

CLAUDIA BARSANTI

RITROVAMENTI A JESI

Nelle splendide sale di palazzo Pianetti, la nuova sede della Pinacoteca Civica di Jesi, sono state recentemente esposte per la prima volta al pubblico quattro piccole tele raffiguranti 'Noè e l'iride dopo il diluvio', 'Mosè fa sgorgare con la verga l'acqua dalla roccia', 'L'apostolo Pietro battezza il centurione Cornelio', 'L'apostolo Filippo battezza l'eunuco della regina Candace' (figg. 1-4),¹⁾ nelle quali possiamo riconoscere i modelli eseguiti nel 1709 da Francesco Trevisani (Capodistria 1656 - Roma 1746) per quattro delle lunette del vestibolo della Cappella del Battistero nel San Pietro Vaticano.²⁾ Non credo sussistano dubbi di sorta sull'autenticità dei dipinti in questione nei quali ravvisiamo compiutamente espressi i caratteri formali e stilistici del Trevisani.³⁾

Le quattro tele, non in perfetto stato di conservazione,⁴⁾ sono ugualmente provviste di una cornice di legno dorato. Sulla superficie pittorica, sino a poco tempo addietro, vi era incollata un'etichetta di carta con la didascalia "Municipio di Jesi" ed un numero progressivo che andava dal 3566 al 3569, riferentesi ad un inventario non più esistente, o peggio, a quanto mi è stato comunicato, forse mai esistito.⁵⁾ Per tale ragione non solo non ci è dato conoscere in quale data furono acquisiti dalla municipalità di Jesi, ma neppure la provenienza dei dipinti.

Purtuttavia non deve sorprenderci il fatto che questi modelli si trovino nelle Marche. Ricordiamo infatti che la commissione per i decori musivi del vestibolo della Cappella del Battistero vennero affidati al Trevisani per intervento di Papa Clemente XI Albani (1700-21)⁶⁾ e che i modelli dei pennacchi della cupola della stessa cappella — attualmente conservati presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma — provengono dalla Collezione Castelbarco-Albani di Urbino.⁷⁾

Del resto in questa stessa città vennero inviati anche i cartoni degli stessi pennacchi i quali vennero messi in opera nella Cattedrale immediatamente dopo la loro traduzione in mosaico; cartoni che però andarono malamente distrutti nel 1789 in seguito al crollo della cupola della Cattedrale causato dal terremoto.⁸⁾

Sempre ad Urbino, nella chiesa di San Francesco, vennero inviate le due tele, l'una di Giuseppe Passeri (Roma 1654 - 1714) raffigurante 'L'apostolo Pietro battezza i Santi Processo e Martiniano', eseguita nel 1709-11, l'altra di Andrea Procaccini (Roma 1671-1734) raffigurante 'L'apostolo Pietro battezza il centurione Cornelio', eseguita nel 1711, ambedue commissionate per le pareti laterali della Cappella del Battistero di San Pietro ed ivi tradotte in mosaico.⁹⁾

Per tale ragione non è da scartare l'eventualità che anche i quattro modelli jesini prendessero la strada delle Marche, ovvero entrassero a far parte della Collezione Albani.¹⁰⁾

L'importanza del ritrovamento è indubbia in quanto viene a colmarsi una lacuna nella storia documentaria della decorazione trevisanesca della Cappella, durata circa un trentennio.

Sono ben note le complesse vicende della costruzione e della decorazione della Cappella cui attesero, sin dal 1627,

numerosi architetti, scultori e pittori¹¹⁾ e che si conclusero proprio con le opere eseguite dal Trevisani nel 1746.¹²⁾

La commissione al pittore venne affidata immediatamente all'indomani della morte di Giovan Battista Gaulli (Genova 1639-Roma 1709) avvenuta il 2 aprile 1709, il quale, pur essendosi impegnato sin dall'epoca di papa Clemente X Altieri (1670-76), solo nella prima decade del '700, su pressione di papa Clemente XI, diede mano ai lavori di decoro della cappella presentando tra il 1708 ed il 1709 alcuni disegni alla Congregazione della reverenda Fabbrica di San Pietro dalla quale ne ricevette il *placet*.¹³⁾ Disegni, e fors'anche modelli, che vennero poi restituiti agli eredi del Gaulli una volta alloggiati i decori del vestibolo al Trevisani.¹⁴⁾

Il programma iconografico della decorazione doveva già essere stato elaborato da tempo perché sia il Gaulli, sia il Trevisani vi si conformarono più o meno liberamente svolgendo un tema enunciato compiutamente dalla formula che si legge alla base della lanterna della cupola del vestibolo "Qui crediderit baptizatus fuit, salvus erit".¹⁵⁾

Dei progetti del Gaulli ci sono pervenuti numerosi disegni e due modelli finiti con la raffigurazione de 'L'apostolo Pietro battezza il centurione Cornelio' e de 'L'apostolo Filippo battezza l'eunuco della regina Candace'.¹⁶⁾ Dall'insieme di queste opere possiamo dedurre che l'artista, nell'affrontare la tematica, pose soprattutto l'accento sull'esaltazione del Sangue di Cristo con una composizione eminentemente scenografica da svolgersi nella cupola.

