Questa soluzione espositiva, che ricorda una delle forme più comuni usate nel Settecento per gli ostensori eucaristici⁵⁸, dimostra come l'immagine sia ancora considerata a questa data uno straordinario oggetto di culto, fino ad esser venerata quasi come una gigantesca ostia. La sua importanza per la città è inoltre confermata dal fatto che la popolazione, nel 1790 e poi nel 1792, blocca due tentativi di cambiare le date della sua festa e le modalità del suo svolgimento⁵⁹. Le sue virtù apotropaiche le vengono riconosciute ininterrottamente almeno fino all'Ottocento: nel 1799 è responsabile d'aver salvato alcuni uomini dal terremoto; nel 1817 è portata in processione contro il pericolo della peste; nel 1855 viene invocata contro una terribile epidemia di colera⁶⁰.

⁵⁵ Cicconi 1992, p. 67.

⁵⁶ La documentazione su questi fatti è stata resa nota da Cicconi 2009, pp. 33-35.

⁵⁷ Cfr. Saltalamacchia 1992, pp. 72-74.

⁵⁸ Se ci fosse bisogno di confronti nel territorio maceratese, cfr. Giannatiempo Lopez 2001, pp. 239, 243, 251.

⁵⁹ Saltalamacchia 1992, pp. 95-96.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 92-95.

4. *La Madonna del Monte di Vittore Crivelli*

Anche se meno complessa dal punto di vista figurativo, la tavola di Massa Fermana (fig. 4) ha moltissimi elementi in comune con quella di Caldarola, che molto probabilmente i committenti di Vittore hanno voluto riprendere nella struttura compositiva e concettuale e che dunque, anche per cronologie interne al catalogo di Vittore, va considerata un termine *ante quem*⁶¹. La Madonna è seduta su un parapetto marmoreo con schienale, ugualmente di marmo, coronato da una ghirlanda di fiori e frutti simbolici (mele, ciliegie, melagrana, pesche, uva e un cetriolo), che pendono da un nastro rosso. Sullo schienale si appoggia anche un pettirosso, figura della Passione⁶². Ai lati della Vergine due angioletti, sullo sfondo di una ricca vegetazione, stanno suonando strumenti musicali a corda. Il Bambino, seduto sopra un cuscino sulle ginocchia della madre, tiene in mano un garofano, simbolo dell'amore sponsale⁶³, e sta benedicendo l'azione compiuta dalla Vergine, la quale fa cadere dall'alto una cintola, che scende fino a circondare il ritratto in miniatura della città di Massa Fermana, presentato alla Madonna da quattro santi: Sebastiano con la freccia, protettore contro la peste, Sivestro papa, titolare della chiesa parrocchiale della città, Lorenzo con graticola, patrono di Massa, e Francesco con le stimmate, al cui Ordine, come vedremo, è forse legata la committenza del dipinto. A destra e a sinistra del modellino di città, c'è la collettività che abita il cerchio murato: da un lato i semplici cittadini, uomini e donne, alcune delle quali indossano una specie di soggolo, che nel Quattrocento era portato non solo dalle francescane, ma anche dalle donne comuni, talvolta sulla base di leggi suntuarie che vietavano le scollature⁶⁴; dall'altro gli accoliti di una confraternita, nel loro tipico abito bianco, si sono appena fermati dalla processione: il loro stendardo rosso è ancora in movimento e le candele accese, innalzate su aurei candelabri, hanno la fiamma mossa verso destra. Questa confraternita, come a Caldarola probabilmente in accordo con la stessa comunità, gestiva con ogni evidenza un Monte di Pietà: le due cassette tenute aperte dai due rappresentati, munite di chiavi e piene di monete d'oro, sono in effetti gli oggetti ritenuti quasi sacri dall'amministrazione di ogni Monte. La Vergine protegge dunque il cerchio murato all'interno del quale il denaro accumulato è reinvestito in opere caritatevoli. Dal momento che i promotori di questo tipo di economia e di questa tipologia di immagini (come quelle finora analizzate) sono proprio i francescani osservati, il cui insediamento a Massa Fermana, uno dei primi delle

⁶¹ Per i problemi della datazione dell'opera cfr. la scheda di Capriotti in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 154.

⁶² Per la simbologia di tutti questi elementi cfr. Capriotti 2011, pp. 73-78.

⁶³ Cfr. ancora Capriotti 2011, pp. 75-77.

⁶⁴ Le donne, con e senza soggolo, dipinte da Domenico Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni a Santa Maria Novella ne sono l'esempio emblematico. Sull'influenza delle leggi suntuarie, in particolare sulle scollature delle donne, cfr. Levi Pisetzky 1964, II, pp. 267-270 e 468-473.

Marche, risale al XIV secolo⁶⁵, la figura di Francesco, tra i santi in primo piano, indica forse proprio la committenza del dipinto.

