



Sanctus

Sanctus

## Rodolfo Battistini

### I dipinti murali

La parziale riscoperta delle vaste superfici dipinte all'interno della chiesa di San Domenico iniziò nel 1906 e si è conclusa esattamente un secolo dopo, in occasione del restauro ancora in corso dell'edificio, a seguito dell'acquisizione da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano<sup>1</sup>. Sarà dunque possibile esaminare in modo più proficuo, al termine dei lavori condotti con la consueta altissima professionalità da Romeo Bigini e dai suoi collaboratori, un insieme di dipinti murali che vanno dalla prima metà del XIV secolo alla seconda metà del XVI.

A cominciare dalla lunetta affrescata sulla parete di fondo di un arcosolio ricavato sulla parete destra del presbiterio, con la *Madonna, il Bambino, un frate domenicano, i Santi Giacomo Maggiore, Tommaso d'Aquino, Leonardo e un committente*. Le figure sono circoscritte da un bordo modanato e da una cornice decorata con motivi cosmateschi in finto marmo. Nella fascia bianca tra queste due ripartizioni, allo stato attuale si intravede la scritta [JAC]OBUS, in riferimento al santo soprastante, mentre Luigi Asioli vide anche il nome che attestava l'identità di San Tommaso d'Aquino e la scritta [LEON]ARDUS<sup>2</sup>.

L'intradosso dell'arco è decorato con un fregio a racemi di acanto ed alla base del vano rientrante è murata la lapide sepolcrale proveniente dal monumento funebre ad Ugolino de' Pili<sup>3</sup>, il quale però, per ragioni cronologiche, non può essere il minuscolo committente dalla lunga veste rossa inginocchiato a sinistra, all'esterno della cornice.

In realtà, anche il frate domenicano e, soprattutto, San Leonardo, fuoriescono dai limiti loro assegnati: quest'ultimo, con un ardito scorcio che gli restituisce una consistenza volumetrica non avvertibile nelle altre figure, sembra uscire dalla dimensione dello spirito per rientrare nella realtà fenomenica, dove è collocato il committente.

I restauri stanno rivelando la qualità dell'esecuzione e la profusione dell'oro, non solo nei nimbi raggiati, ma anche nel drappo damascato alle spalle dei personaggi ritenuti più rilevanti, nei

dettagli degli abiti, naturalmente nei gioielli, nel sole d'oro, del quale purtroppo resta solo l'impronta, di San Tommaso d'Aquino.

Lionello Venturi fu il primo a riferire l'affresco alla scuola riminese, assegnandolo all'ambito di Giovanni Baronzio<sup>4</sup>, artista al quale, in un primo tempo, venivano ricondotte quasi tutte le opere di cultura riminese. Spettò a Mario Salmi<sup>5</sup> il merito di averlo collocato nel *corpus*, soggetto comunque a continui aggiustamenti, del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, attribuzione poi accettata dalla maggior parte della critica successiva<sup>6</sup>.

Il catalogo delle opere assegnate a quest'ultimo maestro da Mario Salmi era però molto ricco e Cesare Brandi, già nel 1935, in occasione della mostra dedicata alla pittura riminese del Trecento<sup>7</sup>, propose di attribuire la parte più antica, riportata alla prima metà del secolo, ad un'altra personalità, purtroppo tuttora ignota, convenzionalmente denominata Maestro della Maestà di Sant'Emiliano, dall'affresco dove sono rappresentati la *Madonna col Bambino e i santi Lucia, Caterina ed Emiliano*, già nell'abbazia di Sant'Emiliano, ora parzialmente staccato e trasferito nella Pinacoteca di Fabriano.

Nella produzione del pittore lo studioso, accanto all'innegabile componente riminese, segnalava anche un influsso senese di segno ducresco.

Pietro Toesca, successivamente<sup>8</sup>, riprendendo un suggerimento di Cesare Brandi, lo considerò maestro dell'autore dell'Incoronazione di Urbino e colse, nella sua formazione, gli esiti dei grandi cicli giotteschi di Assisi, sui quali ha insistito anche Pietro Zampetti<sup>9</sup>.

Carlo Volpe<sup>10</sup> era dell'avviso che occorresse separare decisamente i due maestri; al contrario Federico Zeri inserì tutte le opere dei due supposti pittori nell'ambito della produzione del solo Maestro dell'Incoronazione di Urbino<sup>11</sup>.

