

LA TRIBUNA TRECENTESCA DI SAN VENANZIO A FABRIANO. PER UNA LETTURA INTEGRATA DI SPAZI E IMMAGINI

Giulia Spina

La cattedrale di San Venanzio di Fabriano si presenta oggi nella conformazione assunta tra XVII e XVIII secolo, in seguito ai lavori condotti dal 1607 su progetto dell'architetto urbinato Muzio Oddi e conclusi nel 1617¹, e a quelli relativi alla ricostruzione successiva al sisma del 1741 (ill. 1)². Le strutture barocche hanno occultato o cancellato l'antico aspetto gotico della basilica, ma l'osservazione delle strutture superstiti e l'interpretazione di alcuni documenti permettono di proporre una ricostruzione virtuale di ciò che era e che non è più, basata sia su dati certi sia su ragionamenti indiziari.

Dell'antica struttura gotica si conservano i muri esterni dell'abside (ill. 2), undici facce che si iscrivono, in pianta, in un icosacono, e ne costituiscono dunque la metà con l'aggiunta di un lato (ill. 3 del saggio di F. Corsini). Mentre la parte alta risulta priva della finitura, la sezione inferiore, circa due terzi dell'altezza, è completata da un paramento murario in pietra bianca. Ogni lato è scandito da arcate cieche su paraste angolari, di lieve profondità e con fini modanature, entro le quali si alternano monofore trilobate e muratura piena. Nella parete in asse, priva dell'arcata cieca, è ricavato un tabernacolo sormontato da pinnacoli, che forse accoglieva un affresco ormai perduto.

La tribuna risalente in parte al XVII e in parte al XVIII secolo, costituita da un'area presbiteriale rettangolare e un'abside semicircolare, si inserisce all'interno della struttura gotica, di cui si conservano, in una sorta di intercapedine tra i muri d'ambito medievali e la muratura barocca, buone porzioni di quattro cappelle disposte a raggiera, discretamente leggibili nonostante i rimaneggiamenti (ill. 3).

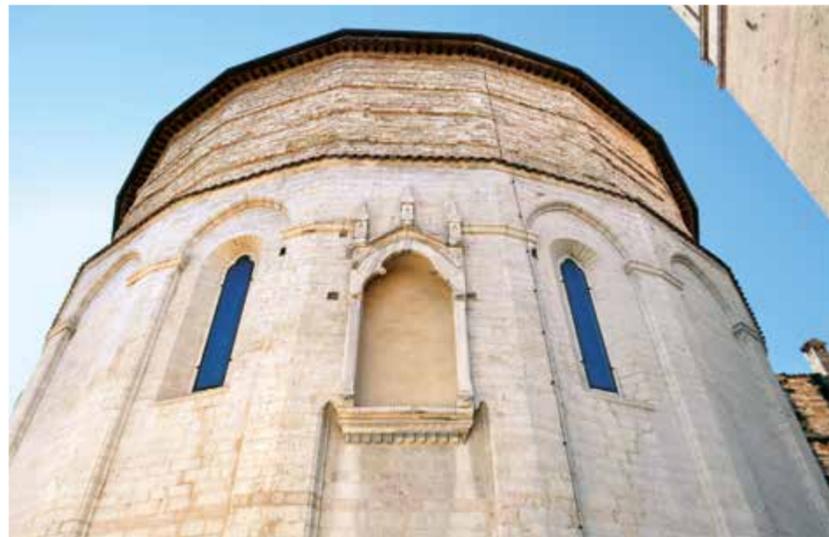
Sul lato *a cornu Evangelii*, passando dall'ambiente

che funge da disimpegno tra la chiesa e la sagrestia, dapprima si accede alla cappella della Santa Croce, la cui intitolazione ci è nota dalla promessa formulata il 6 aprile del 1415 dal pittore fuliginato Giovanni di Corraduccio di dipingere le *Storie della Vera Croce* sulle sue pareti (tav. 26)³. Questo vano è ora tagliato da un solaio a circa un terzo della sua altezza per l'inserimento dell'organo nella parte superiore. Sul setto murario orientale si apre un varco in rottura che conduce alla seconda cappella a sinistra, dalle volte gotiche ancora parzialmente conservate, intitolata a San Giovanni evangelista almeno dall'anno 1400⁴. L'identificazione di questa cappella con quella dedicata all'Evangelista, nota dai documenti, sembrerebbe confermata dalla raffigurazione ad affresco del *San Giovanni in oleo* nella parete occidentale da parte del Maestro di Staffolo, probabilmente nel terzo decennio del Quattrocento (tavv. 24-25)⁵, ma anche dalla menzione in una visita pastorale dell'ottobre del 1585, in cui l'altare di San Giovanni risulta ormai dietro il nuovo coro ligneo concluso pochi mesi prima per mano di Antonio Maffei da Gubbio⁶.

Semberebbe che le due cappelle del lato sinistro siano sempre rimaste accessibili anche dopo le ristrutturazioni di Muzio Oddi, ma erano probabilmente utilizzate come ambienti di servizio o quantomeno di passaggio per raggiungere la scala a chiocciola che si apre nella cappella di San Giovanni evangelista e che permette di raggiungere l'organo e il sottotetto (ill. 21 del saggio di F. Corsini). L'ingegnere fabrianese Icilio Bocci aveva infatti intuito l'esistenza di antichi spazi gotici sul lato destro della tribuna, speculari a quelli noti di sinistra, e tra 1905 e 1906 vi effettuò dei saggi⁷. È su sua iniziativa che si provvide, tra secondo

e terzo decennio del Novecento, prima al recupero dell'accesso alle rimanenze delle cappelle di destra e al restauro degli affreschi, e poi a una complessiva ristrutturazione della cattedrale⁸. Un piccolo varco che si apre tra gli stalli del coro sul lato destro, proprio dove l'abside semicircolare si innesta sull'area presbiteriale, immette nella cappella di San Lorenzo, decorata con storie della vita del martire romano dipinte da Allegretto Nuzi verso il 1370 o poco dopo (tavv. 1-18)⁹. Una scala di legno posizionata sul setto murario occidentale di questa cappella conduce al secondo livello della prima cappella a destra (dove rimangono lacerti di affreschi quattrocenteschi, tavv. 33, 35), per metà distrutta dalla costruzione, nel Settecento, di un cappellone dedicato all'Annunziata. È da quest'ultimo ambiente che, tramite un'apertura ricavata nel muro di destra, guardando l'altare, si accede a un ambiente ora adibito a ripostiglio, ma che in origine costituiva la parte bassa della parete orientale della prima cappella a destra del giro radiale (ill. 11 del saggio di F. Corsini). Di questa si è potuta precisare la dedicazione a Santa Maria Maddalena grazie all'analisi di una visita pastorale del 1581, dunque precedente i rimaneggiamenti del XVII secolo, in cui si elencano le cappelle absidali in senso antiorario¹⁰. È plausibile che l'intitolazione fosse quella originaria, vista la raffigurazione della santa penitente tra gli affreschi del secondo registro, al centro della parete orientale (tavv. 32, 34)¹¹.

Si presume che tali rimanenze corrispondano a parte dell'aspetto che la chiesa di San Venanzio assunse tra gli anni cinquanta e settanta del Trecento, quando fu interessata da lavori edili, come sappiamo da alcuni documenti di quegli anni¹². Nel 1365 il maestro fiorentino Franceschino rilasciò quietanza ad Ambrogio di Bonaventura di Crescio, sindaco della chiesa, per un pagamento di 490 fiorini, come compenso per la costruzione della volta della tribuna¹³. Nel 1371 Paoluccio di Bartolello da Sassoferrato promise a Matteo di Patrignano, a quel tempo sindaco, di realizzare una "grilanda" sul nuovo muro della chiesa e di portare a termine quella sul muro vecchio¹⁴. Questo termine, al quale per assonanza in un primo momento si era pensato di attribuire il significato di 'grondaia', si ritrova nel documento dell'anno 1400 che coinvolge Ottaviano Nelli nella decorazione delle armi di Gian Galeazzo Visconti sul Palazzo dei Priori di Perugia, di cui si specifica che vanno collocate "fra una grilanda e l'altra giognendo a la grilanda de sopra e uno pieie sopra la grilanda sopradicta"¹⁵. Il significato è più precisamente quello di cornice marcapiano, il che

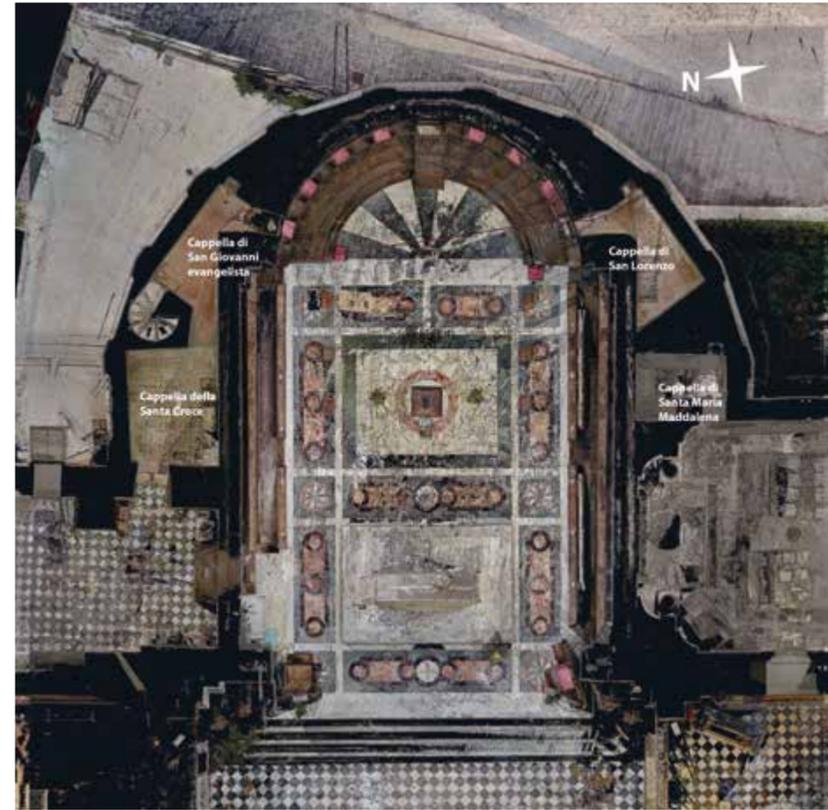


permette comunque di intuire che al 1371 gli alzati della chiesa fabrianese potevano essere completi.