Al pensiero francescano rimanda anche la scritta che corre sulla cintola, la cui esatta lettura e trascrizione si deve ad Isabella Di Chiara⁶⁶: MATER DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CINCTORUM SUM EGO MARIA (Io Maria, madre e signora, sono la pace e la vita di tutti quelli che qui sono cinti). Nel cingere l'*urbs* la Vergine protegge dunque la *civitas* che la abita. Si tratta con ogni evidenza di una scritta omologa, anche se più chiara e semplificata, a quella di Caldarola. In entrambe si fa infatti riferimento alla pace, che era uno degli obiettivi principali dell'azione sociale dei francescani, specialmente quelli dell'Osservanza, i quali svolgevano spesso nel Quattrocento funzioni di pacieri tra autorità cittadine in conflitto⁶⁷. Quest'attenzione alla pace deriva comunque dal fondatore stesso dell'Ordine, Francesco d'Assisi: si pensi alla sua interpretazione del Natale⁶⁸, alla sua esperienza presso il sultano d'Egitto⁶⁹ o alla semplice presenza del riferimento al saluto evangelico⁷⁰, divenuto poi francescano, «Pace a questa casa», citato nella *Regula non bullata*⁷¹. Sin dalle loro origini inoltre i francescani promuovevano la pacifica convivenza e il dialogo entro le mura urbane di *pauperes e potentes*⁷².

Queste argomentazioni riaprono inevitabilmente la questione del contesto originario dell'opera, che prima di giungere nella chiesa dei Santi Silvestro, Lorenzo e Ruffino era conservata nella chiesa di piazza dedicata a Santa Maria e San Giovanni, ove risiedeva la confraternita della Concezione. Alla demolizione di quest'edificio, avvenuta nel 1959, la tavola viene spostata nella parrocchiale⁷³. I problemi posti da questa provenienza, in relazione all'iconografia del dipinto, sono: l'assenza nella tavola di San Giovanni, cui era co-dedicata la chiesa; la mancanza di ogni riferimento all'Immacolata, cui era intitolata la confraternita; la presenza invece di San Sebastiano, di San Francesco, dell'ideologia dei francescani dell'Osservanza e del Monte di Pietà. Queste incongruenze possono essere ora parzialmente comprese grazie ad un'indagine archivistica, ancora parziale, condotta presso l'Archivio Arcivescovile di Fermo. Nelle Visite Pastorali e Apostoliche del Cinquecento, la chiesa di piazza, edificata su suolo lateranense, e la confraternita, che la gestiva e ne era proprietaria, erano entrambe intitolate

⁶⁵ Talamonti 1937, I, p. 71.

⁶⁶ In un articolo mai pubblicato, ma citato da Di Provvido 1997, p. 238.

⁶⁷ Giacomo della Marca era diventato ad esempio un pacificatore professionista. Cfr. Pagnani 1969.

⁶⁸ Frugoni 2004.

⁶⁹ Frugoni in stampa.

⁷⁰ Il riferimento è al Vangelo di Luca (Lc, 10, 5), dove Cristo prescrive agli apostoli di pronunciare questo saluto entrando in ogni casa.

⁷¹ Cfr. Frugoni 1993, pp. 270-275.

⁷² Todeschini 2007.

⁷³ Di Provvido 1997, p. 238.

semplicemente a Santa Maria⁷⁴. Nelle Visite Pastorali del Seicento, la medesima chiesa di Santa Maria risulta essere invece di pertinenza della confraternita della Concezione: con ogni evidenza la stessa compagnia aveva subito un cambio di intitolazione⁷⁵. Negli Inventari del Settecento, è cambiata invece l'intitolazione della chiesa, oramai dedicata a Santa Maria e a San Giovanni Battista, mentre la confraternita, ancora intitolata alla Concezione, gestisce inoltre un Monte frumentario⁷⁶. Sull'altare maggiore della chiesa è chiaramente descritta, nell'inventario del 1728, la tavola di Vittore:

In essa Chiesa vi sono tre altari. L'altar maggiore con il quadro della Madonna Santissima dipinta in tavola in mezzo a due angeli, che tiene in petto il Bambino, con la mano destra tiene una cinta d'oro che circonda il castello di Massa dipinto sotto li suoi piedi, ed in testa porta la corona d'argento, dal lato destro del castello una compagnia vestita di bianco, con i SS. Silvestro e Sebastiano, e nell'altro lato un'altra compagnia con i SS. Francesco e Lorenzo, ha la cappella di legno con colonne dorate, è variata di color turchino e rosso⁷⁷.

Il compilatore di questo inventario interpreta in maniera erronea le persone dipinte sulla destra come una seconda confraternita. Il confronto iconografico con il precedente di Caldarola ci indirizza infatti ad intendere questo gruppo come una semplice raffigurazione della cittadinanza.

Tale documentazione fornisce una spiegazione solo ad alcuni problemi precedentemente evidenziati: nel dipinto non ci sono San Giovanni e riferimenti all'Immacolata perché nel Cinquecento, così come probabilmente già alla fine del Quattrocento, la confraternita e la sua chiesa erano semplicemente intitolate a Santa Maria; il Monte frumentario, documentato a Massa non prima del Settecento, potrebbe essere la trasformazione di un precedente Monte di Pietà, testimoniato solo dalle cassette dipinte nella tavola. Altre trame vanno sicuramente ancora approfondite e ricomposte: San Sebastiano è forse presente nel dipinto perché la chiesa, costruita al centro della piazza di Massa, potrebbe

⁷⁴ ASAF, Fondo curia arcivescovile, Serie Visite Pastorali, *Visita Pastorale Lenti del 1567* (II P 11), c. 31v; *Visita Pastorale Peretti del 1571* (II P 12), cc. 96-97; *Visita Pastorale Peretti del 1572* (II P 13), cc. 156-157; *Visita Pastorale del 1574 in verifica dell'esecuzione dei decreti della Visita Apostolica Maremonti* (II P 14), cc. 144rv; Serie Visite Apostoliche, *Visita Apostolica Meremonti del 1573* (II O 17), cc. 358v-359r.