Giampiero Donnini, riprendendo a distanza di tempo la questione proprio a proposito della nostra lunetta<sup>12</sup>, tracciò un profilo del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, riconoscendo alla

*A fronte*  
Ottaviano Nelli, *Storie di*  
*San Giovanni Battista*

Maestro dell'Incoronazione di Urbino, *Madonna con il Bambino, un frate domenicano, i Santi Giacomo Maggiore, Tommaso d'Aquino, Leonardo e un committente*



base della sua cultura moduli romagnoli, trattati però con indipendenza e originalità, come se fossero, più che direttamente provenienti da Rimini, derivati dal Maestro della Maestà di Sant'Emiliano – tornato ad essere un'altra persona – del quale rinnova gli aspetti più arcaici con gusto narrativo e calligrafismo prezioso, aggiungendo, nel periodo finale della sua carriera, quando avrebbe dipinto la lunetta di San Domenico, apporti senesi, evidenti nel tono vivace della linea e nella umanissima posa del Bambino, colto nell'atto di giocare con il cardellino. Sempre nella fase ultima della sua attività il pittore avrebbe stretto rapporti con la nascente scuola fabrianese di Allegretto Nuzi e soprattutto con l'ambiente eugubino, rappresentato da Guiduccio Palmerucci.

L'idea che il Maestro di Sant'Emiliano e il Maestro dell'Incoronazione di Urbino siano stati

la stessa persona e l'ultimo la prosecuzione del primo è stata ripresa da Miklos Boskovits<sup>13</sup>, ma Alessandro Marchi<sup>14</sup> propende invece a mantenere distinti i due pittori, anche se riconosce che la carriera del Maestro dell'Incoronazione di Urbino ha avuto inizio a Fabriano, dove aveva eseguito, proprio nella chiesa dei Domenicani, un ciclo di affreschi, in seguito staccati e dispersi, di cui faceva parte una *Crocifissione*, ora al Museum of Fine Arts di Boston, l'*Annuncio a Zaccaria*, conservato nella Memorial Art Gallery di Rochester e la *Nascita del Battista*, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, a Roma.

Boskovits ha rilevato in questi dipinti derivazioni dagli affreschi di Pietro da Rimini a Tolentino, nonché dalla *Nascita del Battista* di Giovanni Baronzio della National Gallery di Washington<sup>15</sup>. L'esordio dell'artista viene collocato tra il 1325 e

il 1335, ma, naturalmente, essendo la sua identità ancora sconosciuta, nessun apporto documentario conferma, per ora, questa o le restanti indicazioni cronologiche della serie di opere a lui attribuite, come nel caso del trittico eponimo della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, con al centro l'*Incoronazione della Vergine*, data tra il quarto ed il quinto decennio del XIV secolo<sup>16</sup>.

L'*Incoronazione* si mostra ricchissima nell'uso dell'oro, come l'affresco di Fano, e dipendente dai modi del riminese Giovanni Baronzio, così come il resto della sua produzione che va considerata in stretta relazione con quella, appunto del Baronzio, con il quale, a volte, è stato confuso.

Miklos Boskovits<sup>17</sup> ha aggiunto ai riferimenti culturali già evidenziati anche contatti con la pittura bolognese degli anni trenta, animati dalla presenza di Giotto, al seguito del cardinale Bertrando del Poggetto. Infine non vanno dimenticate le connessioni con la pittura umbra espressa da Guiduccio Palmerucci da Gubbio, al quale Franco Battistelli aveva attribuito il frammento, allora in apparenza di forma ovale, staccato e inserito sulla controfacciata sinistra della nostra chiesa, con affrescata una *Madonna del latte*<sup>18</sup>, avvicinata in seguito da Giampiero Donnini<sup>19</sup> all'autore dell'*Ultima cena* affrescata sulla parete destra dell'abside del santuario di Nostra Signora del Ponte Metauro, testimonianza della presenza, intorno alla metà del Trecento, di maestranze che divulgavano in un raggio d'azione amplissimo, dal Friuli alle Marche, il linguaggio denso ed espressivo di Vitale degli Equi<sup>20</sup>, mettendo a repentaglio la supremazia dei pittori della vicina scuola riminese, della quale la lunetta del Maestro dell'*Incoronazione* di Urbino è un esito.

I restauri appena conclusi hanno dimostrato che il contorno ovale era dovuto alla tinta a calce stesa sul colore originale ed alle stuccature debordanti laterali che legavano l'opera alla struttura muraria circostante<sup>21</sup>. Una volta liberata dalla tinta sovrapposta e dalle stuccature l'immagine

ha assunto una forma rettangolare, ma non è possibile risalire alla concezione originaria dell'insieme a cui apparteneva ed alla collocazione originaria.