Il Trevisani risolse il programma con immagini formalmente dissimili ma di analogo valore semantico.

Nella cupola rappresentò la caduta e il peccato originale ed il riscatto dell'umanità per mezzo del battesimo di acqua, di sangue e di desiderio che acquisirono valore escatologico con la venuta del Cristo ed il suo sacrificio e che sancirono il nuovo patto tra Dio e l'uomo. Strumenti di salvezza che si diffonderanno a tutta l'umanità, significati dalle allegorie delle quattro parti del mondo sui pennacchi.

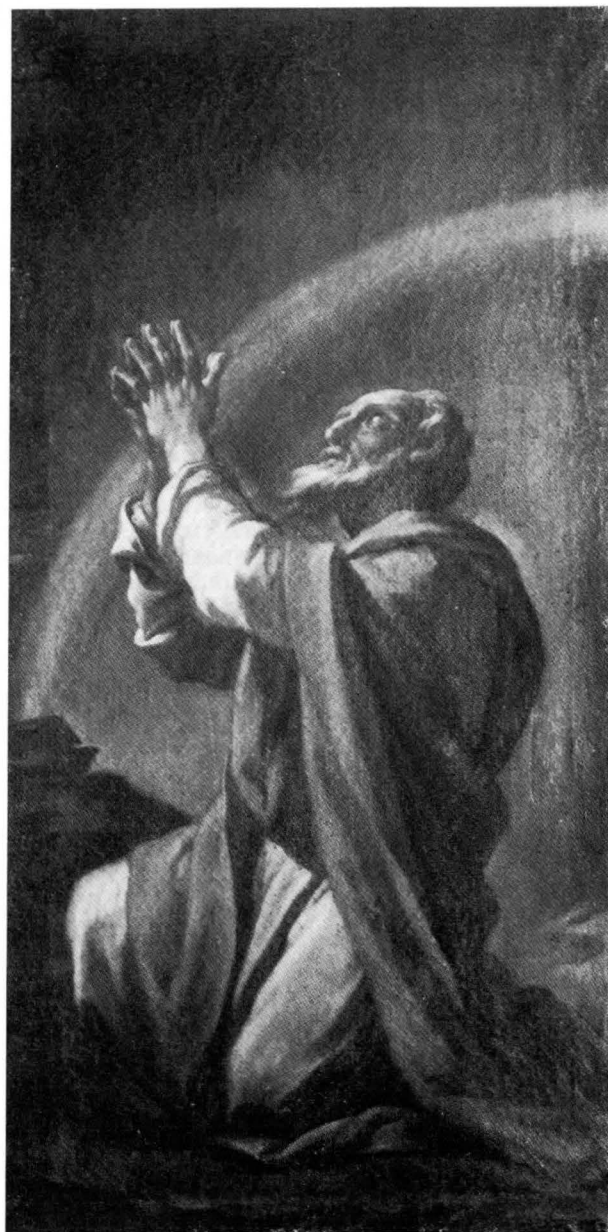
Nelle lunette, oltre ad essere reiterato il concetto escatologico del battesimo, vengono illustrate le prefigurazioni veterotestamentarie con Noè significante il lavacro purificatore e con Mosè significante l'acqua salvezza del corpo, mentre con Cristo che battezza San Pietro si enuncia la legittimità della missione sacrale della Chiesa, ribadita dalla scena del battesimo impartito dallo stesso apostolo al centurione Cornelio, sottintendente allo stesso tempo, insieme alla raffigurazione dell'apostolo Filippo che battezza l'eunuco, la divulgazione ecumenica del cristianesimo.

Infine, con la raffigurazione di Papa Silvestro che battezza l'Imperatore Costantino si volle sottolineare la volontaria sottomissione dello stato laico alla sacra potestà della Chiesa.

Tutte immagini quindi che, con stringatezza, riassumono ed esaltano la missione del Cristo demandata, per il tramite di Pietro, alla *ecclesia* di Roma.



1 - JESI, PINACOTECA CIVICA DI PALAZZO PIANETTI
FRANCESCO TREVISANI: MOSÈ FA SGORGARE
CON LA VERGA L'ACQUA DALLA ROCCIA
(foto U. Ubaldi)



2 - JESI, PINACOTECA CIVICA
DI PALAZZO PIANETTI - FRANCESCO
TREVISANI: NOÈ E L'IRIDE DOPO IL DILUVIO
(foto U. Ubaldi)

Delle singole parti costituenti la decorazione del vestibolo, il Trevisani presentò una serie di modelli, sedici in tutto, che, come si è detto vennero approvati dalla Congregazione nel 1709.

Di questi si sono conservati: solo tre segmenti per le scene della cupola con il 'Battesimo d'acqua e Cristo alla destra di Dio Padre', il 'Battesimo di sangue' e il 'Battesimo di desiderio' —, mancano infatti i due con la 'Cacciata dal Paradiso' e la 'Gloria' —, ¹⁷⁾ tutti e quattro i modelli dei pennacchi con le raffigurazioni allegoriche dell' 'Asia', dell' 'Europa', dell' 'Africa' e dell' 'America', ¹⁸⁾ e cinque delle lunette in quanto, oltre ai quattro in questione, è stato rinvenuto quello con 'Papa Silvestro

che battezza Costantino', ¹⁹⁾ mentre manca ancora il modello del Cristo che battezza San Pietro.