⁷⁵ ASAF, Fondo curia arcivescovile, Serie Visite Pastorali, *Visita Pastorale Gualterio del 1658* (II X 9), fascicolo Massa; *Visita Pastorale Gualterio del 1671* (II Q 2), cc. 52v53v; *Visita Pastorale Gineti del 1685* (II Q 6), pp. 667-669; *Visita Pastorale Cenci del 1698* (II Z 4), cc. 323r-327r.

⁷⁶ ASAF, Fondo arcivescovile, Serie inventari, Busta 43, Massa Fermana. I due inventari cui si fa riferimento sono del 1728 e del 1771. Il Monte frumentario è citato anche nella *Relazione di quanto comanda nella sua istruzione pastorale il Mons. Illustrissimo e Reverendissimo Urbano Parracciani, arcivescovo e principe di Fermo, per la sua futura sagra visita, Massa 25 gennaio 1765* (ASAF, Fondo arcivescovile, Serie inventari, Busta 43, Massa Fermana) e nella *Prima S. Visita di Gabriele De Conti Ferretti del 1838*, vol. IV, cc. 559-560. In quest'ultima si cita esplicitamente un «Monte della Santissima Concezione», di cui non si conosce la data di fondazione.

⁷⁷ ASAF, Fondo arcivescovile, Serie inventari, Busta 43, Massa Fermana. Inventario del 1728. La tavola è parimenti descritta anche nell'inventario del 1771.

essere uno dei tanti santuari politici *contra pestem*, costruito in occasione delle recrudescenze pestilenziali del Quattrocento⁷⁸; i legami con i francescani, testimoniati nel dipinto da San Francesco, dal riferimento alla pace e dalla presenza delle cassette del Monte, aspettano di essere ancora maggiormente indagati per via documentaria.

5. *Qualche osservazione conclusiva: stile vs contenuto?*

Dopo aver analizzato singolarmente queste tre immagini, che servivano a legittimare il Monte di Pietà, è possibile addurre qualche considerazione conclusiva, soprattutto per quel che concerne il rapporto tra contenuto e stile, interrogandoci però per prima cosa ancora su un problema: come mai si assiste alla messa in scena e alla celebrazione sfrontata del denaro in immagini commissionate e promosse da un ordine, come quello dei francescani, che sulla povertà costruisce la propria identità? In realtà, come ha osservato Giacomo Todeschini, è

proprio la scelta di povertà francescana a recare sin dalle origini in sé, a contenere, per dir così, nella propria struttura formale, i presupposti di un'analisi "scientifica" della ricchezza: sia della ricchezza posseduta dai religiosi che di quella posseduta dai laici⁷⁹.

All'interno del dibattito teologico francescano, inoltre, la scelta della povertà produce uno "scientifico" linguaggio economico, che informa e struttura una specifica teoria economica spirituale e osservante, incentrata sul buon uso del denaro e sulla salvezza che si ottiene grazie ad esso⁸⁰. Il denaro (necessario all'economia cittadina e mercantile) e la salvezza (aspirazione di ogni uomo medievale) cessano di essere due concetti antinomici e trovano una suprema sintesi proprio nell'invenzione del Monte di Pietà⁸¹, che garantisce ai poveri la sopravvivenza materiale e ai ricchi, che possono aiutare i bisognosi, la salvezza oltremondana. Come le prediche osservanti, queste tre immagini cercano dunque di orientare la collettività proponendo non solo modelli etici, ma anche uno specifico comportamento economico, attraverso il quale passa inevitabilmente la riforma morale della società urbana promossa dai francescani⁸². Nelle parole dei predicatori, la comunità dei cristiani è descritta come un organismo la cui prosperità e salvezza dipendono da un equilibrio economico, basato sulla circolazione e sul continuo reinvestimento del denaro, per finalità civiche e

⁷⁸ Su questi santuari cfr. gli scritti di Sensi 1987, Sensi 1990, Sensi 1990b.

⁷⁹ Todeschini 1995, p. 24.

⁸⁰ Todeschini 1994.

⁸¹ È questo il senso del libro di Muzzarelli 2001.

⁸² Todeschini 1995.

in opere di carità. A differenza dell'usuraio, in genere ebreo, che provoca il ristagno improduttivo del denaro e che immobilizza e tesauroizza la ricchezza, il mercante, che arricchisce la città grazie al suo rischio personale e alla fiducia che si è saputo conquistare sul mercato, diviene la figura chiave della riforma economica osservante: il denaro può dannare l'individuo, ma se ben usato nella rapida circolazione delle merci e nella carità organizzata può salvare la città intera; chi è affidabile nell'amministrazione del denaro, è anche un buon "fedele" che sa automaticamente gestire anche la propria salvezza⁸³.

