

LA CHIESA DI S. AGOSTINO E IL SUO COMPLESSO
SCULTOREO: PROPOSTE PER UNA NUOVA RICERCA

ELISABETTA DE BLASI

Non è forse insolito, nella nostra realtà italiana, assistere con indifferenza al degrado di notevoli testimonianze storico artistiche che si consumano sotto gli occhi di tutti, cancellando frammenti della nostra cultura. È il caso della chiesa fanese di S. Agostino che, chiusa ormai dal dopoguerra, attende un destino più dignitoso e adeguato al suo valore. La sua rovina, iniziata in seguito ad un bombardamento nel 1944 che ne compromise la zona presbiteriale, è continuata negli anni successivi per l'assenza di un intervento di ripristino che avrebbe potuto sanarne i pur gravi danni iniziali. Per questi motivi oggi la chiesa si presenta amputata di tutta la zona absidale da cui la separa un muro costruito nel dopoguerra, al fine di creare un riparo dagli agenti atmosferici così come dall'ingresso di estranei. E mentre lacerti di stucchi che decoravano l'abside principale, oggi facilmente visibili all'esterno, sono sottoposti al definitivo degrado, la cappella Nolfi, inaccessibile dalla chiesa, funge da deposito di ammassati avanzi di arredi liturgici. Così, se all'interno la volta non esiste più, crollata per la rovina del tetto, i pregevoli stucchi e sculture che ne arricchiscono le pareti vanno lentamente consumandosi.

Al 1266¹ risale l'ingresso dei frati agostiniani nella città di Fa-

¹ Secondo lo studio di Tullio Zazzeri è bene far slittare di un anno la data effettiva di

no, allorché si trasferirono dal non lontano convento di S. Stefano in Padule che si trovava ad occidente dell'attuale cimitero, oltre via della Giustizia dove si estendeva un'ampia palude. Secondo il Pellegrini² i frati furono spinti all'abbandono del monastero dalle condizioni malsane del luogo. Sembra infatti che le acque della palude provenissero dal torrente Arzilla che non potendo liberamente scaricarsi nel mare, straripava riversandosi in quel territorio. Lo Zazzeri³ riferisce invece il fatto ad una generale tendenza, verificatasi in quegli anni nel movimento agostiniano, ad abbandonare eremi o luoghi isolati per far sì che i frati si istruissero, frequentassero scuole e predicassero secondo più generali intendimenti pontifici.

Dentro la città i frati occuparono la chiesa parrocchiale di S. Lucia allora vacante, attorno alla quale iniziarono subito a costruire il convento. Si deve ritenere che essi rinnovassero anche la chiesa che, consecrata nel 1409, venne probabilmente ricostruita nel corso del XIV secolo. Dell'impianto trecentesco rimane ora solo il fianco destro dell'attuale edificio, ritmato da alte monofore.

La chiesa sorse con la facciata rivolta verso occidente; pertanto il presbiterio dell'edificio trecentesco corrispondeva all'attuale ingresso, ai lati del quale si conservano ancora due cappelle affrescate.

La storia della chiesa di S. Agostino attende un adeguato approfondimento dal momento che presenta molti dubbi e incertezze come più avanti si vedrà. Nel ripercorrere alcune tappe di essa non intendo pertanto esaurire l'argomento che necessita invece di una ve-

trasferimento dei frati nel convento di S. Lucia di Fano. A questo proposito cfr. T. Zazzeri, *S. Stefano in Padule di Fano*, in «Fano. Notiziario di informazione sui problemi cittadini», Supplemento al n. 4, 1977, pp. 7-50.

² A. Pellegrini, *Gli Agostiniani a Fano*, in «Spunti antichi e recenti di storia agostiniana», Fano 1926, pp. 39-69.

³ T. Zazzeri, *op. cit.*, pp. 41-42.

rifica costante sui documenti. In realtà già il Pellegrini⁴ intraprese uno studio di questo tipo, ma il confronto tra le sue affermazioni e i documenti che tuttavia ebbe il merito di riscontrare non sempre è risultato tale da poter evidenziare la rigorosità di un metodo. Non all'ottobre del 1561, come afferma il sopraddetto autore⁵, ma al 20 aprile del 1557 risale il primo atto della storia dell'ultima ristrutturazione. Riguardo a ciò interessante è risultato non tanto l'aver potuto puntualizzare e retrodatare di quattro anni la decisione di compiere alcune modifiche interne alla chiesa, quanto piuttosto l'aver rintracciato la Supplica letta in Consiglio lo stesso giorno⁶, nella quale si motiva la volontà prospettata di costruire tre nuove cappelle con l'esigenza di rendere più grande e dunque più capiente la chiesa che «più agevol. possa capir no solo li cittadini ma anchora tutto il popolo di Fano così alle p.dicazione come alli divini off's...».