La fascia decorativa, della quale non ci è pervenuto il modello, e i pennacchi furono tradotti ad olio sui grandi cartoni in un breve lasso di tempo dal Trevisani, rispettivamente nel 1710 e nel 1713, mentre i cartoni per le lunette vennero eseguiti solo nel 1732-37 e quelli per la cupola tra il 1738 ed il 1744. L'ultimo, con la 'Gloria' venne eseguito nel 1745. ²⁰⁾

Man mano che il Trevisani consegnava i cartoni, i musivari della Fabbrica di San Pietro li traducevano in mosaico, ²¹⁾ indi servirono alle decorazioni di altri edifici chiesastici come il caso dei cartoni dei pennacchi, ovvero



3 - JESI, PINACOTECA CIVICA DI PALAZZO PIANETTI
FRANCESCO TREVISANI: L'APOSTOLO PIETRO
BATTEZZA IL CENTURIONE CORNELIO
(foto U. Ubaldi)



4 - JESI, PINACOTECA CIVICA DI PALAZZO PIANETTI
FRANCESCO TREVISANI: L'APOSTOLO FILIPPO
BATTEZZA L'EUNUCO DELLA REGINA CANDACE
(foto U. Ubaldi)

il caso di quelli della cupola che furono messi in opera in Santa Maria degli Angeli a Roma e di due delle lunette che vennero sistemati nella Loggia delle Benedizioni in San Pietro.²²⁾

Eventuali varianti, trasformazioni, ripensamenti, riscontrabili tra modelli e cartoni, sono stati partitamente analizzati rispetto alle opere già note dal Di Federico il quale ha dedicato numerosi studi al Trevisani e, in particolare, alle complesse vicende della Cappella del Battistero.²³⁾

Per quanto riguarda i modelli jesini possiamo notare che nei successivi passaggi, da modello a cartone e da cartone a mosaico, non vennero attuati particolari cam-

biamenti nelle composizioni, tranne qualche piccola aggiunta marginale come nel caso dei sandali calzati dall'apostolo Filippo, assenti nel modello.

Un divario abbastanza sostanziale, sebbene si debba procedere al riguardo con molta cautela, concerne invece certe soluzioni formali e pittoriche; divario che non potrà essere valutato in assoluto come indice di due momenti stilistici del Trevisani, pur intercorrendo effettivamente tra modello e cartone un notevole lasso di tempo di circa un trentennio. Bisogna infatti considerare che nel trascrivere quelle figurine che sono modellate sulle piccole tele con colori pastosi, con modulati chiaroscuri di luci



5 - JESI, PINACOTECA CIVICA DI PALAZZO PIANETTI
GIACOMO DEL PO:
LA VERGINE CON IL BAMBINO E SANTI
(foto Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Urbino)

smorzate e radenti in figurazioni magniloquenti, statuarie, di circa tre metri di altezza, è ovvio che si vennero a perdere certi delicati effetti propri di un qualsivoglia bozzetto o modello nei quali è contenuta e proposta la fragranza dell'immediatezza creativa.

È questo il caso che si riscontra precipuamente per i quattro modelli jesini in rapporto ai rispettivi cartoni. Le figure campite sulle piccole tele sono infatti realizzate in termini essenzialmente coloristici in quanto i panneggi intrisi di colori densi, con tonalità sobrie e severe, racchiudono plasticamente e isolano la massa contro lo sfondo scuro. Si osservino poi gli abbinamenti e gli eleganti contrappunti delle cromie che si modulano su tonalità uniformemente pacate, senza contrasti sensibili tra vesti e mantelli, come ad esempio il rosa ed il marrone bruciato nel Noè e nel centurione, il grigio ed il verde nel San Filippo, il grigio-verde ed il giallo nel San Pietro. Sono infatti tutte tonalità piuttosto smorzate ma non fredde, tonalità corpose che s'impastano con la luce, prive di ogni sorta di linearismo. Una luce che crea degli effetti radenti e cangianti sulle vesti, ovvero bianchi brilli sugli incarnati bruni risolti con rapidi e sottili tratti di pennello, una luce che tornisce ed inserisce saldamente le figure nello spazio.

Ora se noi volgiamo l'attenzione alle grandi figure campite sui cartoni, la prima cosa che balza all'occhio è la differente qualità della luce e del colore che, se nei piccoli modelli, soprattutto quelli in questione, può essere ben definita veneta, in questi, al contrario, la luce diviene chiara, aspra, così come il colore non s'intride di riverberi, anzi risulta terso, netto, quasi smaltato e rifrangente il raggio di luce.

Conseguentemente, sotto questa illuminazione che annulla il chiaroscuro e determina un luminismo uniforme, i colori, già soffusi delle vesti, risultano dialetticamente contrappuntati con tonalità nettamente più chiare contro tonalità decisamente più scure. Anche i brani anatomici si levigano e si torniscono in quanto questa luminosità ricomponne nel volume le vibratili pennellate ravvisate nei modelli. Stesso effetto si riscontra poi nel panneggio che viene a perdere morbidezza entro un linearismo più risentito, dalle severe cadenze.