Questo armonioso funzionamento della società, che è frutto della gestione caritatevole del denaro assicurata dal Monte, è celebrato nei due dipinti marchigiani attraverso il richiamo alla pace, presente in entrambe le scritte che corrono sulla cinta della Vergine, e alla concordia, implicita nell'uso stesso della cintura, che deriva da un modello illustre. Nella Siena governata dai Nove, Ambrogio Lorenzetti è chiamato a raffigurare la concordia tra i cittadini proprio mediante due corde che partono dalla cinta degli angeli ai lati della *Giustizia*, si uniscono nella mano della *Concordia* e arrivano così intrecciate, passando nelle mani degli abitanti di Siena, al pugno del *Ben Comune*⁸⁴. Sempre in ambito senese la corda di Lorenzetti è esplicitamente citata, con la stessa funzione, nell'immagine dell'*Allegoria del governo dei Dieci*, presente in una tavoletta di biccherna del 1385⁸⁵, e ritorna, stavolta come attributo della Vergine, in una tavoletta di gabella del 1480 (fig. 5), ove Maria cinge e protegge con una fune d'oro il modellino in miniatura di Siena, presentata, nella scritta, come la sua città (*Hec est civita mea*)⁸⁶. Quasi reificando il percorso processionale che stringeva i confini del territorio da vincolare alla protezione divina⁸⁷, anche a Caldarola e a Massa Fermana, così come a Siena, la Vergine cinge l'intera comunità ricorrendo, in entrambi i casi, all'immagine dell'ideogramma urbano, elevato come un *ex voto* dai santi patroni⁸⁸. In queste tavole, tuttavia, Maria non si limita a proteggere il modellino della città. La sua cintura diviene, dal punto di vista simbolico, il recinto della solidale economia urbana, imperniata

⁸³ Per una sintesi cfr. Todeschini 2005, pp. 210-223 e Todeschini 1995.

⁸⁴ Cfr. Donato 2002, pp. 217-222.

⁸⁵ La scheda di Francesca Manzari in Tomei 2002, pp. 164-167.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 216-217.

⁸⁷ Sull'importanza simbolica di recinti, confini e segni terminali cfr. Werkmüller 1976.

⁸⁸ Come è stato più volte osservato (cfr. ad esempio Frugoni 1983, pp. 83-88; Nuti 1996, pp. 60-62; Ferretti 1998, p. 103), l'ideogramma della città portata in mano dal patrono non è sempre e solo l'attributo iconografico che permette di identificare il santo del luogo, ma è anche e soprattutto un'immagine votiva, cioè un vero e proprio *ex voto* urbano miniaturizzato (equivalente ai molti oggetti miniaturizzati che si trovavano di sovente nei santuari taumaturgici antichi, medievali e moderni). Immagini scolpite di modellini di città *ex voto* sono infatti documentate anche dalla letteratura (famoso l'esempio di fra' Salimbene che ricorda la città argentea di Parma offerta alla Madonna dalle donne nobili della città). L'ideogramma urbano offerto dal patrono alla Vergine è dunque l'immagine di una doppia raccomandazione autoprotettiva: la collettività si vota al suo santo, il quale intercede mediante il modellino, che rimanda alla collettività degli abitanti, alla Vergine che riceve in dono l'*ex voto*.

nel buon funzionamento del Monte di Pietà. Tale ideologia ha ovviamente un fondamento biblico: nel *Deuteronomio* il precetto di prestare al fratello caduto in povertà è un imperativo categorico che vale soprattutto all'interno della cinta muraria della città, che diviene lo steccato della solidarietà⁸⁹. Le icone urbane presenti nei dipinti e nella *Figura della vita eterna* di Marco da Montegallo servono dunque a sottolineare che il Monte è un'istituzione prettamente cittadina, nata per sostenere il bisogno di credito dei cittadini e amministrata in armonia e in accordo col governo cittadino⁹⁰.

Un simile pensiero economico, la cui straordinaria modernità si esprime soprattutto nella rapida riconversione monetaria dei beni impegnati nel Monte di Pietà e i cui presupposti sono ancora oggi elementi costitutivi della moderna economia, viene promosso e legittimato nelle Marche meridionali, ovvero nel suo "centro" di sperimentazione, attraverso immagini che dal punto di vista figurativo hanno ancora una struttura trecentesca. Un contenuto modernissimo viene dunque divulgato con schemi arretrati e arcaizzanti, ancora medievali. La situazione si complica ancora di più se osserviamo almeno le due tavole nella loro costruzione interna. Nel dipinto di Lorenzo d'Alessandro i singoli personaggi, presi uno ad uno, hanno una eccezionale forza e risolutezza: la Vergine campeggia in tutta la sua gigantesca e corposa monumentalità⁹¹; il Bambino, nella sua robusta struttura corporea, evidenziata da un pannello carico di ombre, è risolto singolarmente con grande maestria; nella loro specularità i santi nel cielo mostrano uno spontaneo campionario di gesti e di fisionomie, caratterizzate al limite del ritratto; lo stesso discorso vale per i personaggi in primo piano, che girano intorno alle tabelle impossessandosi di uno spazio che in questa porzione del dipinto sembra farsi addirittura misurabile, grazie agli scorci e alla posizione delle figure; gli oggetti del Monte sulle tabelle emergono in tutta la loro solida e calcolata volumetria. Eppure tutte queste componenti si rapportano tra loro secondo una grammatica antirinascentista, come se il pittore avesse montato nella tavola elementi studiati prima nella loro individualità: la forza analitica delle singole parti non trova una sintesi

⁸⁹ Cfr. *Deuteronomio* 15, 7- 11: «Se vi sarà in mezzo a te qualche tuo fratello che sia bisognoso in una delle tue città del paese che il Signore tuo Dio ti dà, non indurirai il tuo cuore e non chiuderai la mano davanti al tuo fratello bisognoso; anzi gli aprirai la mano e gli presterai quanto occorre alla necessità in cui si trova. Bada bene che non ti entri in cuore questo pensiero iniquo: è vicino il settimo anno, l'anno della remissione; e il tuo occhio sia cattivo verso il tuo fratello bisognoso e tu non gli dia nulla; egli griderebbe al Signore contro di te e un peccato sarebbe su di te. Dagli generosamente e, quando gli darai, il tuo cuore non si rattristi; perché proprio per questo il Signore Dio tuo ti benedirà in ogni lavoro e in ogni cosa a cui avrai messo mano. Poiché i bisognosi non mancheranno mai nel paese; perciò io ti do questo comando e ti dico: apri generosamente la mano al tuo fratello povero e bisognoso nel tuo paese». Cfr. Muzzarelli 2000b, pp. 80-82.