Ancor più interessante è risultato il rinvenimento di una seconda Supplica⁷ in cui i frati, riferendosi all'aiuto già ratificato dal Consiglio, spiegano che realizzare solo tre cappelle senza allungare la chiesa non avrebbe comportato l'ingrandimento desiderato dell'edificio, cosa che invece essi propongono di fare «... secondo la debita sua proporzione et secondo che si conosce p. li muri et fondamenti che ci sono essere stata mente dei primi fondatori di farla...».

Dunque i frati propongono di utilizzare dei muri e fondamenti antichi preesistenti.

Nella seduta del Consiglio del 12 ottobre 1561⁸ si legge che queste fondamenta erano state «... olim facta pro ampliacione ecclesiae...». Evidentemente l'esigenza di ingrandire la chiesa era stata

⁴ A. Pellegrini, *op. cit.* (cfr. nota 2).

⁵ A. Pellegrini, *op. cit.*, p. 61.

⁶ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Suppliche, b. 1.

⁷ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Suppliche, b. 1.

⁸ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Consigli, vol. 83, c. 88 r. e v.

propria anche di altri predecessori. Il 21 marzo del 1562⁹ si dice che la fabbrica era già stata cominciata.

Durante i lavori che si intrapresero in questi anni, la chiesa non venne quindi solo abbellita con tre nuove cappelle, ma anche allungata. La cosa non è di scarso significato perché questo allungamento potrebbe essere all'origine del mutamento di orientamento che l'edificio subì in questo contesto. Infatti, considerando l'attuale area su cui sorge la chiesa, si può intuire che non c'era spazio per ingrandirla laddove era più logico farlo, ossia dalla parte del presbiterio, poiché il terrapieno termina dopo pochi metri, ma solo dalla parte opposta, ossia dove si trovava la facciata. Questa è solo una supposizione che tuttavia non appare del tutto infondata.

Fino alla seconda metà del secolo successivo non ci soccorrono altri documenti atti a ricostruire su basi più concrete e rigorose la serie di vicende ricostruttive subite dalla chiesa di S. Agostino. Per questo, allo stato attuale delle conoscenze, bisogna affidarsi a quanto riferitoci dalla tradizione scritta. Infatti da una guida antica¹⁰, edita nel 1909, e che contiene il testo di un catalogo manoscritto seicentesco, ricaviamo che l'architettura della chiesa è di Ludovico Giorgi.

Tale architetto sarebbe stato dunque l'ideatore della trasformazione seicentesca in un'unica navata dell'edificio sacro, ritmato lungo le pareti perimetrali da un ordine gigante ionico, le cui paraste comprendono tra uno spazio e l'altro una ricca decorazione plastica sovrastante i sei altari lignei disposti un tempo nelle pareti lunghe della chiesa.

Non si conoscono altre opere del Giorgi di cui sappiamo che fu,

⁹ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Consigli, vol. 83, c. 182 r.

¹⁰ V. Nolfi (?), *Catalogo delle Pitture esistenti nella città di Fano nel secolo XVII con correzioni ed aggiunte d'autore ignoto*, Fano 1909.

oltre che ufficiale delle truppe pontificie, architetto militare e l'attribuzione del rifacimento di S. Agostino non può essere supportata pertanto da analogie e confronti stilistici con altri episodi architettonici che ci confortino sulla validità di quanto riferito dalla tradizione. L'antichità del riferimento sembrerebbe tuttavia ridimensionare i dubbi che naturalmente si originano dalla considerazione che un colonnello, comandante delle truppe di artiglieria, architetto militare di cui non è documentata alcuna attività analoga, abbia potuto affrontare un'opera di tale impegno non solo statico, ma anche propriamente stilistico.

Ma il nome dell'architetto si lega alla storia dell'edificio, anche perché Ludovico Giorgi e la sua famiglia furono proprietari di uno dei sei altari interni. Quest'ultimo, il secondo a sinistra di chi entrava, era dedicato a S. Barbara, protettrice degli artiglieri. Testimoni di questa antica dedica alla Santa, restano all'interno della chiesa due stucchi, uno dei quali si trova sulla parete sinistra rispetto a quell'altare che ora non esiste più, mentre l'altro è compreso nella ricca decorazione plastica sovrastante. Essi, seppure di dimensioni e forme diverse, rappresentano l'immagine di S. Barbara accanto alla torre, suo attributo tradizionale, mentre in secondo piano, si può riconoscere la forma di un cannone.