Queste differenze devono essere valutate con molta cautela e prima di essere repute significative per illustrare due distanti momenti stilistici del Trevisani — anche se è noto che l'artista manifestò un sensibile mutamento formale proprio a partire dal 1710 circa — o per dimostrare sostanziali divergenze stilistiche tra il pittore e le contemporanee tendenze artistiche romane ai limiti della concludentesi parabola del tardo barocco, dovranno essere analizzate, per coerenza, nel più ristretto ambito dei modelli e dei bozzetti dello stesso.

Uno studio in tale direzione non è stato a tutt'oggi svolto in maniera esauriente perché il De Federico si è limitato a porre l'accento sulla differenza esistente tra bozzetti e modelli senza però verificare come queste forme più o meno finite venissero poi trascritte sulle grandi tele.²⁴⁾ Ed anche quando lo studioso si sofferma ad analizzare i modelli del vestibolo della Cappella vaticana egli si limita a sottolineare l'asprezza dei toni e la monotonia della superficie pittorica delle allegorie delle quattro parti del mondo, invero molto distanti formalmente dai modelli jesini, e la sveltezza di fattura, la monumentalità delle figure e la vivacità di espressione dei modelli della cupola insieme al particolare uso del colore da parte del Trevisani nel modello con la rappresentazione di 'Papa Silvestro che battezza Costantino'.²⁵⁾

Un tentativo più riuscito può invece definirsi lo studio del Martinelli dedicato al modello con il 'Profeta Baruch' del Laterano in quanto vengono partitamente analizzate le caratteristiche formali della piccola tela, sia per se stessa, sia in rapporto all'opera finita.²⁶⁾

Come sovente è stato dimostrato, attraverso una disamina dei disegni, dei modelli o bozzetti preparatori, possono scorgersi indizi che meglio aiutano a comprendere l'opera di un artista, e questo stesso indirizzo dovrà essere ripercorso per approfondire la conoscenza del Trevisani che certamente, dietro quell'austera professionalità, dietro quell'apparente distacco che informa tutta la sua maggiore produzione, cela il travaglio della prima ispirazione.

Se ora passiamo a considerare i modelli jesini nell'ambito della produzione del Trevisani dovremo prima di tutto rammentare brevemente come in quello scorcio di tempo nell'artista si attuò un progressivo e costante avvicinamento al classicismo con intenti puristici e filologici ben lontani dalle contemporanee ambigue soluzioni classicheggianti della scuola marattesca; intenti cui non furono estranee le proposizioni estetiche dell'Accademia dell'Arcadia.²⁷⁾



6 - JESI, PINACOTECA CIVICA DI PALAZZO PIANETTI - GIACOMO DEL PO: DIO PADRE, CRISTO TRIONFANTE, LA VERGINE E L'ANGELO CUSTODE (foto Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Urbino)

Un classicismo, quello del Trevisani, inteso come *medium* espressivo, come canone formale e stilistico, già sostanzialmente latente nei modelli jesini ed esemplificabile poi con la 'Morte di San Giuseppe' del 1712 per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma²⁸⁾ e con le tele del 1712-1715 eseguite per la Cattedrale di Narni.²⁹⁾ In questi dipinti si potranno inoltre cogliere degli elementi piuttosto indicativi sia per i modelli jesini, sia per i rispettivi cartoni.

Si veda infatti il modo di panneggiare pressoché analogo tra il Cristo della tela di Sant'Ignazio ed il Filippo con quel mantello che si piega sulla spalla sotto simili effetti di luce, ovvero il panneggio del manto del Cristo di Narni, nella tela con la 'Morte di San Giuseppe',³⁰⁾ in rapporto a quello del Mosè. Tuttavia se ravvisiamo spunti già parzialmente enunciati nei modelli del 1709, allo stesso tempo notiamo, entro una composizione che si fa via via più austera, un progressivo differente uso della luce che diviene meno chiaroscurata quale, in effetti, abbiamo riscontrato nei cartoni.

In ogni modo, l'opera del Trevisani che meglio può essere ricondotta nell'ambito dei caratteri formali e stilistici dei quattro modelli jesini è il già citato 'Profeta Baruch' nel San Giovanni Laterano ed il suo modello, eseguiti tra il 1717 ed il 1718.³¹⁾

In ambedue le tele, fermo restando il divario logico che intercorre tra modello e opera finita, troviamo quei risalti luministici, quelle modulazioni di colore con vibrazioni tonali che plasmano la figura che abbiamo veduto espresse nei quattro modelli di Jesi.

Altro raffronto che possiamo istituire per i dipinti in questione sarà quello con i due modelli pressoché contemporanei eseguiti dal Gaulli i quali, oltretutto, presentano uno stesso soggetto ed una simile composizione. Ma, a prescindere da queste generiche analogie, dobbiamo osservare come il Gaulli, con acuto senso prospettico, aveva preventivato un'esatta visualizzazione dell'immagine dal basso verso l'alto con un magistrale scorcio illusionistico dei gonfi panneggi che avvolgono le figure. Al contrario, il Trevisani sembra del tutto disinteressato del problema perché organizza le figurazioni, senza sensibili effetti di scorcio, presupponendo una fruizione su piani sostanzialmente paralleli. Altra differenza che pervade questi due gruppi di opere è il divario stilistico: nell'uno il manierismo tardo barocco, gli esasperati effetti cortoneschi gonfiano come una folata di vento le vesti mentre invece nell'altro è immanente una composta e severa eleganza che ritesse in una trama, fatta di luce e di spazio concreto, la razionalità dell'immagine.