⁹⁰ Muzzarelli 2005, p. 13.

⁹¹ La monumentalità delle figure realizzate dal pittore negli anni '90 è fatta giustamente derivare da un contatto più o meno diretto di Lorenzo d'Alessandro con il Luca Signorelli di Loreto. Cfr. Paolucci 1974, p. 41; Minardi 2005, pp. 15-16; De Marchi 2008, p. 429; Delpriori 2011, p. 31.

altrettanto “moderna”. Lo stesso discorso vale, seppur con minor evidenza, per la tavola di Vittore Crivelli: la Vergine col Bambino giganteggiano su un trono marmoreo con modanature classiche; gli angeli musici si ergono sul parapetto grazie alla ricerca di una *varietas* per niente ingenua; i quattro santi girano con sicurezza intorno al modellino di Massa; i confratelli e i cittadini digradano verso il fondo dando il senso della profondità. Ma allo stesso modo il loro rapporto proporzionale è mediato attraverso una scala gerarchica ancora medievale.

Immagini come queste vengono considerate in genere come l'esempio emblematico del cosiddetto “ritardo” della periferia, espressione di «quell'aria di mite, riflessiva provincia, devota e inguaribilmente arcaica»⁹². Sempre sulla *Madonna del Monte* di Caldara, Antonio Paolucci osserva ancora:

Niente può darci l'idea della recessione arcaizzante di Lorenzo d'Alessandro e insieme fornirci la misura del suo recupero di preoccupazioni paesane, di moti d'animo a breve raggio, di sentimenti sempre più chiusi, sempre più locali ma a volte, proprio per questo, tanto sinceri, quanto questa opericciola veramente emblematica: specchio di un'arte poetica e didascalica, destinata cioè a commuovere e a spiegare, che si misura sui sentimenti della comunità intera e che nel consenso di tutti, nella certezza degli ideali da tutti condivisi, trova varco a ragione per farsi storia vera e cronaca affettuosa. L'iconografia, apparentemente complessa, è in realtà di facile spiegazione⁹³.

Più recentemente, in un'altra occasione, lo stesso studioso ha interpretato questa tavola come il paradigma di una regressione arcaizzante, rintracciabile in tutto il territorio marchigiano, addirittura a partire dal settimo-ottavo decennio del secolo, e interpretabile come un consapevole rifiuto della civiltà rinascimentale, a favore di una ripresa identitaria di una precedente tradizione locale; il fenomeno sarebbe provocato dalla perdita di autonomia politica delle piccole città marchigiane annesse dallo Stato Pontificio e soggette culturalmente a Roma⁹⁴.

Invece di ricorrere ad un generico serpeggiante spirito del tempo, che indirizza organicamente l'agire degli uomini, di considerare i fenomeni artistici problematici come il meccanico rispecchiamento di una crisi politica, che in realtà nelle Marche comincia solo all'inizio del Cinquecento, a seguito dal “ciclone” Borgia⁹⁵, e di utilizzare lo schema *centro-periferia*, inteso erroneamente come invariabile rapporto tra innovazione e ritardo⁹⁶, sarà sufficiente osservare come l'impaginazione per piani progressivi e giustapposti delle tavole di Caldara e Massa Fermana sia straordinariamente rispondente al processo di costruzione

⁹² Paolucci 1974, p. 35.

⁹³ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁴ La scheda di Antonio Paolucci in Sgarbi, Papetti 2001, pp. 186-187.

⁹⁵ Cfr. le magistrali pagine di Zeri 2000, pp. 268-271.

⁹⁶ Quanto il rapporto del centro con la periferia sia invece dialettico e dinamico è stato attentamente dimostrato da Castelnuovo, Ginzburg 1977.

dell'immagine usata da Marco da Montegalloy, in funzione di una maggiore leggibilità delle "figure" a fini meditativi. Il confronto tra queste tre immagini è infatti alquanto illuminante anche per quel che concerne l'aspetto stilistico e compositivo. Come nella xilografia elaborata da Marco da Montegalloy, nei dipinti di Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli la committenza francescana, che in generale ha avuto un ruolo fondamentale nell'indirizzare l'elaborazione di nuove tipologie iconografiche a fini devozionali e la lettura di esse attraverso le prediche recitate e scritte, promuove una semplificazione del linguaggio figurativo, con recupero di costrutti arcaizzanti e antiprospectici, considerati evidentemente più efficaci e funzionali alla leggibilità dell'immagine di culto. Con altissime probabilità è dunque l'azione degli Osservanti a provocare in questo specifico caso il cosiddetto ritardo, frutto di un voluto anacronismo, che nel "centro" di sperimentazione di una moderna riforma economica e spirituale dovremmo cominciare forse a leggere semplicemente come l'espressione di una religiosità diversa in cerca di nuovi schemi per esprimersi.