Il Mabellini¹¹ riferisce a questo proposito di una parata militare svoltasi a Fano nel 1640, durante la quale il Giorgi e le sue truppe si recarono di fronte alla chiesa di S. Agostino per rendere omaggio alla Santa. L'altare, datato 1643¹², era dunque in opera prima della metà del secolo. Questo ci fa presupporre che a quella data il grosso

¹¹ A. Mabellini, *Una festa e una rivista militari nel 1640*, in «Fanestria: uomini e cose di Fano», Fano, 1937 pp. 54-82.

¹² A. Mabellini, *Cristina Regina di Svezia in Fano nel 1655*, in «Fanestria: uomini e cose di Fano», Fano 1937, nota 1 pp. 41-42.

del lavoro di ristrutturazione della chiesa fosse concluso. A questo riguardo è bene sottolineare una evidente imprecisione del Pellegrini il quale nel suo studio riferisce che nel 1668 «si costruisce l'organo e si stucca tutta la chiesa»¹³. Dagli atti citati dall'autore tuttavia si può dedurre unicamente che in questa data vennero concesse dal Comune delle elemosine solo per comprare l'organo¹⁴. Posto che il Pellegrini non abbia sbagliato ad indicare il documento o che non abbia ommesso il riferimento ad un altro, eventualmente da lui conosciuto, si può dedurre che egli abbia interpretato la frase «in ornamentum ecclesiae» come se si trattasse di ricevere elemosine per la decorazione a stucco, mentre dal contesto si deduce che «ornamento della chiesa» e «decoro della città» vennero riferiti dallo scrivente esclusivamente all'organo.

Dagli stessi documenti comunali apprendiamo che nel 1685 fu voltata la chiesa che verrà affrescata con una quadratura comprendente al centro la gloria di S. Agostino; essa verrà inoltre decorata con altri stucchi¹⁵.

Alcuni studiosi¹⁶ hanno attribuito l'opera di quadratura a Ferdinando Bibbiena. Ma il riferimento non è supportato da documenti. A questo proposito, tuttavia, forse è più giusto dar credito a quanto riferisce un manoscritto settecentesco relativo a notizie su quadri e pitture delle chiese di Fano¹⁷ che riporta il nome di Giambattista

¹³ A. Pellegrini, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Consigli, vol. 172, c. 100 r.

¹⁵ Archivio di Stato, Sez. di Fano, Fondo Archivio storico comunale, Serie: Consigli, vol. 180 c. 43 r. e v., c. 44 r. e v.

¹⁶ A. Pellegrini, *op. cit.*, p. 61; P.C. Borgogelli, *Il convento, la chiesa di S. Agostino e gli affreschi trecenteschi*, in «Studia Picena», 1934, p. 207; C. Selvelli, *Fano e Senigallia*, Bergamo 1931, p. 86.

¹⁷ Il manoscritto è stato pubblicato in Amaduzzi, Cecini, Fontebuoni, *Collezioni private a Fano*, Fano 1983, pp. 235-242.

Manzi, pittore fanese della seconda metà del secolo, quale autore della volta di S. Agostino. Si potrebbe altresì ipotizzare la consueta collaborazione tra figurista e quadraturista e pensare dunque all'intervento di entrambi gli artisti. Ma, fatto un confronto di date, tale ipotesi sembra sfumare. Infatti il Bibbiena fu a Fano due volte. Una prima nel 1677 appena ventenne ed appare chiaro che in questa prima occasione non poté lavorare alla volta dal momento che essa non era ancora realizzata; in un secondo momento, nel 1718/19, quando la volta era stata ultimata da più di trenta anni e allorché il Manzi non era più operante. Cadrebbe pertanto anche in questo secondo caso l'ipotesi di collaborazione fra i due.

La supposizione dell'intervento del Bibbiena sembra pertanto invalidarsi, mentre resta possibile che l'interno della volta fosse affrescato dal Manzi, autore fra l'altro delle pitture mitologiche che ornano la volta del vecchio Teatro della Fortuna di Giacomo Torelli¹⁸.

Nel 1723 la chiesa venne nuovamente consacrata e possiamo pensare che a quell'epoca i lavori fossero definitivamente completati.

Conclusa questa breve e lacunosa storia della chiesa, mi sembra opportuno soffermarmi brevemente sul complesso scultoreo interno ad essa, senza pretendere di esaurire il problema, ma piuttosto per prospettare l'esigenza di un approfondimento dell'argomento finora completamente eluso.

Tale complesso è costituito, oltre che dalla ricca decorazione sovrastante gli altari a cui ho precedentemente fatto cenno, da una serie di undici sculture che, sovrapposte due a due, costellano entro nicchie le pareti della navata. È proprio su queste ultime che vorrei

¹⁸ V. Nolfi (?), *op. cit.*, p. 32.

proporre l'attenzione.