Queste due tradizioni artistiche, a confronto diretto, possono dunque enunciare compiutamente alcune tendenze della pittura romana nel primo decennio del Settecento.

Sotto questa prospettiva i modelli jesini acquistano allora, oltre ad un loro valore documentario per l'iter della decorazione del vestibolo della Cappella del Battistero, un peculiare valore di documento artistico.

Tra le varie tendenze dell'arte romana nel primo Settecento abbiamo già menzionato la scuola marattesca che per massima parte ancora imperava, con adesioni più o meno filologiche al classicismo, con gli epigoni del grande protagonista della pittura romana della seconda metà del Seicento. Esperienze che possono essere esemplificate, per rimanere nei termini del presente studio, dalle già citate tele del Passeri e del Procaccini eseguite nel 1711 circa per la Cappella del Battistero del San Pietro.

Ma se nella tela del Passeri permangono sostanzialmente inalterati gli stilemi del Maratta — tanto più

che l'artista presumibilmente tradusse spunti e disegni forniti dal maestro — e nella tela del Procaccini si percepisce una maggiore autonomia stilistica, in ambedue traspaiono — in una composizione di ampio respiro, impaginata entro magniloquenti quinte architettoniche, con figurazioni non esenti da cadenze retoriche — precise scelte attuate nell'ambito di un classicismo di marca raffaelliana secondo un gusto e una moda già esperiti dalla scuola seicentesca romana. Classicismo ben dissimile da quello che anima le opere del Trevisani.³²⁾

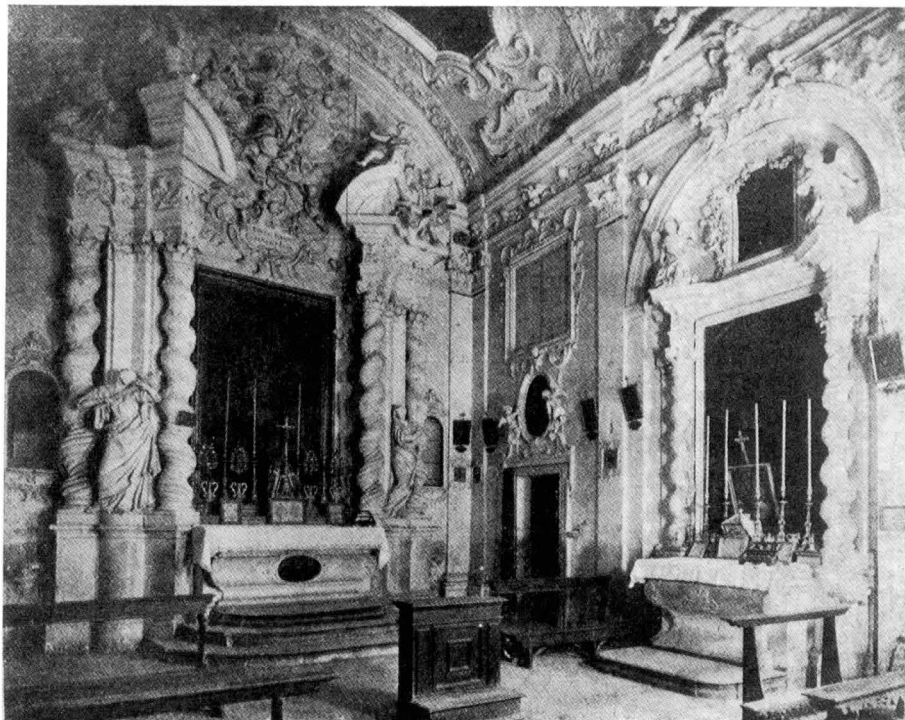
Sempre nelle sale di palazzo Pianetti di Jesi sono ora esposte due grandi tele raffiguranti l'una 'Dio Padre, Cristo trionfante, la Vergine e l'Angelo Custode', l'altra la 'Vergine con il Bambino e Santi', dono della marchesa Pianetti al Municipio di Jesi, attribuite al pittore Giacomo Del Po (Roma 1652 - Napoli 1726).³³⁾ I due dipinti, recentemente restaurati presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche di Urbino, erano un tempo collocati sugli altari laterali della chiesa di San Bernardo a Jesi, cappella gentilizia, attualmente sconosciuta e in condizioni fatiscenti, dei marchesi Pianetti (figg. 5 e 6).³⁴⁾

All'interno di San Bernardo, tutta ricoperta di una fastosa decorazione di stucchi, si trovavano, almeno sino agli anni Trenta, ben tredici tele di Giacomo Del Po il quale, come si apprende da un *Atto* della visita di Monsignor Fonseca alla suddetta chiesa nel 1727, dovette eseguirli intorno al 1710 (fig. 7).³⁵⁾