Durante l'intervento di restauro infatti si è scoperto che l'affresco fu sottoposto ad uno stacco a massello, differente dallo stacco semplice, in quanto non rimuove solo una cospicua quantità dell'intonaco originale, ma anche la muratura su cui sussiste il dipinto per inserirlo integralmente in un altro contesto. La porzione di muro originale è ingabbiata in un telaio ligneo e i mattoni si distinguono dalla muratura circostante per la durezza e la compattezza della grana, dunque in origine aveva una collocazione ben diversa. Il legno che racchiude l'affresco è formato da tavole ben conservate, inserite in profondità nella controfacciata.

Sotto l'affresco ne esiste un altro più antico, reso parzialmente visibile sulla destra, dove affiora un volto evidentemente più arcaico.

L'opera nel complesso è dunque costituita da una muratura racchiusa in un telaio, un arriccio particolarmente spesso e granuloso e due strati di intonaco dipinti. Sul fondo preparatorio a fresco di colore scuro (morellone) del manto della Madonna si trovano frammenti di azzurrite, in parte virato al verde. Le aureole a rilievo in origine erano dorate, così come il bordo del manto e le stelle che lo decoravano, ma dell'oro rimangono solo pochissimi frammenti.

Sono vicini alla conclusione i lavori di ripristino dei dipinti murali situati sulla parete nord occidentale della chiesa, illustranti rispettivamente storie di San Domenico e di Santa Maria Maddalena, immediatamente attribuiti, al momento della scoperta, da Luigi Asioli al pittore eugubino Ottaviano Nelli ed alla sua bottega<sup>22</sup>.

Il primo ciclo, conservato solo in parte e realizzato su una superficie leggermente concava, riprende lo schema generale della *Storia della Vergine*, affrescata nel 1424 a Foligno nella cappella di Palazzo Trinci, ma in questo caso i registri orizzontali sui quali si articolano le *Storie di*

Pittore di ambito bolognese, *Madonna del latte*



*San Domenico* sono rigorosamente divisi in tre riquadri con dimensioni costanti, all'interno di un ritmo che prevede sempre misure maggiori per quello centrale, evidentemente destinato ad ospitare l'evento da proporre con maggiore enfasi ai fedeli, oppure a rappresentare più episodi. Inoltre rispetto non solo al ciclo di Foligno, ma anche alle grandi realizzazioni del genere a Gubbio, nella chiesa di San Francesco, intorno al 1410, o a Sant'Agostino, nei primi anni venti, è andato perduto il mirabile equilibrio tra figure, dettagli architettonici, sfondi paesaggistici così sintetici da ricordare ancora prototipi giotteschi. Ora i personaggi sono aumentati per numero, ma è diminuita la loro pregnanza visiva all'inter-

no della composizione, non risaltano più con la solennità un po' accigliata dei predecessori eugubini e al senso della storia si va sostituendo il gusto per l'aneddoto.

La parte superiore presenta la *Trinità* all'interno di una mandorla, formata da pelte policrome, sostenuta da angeli che la sollevano sopra una moltitudine di santi e patriarchi a mezzo busto. La storia di San Domenico, tratta naturalmente dalla *Legenda aurea*, inizia con la nascita ambientata in una lussuosa sala con volta a crociera - un tempo blu tempestata di stelle d'oro, ma l'azzurrite è quasi completamente caduta - occupata quasi per intero da un grande letto dove dorme la madre del santo che sogna di partorire un cane con una torcia accesa in bocca. Sullo sfondo una donna le porta del cibo ed un cucchiaino dorato, mentre in primo piano una fantesca lava il bambino sulla cui fronte la nonna scorge una stella. Segue il grande riquadro centrale dove il santo riceve dalla Madonna l'abito del nuovo ordine e dove viene narrata la visione avuta da San Domenico durante la sua permanenza a Roma: Cristo era pronto a scagliare tre frecce sulla terra per punire i peccati di superbia, avarizia e lussuria, quando la Madonna riuscì a intercedere per l'umanità presentando al Figlio i santi Domenico e Francesco che avrebbero diffuso l'obbedienza, la povertà e la castità. San Francesco può, come in questo caso, non essere rappresentato.

La coincidenza con la vita del santo di Assisi si riscontra comunque nell'episodio seguente, nel quale, mentre San Domenico si trovava a Roma in attesa della conferma della sua regola, Papa Innocenzo III sognò che la basilica lateranense vacillava e veniva sorretta da Domenico stesso. La scena che segue, molto deperita, come le altre, mostra appunto l'approvazione della regola, seguita dalle esequie del santo e dalla nota *Cena di San Domenico*, nel cui corso, dopo che si era scoperto che non vi era pane, due uomini, a volte raffigurati come angeli, comparvero dal nulla per consegnare il pane a Domenico.