Come a proposito della storia architettonica della chiesa, anche riguardo alla realizzazione degli stucchi e delle sculture non possediamo notizie documentarie. Le nostre uniche fonti sono ancora pertanto quelle rapide guide antiche che raccolgono notizie su chiese e dipinti della città. Da una di queste¹⁹ ricaviamo che «le due statue di stucco di S. Bartolomeo e di S.M. Maddalena sono dell'Amantini di Urbania, le altre sono d'Alessio». La stessa notizia viene riportata dal ms. 18 del fondo Amiani²⁰.

Mentre resta del tutto ignota la personalità dell'Alessio, più nota e interessante appare la figura di Tommaso Amantini. Di questo artista sappiamo che si dedicò alla scultura dalla seconda metà del secolo in poi e che morì nel 1675 ca. Dopo aver trascorso alcuni periodi nella bottega romana di E. Ferrara, lavorò nella nostra regione lasciando sue opere non solo nella nativa Urbania e nella vicina Urbino, ma anche ad Ascoli, Osimo, Jesi, Fossombrone.

A proposito di questa ultima città è bene aprire una breve parentesi. Si ritiene infatti che lo scultore sia stato l'ideatore della decorazione a stucco della chiesa di S. Filippo. Essa si stende lungo tutte le pareti dell'edificio, diffondendosi anche sulla volta.

È innegabile che lo schema decorativo che caratterizza S. Filippo ha evidenti analogie con quello di S. Agostino. Come nella nostra chiesa, qui grandi arcate ritmano le pareti, anche se a differenza della chiesa fanese tali archi inquadrano cappelle e non altari. Ma in entrambe le chiese, al di sopra degli archi, si adagiano figure allegoriche mentre nella volta, come accadeva nella chiesa fanese, si distendono festoni di frutta. Così tra le cappelle si alternano paraste ioniche che però a S. Filippo presentano la scanalatura dipinta. In entrambe le chiese la decorazione è completata da sculture autonome inserite

¹⁹ V. Nolfi (?), *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Biblioteca Comunale Federiciana, Sezione Manoscritti, Fondo Amiani, 18, c. 456v.

in nicchie.

Tali affinità dello schema decorativo sono supportate da alcune analogie stilistiche riguardanti il ciclo scultoreo che avrò modo di sottolineare più avanti. Qui basti aver evidenziato tali aspetti di similitudine, per spiegare i quali si potrebbe presumere nell'Amantini l'anello di congiunzione, essendo l'artista presente, probabilmente, in entrambe le chiese. L'ipotesi che ne consegue, ossia che lo scultore abbia svolto in S. Agostino un'attività più ampia che non la semplice esecuzione di due sculture, è però tutta da convalidare e approfondire; mi è sembrato tuttavia interessante proporla.

Se veniamo ora ad una breve analisi delle undici sculture presenti nella chiesa²¹ apparirà chiaro che non è del tutto agevole la loro identificazione. Tuttavia, sulla base dei vari attributi propri ad ognuna, è possibile avviare alcune ipotesi.

La prima scultura in alto, a sinistra di chi entra, appare una delle più significative dell'intero complesso. La figura femminile indossa un abito mosso da numerose pieghe, mentre il velo che copre il capo scende sul davanti creando animati gorgi. La veste più che ad una tunica agostiniana, che tuttavia ricorda per la cintura in cuoio e il copricapo, fa pensare più genericamente ad un abito vedovile. La figura, che ha una mano alzata in segno di saluto, tiene nell'altra un libro. Seduto alla base della nicchia, un putto ha nelle mani una bilancia e un drappo. La scultura, per il gesto che compie (probabilmente un atto di congedo dal figlio), per il capo velato, per la vicinanza con la scultura del sottostante S. Nicola, di cui si dirà più avanti, potrebbe identificarsi con S. Monica, difficilmente assente in una chiesa agostiniana. Resta tuttavia piuttosto difficile spiegare la presenza del putto in basso perché la bilancia non è attributo di S. Monica,

²¹ Il numero dispari è dovuto semplicemente al fatto che una delle dodici nicchie era usata come base di un pulpito addossato alla parete.

ma piuttosto di S. Chiara da Montefalco, Santa agostiniana, che tuttavia penso di aver identificato in un'altra delle sculture della chiesa.

L'immagine del Santo sottostante si potrebbe invece identificare con Nicola da Tolentino. La statua di un buon livello artistico e caratterizzata da una certa imponenza, compie un gesto iconograficamente tipico del Santo, mentre al suo fianco un putto reca un libro, suo classico attributo, in cui potremmo riconoscere quello della Regola di S. Agostino. Anche l'abito, per le sue larghe maniche e la cintura di cuoio, è facilmente riconoscibile con quello degli agostiniani.

Tra le sculture più agevolmente identificabili si pone poi l'ampia e animata immagine che, calpestando la semiluna e congiungendo le mani, si può ben qualificare come la Vergine Maria secondo l'iconografia dell'Immacolata.