Vi erano infatti, oltre ai due dipinti in questione, la pala dell'Altare Maggiore con la 'Vergine e il Bambino, San Carlo Borromeo, San Bernardo e altri Santi', due piccole tele poste nelle edicole degli altari laterali con la rappresentazione della 'Pietà' e della 'Vergine con San Bernardo e Sant'Antonio', i cinque ovali che decoravano la volta con l' 'Annunciazione', la 'Natività', l' 'Adorazione dei Magi', la 'Discesa dello Spirito Santo', e, al centro, l' 'Assunzione'. Nella sagrestia vi erano poi i bozzetti delle due pale laterali e una lunetta con l' 'Assunta'.³⁶⁾

Nei cataloghi e nell'ambito degli studi dedicati a Giacomo Del Po³⁷⁾ non ho trovato alcuna menzione di questo nucleo di opere che indubbiamente rappresentano una commissione piuttosto importante; commissione che potrebbe essere partitamente documentata dall'archivio di Casa Pianetti attualmente conservato presso la Biblioteca Comunale di Jesi, ma in massima parte ancora inedito.

Una commissione al pittore napoletano d'adozione da parte di una famiglia jesina non dovrà comunque sorprenderci, poiché non va trascurato il fatto che ben due alti prelati della famiglia Pianetti furono presso l'Uditorato della Nunziatura Papale di Napoli tra la fine del Seicento ed i primi anni del Settecento. Sono questi Monsignor Giuseppe Pianetti che fu poi vescovo di Todi e Monsignor Carlo Pianetti, vescovo di Larino e poi cardinale nel 1725, il quale ebbe per altro sepoltura nella suddetta chiesa di San Bernardo.³⁸⁾ Ed è proprio a questo secondo personaggio che a mio avviso si potrebbe ricondurre l'iniziativa della commissione delle tele al Del Po. Difatti non si possono trascurare due coincidenze piuttosto significative: nella pala dell'altare maggiore compariva, insieme al santo titolare della chiesa, San Carlo Borromeo; in secondo luogo, proprio nella Cattedrale di Larino, ed esattamente nella sagrestia, sono conservate due tele, un' 'Annunciazione' e un 'San Pardo', le quali, con buona probabilità, specie la prima, possono essere attribuite al Del Po.³⁹⁾



7 - JESI, CHIESA DI SAN BERNARDO
(NEL 1936)
(da G. ANNIBALDI)

Per tali ragioni, gli eventuali tramiti per la commissione al Del Po dovranno quindi essere ricondotti a questo alto prelato che presumibilmente desiderava riproporre nella sua città natale aggiornate mode artistiche napoletane.

Nell'ambito del presente studio non è possibile ampliare il discorso su Giacomo Del Po, artista particolarmente interessante, la cui opera costituisce un costante punto di riferimento per gli esiti della pittura napoletana del Settecento maturo, tuttavia ci soffermeremo a considerare brevemente i caratteri formali e stilistici delle due tele in questione onde proporre un loro coerente inserimento nella produzione dell'artista.

Le peculiarità che prime risaltano nei due dipinti jesini sono le composizioni articolate in un groviglio di nubi, di angoli, di drappi fluidi, di atteggiamenti languorosi e figurazioni risolte con una fattura morbida, con una pennellata intrisa di filamenti di luce e colore che si dispone talora tremula e sfumata, ed infine una tavolozza di tonalità pastello con riflessi argentei contrappuntata da rossi accessi che denotano, tutt'insieme, una grande raffinatezza cromatica.

Il brano pittorico più emblematico, definibile quasi una sigla peculiare e distintiva di Giacomo Del Po, è indubbiamente la figura dell'Angelo Custode che traspira di quella sensualità che sovente ricorre nelle opere dell'artista in cui sacro e profano coesistono ambiguamente.

Basti rammentare le pitture per Santa Teresa degli Studi a Napoli eseguite nel 1708,⁴⁰⁾ ovvero le due contemporanee tele della chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli,⁴¹⁾ dove, per altro, troviamo enunciati gli stessi modi pittorici delle tele jesine.

Di fatti non credo si possa oltrepassare di molto il primo decennio del Settecento per questi due dipinti perché in essi, pur ravvisandovi un momento stilistico piuttosto maturo dell'artista per quella monumentalità

delle composizioni e una certa sicurezza nella resa plastica delle figure, non compare ancora quella sorta di disintegrazione materica rilevabile nelle opere più tarde, come ad esempio nella 'Assunzione' di Montecassino datata al 1720 circa.⁴²⁾

Del resto lo stesso documento storico suggerisce implicitamente una datazione entro i primi tre lustri del Settecento; una datazione che potrà essere ulteriormente confermata da altri confronti istituibili con opere contemporanee di Giacomo Del Po.

Non ci dilunghiamo ulteriormente, poiché, come si è detto, da parte nostra si desiderava soprattutto segnalare questi due inediti dipinti che potranno indubbiamente ampliare la conoscenza della produzione di Giacomo Del Po per la quale auspichiamo l'edizione di un organico catalogo.