Gli studi precedenti sulla cattedrale di San Venanzio si sono interrogati solo parzialmente su quale potesse essere l'aspetto complessivo della tribuna gotica¹⁶, che infatti non gode di una grande fortuna critica nemmeno tra i maggiori storici dell'arte e dell'architettura del Medioevo. Tra questi vale la pena ricordare almeno Luigi Serra che per l'esterno riconosceva una somiglianza col San Giacomo Maggiore di Bologna¹⁷, e Pietro Toesca che per le "profonde arcature" rammentava il Sant'Ercolano di Perugia¹⁸. Che ci fossero almeno quattro cappelle radiali risulta evidente dalle rimanenze, ma mai si andò a fondo sulle ipotesi riguardanti la perdita configurazione della tribuna:

1. Fabriano, San Venanzio, veduta interna della tribuna

2. Fabriano, San Venanzio, veduta esterna della tribuna



3. Point cloud. Pianta durante la fase di studio della geometria con indicazione delle quattro cappelle superstiti

Romualdo Sassi¹⁹ e Bruno Molajoli²⁰ furono i primi a commentare la particolare conformazione dell'antica San Venanzio, con cappelle radiali disposte attorno all'area dell'altare maggiore, ma non si pronunciarono esplicitamente su quante potessero essere in origine²¹. In effetti, come si è detto, della parte centrale interna della tribuna, ora occupata dall'abside semicircolare, non rimane alcuna traccia visibile, ma insieme al resto del gruppo di lavoro si è subito ipotizzato che a mancare fossero due cappelle, ognuna corrispondente a ciascuna delle monofore centrali che ora danno luce alla tribuna barocca e che all'esterno sono inframmezzate dal segmento murario assiale con il tabernacolo (ill. 3 del saggio di F. Corsini). È vero che la soluzione di cappelle radiali di numero dispari, cioè con una sola cappella centrale maggiormente in evidenza rispetto alle altre, è quella canonica, ma alcuni casi esistenti di chiese con cappelle di numero pari dimostrano la plausibilità della conformazione che ipotizziamo per San Venanzio. Tra queste è la chiesa di San Francesco a Piacenza, iniziata nel 1278, che ha la peculiarità delle quattro cappelle della tribuna impostate su assi appena divergenti da quelli delle navate²². Più simile al nostro caso appare il progetto per il duomo di

Siena mai realizzato, in particolare la pianta risalente al terzo decennio del Trecento che mostra una tribuna con otto cappelle radiali e deambulatorio (ill. 4 del saggio di F. Corsini)²³. Tuttavia San Venanzio ha anche la particolarità dell'assenza del deambulatorio, non ammissibile in questo ambiente, dove la diagonale massima del decagono regolare delineato dalla luce delle sei cappelle radiali misura poco più di undici metri, troppo poco in rapporto alle dimensioni delle cappelle. La tribuna si configura quindi in maniera alternativa rispetto agli edifici sacri più tipici dell'architettura gotica italiana, come San Francesco a Bologna (1236) o San Lorenzo Maggiore a Napoli (circa 1270), che pure presentano cappelle radiali e deambulatorio²⁴.

Una conferma che le cappelle radiali fossero sei è giunta da una più attenta lettura di alcune visite pastorali della fine del XVI secolo, in particolare quella già citata del 1581, in cui gli altari dell'abside vengono elencati in senso antiorario: tra le cappelle di San Lorenzo e di San Giovanni Evangelista, ne vengono nominate due intitolate rispettivamente ai santi Filippo e Giacomo e a san Gilberto. Della prima si segnala la posizione dietro all'altare maggiore e la necessità di restaurare il vetro della finestra²⁵. Non è però ovvio credere che si tratti delle intitolazioni originarie, che anzi si possono recuperare incrociando alcuni dati documentari e bibliografici. Dalla visita pastorale del 1581 si apprende infatti che nella cappella dei Santi Filippo e Giacomo in passato si celebrava la festa di san Cristoforo. Un altare dedicato a questo santo e a san Giacomo Maggiore (non san Giacomo Minore cui si associa il culto di san Filippo) compare in un misterioso elenco degli altari di San Venanzio che parrebbe risalire al 1442, il cui originale è perduto, ma è riportato in forma manoscritta da Francesco Carlo Graziosi nel XVIII secolo²⁶ e sulla sua scorta da Romualdo Sassi nel 1932²⁷. La dedicazione ai santi Giacomo e Cristoforo sembra allora quella più antica nota, almeno quattrocentesca, per la cappella che in senso orario precedeva quella di San Lorenzo. Sempre con una certa prudenza, grazie alle ricerche del Sassi, possiamo ipotizzare che la cappella che nel Cinquecento risulta intitolata a san Gilberto, in passato fosse dedicata a Sant'Eustachio. L'erudito fabrianese ci informa infatti che i fratelli Piergiovanni e Francesco d'Anselmo di Mucciolo, mercanti fabrianesi vissuti nel XIV secolo (Piergiovanni detta testamento nel 1373²⁸), possedevano una cappella gentilizia in San Venanzio intitolata a Sant'Eustachio, come

si apprende da un documento del 1440 che attesta l'unione dei beni dell'ospedale dell'Annunziata fuori Porta Cervara da parte dell'ultima erede della famiglia²⁹. Purtroppo l'atto in questione non è rintracciabile, ma l'informazione, che possiamo considerare attendibile, si può mettere in relazione a un'altra testimonianza: è sempre Sassi a pubblicare una cronaca manoscritta in cui è narrato l'eccidio dei Chiavelli del 1435, avvenuto nel momento in cui il cappellano dei signori di Fabriano stava dicendo la messa nella cappella appartenuta ai mercanti fabrianesi "dietro all'altar grande"³⁰. Per esclusione, si può allora supporre che la cappella dedicata a sant'Eustachio fosse la terza da sinistra (ill. 3 del saggio di F. Corsini).

A questo punto, la ricostruzione del modello tridimensionale operata da Federica Corsini si è potuta basare sulla ripetizione per sei di uno stesso modulo di cappella a pianta rettangolare, voltata a crociera con costoloni a sezione rettangolare poggianti su peducci piramidali nel perimetro esterno e su mensole piatte nel giro interno, e con il lato aperto verso il centro della tribuna per mezzo di un'arcata ogivale. Come schema di riferimento sono state utilizzate le cappelle di San Giovanni evangelista e di San Lorenzo, le meno stravolte dai rimaneggiamenti seicenteschi, mentre per la monofora è stata presa a modello solo quella della seconda cappella, che non ha subito modifiche formali³¹, come dimostrano le tracce pittoriche originali trecentesche nello sgancio ad arco ribassato (ill. 6-9 del saggio di F. Corsini).

Un'inaspettata novità sull'aspetto della tribuna gotica di San Venanzio è emersa durante il primo sopralluogo, quando si intendeva raggiungere il sottotetto per esplorare le tracce della copertura. Salendo la scala a chiocciola collocata nel setto murario tra prima e seconda cappella a sinistra, con accesso da quest'ultima, si arriva a un livello intermedio tra le volte delle cappelle e il sottotetto, precisamente al di sopra della cappella di San Giovanni evangelista. Ci si trova in un ambiente fortemente manomesso, ma che conserva parti di una volta a crociera costolonata di cui rimangono i peducci esterni, di forma analoga a quelli delle cappelle inferiori, e la cui pianta corrisponde esattamente a quella dell'ambiente sottostante (ill. 14 del saggio di F. Corsini). Un'apertura nel setto murario orientale (ill. 15 del saggio di F. Corsini) permette di spingersi verso il fondo della tribuna dove sul muro d'ambito si trova un ulteriore peduccio (ill. 16 del saggio di F. Corsini), che doveva sostenere la volta dell'ambiente soprastante la terza



cappella a sinistra: una conferma, se necessario, che lo spazio centrale della tribuna fosse un tempo occupato da due cappelle.

La restituzione di queste campate al di sopra delle sei cappelle radiali permette di riconoscere che la tribuna si completava con una galleria praticabile continua, aperta verso l'interno con archi ogivali di inclinazione analoga a quelli delle cappelle sottostanti (ill. 4). Per la verità verrebbe da pensare che l'ambizioso progetto di ampliamento della cattedrale documentato tra anni cinquanta e settanta del Trecento non sia stato portato del tutto a termine. La prima campata a sinistra della galleria risulta infatti mancante, o meglio un ambiente esiste ma non è voltato a crociera e la quota è visibilmente minore, tanto da lasciar credere che tale spazio sia stato aggiunto in seguito per creare un collegamento con gli ambienti superiori della canonica. Verso l'esterno si scopre la muratura del setto occidentale della seconda campata di sinistra della galleria e si intuisce che probabilmente la costruzione si interruppe in questo punto (ill. 5). L'incompiutezza del grande cantiere che interessò San Venanzio nel terzo quarto del Trecento sembra suggerita anche dalla mancanza di finitura nella parte alta esterna dell'abside, che tra l'altro corrisponde, con un leggero rialzo, al livello della galleria.