I restauri stanno rivelando un terzo registro non

figurato, decorato apparentemente con finte specchiature marmoree.

Sono stati completati invece gli interventi sulle due scene, incassate fra strutture posteriori che nascondono le altre, riguardanti la vicenda di Santa Maria Maddalena, narrata con uno schema simile a quello utilizzato dallo stesso autore, Ottaviano Nelli, negli altri cicli agiografici della chiesa, come farebbero pensare i frammenti laterali.

Anche in questo caso la fonte iconografica è la *Legenda Aurea* compilata nella seconda metà del XIII secolo dal domenicano e arcivescovo di Genova Jacopo da Varagine o da Varazze, attingendo, in questo caso, a storie circolanti in Francia già dall'XI secolo, dove però la Maddalena veniva spesso confusa con Maria Egiziaca.

Il riquadro superiore riprende appunto la tradizione leggendaria provenzale, nella quale si narra che dopo l'uccisione del protomartire Stefano, i cristiani furono cacciati da Gerusalemme ed anche Maria Maddalena, con suo fratello Lazzaro, il Risuscitato, la sorella Marta, la loro ancella Martilla o Sara, un discepolo di Gesù di nome Massimino, Sidonio, il cieco nato guarito dal Signore, furono costretti a salire su un'imbarcazione priva di vele, remi e timone, ma, guidati da un angelo, visibile in alto a sinistra, riuscirono ad approdare a Marsiglia, dove furono accolti dai sovrani della città, già avvisati da un sogno. In Provenza Maria Maddalena si dedicò inizialmente alla predicazione convertendo e battezzando molti pagani, il fratello divenne il primo vescovo di Marsiglia, allo stesso modo Massimino di Aix-en-Provence e Sidonio di Auvergne.

In seguito Maddalena si ritirò in un eremo sulle montagne, vicino a Sainte Baume, dove visse trent'anni in solitudine e in penitenza. Quando poi un altro eremita si avvicinò alla caverna nella quale viveva, lo incaricò di dire al vescovo Massimino di farsi trovare da solo nella sua chiesa il giorno di Pasqua. Portata lì dagli angeli, Maria Maddalena ricevette la comunione dalle mani di Massimino e morì. Gli stessi angeli la portarono

poi in cielo.

La scena è rappresentata nel riquadro inferiore ed è una delle più felici del complesso dei lavori effettuati da Ottaviano Nelli nella nostra chiesa, vicina, nella euitmia dell'orchestrazione compositiva, nell'eleganza unita a vivacità degli angeli musicanti, all'affresco con la *Madonna del latte, angeli musicanti, San Domenico e San Pietro Martire*, dell'Oratorio dell'Umiltà, ora di San Gaetano, ad Urbino, datato dalla maggior parte della critica tra il 1428 e il 1435<sup>23</sup>.

Il restauro ha reso l'immagine più leggibile malgrado le opacizzazioni e i veli bianchi che hanno alterato la cromia originale dell'affresco. Pochissimi frammenti si sono conservati dell'oro steso sulle aureole a rilievo. La cornice di separazione tra i due riquadri presenta tracce di un'iscrizione non più riconoscibile.

Nel riquadro superiore le lacune, dovute al distacco degli strati superiori dall'arriccio, si concentrano proprio in corrispondenza dei personaggi, rendendo problematica la loro individuazione. Opportunamente le lacune non sono state stuccate perché le linee compositive della sinopia risultano significative per comprendere l'originale concezione della scena. La parte bassa di quest'ultima, con il mare, la barca e alcuni abiti, è stata interessata da ridipinture poco coese con gli strati sottostanti. Esse sono state rimosse, tutta la zona è stata consolidata, le mancanze di colore e intonaco sono state stuccate con un impasto di calce e sabbia simile all'originale per composizione, colore e granulometria. L'integrazione cromatica è stata condotta con colori ad acquarello a velatura sotto tono nelle parti abrase e con tono neutro nelle mancanze interpretabili.

Durante i lavori di recupero della chiesa, sul fianco sud orientale, dietro ad una parete murata all'interno di un altare settecentesco, è stato ritrovato e parzialmente scoperto un dipinto murale quattrocentesco raffigurante *Storie di San Giovanni Battista*, organizzate con la stessa procedura strutturale di quelle dedicate al santo titolare sul lato opposto.