Riferimenti bibliografici / References

- Avarucci 1993 = Giuseppe Avarucci (a cura di). *Il beato Pietro da Mogliano (1435-1490) e l'Osservanza francescana*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1993.
- Bacci 2003 = Michele Bacci. *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*. Roma: Laterza, 2003.
- Bonazzoli 1999 = Viviana Bonazzoli. *Banchi ebraici, Monti di pietà, Monti frumentari in area umbro-marchigiana: un insieme di temi aperti*. In: *Monti di Pietà e presenza ebraica in Italia (secoli XV-XVIII)*, a cura di Daniele Montanari. Roma: Bulzoni, 1999, pp. 181-214.
- Bracaloni 1993 = Leone Bracaloni. *Origine, evoluzione ed affermazione della Corona francescana mariana*. «Studi francescani», XXIX (1932), n. IV, pp. 257-295.
- Capriotti 2006 = Giuseppe Capriotti. *Simulacri dell'invisibile. "Cultura lignea" ed esigenze devozionali nella Camerino del Rinascimento*. In: *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, a cura di Raffaele Casciaro. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, pp. 73-83.
- Capriotti 2010 = Giuseppe Capriotti. *Per un'opera spirituale in più. Il coro del monastero delle clarisse di Camerino*. In: *Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, a cura di Pietro Messa, Massimo Reschiglian, Clarisse di Camerino. Assisi: Edizioni Porziuncola (collana "Viator"), 2010, pp. 227-255.
- Capriotti 2011 = Giuseppe Capriotti. «Ce sta picto». *Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*. In: *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori. Venezia: Marsilio, 2011, pp. 73-85.

- Castelnuovo, Ginzburg 1977 = Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg. *Centro e periferia*. In: *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, I-1, a cura di Giovanni Previtali. Torino: Einaudi, 1979, pp. 283-352.
- Chiellini Nari 1990 = Monica Chiellini Nari. *Le opere della misericordia per immagini*. In: *La conversione alla povertà nell'Italia dei secoli XII-XIV*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1991, pp. 415-446.
- Cicconi 1991 = Rossano Cicconi. *Caldarola nel Quattrocento (ricerca d'archivio)*. Caldarola: Mierma 1991.
- Cicconi 1992 = Rossano Cicconi. *Documenti d'Archivio dei sec. XV-XVII*. In: *Lo scrigno di Caldarola. La Madonna del Monte, il beato Francesco, la Confraternita*, a cura di Angelo Bittarelli. Tolentino: La Linotype 1982, pp. 15-68.
- Cicconi 2009 = Rossano Cicconi. *Caldarola nel Sei-Settecento e una retrospettiva biografica sui pittori caldarolesi del XVI secolo (Ricerca d'archivio)*. Caldarola: Scocco&Gabrielli 2009.
- Coltrinari 2011 = Francesca Coltrinari. *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*. In: *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori. Venezia: Marsilio 2011, pp. 45-71.
- Coltrinari, Delpriori 2011 = Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori (a cura di). *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*. Venezia: Marsilio 2011.
- De Marchi 2002 = Andrea De Marchi (a cura di). *Pittori a Camerino nel Quattrocento*. Milano: Motta, 2002.
- De Marchi 2008 = Andrea De Marchi. *Per Lorenzo d'Alessandro, miniatore occasionale*. In: *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*. Roma: Donzelli, 2008, pp. 421-438.
- Delpriori 2011 = Alessandro Delpriori. *Percorso per un Rinascimento dell'Appennino*. In: *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori. Venezia: Marsilio, 2011, pp. 23-35.
- Di Provvido 1997 = Sandra Di Provvido. *Schede dei dipinti*. In: *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di Stefano Papetti. Milano: Motta, 1997, pp. 197-265.
- Di Stefano 2008 = Emanuela Di Stefano. *I minori, i monti, gli ebrei nella Camerino del Quattrocento. Nuovi indizi dalla documentazione notarile*. In: *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, a cura di Francesca Bartolacci, Roberto Lambertini. Ripatransone: Maroni, 2008, pp. 149-176.
- Di Stefano 2011 = Emanuela Di Stefano. *Il mare, i monti: Sarnano e le Marche nel Quattrocento. Reti mercantili e culturali nell'età dei Crivelli*. In: *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori. Venezia: Marsilio 2011, pp. 15-21.