L'aspetto complessivo che si ipotizza che la chiesa di San Venanzio doveva assumere nella seconda metà del Trecento non ha di fatto confronti con l'architettura gotica italiana, mentre è nelle cattedrali d'oltralpe, sia romaniche sia gotiche, che sembra di riconoscere un'aria familiare, con le gallerie che si aprono sopra gli archi del deambulatorio e sotto le finestre del cleristorio, come nelle cattedrali di Sens (1145-1164

4. Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, veduta d'insieme

5. Fabriano, San Venanzio, veduta esterna del fianco settentrionale della tribuna



circa), Noyon (1150-1185 circa) e Soissons (1190 circa - 1212), solo per citarne alcune³².

Non ci è nota la funzione della galleria superiore della tribuna di San Venanzio a Fabriano³³, forse riservata ai canonici, ma è chiaro almeno che contribuì a illuminare maggiormente l'ambiente interno, che altrimenti avrebbe ricevuto la luce solo dalle sei strette monofore delle cappelle inferiori. Nella muratura esterna al secondo livello restano infatti le tracce dei mattoni che profilavano due rosoni (ill. 19a-b del saggio di F. Corsini), ora tamponati, in corrispondenza delle due campate centrali del giro absidale. L'antica esistenza di aperture circolari è confermata dalla spesa che il capitolo si trovò a sostenere nel 1421 per l'acquisto di vetri da Venezia per "6 finestre (...) de le trebune della chiesa, cio[è] fo quelle tonde"³⁴: la specifica della conformazione dimostra che si tratti dei sei rosoni del livello superiore (ill. 4; ill. 20 del saggio di F. Corsini).

L'articolato organismo della tribuna gotica di San Venanzio a Fabriano non trova dunque alcun confronto immediato né in Italia centrale né altrove, pure per la peculiarità delle cappelle radiali senza deambulatorio e della galleria superiore. Anche il perimetro esterno dell'abside appare davvero unico,

se pensiamo all'elevato numero di lati del catino (11/20). Tuttavia la scansione in arcate ogivali cieche può almeno richiamare la conformazione dell'abside della vicina chiesa fabrianese di Santa Lucia Novella (*alias* San Domenico), ricostruita nel 1365, rivestita in mattoni e con i sette lati delineati da strette arcate ogivali cieche con paraste angolari sormontate da ghimberghe (ill. 6)³⁵.

Entrambe le chiese fabrianesi sembrano rielaborare la soluzione delle absidi poligonali di complessi chiesastici della zona, specialmente quelli francescani realizzati tra la metà del Duecento e gli inizi del Trecento, in molti casi abbellite da lesene angolari, talora con funzione pure di contrafforti, a sostegno di archi a tutto sesto. Tra i casi paragonabili si possono rammentare le chiese dei frati minori di Fermo (iniziata nel 1240, completata nel 1255) e di Osimo (iniziata nel 1247, conclusa nel 1308, ill. 7), nelle cui absidi è anche un registro superiore con finestre circolari, che però davano luce direttamente alla tribuna, priva di galleria, o ancora quelle di Cagli (iniziata nel 1234, già officiata nel 1240, ricostruita e completata nel 1348), Camerino (già esistente nel 1246, agibile nel 1264), Tolentino (edificata dal 1270), San Ginesio (esistente dal 1243, lavori documentati fino al 1378), Amandola (iniziata nel 1265, ricostruita nel 1313, consacrata nel 1352)³⁶. Una soluzione simile è nell'abside duecentesca di San Secondo a Gubbio, con archi ciechi trilobati nelle cinque facce esterne dell'abside³⁷, e in Sant'Ercolano a Perugia (1297-1326), con profonde arcate ogivali, la cui somiglianza con il complesso fabrianese era già notata da Pietro Toesca³⁸. Va inoltre segnalato che spazi sopraelevati nell'area presbiteriale sono presenti nella chiesa di San Francesco ad Ascoli Piceno: si tratta però di tribune che sormontano le sei cappelle che si aprono sui bracci del transetto, che si sostiene siano state realizzate alla metà del Quattrocento³⁹.

Sebbene della copertura della tribuna di San Venanzio non rimanga più nulla, poiché la muratura antica si interrompe con le rimanenze della galleria, si può facilmente credere che fosse prevista una volta a ombrello costolonata (ill. 23-24a-b del saggio di F. Corsini), in analogia ad esempi trecenteschi centroitaliani come le chiese di San Francesco a Trevi e di San Francesco a Montefalco (ill. 22 del saggio di F. Corsini)⁴⁰. Abbiamo proposto anche la ricostruzione della campata antistante, quella che verosimilmente fungeva da presbiterio e accoglieva l'altare maggiore della chiesa, presupponendo una volta a crociera la



6. Fabriano, Santa Lucia Novella (*alias* San Domenico), veduta esterna dell'abside

7. Osimo, San Giuseppe da Copertino, veduta esterna dell'abside

cui profondità si ricava da un ambiente ancora esistente dell'antica chiesa, ora di passaggio tra presbitero, cappella della Santa Croce, sagrestia e ultima cappella di sinistra della navata (ill. 23, 25 del saggio di F. Corsini). Questo vano, talvolta interpretato come il braccio sinistro del transetto⁴¹, si compone di due campate voltate a crociera, di cui una rettangolare molto stretta e una più ampia quasi quadrata (ill. 8). Grazie a un documento del 14 agosto 1420, si deduce che in questo spazio vi fosse una cappella intitolata a San Giovanni Battista, che appunto è descritta presso la sagrestia⁴². Il dato sembra confermato da un'attestazione del 25 novembre 1405, riguardante l'erezione, da parte del canonico Rinaldo di Cecco, di un altare intitolato a San Feliciano⁴³. Questo è descritto in posizione intermedia tra la sagrestia e l'altare maggiore della chiesa, addossato al pilastro di sinistra dell'arco absidale, tra la cappella degli eredi di Ciucciarello di Bonaventura, cioè quella della Santa Croce, e la cappella di San Giovanni Battista. Lubicazione della cappella di San Giovanni Battista e dell'altare di San Feliciano (ill. 25 del saggio di F. Corsini) sembra confermata da altri documenti del

1408 e del 1454 che riportano descrizioni analoghe⁴⁴. L'altare di San Feliciano è indicato ai piedi dell'arco santo, ma non è possibile specificare se fosse posizionato sulla faccia meridionale del piedritto di tale arco, di fronte all'altare maggiore, ovvero su quella occidentale, coerentemente rivolto verso oriente: al momento si è valutata la seconda opzione, corrispondente al punto in cui oggi si apre l'accesso in rottura alla cappella della Santa Croce (ill. 8), rispettando l'orientamento degli altri altari di cui si parlerà.

La ricostruzione virtuale della San Venanzio gotica si deve limitare alla tribuna e non può proseguire oltre, poiché le modifiche seicentesche hanno completamente cancellato ogni traccia della navata. Si tenga però presente che davanti all'altare maggiore, nella navata, nel 1428 venne collocato il coro ligneo realizzato dall'intagliatore fiorentino Manno di Benincasa, dove secondo la tradizione sedevano i Chiavelli al momento dell'eccidio del 1435⁴⁵. Nel 1583 il capitolo di San Venanzio appaltò ad Antonio Maffei da Gubbio un nuovo coro, che però a sua volta non resistette al rinnovamento ideato da Muzio Oddi⁴⁶. Tra 1607 e 1610 il coro quattrocentesco venne ceduto ai monaci



8. Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, veduta laterale sinistra: cappella di San Giovanni Battista, altare di San Feliciano e cappella della Santa Croce

9. Manno di Benincasa Mannucci, *Coro ligneo*. Fabriano, San Benedetto

di San Benedetto, che pure stavano rinnovando la loro chiesa in contemporanea a San Venanzio, e lì tuttora si trova, sebbene parzialmente rimaneggiato per poter essere adattato al tempio silvestrino (ill. 9)⁴⁷. Tornando alle cappelle radiali, la lettura integrata di spazi e immagini ci permette di capire dove fossero collocati gli altari al loro interno, ormai perduti. A suggerirlo sono essenzialmente due dati: i repositori e le immagini dipinte. Nelle cappelle di Santa Maria

Maddalena, di San Giovanni Evangelista e di San Lorenzo si conservano nicchie con una terminazione a trilobatura ogivale nelle prime due e a tutto sesto in quella col ciclo di Allegretto Nuzi (ill. 11-12 del saggio di F. Corsini). Si tratta di repositori, armadietti ricavati nella muratura destinati a ospitare le suppellettili per le celebrazioni liturgiche e che dovevano dunque affiancare l'altare. In tutti e tre i casi il repositorio è sulla parete orientale, dalla parte del perimetro esterno della tribuna. La mensa dell'altare doveva allora essere addossata al setto orientale e non già al muro d'ambito, come canonico in centro Italia, secondo un'anomalia che riconduce a esempi d'Oltralpe, ove era viceversa abituale⁴⁸, a far tempo da quanto attestato dalla pianta di età carolingia dell'abbazia di San Gallo⁴⁹.

A suggerire tale posizione per gli altari sono anche le immagini dipinte sulle pareti rivolte a oriente. Infatti i muri d'ambito, dove ci saremmo aspettati di trovare gli altari secondo l'uso più canonico, non contengono immagini in evidenza tale da giustificare la posizione della mensa. Al contrario sono proprio i setti murari a est a ospitare figurazioni che di fatto sostituiscono la pala d'altare.