Ottaviano Nelli, *Storie di San Domenico*





Ottaviano Nelli, *Storie di San Domenico*  
(a sinistra)  
*La nascita di San Domenico*  
(a destra)  
*La cena di San Domenico*

Sulla lunetta è rappresentato l'*Annuncio a Zaccaria*, sacerdote del Tempio di Gerusalemme, al quale, mentre cospargeva d'incenso l'altare, l'arcangelo Gabriele, purtroppo non più visibile, annuncia la nascita di Giovanni, come chiarisce la bellissima scritta in caratteri gotici sulla cornice sottostante: "ÇACHARIA CE(N)SARET ALTARE I(N) TE(M)PLO APARUIT ANGELUS ET DIXIT TU ABEBIS FILIUM DE UXORE TUA".

La vicenda continua sul registro più alto, partendo da sinistra, dove resta un frammento della *Nascita di Giovanni Battista*, esattamente il momento in cui il bambino viene lavato.

Completo è invece lo scomparto centrale, anche in questo caso di maggiori dimensioni rispetto agli altri, raffigurante due episodi: *Giovanni Battista nel deserto*, in alto a sinistra, vestito di pelli di animali e raccolto in preghiera, e la *Predicazione di Giovanni Battista*, estesa sulla maggior parte dello spazio disponibile. Anche in questo caso la seconda scritta conservata per intero del ciclo<sup>24</sup>, posta sulla cornice tra il primo ed il secon-

do registro, si riferisce alla scena: "QUANDO JOAN(ES) IVIT I(N) DES(ER)TO POSTEA PREDICAVIT P(O)P(U)LO BAP(TIS)MO PENITE(N)TIE IN REMISSIONEM PECCATORUM". Un'altra scritta è in parte conservata sul cartiglio tenuto da Giovanni mentre si rivolge alla folla: "EGO VOX CLAMAN(TI)S I(N) [DE]S(ER)TO".

L'episodio seguente dovrebbe raffigurare una scena di battesimo, ma più che di una moltitudine di neofiti potrebbe trattarsi proprio del *Battesimo di Cristo*, a causa del sopraggiungere, in alto a sinistra, dell'Eterno fra i cherubini.

Quasi interamente coperto dalle lesene dell'altare è il primo riquadro a sinistra del registro più basso, ma si intravede con sufficiente chiarezza il *Banchetto di Erode*, nel corso del quale viene estorta al sovrano la condanna a morte del Battista, eseguita nel cortile della prigione, come mostra la *Decollazione di Giovanni Battista*, dipinta nel grande scomparto centrale che presenta pure l'attimo in cui Salomè consegna la testa del santo alla madre Erodiade.

Ottaviano Nelli, *Storie di San Domenico*.

A sinistra, *San Domenico riceve dalla Vergine l'abito del nuovo ordine*.

A destra, *Visione di San Domenico*



Chiude il ciclo un'azione troppo frammentaria per poter essere distinta con certezza, ma potrebbe trattarsi del *Seppellimento del corpo del Battista* da parte dei suoi discepoli.

Il dipinto murale risulta realizzato a buon fresco, con estesi interventi di finitura a secco su un supporto costituito di tre strati: l'arriccio, steso a contatto con la struttura muraria, l'intonaco, sul quale è stata tracciata la sinopia riconoscibile nelle numerose cadute e l'intonachino che è stato dipinto a giornate.

Le parti che ci sono pervenute in migliore stato di conservazione sono naturalmente quelle eseguite a buon fresco, mentre quelle meno coese sono

state dipinte a "mezzo fresco", cioè con finiture su una pittura a buon fresco, stese quando ormai l'intonaco era quasi asciutto, oppure stemperando i colori nel latte di calce (calce idrata mescolata ad acqua) che, con l'essicazione, ha prodotto una sottile pellicola di carbonato di calcio.

Finiture a secco sono state riscontrate nel pavimento dell'*Annuncio*, a secco è tutta la vegetazione della *Predicazione* e nel cielo l'azzurrite è stata stesa a tempera su una base grigia a buon fresco. Le dorature delle aureole a rilievo sono state ottenute con la tecnica dell'oro a missione.