Tengo a ringraziare la Soprintendenza di Urbino, e in particolare il dott. Luciano Arcangeli che mi ha messo a disposizione la documentazione fotografica delle due tele di Giacomo Del Po dopo i restauri e il fotografo Ubaldo Ubaldi di Jesi per la documentazione delle quattro tele del Trevisani.

1) Le tele misurano rispettivamente: cm 74 × 37; cm 74 × 37; cm 78 × 39; cm 73 × 37.

2) Si veda soprattutto F.R. DI FEDERICO, *Documentation for Francesco Trevisani's decorations for the Vestibule of the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, in *Storia dell'Arte*, 1970, 6, pp. 154-174; IDEM, *Alcuni modelli del Trevisani per San Pietro*, in *Arte Illustrata*, V, 1972, pp. 321-324; IDEM, *Francesco Trevisani, Eighteenth-Century Painter in Rome. A catalogue raisonné*, Washington 1977, pp. 26 e 27, cat. nn. 92-108, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

3) Al riguardo, oltre ai già citati studi del Di Federico, si ricordano E. BODMER, *Le opere di Francesco Trevisani nella Pinacoteca di Arezzo, Il Vasari*, II, 1928-29, pp. 217-222; D. GIOSEFFI, *L'opera di Francesco Trevisani*, in *Pagine Istriane*, IV, 1950, pp. 107-116.

4) La superficie pittorica è particolarmente secca e si rilevano inoltre alcune cadute di colore.

5) Così mi è stato comunicato dal prof. Pierpaoli, Direttore della Biblioteca Comunale di Jesi e Conservatore della Pinacoteca e del Museo Civico, che colgo l'occasione di ringraziare sentitamente per tutto l'aiuto cortesemente offertomi.

6) L. PASCOLI, ms. 1383 della Biblioteca Augusta di Perugia, fol. gov. 100; cfr. DI FEDERICO, *Documentation...*, cit., p. 157.

7) F. R. DI FEDERICO, *Alcuni...*, cit., p. 321; I. FALDI, in *Acquisti della Galleria Nazionale di Arte Antica*, Roma 1972, pp. 64-69; F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. n. 92.

8) F. R. DI FEDERICO, *Alcuni...*, cit., p. 321.

9) L. SERRA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, V, Urbino*, Roma 1932, nn. 171-172, pp. 175 e 176; F.H. DOWLEY, *Carlo Maratta, Carlo Fontana and the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, in *The Art Bulletin*, 1965, 1, pp. 70-74 (in particolare), figg. 10-14; F.R. DI FEDERICO, *Documentation for the Paintings and Mosaics of the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, in *The Art Bulletin*, 1968, 2, pp. 193-198, documenti 12-16. I mosaici vennero messi in opera tra il 1726 ed il 1736.

10) Di poco aiuto è la scritta a penna che compare sul verso della tela del Noè "Abbozzi dei 4 gran quadri che sono nella sala Regia di Monte Cavallo", dalla quale possiamo solo dedurre che, per un certo tempo, i cartoni vennero esposti nel Quirinale.

11) Si veda in particolare DOWLEY, *op. cit.*, E. SCHAAR, *Carlo Maratti and his Pupils in the Baptismal Chapel of Saint Peter's*, in *The Art Bulletin*, 1966, 3, pp. 414 e 415; F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1968; R. ENGGASS, *Laurentius Ottoni, Rom. Vat. Basilicae Sculptor*, in *Storia dell'Arte*, 1972, 13-16, pp. 315-342, in particolare p. 327, documenti 6-9.

12) Esattamente il 23 luglio del 1746, lo stesso giorno in cui moriva il Trevisani (cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1970, documento n. 73).

13) R. ENGGASS, *The Paintings of Baciccio. Giovan Battista Gaulli, The Pennsylvania Press* 1964, p. 93; DI FEDERICO, *op. cit.*, 1970, documenti nn. 1-5; D. GRAF, *Giovan Battista Gaulli: Entwürfe zur Dekoration des Vorraums der Taufkapelle von St. Peter*, in *Pantheon*, 1974, 32, pp. 35-47.

14) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1970, documenti nn. 3-5.

15) R. SINDONE - A. MARTINETTI, *Della Sacrosanta Basilica di San Pietro in Vaticano*, Roma 1750, II, pp. 213 e 214; DI FEDERICO, *op. cit.*, 1970, p. 155.

16) Roma, Collezione Andrea Busiri Vici, cfr. ENGGASS, *op. cit.*, p. 154, figg. 137-138; GRAF, *op. cit.*, p. 43, Abb. 26-27; lo studioso pubblica anche alcuni disegni preparatori per questi stessi modelli (Abb. 28-35).

17) Londra, Collezione privata, cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1972; IDEM, *op. cit.*, 1977, cat. n. 104.

18) Cfr. nota 7 *supra* e F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. nn. 106-109.

19) Washington, Collezione privata, cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1972; IDEM, *op. cit.*, 1977, cat. n. 105.

20) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1970, documenti nn. 13, 38-39, 60, 67, 46, 70, 75.

21) *Ibidem*.

22) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. nn. 93-97, 98-103. I cartoni corrispondenti ai modelli jesini sono invece conservati nei depositi della Fabbrica di San Pietro. È andato disperso il cartone con la 'Cacciata'.