Per attributi piuttosto chiari e ricorrenti, nonché per quanto ci è stato tramandato dalla tradizione scritta, è semplice riconoscere nelle due sculture sovrapposte all'inizio della parete sinistra della chiesa quelle di S. Maria Maddalena e di S. Bartolomeo. L'una infatti, dai lunghi capelli, dall'abito ampio e scollato, ha al suo fianco un piccolo altare con sopra un teschio, motivo iconografico che la distingue. L'altro invece che versa in condizioni di pietosa conservazione è facilmente identificabile per la pelle ricavata sul fondo della nicchia. Il Santo è raffigurato vecchio, barbato, ricoperto da un drappo che gli avvolge i fianchi.

Abbastanza facile risulta il riconoscimento anche della scultura maschile che si trova nella parete breve a destra di chi entra. La statua che tiene in una mano il Bambino, in piedi sul Vangelo, compie con l'altra che stringe un giglio un gesto di devozione tipico di S. Antonio il quale indossa non a caso l'abito francescano. La presenza di tale Santo si giustifica nella chiesa agostiniana perché S. Antonio vestì prima dell'abito francescano quello di S. Agostino.

Nella mutila figura maschile che si trova a sinistra del S. Bartolomeo proporrei di riconoscere S. Agostino. La scultura non ha più le braccia, ma da un piccolo arto che è rimasto ancora appoggiato sulla spalla del Santo è facile arguire che egli tenesse in braccio Gesù Bambino. La presenza del Bambino accanto al Santo è consueta, infatti essa ricorda l'episodio dell'incontro di Agostino in meditazione sulla spiaggia con Gesù. La croce che pende sull'abito agostiniano potrebbe invece ricordare la sua carica di Vescovo nei cui abiti egli è altre volte rappresentato. L'ipotesi di tale riconoscimento, pur se significativa, resta incerta per l'assenza dell'attributo più consueto del Santo, ossia il cuore ardente simbolo della sua fede.

Sopra quest'ultima scultura è collocata una statua femminile che indossa ancora l'abito agostiniano. L'immagine, che ha un braccio rovinato, non si contraddistingue per oggetti particolari che possano aiutare a riconoscerla. Si tratta sicuramente di una Santa agostiniana e per la sua frequente presenza nelle chiese di tale culto si potrebbe pensare a S. Chiara da Montefalco. Tale ipotesi resta tuttavia aperta per la mancanza di altri elementi che ne confermino l'identificazione. All'inizio della parete sinistra della chiesa si trova una scultura maschile in armatura romana, rappresentata nell'atto di uccidere un drago raffigurato sulla base della nicchia. L'iconografia risponde all'immagine di S. Giorgio, ma non bisogna dimenticare tuttavia che nella nostra zona in queste vesti si cala più frequentemente la raffigurazione di S. Crescentino, in particolare protettore di Urbino. Così è raffigurato il Santo da uno scultore ignoto, per esempio, nella chiesa urbinata di S. Francesco di Paola.

Purtroppo non risulta semplice riconoscere le ultime due sculture del complesso. La prima, che si trova al di sopra del S. Giorgio (?), indossa un abito con una sovratunica fermata da una cinta. In testa una corona la configura come Santa regina, ma gli oggetti che essa tiene nella sua destra non concorrono alla sua individuazione.

Nell'iconografia più consueta, infatti, non si conoscono immagini femminili che tengano drappi o bandiere. Lo stesso oggetto che la statua stringe in una mano non è chiaramente comprensibile, mentre nell'altra ora vuota essa forse recava una palma.

Nella scultura situata sopra S. Antonio sembra potersi riconoscere una Santa francescana a giudicare dal tipo di copricapo e dalla corda che ne ricorda il saio. Anche questa statua ha una corona sul capo, mentre con le mani raccoglie alla vita il voluminoso manto che cade pesantemente dietro. Per alcuni aspetti penserei di identificare la scultura con S. Elisabetta d'Ungheria. Infatti con l'immagine della Santa conciliano corona e abito da terziaria francescana, ordine a cui la regina si fece devota a un certo punto della sua vita. Nella storia di Elisabetta si ricorda spesso l'episodio dell'incontro della regina con suo marito, mentre questa si recava a fare l'elemosina con il manto pieno di pani che si sarebbero trasformati, sotto gli occhi del re, miracolosamente in fiori. Il gesto che compie la Santa e il manto che stringe nelle mani potrebbero rievocare questo fatto. Tale identificazione resta tuttavia del tutto ipotetica.