Purtroppo sono andati perduti i particolari in oro o argento, fissati con la tecnica a stagno, che



Ottaviano Nelli, *Storie di Santa Maria Maddalena*.  
In alto, *Arrivo di Santa Maria Maddalena a Marsiglia*.  
In basso, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*

decoravano gli abiti di Salomè e del carnefice, ma sono presenti ancora molte tracce delle rifiniture in oro a conchiglia nelle ali dei cherubini, lungo i bordi dei vestiti, su mantelli e copricapi degli altri personaggi; addirittura i frammenti di stagno, rinvenuti sulle cornici di separazione fra i vari riquadri, potrebbero suggerire la presenza di dorature o argentature.

Insomma l'effetto che doveva produrre l'insieme appena finito era di una immensa, ricchissima, pagina miniata.

Il restauro, quasi completato, sta migliorando sensibilmente la lettura di un ciclo che ha sofferto molti danni, dovuti anche alle particolari condizioni di umidità e temperatura all'interno della camera d'aria tra il muro dell'altare e il dipinto murale; un microclima che ha favorito l'attacco di microrganismi con conseguente produzione di sali la cui cristallizzazione ha favorito il distacco della pellicola pittorica, dovuto anche ad organismi con apparato radicale insinuatosi tra gli strati ai quali è legata la superficie pittorica.

L'attribuzione dell'opera riscoperta ad Ottaviano Nelli credo possa essere avanzata con una buona dose di probabilità, non solo per gli evidenti rapporti con gli altri dipinti murali del pittore eugubino realizzati nella chiesa, ma per i numerosi e puntuali riferimenti alla restante produzione dell'artista, caratterizzata da una costante continuità nel ripetere tipologie iconografiche, stilemi, scelte strutturali, ambientazioni architettoniche<sup>25</sup>.

Il personaggio di San Giovanni Battista non è cambiato dai tempi dell'Oratorio di Santa Maria della Piaggiola a Fossato di Vico, dei primi anni del secolo. Il pavimento dell'*Annuncio a Zaccaria* è identico a quello della *Circoncisione* della Pinacoteca Vaticana; l'architettura militare che campeggia sullo sfondo della *Predicazione* è la stessa che troviamo in innumerevoli dipinti sia mobili che parietali di Ottaviano Nelli, come nel *San Francesco e Santa Chiara* sempre della Vaticana, o nella *Adorazione dei Magi*, del Worcester Art Museum, in Massachusetts. Si potrebbe conti-

nuare ancora, ma credo sia superfluo. Più interessante è invece cercare di circoscrivere il periodo dei lavori di Ottaviano Nelli per la chiesa di San Domenico di Fano. Periodo che dovrebbe interessare tutti i dipinti murali, la cui esecuzione potrebbe essere ragionevolmente iniziata dalle storie del santo titolare. Giampiero Donnini aveva proposto gli anni 1428-32<sup>26</sup>, suggerimento non contraddetto da Maria Chiara Iorio<sup>27</sup> e certo assai plausibile.

Opportunamente però Silvia Giorgi<sup>28</sup> ricorda che Ottaviano Nelli non era un artista neutrale, ma impegnato a sostenere la politica dei Montefeltro, nella cui signoria Gubbio rientrava già dal 1385. La presenza a Fano andrebbe dunque ipotizzata in un periodo di non aperta ostilità con i Malatesti e la seconda metà degli anni venti andrebbe benissimo, ma non dimentichiamo che nel 1434 Sigismondo Pandolfo Malatesti aveva combinato il matrimonio fra suo fratello Malatesta Novello con la figlia di Guidantonio di Montefeltro, Violante, a Urbino, dove fu accolto con grandi onori. Il 1434 è anche l'anno della generale ristrutturazione della chiesa promossa proprio dalla signoria malatestiana<sup>29</sup>: risulta difficile sottrarsi alla suggestione di queste coincidenze e non pensare che, ad ulteriore suggello della momentanea alleanza fra le due famiglie, i Montefeltro abbiano inviato quello che era diventato un vero pittore di corte, a Fano, a lavorare in una importante committenza dei Malatesti, secondo una consuetudine diplomatica molto diffusa nelle corti quattrocentesche.

In assenza di dati documentari questa non può che rimanere un'ipotesi, mentre resta la certezza che è tornato alla luce un importante esempio di figuratività tardo gotica, sintesi di un percorso iniziato intorno al 1410, con gli affreschi mariani nella chiesa di San Francesco di Gubbio, dove l'impaginazione delle storie e la semplificazione degli impianti strutturali delle figure, derivate dalla pittura orvietana di Ugolino di Prete Ilario e Cola Petruccioli, cominciarono a segnare il passo di fronte alla conoscenza dei Salimbe-



Ottaviano Nelli, *Storie di San Giovanni Battista*.  
 (In alto)  
*L'annuncio a Zaccaria*  
 (In basso)  
*San Giovanni Battista nel deserto e Predicazione*



Ottaviano Nelli, *Storie di San Giovanni Battista*.