Nella cappella di San Lorenzo il riquadro del primo registro della parete orientale (ill. 14, tavv. 1, 5, 16) contiene una *Madonna col Bambino in trono*, a destra *San Venanzio* e a sinistra un santo identificabile come *San Giovanni evangelista*⁵⁰. La fascia al di sotto dell'immagine mariana, una sorta di finta predella, è in gran parte perduta, ma i resti di un *San Giovanni dolente* entro una cornice polilobata suggeriscono che fosse presente la canonica triade del Cristo morto affiancato dalla Madonna e da san Giovanni, un tema patetico ed eucaristico che si adatta a sovrastare la mensa d'altare (ill. 14, tavv. 1, 5, 17)⁵¹. La fascia risulta vistosamente disassata rispetto al riquadro superiore, dal momento che deve adattarsi allo spazio a sinistra del repositorio. Tuttavia il disallineamento si attenua con una visione diagonale dal centro della tribuna, cui tra l'altro sembra rivolgersi il Bambino sgambettante in braccio alla Vergine (ill. 10). La mensa non è stata allora ricostruita centrata con il riquadro superiore né con la parete, bensì in asse con l'*Imago Pietatis* (ill. 14, tav. 5).

Una soluzione affine si riscontra nella cappella di San Giovanni evangelista dove la parete orientale ospita una *Crocifissione* di Allegretto Nuzi, mancante della parte destra (ill. 11, tav. 20). L'attuale situazione architettonica della cappella non permette di comprendere la consistenza della mancanza, che invece

proprio grazie alla ricostruzione virtuale riusciamo a integrare con la sola figura del san Giovanni dolente, chiudendo subito dopo il riquadro con la cornice modanata e il decoro cosmatesco (tav. 21). La *Santa Caterina* sulla sinistra, che impegna lo spazio al di sopra del repositorio, non era dunque abbinata a un'altra figura in *pendant*, come si sarebbe ipotizzato ignorando le misure originarie della parete. Il riquadro col *Calvario* fornisce allora la traccia per l'antica posizione della mensa d'altare, in asse con la croce. Anche nella cappella della Santa Croce si trova un simile squilibrio sulla parete orientale: nella frammentaria *Crocifissione* di Giovanni di Corraduccio (ill. 12, tav. 27), Gesù in croce appare vistosamente decentrato verso destra, tanto da far pensare, a un primo sguardo, che mancasse buona parte della raffigurazione oltre il san Giovanni dolente, da integrare dunque con i farisei, i soldati o altri personaggi che solitamente affollano le raffigurazioni del Calvario. Tuttavia, a ben vedere, subito alla destra dell'apostolo rimangono tracce della cornice gialla e rossa che chiudeva la scena (ill. 31 del saggio di F. Corsini). Riapplicando il riquadro sul modello tridimensionale si nota che in effetti rimane spazio sufficiente solo per una fascia decorativa, che si è riproposta identica a quella che sopravvive sulla parete occidentale (tav. 28). Si tratta dunque di una composizione molto particolare⁵², con il Crocifisso a destra e grande evidenza conferita allo svenimento della Vergine sorretta dalle pie donne e a Longino col nimbo stellato (ill. 18), da quella stessa parte. Tale sbilanciamento rispetto all'asse si giustifica anche in questo caso per una visione privilegiata in diagonale dal centro della tribuna, come nelle altre due cappelle. Tale percezione è oggi totalmente perduta, ma si può recuperare grazie all'immersione tridimensionale nella realtà virtuale della tribuna di San Venanzio (ill. 13). Nel caso della cappella della Santa Croce però si è scelto di riposizionare l'altare centrato sulla parete e non in asse con il crocifisso (tav. 26). La motivazione di questa restituzione deriva dall'interpretazione che abbiamo dato a un passaggio della visita pastorale del 21 ottobre 1585, in cui si ordina che l'altare venga riposizionato affinché il Crocifisso risulti al centro della mensa⁵³. Si evince che all'epoca l'altare non fosse allineato con l'immagine soprastante. Non siamo risaliti a un ulteriore spostamento precedente a quello richiesto dal visitatore, dunque per coerenza con quanto leggiamo si è ritenuto opportuno ricostruire l'altare centrato sulla parete. Si tenga conto, inoltre,

che nella cappella della Santa Croce non è stato possibile stabilire dove fosse il repositorio, almeno sulle murature superstiti, visto che neanche l'indagine termografica ha rilevato tamponature. La soluzione di immagini dipinte ad affresco come surrogato delle pale degli altari è piuttosto diffusa nelle Marche del Trecento, in anticipo rispetto alla diffusione dei polittici di cui è in parte responsabile lo stesso Allegretto Nuzi, forte dell'educazione toscana. L'esempio principe è nel cappellone di San Nicola a Tolentino, dipinto da Pietro da Rimini nei primi anni venti del XIV secolo⁵⁴, dove sopra la mensa eucaristica è una *Crocifissione*, rafforzata dal fregio superiore con l'*Imago Pietatis* tra la Vergine e san Giovanni dolenti (ill. 15): di fatto Allegretto nella cappella di San Lorenzo imbastisce un sistema analogo, ma spostando la triade patetica in basso, come finta predella (ill. 14), che poi è l'elemento in cui questo tipo di iconografia si stabilizzerà. A Fabriano l'uso di tabelloni sopra l'altare al posto di una pala è attestato anche nelle due cappelle gotiche in Sant'Agostino, ai lati del presbiterio, dipinte dal Maestro di Sant'Emiliano negli anni venti del Trecento⁵⁵: in entrambe vi sono *Crocifissioni* sopra le perdute mense d'altare, sotto la monofora, sulle pareti di fondo verso est. Sembra allora che in San Venanzio, pur nell'affidamento delle cappelle a diversi patronati, fosse prevista una scelta programmatica comune per la campagna decorativa avviata alla fine del settimo decennio del Trecento, cui poi si adeguerà almeno Giovanni di



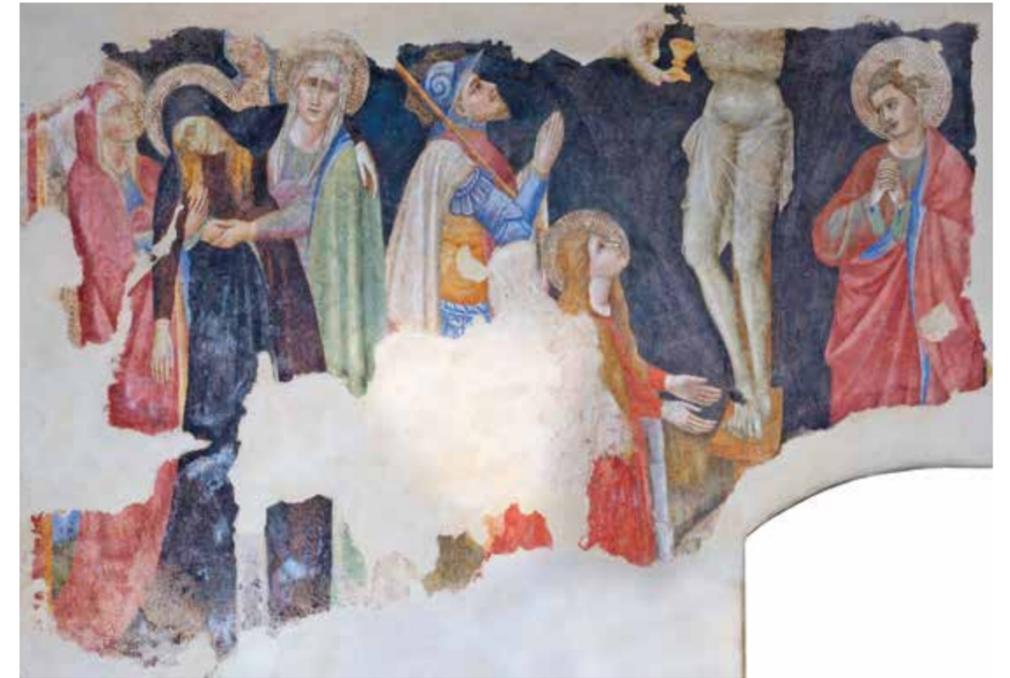
10. Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, veduta laterale destra: cappella di San Lorenzo e cappella di Santa Maria Maddalena



11. Allegretto Nuzi, *Crocifissione con la Madonna, san Giovanni evangelista e santa Maria Maddalena; Santa Caterina d'Alessandria*. Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni evangelista

12. Giovanni di Corraduccio, *Crocifissione*. Fabriano, San Venanzio, cappella della Santa Croce

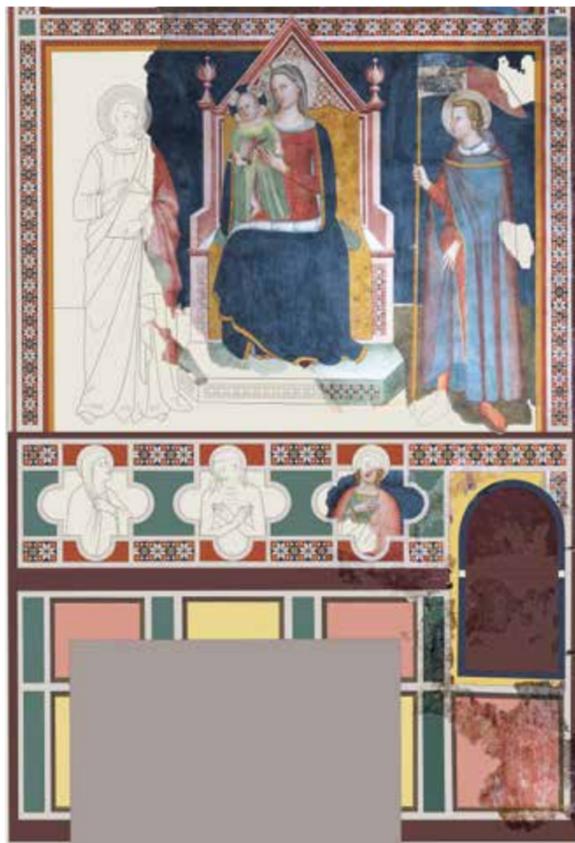
13. Panoramica VR della ricostruzione della tribuna gotica di San Venanzio, veduta laterale sinistra: cappella della Santa Croce e cappella di San Giovanni evangelista