- Didi-Huberman 2008 = George Didi-Huberman. *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*. Milano: Mondadori, 2008.
- Donato 2002 = Maria Monica Donato. *Il pittore del "Buon Governo": le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico*. In: *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Chiara Frugoni. Firenze: Le Lettere, 2002, pp. 201-255.
- Feliziani 1934 = Ferdinando Feliziani. *Il b. Francesco Piani da Caldarola*. Camerino: Savini-Mercuri, 1934.
- Ferretti 1998 = Massimo Ferretti. *Le rappresentazioni di città e la cappella dei Priori (qualche ipotesi di lettura)*. In: *Benedetto Bonfigli e il suo tempo*. Atti del convegno (Perugia, 21-22 febbraio 1997), a cura di Maria Luisa Cianini Pierotti. Perugia: Volumnia Editrice, 1998, pp. 99-109.
- Frommel, Wolf 2006 = Christoph L. Frommel, Gerhard Wolf (a cura di). *L'immagine di Cristo. Dall'Acheropita alla mano d'artista dal tardo medioevo all'età barocca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.
- Frugoni 1983 = Chiara Frugoni. *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*. Torino: Einaudi, 1983.
- Frugoni 1993 = Chiara Frugoni. *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino: Einaudi, 1993.
- Frugoni 1993b = Chiara Frugoni. *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XV*. In: *Storia dell'Italia religiosa I. L'antichità e il medioevo*, a cura di André Vauchez. Roma-Bari: Laterza, 1993, pp. 485-504.
- Frugoni 2001 = Chiara Frugoni. *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*. Roma: Laterza, 2001.
- Frugoni 2004 = Chiara Frugoni. *Sui vari significati del Natale di Greccio, nei testi e nelle immagini*. «Frate Francesco», 70 (2004), pp. 35-147.
- Frugoni in stampa = Chiara Frugoni. *Francesco e il Sultano d'Egitto*. Torino: Einaudi.
- Giannatiempo Lopez 2011 = Maria Giannatiempo Lopez (a cura di). *Ori e argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*. Milano: Motta 2001.
- Ghinato 1957 = Alberto Ghinato. *A chi si deve la rivelazione profetica dei Monti di Pietà?* «Archivium Franciscanum Historicum», L-I (1957), pp. 231-236.
- Gudelj 2011 = Jasenka Gudelj. *Carlo e Vittore Crivelli a Zara*. In: *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di Francesca Coltrinari, Alessandro Delpriori. Venezia: Marsilio, 2011, pp. 37-43.
- Helas 2004 = Philine Helas. *Die Predigt in der Weltenlandschaft: zur Agitation von Fra Marco da Montegallo für den Monte di Pietà in einem Stich von Francesco Rosselli (ca. 1485)*. «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 31 (2004), pp. 105-144.
- Hind 1938 = Arthur M. Hind. *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*. London: Quaritch, 1938.

- Levi Pisetzky 1964 = Rosita Levi Pisetzky. *Storia del costume in Italia*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1964.
- Marco da Lisbona 1621 = Marco da Lisbona. *Cronache dell'Ordine dei frati minori*, IV. Venezia: Giolito, 1621.
- Mercatili Indelicato 2001 = Elide Mercatili Indelicato. *Vita e opere di Marco dal Monte Santa Maria in Gallo (1425-1496)*. Ascoli Piceno: Istituto Superiore studi medievali Cecco d'Ascoli, 2001.
- Minardi 2005 = Mauro Minardi. *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*. «Paragone», 56 (2005), pp. 3-29.
- Morello et al. 2005 = Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco (a cura di). *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano: Motta, 2005.
- Muzzarelli 2000 = Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di). *Uomini, denaro, istituzioni. L'invenzione del Monte di pietà*, Bologna: Costa, 2000.
- Muzzarelli 2000b = Maria Giuseppina Muzzarelli. *Un "deposito apostolico" per i poveri meno poveri, ovvero l'invenzione del Monte di pietà*. In: *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, a cura di Vera Zamagni. Bologna: Il Mulino, 2000, pp. 77-94.
- Muzzarelli 2001 = Maria Giuseppina Muzzarelli. *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di pietà*. Bologna: Il Mulino, 2001.
- Muzzarelli 2005 = Maria Giuseppina Muzzarelli, *Le origini*. In: *Sacri recinti del credito. Sedi e storie dei Monti di pietà in Emilia-Romagna*, a cura di Mauro Carboni, Maria Giuseppina Muzzarelli, Vera Zamagni. Venezia: Marsilio, 2005, pp. 13-32.
- Nuti 1996 = Lucia Nuti. *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio, 1996.
- Paciaroni 2001 = Raoul Paciaroni. *Lorenzo D'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*. Milano: Motta, 2001.
- Pagnani 1969 = Giacinto Pagnani. *San Giacomo della Marca pacificatore della montagna maceratese*. «Picenum Seraphicum», VI (1969), pp. 79-90.
- Pagnani 1992 = Giacinto Pagnani. *Il beato Francesco da Caldarola*. In: *Lo scrigno di Caldarola. La Madonna del Monte, il beato Francesco, la Confraternita*, a cura di Angelo Bittarelli. Tolentino: La Linotype 1982, pp. 99-124.
- Paolucci 1974 = Antonio Paolucci. *Lorenzo di Alessandro da San Severino e alcune considerazioni sulla pittura marchigiana del tardo Quattrocento*. «Paragone», 25 (1974) 291, pp. 35-51.
- Rusconi 1996 = Roberto Rusconi. *La predicazione fra propaganda e satira alla fine del medio evo*. In: *Cristianesimo nella storia. Saggi in onore di Giuseppe Alberigo*, a cura di Alberto Melloni. Bologna: Il Mulino, 1996, pp. 539-561.
- Saltalamacchia 1992 = Pietro Saltalamacchia. *Il santuario. Storia, arte, tradizioni, curiosità*. In: *Lo scrigno di Caldarola. La Madonna del Monte, il beato Francesco, la Confraternita*, a cura di Angelo Bittarelli. Tolentino: La Linotype, 1982, pp. 69-97.