Dall'analisi finora compiuta non sembra potersi arguire che la scelta delle immagini dei santi risponda ad un programma iconografico preciso dal momento che essi appaiono piuttosto aggregati che non significativamente selezionati. È più probabile che ogni singola scelta sia stata determinata da esigenze di devozione (come del resto potrebbero testimoniare i quattro santi direttamente legati all'ordine agostiniano) che non dalla cosciente volontà di accostarli secondo un contenuto più profondo e colto.

Procedendo ora ad una breve analisi stilistica di tali sculture, è bene sottolineare quanto problematico e necessario di approfondimenti sia simile approccio di cui si pongono qui solo alcune premesse. Infatti, se ci affidiamo alle poche notizie a nostra disposizione, possiamo identificare la mano certa di un artista conosciuto solo a

proposito di due sculture dell'intero complesso poiché, come si è già detto, per le restanti opere il manoscritto del fondo Amiani riferisce vagamente il nome dell' Alessio non altrimenti noto. Il riferimento risulta pertanto privo di significato.

Nonostante le pessime condizioni in cui si conservano le due sculture del S. Bartolomeo e della Maddalena opere di Tommaso Amantini, è possibile valutare a loro riguardo il discreto livello di ideazione ed esecuzione. Esse rivelano infatti un artista di buone doti e cultura. La statua della Maddalena è caratterizzata dal tipico avvvitamento per cui, mentre il capo ruota verso destra, le braccia si volgono nel senso opposto determinando un'evidente torsione del corpo. La scultura è coperta da un ampio panneggio che, raccolto da una cintura in vita, ricade abbondantemente ma con fluidità e compostezza verso il basso.

Si rende spontaneo a questo punto un confronto con la scultura analoga che l'Amantini scolpì per S. Filippo di Fossombrone. Si è già detto come la decorazione plastica di questa chiesa sia attribuita allo scultore, ma nel più ampio ambito di essa si pensa di rintracciare la sua autografia nelle otto sculture poste nelle quattro cappelle finali della navata. Di queste fa parte una Maria Maddalena. La scultura, addossata ad una parete, riecheggia nell'impostazione quella di S. Agostino. Il volto infatti si volge dalla parte opposta delle braccia che qui stringono le pisside e che potrebbe fornirci un'indicazione utile a completare l'immagine lacunosa della nostra. Ricco è il panneggio, mentre le chiome si riversano diffusamente sul corpo della Santa. Ma ciò che colpisce in questo confronto è il trattamento delle stoffe. A S. Filippo esso è largo, ma caratterizzato da pieghe chiuse e schiacciate tali da far emergere evidenti gli spigoli dei piani d'incontro, mentre a S. Agostino l'ideazione del panneggio sembra rispondere a ricerche diverse. Essa infatti risulta molto più fluida e ampia, definendo pieghe circolari e morbide. L'osservazione di si-

mili differenze di concezione che facilmente potrebbero estendersi anche alla scultura del S. Bartolomeo, se le sue condizioni ce la rendessero più leggibile, non è di scarso significato. Infatti quel modo di rendere gli abiti e le pieghe delle sculture di S. Filippo ritorna, uniformando quasi le altre sculture di S. Agostino, nonostante che in esse si possano notare evidenti diversità di mano. In sintesi l'interrogativo che ci si pone a questo punto riguarda proprio questo problema: perché proprio nelle due sculture che la tradizione ci ha tramandato come opera di Amantini noi non troviamo identità stilistica, rispetto alle altre attribuite all'artista, nel trattamento dei panneggi?

Dallo studio delle sculture direttamente attribuite ad Amantini in S. Filippo, si deduce che questo artista pur abile e coerente era informato, nell'ideazione delle sue sculture, da un sentimento molto contenuto, sobrio, a volte debitore di vecchie formule manieriste. Significativa in questo senso appare la scultura di S. Anna nella stessa S. Filippo che, eretta e lineare, è avvolta da un panneggio quasi austero che si caratterizza ancora per quel modo di trattare le pieghe attraverso il quale l'artista ci fa intuire la malleabilità del materiale, ossia lo stucco con cui essa è lavorata. In questo ordine di tendenze stilistiche porrei anche la scultura del S. Agostino e forse ancora quella della S. Chiara da Montefalco (?) che si distinguono proprio per questa interpretazione contenuta, per certa compostezza e chiusura tardo-cinquecentesca.

Continuando ancora in questa breve analisi, riconoscerei nel S. Nicola da Tolentino una delle migliori opere del complesso. Rispetto alle due sopraddette, quest'ultima appare animata da un sentimento più intenso che ne muove le larghe pieghe schiacciate, amplia le maniche, gonfia la stoffa. Essa ci appare più aperta e comunicativa, più mobile e pertanto maggiormente aggiornata sugli svolgimenti della scultura barocca. A questo proposito ci si prospetta un'altra serie di interrogativi. Se, come ho già detto, Amantini fu alla scuola del Fer-

rata che cosa apprese da quel maestro? A giudicare dalle sculture di Fossombrone niente, se non quel modo di schiacciare le pieghe proprio non solo del Ferrara, ma di certa scultura barocca; e allora di chi furono opera quelle statue presenti nella nostra chiesa che si possono avvicinare maggiormente alla scultura del Seicento e ancora perché l'Amantini rimase, rispetto a questi orientamenti, completamente estraneo?