23) Cfr. nota 2 *supra*, *passim*.

24) Si veda F.R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite*, in *The Art Bulletin*, 1971, 1, in particolare alla nota 4 di p. 53. Lo studioso infatti così definisce i "bozzetti" la cui fattura rivela "a very fluid and loaded brush remains on the forms which have been very quickly blocked out and highlighted", mentre, al contrario, i "modelli" manifestano un alto livello di finitura per il colore applicato con cura e per la luce proiettata sulle forme con un sottile e sofisticato modo che crea delle vere e proprie entità plastiche.

25) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1972.

26) V. MARTINELLI, *Un modello di Francesco Trevisani per il Profeta Baruch nella Basilica Lateranense*, in *Arte Veneta*, 1978, 32, pp. 376-380.

27) Si veda A. GRISERI, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in *Paragone*, XIII, 1962, 153, pp. 28-37; F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, p. 14 e ss.

28) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. n. 59, pl. 48.

29) Cfr. F. R. DI FEDERICO, *Trevisani's Pictures at Narni and the state of Roman Painting in 1715*, in *Storia dell'Arte*, 1972, 15/16, pp. 307-315; IDEM, *op. cit.*, 1977, p. 17, cat. nn. 52-55.

30) *Ibidem*, cat. n. 67, pl. 65.

31) F. R. DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. n. 75, pl. 62; V. MARTINELLI, *op. cit.* Si dovrà tener presente anche la piccola tela con il 'Sogno di Giuseppe' degli Uffizi (DI FEDERICO, *op. cit.*, 1977, cat. n. 29, pl. 23) nella quale osserviamo l'uso della luce che impregna di densi umori le cromie e come sfiori, con sottili e brillanti lumeggiature, i volti e le mani del Santo. Sarebbe anche interessante procedere ad un riscontro della tela conservata nel Museo dell'Abbazia di Casamari, raffigurante 'San Matteo', attribuita al Trevisani, soprattutto in rapporto alla testa dell'apostolo Pietro nel modello di Jesi.

32) È a tutt'oggi valida una definizione enunciata dalla Griseri (*op. cit.* p. 32) per l'arte del Trevisani "Mutata la prospettiva interiore, ora, come nell'arcadia letteraria, anche per il Trevisani la poesia non consisteva tanto nell'originalità dei concetti, quanto nella bontà de l'imitazione, arricchita di 'sensiblerie' magari ad uso del Card. Ottoboni e dell'Abate Albicini".

33) Le due tele misurano cm 260 x 175.

34) Si veda l'unico breve studio dedicato a questo edificio di G. ANNIBALDI, *Due monumenti jesini da salvare*, in *Palladio*, III, 1939, pp. 182-184 (in particolare).

35) Cancelleria Vescovile di Jesi, vol. 80, carta 262.

36) Elenco succintamente esposto dall'Annibaldi.

37) Si veda M. PICONE, *Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po*, in *Bollettino d'Arte*, XLII, 1957, pp. 163-172, 309-316; D. RABINER, *Additions to Del Po*, in *Pantheon*, 1978, 36, pp. 35-41 (con ulteriori indicazioni bibliografiche); si veda inoltre *Pittura sacra a Napoli nel '700*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 1980, nn. 10-15.

38) Si veda T. BALDASSINI, *Memorie Storiche della Città di Jesi*, Jesi 1765, p. 314. Sempre in merito alla chiesa di San Bernardo sarà particolarmente interessante studiare una serie di disegni, provenienti da Casa Pianetti, tutt'oggi inediti, con vari progetti di ristrutturazione dell'edificio databili sempre al secolo XVIII.

39) Si veda M.S. CALO' MARIANI, *Due Cattedrali del Molise, Termoli e Larino*, Roma 1979, p. 89, tavv. XXI, XXIII. Sono infatti da rivedere le generiche attribuzioni della studiosa per le due tele in questione la quale indica per l' "Annunciazione" delle ascendenze caravaggesche, mentre per il "San Pardo" si limita a riferire l'antica attribuzione a Luca Giordano. Sempre nell'ambito del suddetto saggio (segnalatommi cortesemente dal prof. Pierpaoli) si tengano altresì presenti le iniziative di Mons. Carlo Pianetti per la Cattedrale di Larino (p. 66), alla luce delle quali si potrebbe un domani ricostruire per diverse vie eventuali contatti con il pittore Giacomo Del Po.

40) Cfr. M. PICONE, *op. cit.*

41) Cfr. *Catalogo della Mostra...*, cit., nn. 14a e 14b.

42) Cfr. M. PICONE, *op. cit.*, fig. 16.

Mentre l'articolo era in corso di stampa è stato pubblicato un dépliant illustrativo della Pinacoteca Civica di Jesi, testo a cura di Gloriano Paoletti, dal quale ho appreso con grande sorpresa che i quattro bozzetti del Trevisani sarebbero stati eseguiti per una chiesa di Bagnacavallo. Allo stato attuale delle nostre conoscenze non risulta che il Trevisani abbia avuto rapporti con quella città, nè che a Bagnacavallo fossero conservate sue opere.