(A sinistra)

*Il banchetto di Erode*

(In alto, a destra)

*Decollazione di San Giovanni Battista*

(In basso, a destra)

*Seppellimento del corpo di San Giovanni Battista*



ni, rafforzata dai soggiorni urbinati a partire dal 1417, l'anno dopo la conclusione degli affreschi nell'Oratorio di San Giovanni. Echi di quest'ultimo ciclo sono ancora presenti a Fano, ma Ottaviano Nelli non rinuncia ad un gusto spiccatamente aneddotico ed alla notevole presenza di fisionomie ritrattistiche che senz'altro avranno riscosso il favore del pubblico<sup>30</sup>.

Il secolo si chiude con un mediocre affresco situato in una profonda nicchia, sempre sul lato sud orientale della chiesa, raffigurante la *Madonna col Bambino e Sant'Agostino*.

La composizione della sacra conversazione appa-



re insolita ed infatti saggi di apertura del muro a destra della Madonna hanno dimostrato l'esistenza di un altro santo che restituisce alla Vergine la posizione centrale.

L'affresco era in origine probabilmente inserito in una cappella dedicata a Sant'Agostino, realizzata con i lasciti del nobile Pietro Giovanni del fu Blaxii Righi di Fano, stabiliti nel testamento rogato proprio nel coro della chiesa di San Domenico il 15 ottobre 1484<sup>31</sup>.

Sulla base del lascito il dipinto potrebbe anche essere stato eseguito molto tempo dopo, nei primi anni del secolo successivo, da un pittore locale.

Il dipinto murale più recente della chiesa, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Domenico, Fortunato, Francesco ed Eusebio*, si trova all'inizio della fiancata sud orientale e fu scoperto nel 1906 da Luigi Asiola che lo attribuì al pittore ravennate Giovanni Battista Ragazzini<sup>32</sup>. D'altra parte antiche cronache fanesi riportano che l'opera fu eseguita lo stesso anno, il 1556, nel quale Ragazzini affrescò la cupola della basilica di San Paterniano<sup>33</sup>. Il restauro è ancora in corso, ma già è apparso chiaro che i Crocifissi tenuti in

mano da San Domenico e San Francesco sono il risultato di un'aggiunta successiva. Giovanni Battista Ragazzini e suo fratello Francesco erano pittori girovaghi, disposti ad attraversare la Romagna, le Marche, fino all'Abruzzo, per cercare commissioni.

La parte più interessante dell'affresco è costituita dalla veduta prospettica di Fano<sup>34</sup>, vista da sud-est, con il bastione, progettato inizialmente da Antonio da Sangallo il Giovane - in realtà costruito dall'architetto e ingegnere militare senese Giovan Battista Pelori, tra il 1543 e il 1552<sup>35</sup> -, la cosiddetta torre di Belisario, l'antica torre civica, l'abside della basilica di San Paterniano con il campanile in costruzione e, in particolare, dalla parte opposta rispetto al bastione, un alto campanile a cuspide, con tutta probabilità proprio di San Domenico.

Pittore locale tra XV e XVI secolo, *Madonna col Bambino e Sant'Agostino*

#### Note

1. I tempi molto stretti, imposti dalla giusta esigenza che questo volume sia pronto prima della riapertura al pubblico della chiesa, obbligano a scrivere queste righe prima che gli interventi di restauro siano completati e dunque il mio intervento, dato alle stampe nel maggio 2007, non può che suggerire linee per futuri approfondimenti, soprattutto per quanto riguarda i dipinti murali appena ritrovati.
2. L. Asiola, *La Chiesa di s. Domenico a Fano*, Fano, 1910, p. 23.
3. Studiata, in questo stesso volume, da Anna Falcioni.
4. L. Venturi, *A traverso le Marche*, in "L'arte", 1915, p. 11.
5. M. Salmi, *La scuola di Rimini*, in "Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'arte", I, 1931-32, p. 240.
6. Per un esaustivo inquadramento critico di questo, come degli altri dipinti murali della chiesa di San Domenico allora conosciuti, si rimanda a M. C. Iorio, *I luoghi di culto. S. Domenico, in Fano Medievale*, a cura di F. Milesi, Fano 1997, pp. 242-254.
7. C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra, Rimini 1935, p. 42.
8. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 720.
9. P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, I, *Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze 1988, p. 117.
10. C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. 87-88.
11. F. Zeri, *Un affresco del Maestro dell'Incoronazione di Urbino*, in "Proporzioni", III, 1950, pp. 36-40.
12. G. Donnini, *La pittura nel XIV secolo*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 103-110.
13. M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra Romagna e Marche ai primi del '300. I e II*, in "Arte cristiana", LXXXI, 1993, fasc.