Corraduccio nel 1415: si consideri che la commissione per la decorazione della cappella della Santa Croce gli venne da un canonico della chiesa, don Gregorio di Nicoluccio, e che il programma iconografico fu redatto ancora da un canonico, don Rinaldo di Cecco⁵⁶. I documenti tre-quattrocenteschi ripresi in esame in quest'occasione non restituiscono dati su nessuna pala d'altare che in origine si trovasse in San Venanzio. L'argomento e *silentio* di per sé non è probante, ma se messo in relazione con le evidenze materiali rafforza l'ipotesi che almeno nelle cappelle radiali della tribuna non fossero previsti dipinti su tavola⁵⁷. La realtà virtuale, come si è visto, aiuta a esplorare l'organismo architettonico nella sua complessità e in stretta connessione con le sue decorazioni. Anche la lettura dei cicli pittorici superstiti nelle cappelle gotiche di San Venanzio risulta arricchita da questo strumento. Le *Storie di San Lorenzo* (tavv. 6-15), ad esempio, vanno lette secondo un preciso ordine che segue la narrazione della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze⁵⁸. Si inizia dalla lunetta della parete orientale, con l'*Elemosina di san Lorenzo*, e si finisce nel registro inferiore della parete occidentale, col *Martirio*, ma poi idealmente si torna a est, alla *Madonna col Bambino e santi* e all'*Imago Pietatis tra dolenti*, che di proposito sono affrontati alla scena del sommo sacrificio di Lorenzo, da intendere come controfigura eucaristica (*Atlante*, 1. *Fabriano, San Venanzio*, ill. 1).

Ricostruire la sequenza narrativa è ciò che si è cercato di fare anche per la cappella della Santa Croce⁵⁹. Sappiamo infatti che il 6 aprile 1415 il pittore fuliginate Giovanni di Corraduccio promise di dipingere entro tre mesi le *Storie dell'Invenzione della Croce* nella cappella degli eredi di Ciucciarello di Bonaventura⁶⁰. Il documento, reso noto da Adamo Rossi nel 1873⁶¹, fu messo in relazione agli affreschi





superstiti in San Venanzio da Bruno Molajoli⁶², il quale considerava i lavori conclusi nel 1416, riportando una notizia tratta da un manoscritto del Graziosi che a sua volta citava gli irreperibili rogiti del notaio Bartolomeo d'Agostino d'Andreuccio⁶³. Più di recente, però, Stefano Felicetti ha rinvenuto il documento da cui si ricava come Giovanni di Corraduccio avesse terminato l'opera entro i tre mesi pattuiti, poiché il 28 giugno 1415 rilasciò quietanza per i 30 ducati d'oro previsti nell'accordo⁶⁴. Sulle pareti della cappella dovevano allora dispiegarsi le *Storie dell'Invenzione della Croce* (tav. 26), narrate nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze e la cui festa si celebra il 3 maggio⁶⁵. È il racconto del ritrovamento della Vera Croce da parte di sant'Elena, madre dell'imperatore Costantino. L'imperatrice chiamò gli ebrei di Gerusalemme per conoscere il luogo in cui il Sacro Legno fosse celato. Venne additato come custode del segreto un tale di nome Giuda, che però si rifiutò di parlare e venne torturato. L'ebreo si decise poi a svelare il nascondiglio, da cui furono estratte tre croci. Per distinguere quella di Gesù da quelle dei ladroni, vennero tutt'e

tre appoggiate su un giovane morto, che resuscitò al contatto con la Vera Croce. Giuda si convertì, prese il nome di Ciriaco e con sant'Elena riportò la Croce a Gerusalemme. Non è semplice ricollocare mentalmente gli episodi sulle parti ormai prive di figurazioni, ma si può tentare qualche ragionamento. Innanzitutto si consideri che la *Crocifissione* stessa è parte della storia, in quanto episodio cruciale che rende sacro il Legno, quindi la scena poteva essere letta all'interno di un ciclo narrativo, ma ha poi anche un valore a sé, come immagine d'altare, e allora poteva anche svincolarsi dalla sequenza (ill. 12, tavv. 26-28). Sulla parete occidentale rimangono tracce di due episodi riuniti entro lo stesso riquadro (tavv. 29-30): *Sant'Elena in adorazione della Croce* (ill. 16) e Giuda-Ciriaco che solleva il Sacro Legno, con accanto di nuovo l'imperatrice che si volta verso la sua sinistra. In basso rimangono alcune lettere molto abrase, chiarendo come la cornice bianca inferiore dovesse ospitare un'iscrizione, mentre lo zoccolo era dipinto con un velario. Tali scene sono forse da leggere da destra verso sinistra, se consideriamo l'*Adorazione*

14. Allegretto Nuzi, *Madonna col Bambino in trono tra san Giovanni evangelista e san Venanzio*, *Imago Pietatis tra la Madonna e san Giovanni evangelista dolenti*, ricostruzione grafica. Fabriano, San Venanzio, cappella di San Lorenzo

15. Pietro da Rimini, *Crocifissione con la Madonna, san Giovanni e santa Maria Maddalena, santa Caterina d'Alessandria e san Nicola da Tolentino*, in alto *Imago Pietatis tra la Madonna e san Giovanni dolenti*. Tolentino, basilica di San Nicola, cappellone

16. Giovanni di Corraduccio, *Sant'Elena in adorazione della Croce*, particolare. Fabriano, San Venanzio, cappella della Santa Croce

17. Giovanni di Corraduccio, *Sant'Agostino*. Fabriano, San Venanzio, cappella della Santa Croce

18. Giovanni di Corraduccio, *Crocifissione*, particolare del Longino. Fabriano, San Venanzio, cappella della Santa Croce



come conclusiva del ciclo. L'episodio precedente poteva stare allora sulla parete della finestra, ma non è escluso che stesse nel registro superiore, ricalcando in questo caso la sequenza discendente finale della cappella di San Lorenzo. In effetti al di sopra delle scene superstiti, sulla parete ora inglobata nel vano dell'organo, emerge dallo scialbo il volto di sant'Elena, di tre quarti e rivolta verso l'alto (ill. 30 del saggio di F. Corsini), una posa che rende plausibile che vi fosse la scena del *Ritrovamento* oppure quella della *Prova delle tre croci*. Va comunque segnalato che

l'intonaco rosa che riveste tutto il registro superiore della cappella, comprese le volte, dove emergono i busti di due dottori della Chiesa, *Sant'Agostino* (ill. 17) e *Sant'Ambrogio* entro trilobature mistilinee⁶⁶ e decorazioni a meandri sui costoloni, potrebbe in realtà celare altri brani pittorici della campagna di Giovanni di Corraduccio, ancora da mettere in luce (ill. 32 del saggio di F. Corsini; tav. 31). Tornando alle *Storie della Vera Croce*, verrebbe da pensare che sopra la *Crocifissione* dovesse collocarsi una scena particolarmente importante del ciclo (tav. 26). Si può valutare la possibilità che fosse il rientro trionfale di Eraclio a Gerusalemme, senza allora escludere che si proseguisse con le storie dell'*Esaltazione della Croce* (sebbene il documento di commissione faccia preciso riferimento alla sola *Invenzione*), narrata separatamente nella *Legenda aurea*, celebrata il 14 settembre e incentrata sulle vicende dell'imperatore Eraclio, che riportò la croce a Gerusalemme dopo che era stata trafugata dal re persiano Cosroe⁶⁷. Potremmo pertanto giovarci dei confronti con i cicli più noti di questo tema, quelli toscani di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore di Santa Croce a Firenze e di Cenni di Francesco di ser Cenni nella cappella della Croce di giorno presso San Francesco a Volterra⁶⁸, ma si tenga presente che nelle Marche del Quattrocento le *Storie della Vera Croce* hanno goduto di una discreta fortuna iconografica, probabilmente in relazione alla figura dell'ebreo Giuda, che diventò vescovo di Gerusalemme col nome di Ciriaco e le

cui reliquie furono trasferite dalla Terra Santa ad Ancona, città di cui è protettore⁶⁹. Tra le testimonianze superstiti si segnalano infatti la cappella affrescata in San Francesco a Montegiorgio nel terzo decennio del XV secolo⁷⁰; due scene in una lunetta ad affresco staccata dalla chiesa di San Domenico a Urbino, ora al Museo Diocesano, dipinta da Antonio Alberti da Ferrara⁷¹; la predella del polittico di Santa Croce a Sassoferrato di Giovanni Antonio da Pesaro (1476 circa), ora depositato in Galleria Nazionale delle Marche⁷²; la pala della Santa Croce di Luca di Paolo dalla confraternita omonima di Matelica (1481-1484), ora al Museo Piersanti⁷³; ma anche i ricami montati ai lati del paliotto di San Ciriaco, un tempo parte di un piviale, ora al Museo Diocesano di Ancona⁷⁴. Specialmente nei due dipinti su tavola, appare forte il tema della conversione esemplificato proprio da Giuda-Ciriaco⁷⁵ ed è plausibile che anche nella cappella fabrianese si mettesse l'accento sullo stesso argomento, considerando anche il risalto che viene dato nel *Calvario* alla figura di Longino, convertitosi dopo aver recuperato la vista con il sangue di Cristo sgorgato dalla ferita che egli stesso inflisse con la lancia (ill. 18). Il soldato si rivolge alla croce a mani giunte creando un contrappunto con Giuda sulla parete di fronte che solleva e indica il Legno.