Questi interrogativi che per ora rimangono senza risposta prospettano eventuali direzioni verso cui orientare un'ulteriore ricerca.

Espressione ancora più decisa di arte barocca appaiono le sculture di S. Monica e dell'Immacolata. Più coerente il linguaggio formale della prima, di un'enfasi non ben controllata la seconda; esse tuttavia rivelano un'adesione più immediata alle tendenze artistiche del secolo a cui appartengono. Interessante nella S. Monica è l'animazione del gesto che dilata la scultura oltre lo spazio della nicchia, l'instabilità da cui sembra percorsa e il movimento del manto, il cui sviluppo orizzontale copre parte della veste sottostante e accresce la sensazione di transitorietà che dalla statua emerge.

La ricerca di moto, l'interpretazione agitata dei panneggi, la carica emotiva con cui è interpretata la figura dell'Immacolata e per cui questa si distingue dalle altre, tuttavia non sembrano sostenute da un coerente discorso stilistico. Se è proprio della scultura barocca far scomparire dietro le pieghe delle vesti il corpo delle immagini scolpite, qui tali pieghe, che assumono uno sviluppo troppo accentuatamente orizzontale, non sembrano ordinate e coordinate compiutamente, né si irradiano da un nucleo unico assumendo pertanto un andamento dispersivo.

Opere di un piatto esecutore appaiono invece i Santi Antonio ed Elisabetta (?). Si può pensare a loro riguardo ad un artigiano che lavorasse nella cerchia dell'Amantini poiché riecheggiano anche in esse quei modi tipici di piegare le stoffe, ma qui gli abiti si fanno troppo

pesanti e grossolano risulta il loro trattamento, così come incerto appare lo sviluppo delle proporzioni nella S. Elisabetta (?) o la consistenza fisica del S. Antonio.

Un breve discorso a parte merita la scultura del S. Giorgio (?) a proposito della quale ho trovato, sul fondo della nicchia che la ospita, inciso il nome dello scultore che si firmò: Tomas Boldrinus Anconitanus. Questa scoperta mi conforta sulla considerazione già avanzata, che le mani operanti all'interno del ciclo di S. Agostino non siano solo due, come la tradizione scritta ci ha tramandato e che pertanto il discorso sia più complesso e articolato come già ho voluto sostenere.

Di questo scultore finora ignoto non conosciamo altre opere o documenti. Egli sembra iscriversi nell'ambito di un dignitoso possesso del mestiere che rende la scultura aggraziata e raffinata.

Per la stessa grazia, per l'analogo trattamento dei tratti fisionomici, per l'attenzione al dettaglio potrebbe appartenere allo stesso artista la scultura soprastante che non sono riuscita a denominare.

Da questa rapida analisi stilistica emerge dunque che gli artisti che collaborarono alla realizzazione delle sculture di S. Agostino sono diversi, non solo per numero ma anche per capacità e formazione culturale.

Attraverso questo studio, in cui ho tentato una breve ricostruzione storica e un approccio iconografico e stilistico relativo al complesso scultoreo, ho soprattutto voluto prospettare su quali direzioni potrebbe articolarsi una ricerca più ampia che coinvolga storia ed arte della chiesa di S. Agostino, oggi indebitamente dimenticata.

Si ringrazia la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici delle Marche per aver consentito la riproduzione di materiale del proprio Archivio Fotografico.



Statua di S. Monica (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Nicola da Tolentino (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua dell'Immacolata, II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Maria Maddalena, II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Bartolomeo, II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