Giovanni Battista Ragazzini, *Madonna col Bambino e i Santi Domenico, Fortunato, Francesco ed Eusebio*





Giovanni Battista Ragazzini, *Madonna col Bambino e i Santi Domenico, Fortunato, Francesco ed Eusebio*, particolare

755-756, pp. 163-182.

14. A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori "stranieri" e pittori locali*, in *Il Trecento Riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 112-123. Anche Giovanna Ragionieri ritiene che le differenze fra i due gruppi di opere siano originarie, più che da un'evoluzione individuale, dai diversi apporti culturali a cui fanno riferimento i due artisti: G. Ragionieri, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 25-109.

15. M. Boskovits, *Per la storia*, cit., p. 182, n. 88.

16. Sull'iconografia degli altri pannelli del trittico, in origine un pentittico, e sulla supposta provenienza dalla chiesa di San Francesco in Rovereto, si rimanda ad A. Marchi, *La pittura*, cit., p. 123, n. 20.

17. M. Boskovits, *Per la storia*, cit., pp. 172-174; 180-181, nn. 79-80.

18. F. Battistelli, *Fano*, Fano 1978, p. 77.

19. G. Donnini, *La pittura nel XIV secolo*, cit., p. 110.

20. L'*Ultima cena* del santuario di Nostra Signora del Ponte Metauro mostra tangenze con l'analogo soggetto di Vitale degli Equi, proveniente dal convento di San Francesco a Bologna, ora nella Pinacoteca Nazionale della città e, soprattutto, con l'*Ultima Cena* del Brooklyn Museum of Art di New York, sempre di Vitale.

21. Ringrazio sentitamente Romeo Bigini per avermi fornito tempestivamente tutte le informazioni necessarie sui restauri che, fino a questo momento, sono stati conclusi.

22. L'indicazione è stata accettata da tutta la critica seguente. Si veda anche M. C. Iorio, *I luoghi di culto*, cit., pp. 248-254.

23. Per un parere diverso si veda W. Fontana, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, catalogo della mostra,

Urbino 1973, pp. 666-668, con indicazione delle altre posizioni.

24. Delle altre sono rimasti solo frammenti. Ringrazio Anna Falcioni per l'assistenza nella trascrizione delle due scritte conservate.

25. Sulla ipotetica collaborazione di Giacomo di Pietro Berarducci da Gaifa alla esecuzione dei dipinti murali si veda il capitolo *I documenti d'archivio*, curato da Giuseppina Boiani Tombari, in questo stesso volume.

26. G. Donnini, *La pittura del XIV secolo*, cit., p. 131.

27. M. C. Iorio, *I luoghi di culto*, cit., p. 248.

28. S. Giorgi, *Pittura e miniatura del primo Quattrocento nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, cit., pp. 163-257, in particolare pp. 243-244.

29. Si veda il capitolo sulla storia della chiesa di Franco Battistelli in questo stesso volume.

30. Per una sintesi del percorso artistico di Ottaviano Nelli si rimanda a B. Toscano, *La pittura in Umbria nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, pp. 355-383; W. Fontana, *Per Ottaviano Nelli*, in *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra, Venezia 1992, pp. 26-32.

31. Archivio di Stato di Pesaro - Sezione Archivio di Stato di Fano, not. Pier Domenico Stati, vol. C, 1484-1485, cc. 220r-224r.

32. L. Asioli, *La Chiesa di s. Domenico*, cit., p. 28.

33. Sulla questione si veda L. A. Lucatelli e A. Passarini, *Ioannes Baptista Ragazzinus navenas et germanus suuss Franciscus*, in "Notizie da Palazzo Albani", X, 2, 1981, pp. 54-63.

34. Si veda R. Panicali e F. Battistelli, *Rappresentazioni pittoriche grafiche e cartografiche della città di Fano dalla seconda metà del XV secolo a tutto il XVIII secolo*, Fano 1977, pp. 28-29.

35. F. Menchetti, *Le mura di Fano: da Sigismondo Pandolfo Malatesta a Papa Paolo III Farnese*, in *Restauri a Fano 2000-2003*, a cura di G. Cuppini, Venezia, 2004, pp. 59-69.