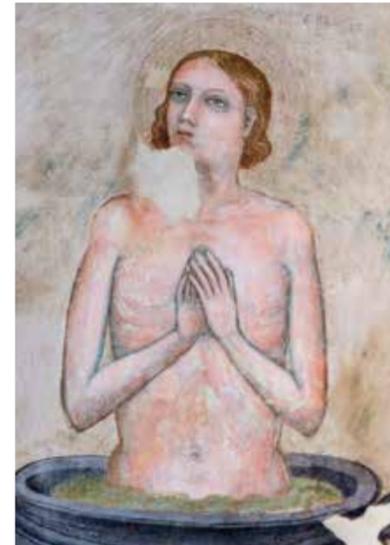
Tralasciando in questa sede gli affreschi di Allegretto Nuzi e bottega, per i quali si rimanda alla scheda della chiesa nell'*Atlante* in questo catalogo, meritano un commento le altre pitture quattrocentesche rimaste sulle pareti delle cappelle radiali di San Venanzio. Nel vano attualmente occupato



19. Collaboratore del Maestro di Staffolo, *Santa Maria Maddalena e san Giacomo Maggiore*. Fabriano, San Venanzio, cappella di Santa Maria Maddalena

20. Collaboratore del Maestro di Staffolo, *Madonna col Bambino tra santa Lucia e sant'Eligio*. Claremont (California), Pomona College, Benton Museum of Art

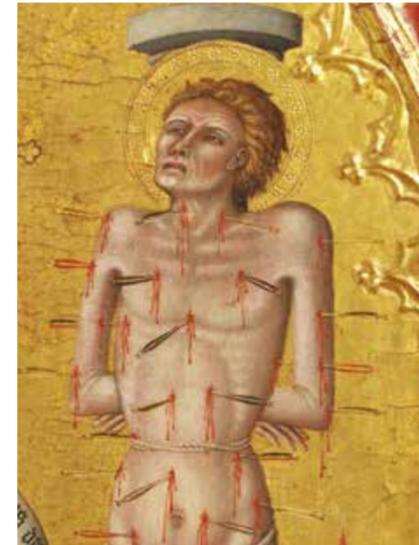
dall'organo di destra rimangono tracce di affreschi che decoravano il registro intermedio della cappella di Santa Maria Maddalena, con figure di santi entro un loggiato a colonnine tortili e trafori nei pennacchi, sovrastato da un fregio fogliaceo con clipei (tavv. 32-36). Sulla parete meridionale si riconoscono le figure di un santo cavaliere con una spada, verosimilmente Venanzio, e di sant'Antonio da Padova con il saio francescano, il libro e il giglio (tavv. 35-36). Sulla parete orientale sono invece san Giacomo Maggiore, con il bordone e un libro, e santa Maria Maddalena, con i lunghi capelli che le coprono il corpo. Rimane inoltre, sulla sinistra, la mano poggiata su una ruota di una perduta santa Caterina d'Alessandria (tavv. 33-34)⁷⁶. Come è stato da tempo riconosciuto, gli affreschi vanno rapportati alla produzione del Maestro di Staffolo⁷⁷, che prende il nome dal polittico di Sant'Egidio di quel centro. Si tratta di un pittore fabrianese attivo tra anni trenta e settanta del Quattrocento, influenzato da Gentile da Fabriano ma aderente anche all'espressività della pittura del fulignate Bartolomeo di Tommaso⁷⁸. Per la verità sulle due pareti sembrano intervenire due mani diverse⁷⁹: se *San Venanzio* e



21. Maestro di Staffolo, *Martirio di san Giovanni evangelista*, particolare. Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni evangelista

22. Maestro di Staffolo, *San Sebastiano*, particolare di stendardo processionale. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

23. Maestro di Staffolo, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare. Fabriano, San Venanzio, cappella di San Giovanni evangelista



Sant'Antonio da Padova appartengono certamente alla mano del Maestro di Staffolo, come può dimostrare il confronto col polittico eponimo, i santi della parete meridionale sembrano invece spettare a un collaboratore che segna in maniera più marcata le fisionomie, dal taglio degli occhi più allungato, e le pieghe delle vesti (ill. 19). Credo che il pittore sia anche autore dell'affresco staccato a massello ora nella terza cappella a destra della cattedrale fabrianese, raffigurante una *Madonna del latte*, e della tavola cuspidata di collezione Kress del Benton Museum of Art del Pomona College di Claremont (CA) (ill. 20)⁸⁰.

Gli affreschi ricollocati virtualmente nel loro contesto permettono di capire come fosse suddivisa la

decorazione pittorica della cappella. È perduta l'immagine d'altare, che in questo caso non possiamo essere certi che fosse un dipinto murale, poiché poteva anche trattarsi di una pala lignea. Al di sopra è la Maddalena, titolare della cappella, in asse, frontale, al secondo livello di questo finto loggiato che proseguiva sul muro d'ambito, con due arcate a sinistra della finestra e, verosimilmente, altre due a destra (tavv. 32, 36). Le restanti parti della cappella potevano contenere altre raffigurazioni di santi, ma non è escluso che accogliessero scene della vita della santa penitente.

A mio avviso va riconosciuto l'intervento del Maestro di Staffolo anche nella cappella di San Giovanni evangelista, in particolare nel *San Giovanni in oleo* e nella *Santa Caterina d'Alessandria* (tavv. 24-25), che finora la bibliografia riconduceva al Maestro di San Verecondo⁸¹. A sinistra è la figura stante di un *San Francesco* inequivocabilmente di quest'ultimo pittore, che prende il nome dal trittico ora in Pinacoteca Civica a Fabriano proveniente dall'eremo di San Verecondo, sulle montagne fabrianesi⁸². Mi sembra però che ci sia una certa differenza tra i tratti più stilizzati del santo di Assisi e il maggiore naturalismo del san Giovanni martirizzato nel calderone d'olio bollente, caratterizzato da una pittura più fusa. Il volto di sottinsù di quest'ultimo può confrontarsi col *San Sebastiano* dello stendardo del Palazzo di Venezia del Maestro di Staffolo (ill. 21-22)⁸³, mentre la frontalità della frammentaria *Santa Caterina* ricorda la stessa santa del dossale già Smeets, ora Alana⁸⁴. Particolarmente fine è anche il fregio a girali inframmezzato da losanghe contenenti una sorta di traforo illusivo quadrilobato, che sarebbe del tutto inusuale per il più modesto Maestro di San Verecondo. Si può però supporre che i due abbiano lavorato in contemporanea in San Venanzio nel terzo decennio del Quattrocento. Merita infine un commento l'iconografia insolita della *Santa Caterina d'Alessandria*, figura frammentaria spesso ignorata dagli studi che si sono occupati degli affreschi di questa cappella⁸⁵. È raffigurata con l'attributo del disco in cui sono iscritte le sette arti liberali entro compassi (ill. 23). Si leggono ancora *Dialettica*, *Astrologia* e *Geometria*, al centro doveva esservi la *Grammatica*, sono invece perdute *Rhetorica*, *Aritmetica* e *Musica*. Caterina era riuscita a convertire i filosofi che avrebbero dovuto dissuaderla dal Cristianesimo e allora assunse nel Medioevo il ruolo di patrona delle arti⁸⁶.

I risultati che si espongono sono frutto della collaborazione con gli architetti Giorgio Verdiani, Federica Corsini e Alexia Charalambous. Ai loro scritti qui di seguito si rimanda per una comprensione globale della ricostruzione virtuale della tribuna gotica di San Venanzio. Il progetto si è svolto sotto la continua supervisione di Andrea De Marchi. Ogni ragionamento legato all'intitolazione delle cappelle e ad altri aspetti topografici della chiesa si è giovato dell'aiuto prezioso di Matteo Mazzalupi, che ha curato il reperimento e il regesto di tutti i documenti citati in questo testo (cfr. Regesto San Venanzio). Oltre a ringraziare tutti loro per il proficuo scambio di opinioni e suggerimenti, sono riconoscente a Lucia Biondi, Sonia Chiodo, Fabio Coden, Alessandro Delpriori, don Antonio Esposito, Sara Gregori, Fabio Marcelli, Maura Nataloni, don Alfredo Zuccatosta (†).

1 Il progetto di Muzio Oddi fu approvato nel gennaio del 1607 (ASCF, Protocolli, 12, cc. 52r-53v; ASCF, Riformanze, 78, cc. 88r-89r) e i lavori si conclusero nel 1617, come dichiara l'iscrizione in controfacciata. Per i lavori di inizio Seicento in San Venanzio si rimanda a: Servolini 1932, pp. 9 e 20 nota 9; Molajoli 1936, p. 92; Sassi 1947a, pp. 12-13; Sassi 1961, pp. 80-81; Cleri 2003, pp. 103-115, in part. p. 105; Mariano 2003, pp. 23-24; Rossi 2003, pp. 16-17; Butteri 2019, pp. 86-92; Delpriori 2019, pp. 62-68. Molti disegni architettonici di Muzio Oddi sono conservati nella Royal Collection a Windsor Castle, voll. 182-183: alcuni sono consultabili online, di altri mi sono state gentilmente fornite le immagini da Kate Heard. Pur essendovene alcuni riguardanti Fabriano (tra cui uno pertinente alla chiesa non più esistente di San Giovanni del Cantone, individuato da Matteo Mazzalupi), non sembra che se ne possano riconoscere di relativi a San Venanzio. Hanno avuto esito negativo anche le ricerche tra i disegni dell'Oddi nel Codice Ashburnham App. 1828 alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e nella busta 118 del Fondo Comune nella Biblioteca Universitaria di Urbino. Per Muzio Oddi si rimanda a Righini 2013, pp. 116-119.

2 Droghini 2003, pp. 207-211.

3 *Regesto San Venanzio*, doc. 17. Si rimanda al prosieguo del testo per il commento su queste pitture. Nel 1451 è registrato un pagamento per la vetrata della finestra di questa cappella: *Regesto San Venanzio*, doc. 34.

4 *Regesto San Venanzio*, doc. 13.