- Sander 1969 = Max Sander. *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, II. Milan: Hoepli, 1969.
- Santoni 1891 = Milziade Santoni. *Capitoli della regola per la Fraternita di Maria Santissima del Monte in Caldarola dettati dal B. Francesco Piani ed ora per la prima volta pubblicati*. Camerino: Tipografia Savini, 1891.
- Sensi 1987 = Mario Sensi. *Santuari politici "contra pestem". L'esempio di Fermo*. In: *Miscellanea di Studi Marchigiani in onore di Febo Allevi*, a cura di Gianfranco Paci. Agugliano: Bagaloni, 1987, pp. 605-652.
- Sensi 1990 = Mario Sensi. *Santuari "contra pestem": gli esempi di Terni e Norcia*. In: *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*. Todi: Ediert, 1990, pp. 347-362.
- Sensi 1990b = Mario Sensi. *Santuari, culti e riti "ad repellendam pestem" tra Medioevo ed età moderna*. In: *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di Sofia Boesch Gajano, Lucetta Scaraffia. Torino: Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 135-149.
- Sensi 1999 = Mario Sensi. *Marco da Montegallo apostolo dei monti di Pietà*. In: *Marco da Montegallo (1425-1496). Il tempo, la vita, le opere*. Atti del Convegno di studio (Ascoli Piceno 12 ottobre 1996 e Montegallo 23 agosto 1997), a cura di Silvano Bracci. Padova: Centro Studi Antoniani, 1999, pp. 231-254.
- Sgarbi, Papetti 2001 = Vittorio Sgarbi, Stefano Papetti (a cura di). *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e Pinturicchio*. Milano: Motta, 2001.
- Stacchiotti 1937 = Giuseppe Stacchiotti. *Vita del beato Francesco da Caldarola morto in Colfano nel 1507*. Tolentino: Tip. Filelfo, 1937.
- Talamonti 1937 = Antonio Talamonti. *Cronistoria dei frati minori della provincia lauretana delle Marche*. Sassoferrato: Scuola tipografica francescana del collegio piccoli missionari di S. Antonio, 1937.
- Tassi 1891 = Luigi Tassi. *Memorie relative al B. Francesco Piani da Caldarola sacerdote m. o. della provincia Picena*. Fabriano: Tipografia Gentile, 1891.
- Todeschini 1994 = Giacomo Todeschini. *Il prezzo della salvezza. Lessici medievali del pensiero economico*. Roma: Il Mulino, 1994.
- Todeschini 1995 = Giacomo Todeschini. *Testualità francescana e linguaggi economici nelle città italiane del Quattrocento*. «Quaderni medievali», 40 (1995), pp. 21-49.
- Todeschini 2000 = Giacomo Todeschini. *Razionalismo e teologia della salvezza nell'economia assistenziale del Medioevo*. In: *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, a cura di Vera Zamagni. Bologna: Il Mulino, 2000, pp. 45-54.
- Todeschini 2005 = Giacomo Todeschini. *La riflessione etica sulle attività economiche*. In: Roberto Greci, Giuliano Pinto, Giacomo Todeschini. *Economie urbane ed etica economica nell'Italia medievale*. Roma: Laterza, 2005, pp. 151-228.

- Todeschini 2007 = Giacomo Todeschini. *Guardiani della soglia. I Frati Minori come garanti del perimetro sociale (XIII secolo)*. «Reti Medievali Rivista», VIII (2007), <<http://www.retimedievali.it>>.
- Tomei 1999 = Lucio Tomei. *Prospero Montani eminenza grigia del regime personale di Liverotto Euffreducci o vero ispiratore del colpo di stato del gennaio del 1502?* In: *Caratteri e peculiarità dei secoli XV-XVII nella Marca meridionale*. Atti del V Seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola (Cupra Marittima, 25-30 ottobre 1993). Grottammare: Media Print, 1999, pp. 85-244.
- Tomei 2002 = Alessandro Tomei (a cura di). *Le biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*. Azzano San Paolo: Bolis, 2002.
- Werkmüller 1976 = Dieter Werkmüller. *Recinzioni, confini e segni terminali*. In: *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, XXIII, (Spoleto 3-9 aprile 1975). Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1976, pp. 641-659.
- Westfehling 1982 = Uwe Westfehling (a cura di). *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*. Köln: Verlag, 1982.
- Zeri 2000 = Federico Zeri. *Lorenzo Lotto e il ciclone Borgia*. In: Federico Zeri. *Diario marchigiano*. Torino: Allemandi, 2000, pp. 268-271.
- Zocatelli 2003 = Pierluigi Zocatelli (a cura di). *I segreti dell'iconografia bizantina. La "Guida della pittura" da un antico manoscritto*. Roma: Arkeios, 2003.
- Zucker 1994 = Mark J. Zucker. *The Illustrated Bartsch. 24 Commentary Part 2. Early Italians Masters*. New York: Abaris books, 1994.

Appendice



Fig. 1. *La figura della vita eterna*, stampa da *La Tabula della salute* di Marco da Montegallo, Camerino (MC), Biblioteca Valentiniana



Fig. 2. Lorenzo d'Alessandro, *Madonna del Monte*, Caldarola (MC), Santuario della Madonna del Monte



Fig. 3. Giovanni Boccati, *Madonna della Misericordia*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria



Fig. 4. Vittore Crivelli, *Madonna del Monte*, Massa Fermana (FM), chiesa dei Santi Silvestro, Lorenzo e Ruffino



Fig. 5. Tavola di gabella, Siena, Archivio di Stato

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Giuseppe Capriotti, Fabio Donato, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin,
Valentina Ferraro, Enrica Gilli, Claudia Giontella, Ana Konestra,
Umberto Moscatelli, Tonino Pencarelli, Francesco Pirani, Elisa Ravaschieri,
Pierluigi Sacco, Patrizia Silvestrelli, Simone Splendiani, Emanuele Teti,
Sonia Virgili, Anna Maria Visser Travagli

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