5 Cfr. *infra*.

6 *Regesto San Venanzio*, doc. 39. Sul coro realizzato alla fine del Cinquecento e sostituito solo pochi decenni più tardi: Sassi 1942, pp. 16-20. La cappella è talvolta creduta intitolata al Battista, vista la raffigurazione della *Decollazione* sulla parete settentrionale (cfr. *Atlante*, 1. *Fabriano, San Venanzio*). L'intitolazione a Giovanni evangelista era però compresa già da Romualdo Sassi, poiché la elencava tra le cappelle superstiti con resti di pitture, insieme alla cappella della Santa Croce e a quella di San Lorenzo: Sassi 1932a, p. 227 nota 4. Secondo Fabio Marcelli (2003, n. 10) non si tratta del titolo originario, ma lo studioso segnala che una cappella dedicata a San Giovanni è nota dai documenti fin dal 1455, secondo una testimonianza che, se è corretta la data indicata dallo studioso, non si è riusciti a rintracciare. Potrebbe però trattarsi di un refuso per 1454 e il documento in questione sarebbe allora quello in *Regesto San Venanzio*, doc. 35, il quale tuttavia fa riferimento alla cappella di San Giovanni Battista (cfr. *infra*). L'intitolazione a San Giovanni evangelista è riportata, citando Marcelli, anche da Falaschini 2003, p. 67.

7 Bocci 1907, pp. 11-12 nota 1.

8 Mariano 2003, pp. 27-30; Falaschini 2003, pp. 65-67. In Biblioteca Comunale a Fabriano si conserva la relazione dei restauri diretti da Icilio Bocci: Icilio Bocci, *Restauro della Cattedrale di San Venanzo e del Palazzo Vescovile di Fabriano. Relazione manoscritta e fotografie (1920-1924)*. Una ricca documentazione di tali lavori è anche in ASAn, Soprintendenza ai Monumenti per le Marche, b. 54 Fabriano 38.

9 Oltre al prosieguo del testo, si rimanda alla scheda in *Atlante*, 1. *Fabriano, San Venanzio*. A proposito di questa cappella si veda anche Sassi 1928b, che pubblica il documento trascritto da una copia cartacea esistente in ASDF del 25 ottobre 1633, quando papa Urbano VIII trasferì all'altare di San Giuseppe il privilegio, concesso dal predecessore Gregorio XIII il 27 aprile 1580, per cui ogni messa dei defunti celebrata sull'altare di San Lorenzo per l'anima di un fedele l'avrebbe liberata dalle pene del Purgatorio (*Regesto San Venanzio*, doc. 40).

10 *Regesto San Venanzio*, doc. 38.

11 Cfr. *infra*. Anche per la cappella di Santa Maria Maddalena è registrato un pagamento per la vetrata della finestra nel 1451: *Regesto San Venanzio*, doc. 33.

12 Tra 1358 e 1363 sono attestate vendite di case per far fronte alle spese della nuova costruzione, come già segnalava parzialmente Sassi 1947a, p. 10; Mariano 2003, p. 21. I documenti in questione sono stati recuperati per quest'occasione da Matteo Mazzalupi: *Regesto San Venanzio*, docc. 2, 3, 5.

13 *Regesto San Venanzio*, doc. 6.

14 *Regesto San Venanzio*, doc. 8.

15 Devo questi collegamenti a Matteo Mazzalupi e Maria Rita Silvestrelli. Per il documento si rimanda a Cece 2021, doc. 3; Silvestrelli 1996, pp. 45-46. La posizione degli stemmi, visibili nella scena della *Seconda traslazione del corpo di sant'Ercolano* tra gli affreschi di Benedetto Bonfigli nella cappella dei Priori, è discussa da Mancini 1997, p. 321 nota 19.

16 Solo qualche accenno all'architettura gotica di San Venanzio è persino nel volume interamente dedicato alla cattedrale di Fabriano: Rossi 2003, p. 16; Mariano 2003, p. 21; Falaschini 2003, pp. 65-67.

17 Serra 1929, p. 203.

18 Toesca 1951, p. 66.

19 Sassi 1932a, p. 227 nota 4; Sassi 1947a, pp. 10-11; Sassi 1961, p. 80.

20 Molajoli 1930-1931, pp. 33-37.

21 L'unica occasione in cui Sassi sembra suggerire che a suo avviso le capelle radiali fossero cinque, quindi con una più grande in asse che includeva le due monofore centrali, è nell'articolo dedicato al coro quattrocentesco: Sassi 1942, p. 18.

22 Valenzano 1998, pp. 25-33.

23 Per questa pianta e per quella con la soluzione ad abside semiottagonale si vedano in particolare Ascani 1997, pp. 88-94; Borgherini 2001, pp. 61-101, schede II-III. La Borgherini propone il 23 agosto 1339, data della delibera dell'inizio dei lavori del duomo nuovo, come *terminus ante quem* per la cronologia di entrambe. Andrea De Marchi ha in seguito argomentato una datazione a ridosso delle discussioni e delle critiche mosse dalla commission presieduta da Lorenzo Maitani nel 1322, e comunque di molto precedente rispetto alla posa della prima pietra del 1339, quando il progetto doveva ormai essere definito, visto che i disegni presentano soluzioni diverse tra loro e diverse da quella poi adottata: De Marchi 2007, p. 575. Da ultimo le piante sono citate da Bartalini 2019, pp. 21-22, che però dà per scontata la datazione tradizionale al 1339, condizionata da un pagamento nel settembre di quell'anno relativo a due pergamene da usare per disegnarvi i progetti della nuova cattedrale.

24 Cfr. Cadei 1985, pp. 467-500; Bradford Smith 1994, pp. 57-70; Bruzelius 1994, pp. 265-277.

25 *Regesto San Venanzio*, doc. 38.

26 *Regesto San Venanzio*, doc. 32.

27 Sassi 1932a, p. 227 nota 4.

28 *Regesto San Venanzio*, doc. 9.

29 *Regesto San Venanzio*, doc. 30.

30 *Regesto San Venanzio*, doc. 29. In un primo momento Romualdo Sassi (1932a, p. 227 nota 4) ipotizzò che la cappella dei mercanti fosse intitolata a san Pietro, forse suggestionato dal nome di battesimo di uno dei due, ma in seguito dovette reperire il documento del 1440 che faceva riferimento all'intitolazione a sant'Eustachio.

31 Le due monofore centrali hanno invece subito rifacimenti, non solo all'interno, probabilmente già nel cantiere approntato a inizio Seicento, ma anche all'esterno, come provano le fotografie allegate alla relazione di restauro dell'ingegner Bocci di inizio XX secolo (cfr. nota 8). In quell'occasione il profilo esterno delle due finestre fu rifatto a imitazione delle altre quattro che ancora ne conservavano l'aspetto gotico.

32 Bony 1983.

33 Della funzione degli spazi sopraelevati all'interno delle chiese, specialmente quelle inglesi, si è occupato Toby Huitson: cfr. Huitson 2014 e Huitson 2018, pp. 231-242, che contempla una serie di utilizzi sia peculiari sia occasionali. Lo studio delle gallerie, ma nelle chiese di epoca romanica, è stato di recente affrontato da Angelo Passuello (2017).

34 *Regesto San Venanzio*, doc. 23. Il documento è citato da Sassi 1942, p. 20, che riporta la trascrizione alla nota 1, sebbene nel testo spieghi che a suo avviso il pagamento si riferisce alle monofore dell'abside.

35 Cfr. *Atlante, ad vocem*.

36 Per le fondazioni francescane si veda Parisciani 1982. Sull'architettura francescana nelle Marche: Bartolini Salimbeni 2000, pp. 127-136; Bartolini Salimbeni 2008. Si rimanda anche ad alcuni studi specifici sulle chiese citate: per Fermo, De Cadilhac 2015; per Osimo, Egidi 2013; per Cagli, Marchi 2006a.

37 L'aspetto dell'abside dovrebbe risalire al XIII secolo ma la struttura fu molto rimaneggiata nell'Ottocento: Lucarelli 1888, pp. 604-605; Salmi 1922, p. 223; Sannipoli, Mariucci 2013, p. 144.

38 Toesca 1951, p. 66. Su Sant'Ercolano: Pardi 2000, pp. 239-256; Coden 2011, pp. 347-348. Si segnala che le immagini delle absidi delle chiese di San Francesco a Fermo e di San Venanzio a Fabriano sono pubblicate come confronto nella scheda dedicata a Sant'Ercolano di Perugia, ma senza essere

commentate, in Canali, Quinterio 2010, p. 231. Il confronto tra la chiesa perugina e quella fabrianese è richiamato anche da Pardi 2000, p. 252 nota 9. 39 Bartolini Salimbeni 2000, pp. 136-138; Micozzi 2003, p. 204.

40 Garibaldi 2018, pp. 62-63, 102, con bibliografia precedente.

41 Giampiero Donnini (2019, p. 55) lo interpreta in questo modo, ma la mole sarebbe del tutto sproporzionata rispetto alla grandiosità della tribuna. Si noti che i costoloni delle volte di questo ambiente sono a sezione esagonale e non rettangolare come nelle cappelle radiali, segnale forse di una cronologia diversa che però al momento non è possibile precisare.

42 *Regesto San Venanzio*, doc. 22.

43 *Regesto San Venanzio*, doc. 14. L'altare di San Feliciano è menzionato anche nei documenti: *Regesto San Venanzio*, docc. 16 e 21.

44 *Regesto San Venanzio*, docc. 15 e 35.

45 Per il coro si rimanda a: Sassi 1932b, pp. 143-148; Sassi 1942; Trionfi Honorati 1993, pp. 11-13 (a lei spetta il collegamento tra i documenti reperiti dal Sassi e l'intagliatore documentato a Firenze e pure autore degli stalli della chiesa di San Domenico a Città di Castello, per cui cfr. M. Trionfi Honorati, in Mancini 1988, pp. 84-86); Felicetti, Marcelli 1997, p. 53 doc. 144; Piccardoni 2013, pp. 58-60. Per i manufatti fiorentini di Manno di Benincasa cfr. Cecchi 1999, pp. 217-223.

46 Sassi 1942, pp. 16-20.

47 Piccardoni 2013, pp. 58-60.

48 Tale peculiarità è stata studiata, limitatamente alle chiese dell'Europa centrale, da Justin Kroesen, che tra i casi con altari addossati ai muri orientali nelle cappelle delle navate discute quelli di Santa Maria a Danzica, San Lorenzo a Norimberga, San Giacomo a Lubeca e Sant'Andrea a Colonia. In quest'ultima ci sono anche dipinti murali sopra l'altare, che sostituiscono il "Retabel", proprio come nel caso di Fabriano. Nella cattedrale di Colonia invece è nelle cappelle (a cinque pareti) del coro che gli altari sono sulla parete orientale: cfr. Kroesen 2010, pp. 53-64, 113-126; Kroesen 2008, pp. 147-167. Come mi segnala Andrea De Marchi, tale collocazione degli altari si ritrova anche nella Certosa di Pavia.

49 Jacobsen 1992.

50 Per la sua identificazione si rimanda all'*Atlante*, 1. *Fabriano, San Venanzio*. 51 In alternativa al Cristo passo si era pensato a un piccolo Cristo crocifisso centrale, in analogia con quanto Allegretto propone nella cuspide del pannello centrale del pentittico della Pinacoteca di Fabriano (cat. 2.6, proprio tra due dolenti), di quello di Apiro del 1366 (cat. 3.5, ma nelle cuspidi laterali sono busti di santi francescani) e di quello di Macerata del 1369 (ill. 6 del saggio di M. Mazzalupi, con un'*Annunciazione* nelle cuspidi laterali).

52 Ma non inusuale per Giovanni di Corraduccio che propone una *Crocifissione* praticamente identica nella chiesa di San Francesco a Giano dell'Umbria: Scarpellini 1976, pp. 77-78.

53 *Regesto San Venanzio*, doc. 39.

54 Si rimanda agli scritti in *Il cappellone di San Nicola* 1992.

55 La figura del Maestro di Sant'Emiliano, da riunire a quella del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, meriterebbe una riconsiderazione critica, ma per adesso, in relazione ai cicli agostiniani, si rimanda a Picchiarelli 2014, pp. 275-279 e alla bibliografia precedente ivi citata.

56 *Regesto San Venanzio*, doc. 17.

57 Non si può però escludere che dipinti su tavola fossero sull'altare maggiore e nelle cappelle laterali: per le ipotesi di provenienza da San Venanzio di alcuni politici di Allegretto Nuzi, tra cui quello ricomposto in occasione di questa mostra (cat. 2.2), rimando al saggio di Matteo Mazzalupi.

58 Cfr. *Atlante*, 1. *Fabriano, San Venanzio*.

59 Per la bibliografia su questa cappella si rimanda a Lavagnoli 2014b, pp. 293-294, con l'aggiunta di alcune voci, come Romagnoli 1927, p. 81; Zeri 1976b, pp. 21-22; Marcelli 1996-1997, pp. 793-794; Lunghi 2000a, p. 176; Ceconelli 2001-2002, p. 217.

60 *Regesto San Venanzio*, doc. 17.

61 Rossi 1873, pp. 80-82.

62 Molajoli 1930-1931, pp. 33-37. Di fatto le pitture documentate di San Venanzio hanno costituito per la critica la base per la ricostruzione della produzione di Giovanni di Corraduccio, a partire da Longhi 1962, p. 14, che gli riferì gli affreschi di San Francesco a Montefalco. 63 Molajoli 1930-1931, p. 37 riporta la notizia da ASCF, Fondo Zonghi-Moscatelli, VII, c. 67.

64 *Regesto San Venanzio*, doc. 18.

65 Jacopo da Varazze XIII secolo, ed. 1995, pp. 380-388.

66 In tutta la bibliografia sulla cappella della Santa Croce, parrebbe che i lacerti della volta siano stati segnalati solo da Scarpellini 1976, p. 81.

67 Jacopo da Varazze XIII secolo, ed. 1995, pp. 750-756.

68 Per i quali si rimanda a Pflieger 1994, pp. 53-80.

69 Sul tema delle storie della Vera Croce si rimanda agli studi di Pflieger 1994 e Barbara Baert (Baert 2001, pp. 219-233 e Baert 2004). La seconda si sofferma maggiormente sui cicli marchigiani, specialmente su quello di Montegiorgio, ma sugli affreschi di San Venanzio non compare più di una breve menzione in Baert 2004, pp. 403-406 nota 127. Il tema è analizzato anche da Capriotti 2008, pp. 229-232.

70 Baert 2001, pp. 219-233.

71 Bartolucci 2004, pp. 31-49, con bibliografia precedente.

72 Minardi 2019, pp. 11-19, con bibliografia precedente.

73 M. Mazzalupi, in *Luca di Paolo* 2015, pp. 86-88 cat. 16, con bibliografia precedente. Si sofferma sull'iconografia G. Capriotti, in *Crivelli, Lotto, Guercino* 2017, pp. 175-177 cat. 30.

74 De Marchi 2008, p. 69, con bibliografia precedente.

75 Capriotti 2008, pp. 232-246.

76 Il riconoscimento dei santi di questi lacerti non è mai stato univoco: Lionello Venturi, che li rese noti per primo, riferendo quelli della parete orientale a Gentile da Fabriano, confondeva san Giacomo con san Giovanni Battista: Venturi 1915, pp. 18, 25. L'identificazione è stata corretta solo da De Marchi 2003, p. 22 nota 23, e Falaschini 2003, p. 71. È ulteriormente differente la proposta di Keith Christiansen (1982a, pp. 116-117) che scambia sant'Antonio con san Francesco e dubitativamente propone san Giuliano al posto di san Venanzio. Nadia Falaschini (2003, p. 71) invece identifica la santa dai lunghi capelli con sant'Agnese e lo stesso indica per la figura di sinistra dipinta dal Maestro di San Verecondo accanto alla Madonna del Latte e al Cristo alla colonna nella cappella Chiavelli in Santa Lucia, che però vanno entrambe indubbiamente riconosciute come la Maddalena: cfr. *Atlante*, 4. *Fabriano, Miscellanea*.

77 Donnini 1981, p. 42.

78 Su di lui oltre alla monografia Cleri, Donnini 2002, si vedano almeno De Marchi 1992, pp. 112 e 127; De Marchi 2003; Minardi 2006, pp. 174-175; Mazzalupi 2019, pp. 66, 78 nota 62; V. Caramico, in Cavazzini, De Marchi 2021, pp. 98-103 cat. 15.

79 Li teneva separati tra due differenti pittori influenzati da Gentile da Fabriano già Van Marle 1927, pp. 299 e 305, sebbene nel precedente volume sulla pittura del Trecento in Italia centrale e meridionale li menzionasse come dipinti che manifestavano una certa connessione con l'arte di Allegretto: Van Marle 1925, pp. 176-177, come pure Molajoli 1936, p. 99. Ravvisa una distinzione pure De Marchi 2003, p. 22 nota 23.

80 Una separazione nel *corpus* del Maestro di Staffolo era proposta anche da Federico Zeri, come si può intuire dai fascicoli della sua fototeca (PI 231/4 e PI 231/5). La distinzione però non è condivisibile, se non altro perché il politico della Bob Jones University, che diventava il *name-piece* di un maestro distinto, appare opera tipica del Maestro del politico di Staf-folo: Pepper 1984, pp. 23-24 cat. 18. Per la tavola del Pomona College aveva senso credere che si trattasse di una fase tarda dello stesso Maestro di Staf-folo (come De Marchi 2003, p. 22 nota 23), ma il riscontro di due mani sulle pareti della cappella della Maddalena in San Venanzio, che appaiono concepite in maniera unitaria, avvalora l'ipotesi dell'esistenza di un distinto collaboratore.

81 Zampetti, Donnini 1992, p. 169; Donnini 1993a, p. 228; Marcelli 2003, n. 10; Falaschini 2003, pp. 67-70.

82 Per il Maestro di San Verecondo, individuato da Boskovits 1977, pp. 45-47, si vedano almeno De Marchi 1992, p. 127; Minardi 2006, p. 174; Minardi 2008, pp. 121-122 e ora anche Mariucci 2021, p. 70.

82 Sul quale cfr. ora S. Petrocchi, in *Restituzioni* 2018, pp. 307-312 cat. 31; Schmid 2020, pp. 117-119, Ta28.

83 De Marchi 2003, pp. 13-23; M.R. Valazzi, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 226-227 cat. V.3.

83 Segnalata solo da Marcelli 2003, n. 10, e Falaschini 2003, p. 70.

84 La particolare iconografia è indicata nel repertorio di Kaftal 1965, ed. 1986, coll. 255-268, in relazione a un esempio siciliano del Quattrocento, il politico proveniente da Santa Caterina del Cassaro a Palermo, ora nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, studiato da Giulia Majolino per la sua tesi di laurea, nella quale ha approfondito il tema iconografico, notando la rarità dei casi nell'Italia peninsulare. La studiosa ha citato a confronto l'esempio fabrianese, l'opera eponima del Maestro del Politico di Trapani e un politico di Lorenzo di Bicci (già in collezione Kisters a Kreuzlingen, poi passato in asta da Sotheby's a Londra il 4 luglio 2018, lotto 39). Il tema, forse di origine toscana, sembrerebbe più apprezzato in Sicilia, a suo avviso per il tramite di Niccolò di Magio da Siena, che lo propone nel politico di Palazzo Abatellis a Palermo proveniente da Santa Cristina la Vetere, dove però le iscrizioni delle arti sono ormai perdute. Ringrazio Giulia Majolino per la condivisione delle sue ricerche (per cui si rimanda a Majolino, c.s.).