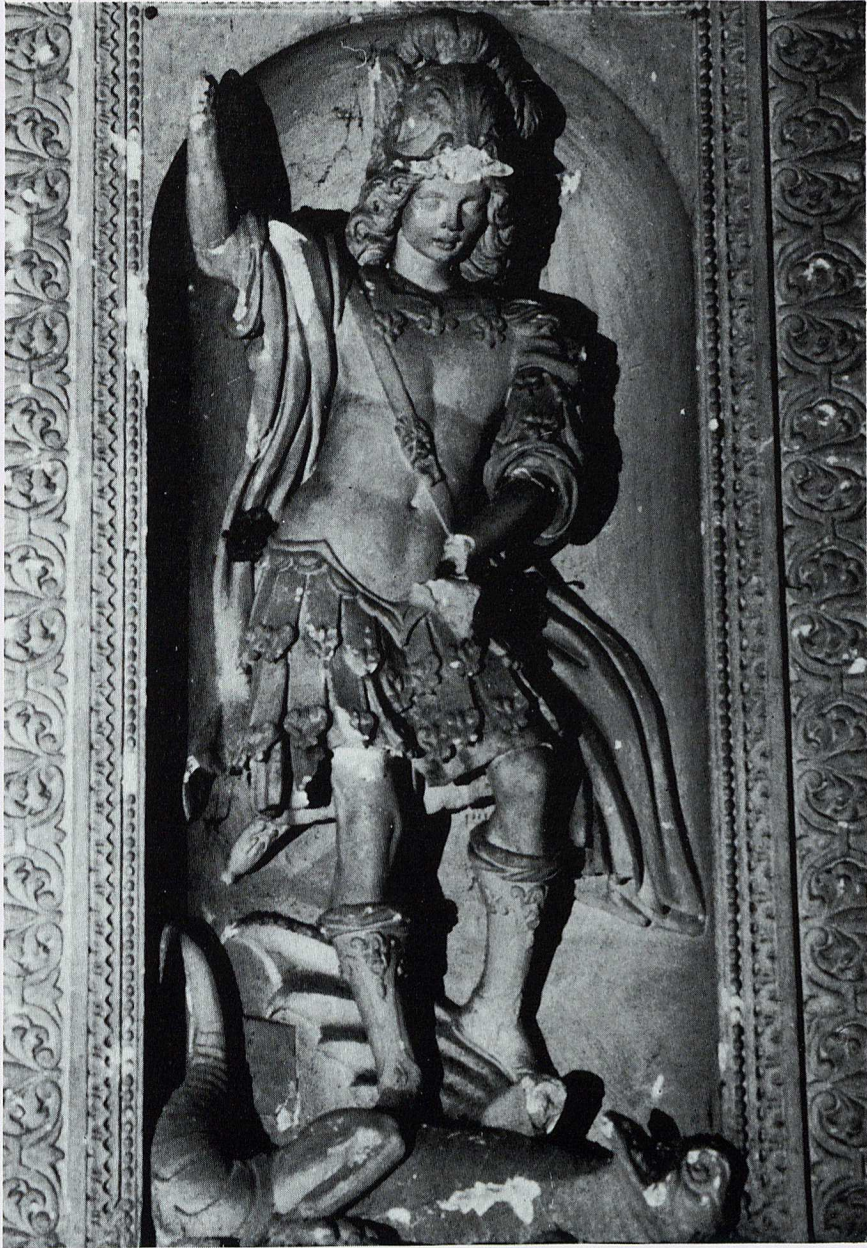
Statua di S. Antonio da Padova, II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Agostino (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Chiara da Montefalco (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



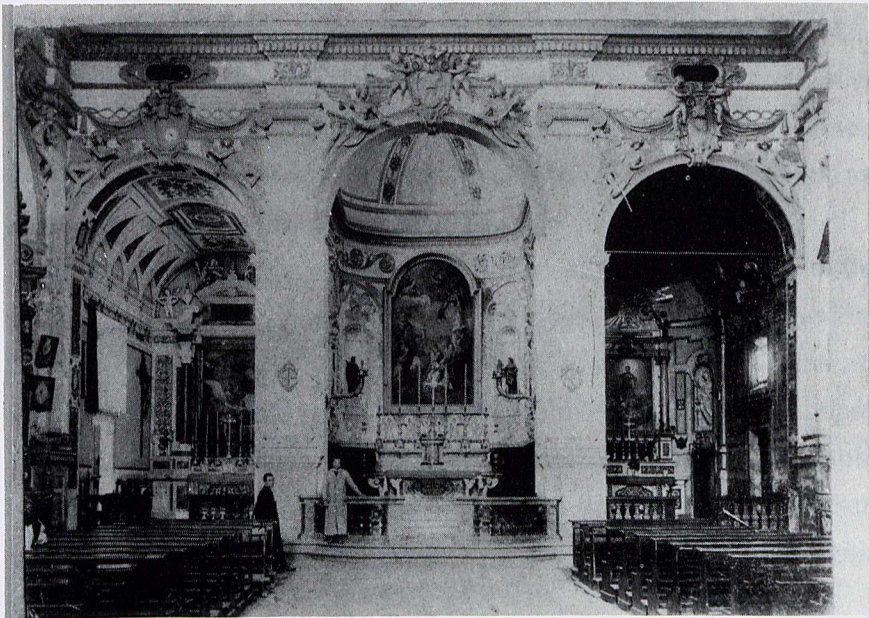
Statua di S. Giorgio (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di Santa, II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Statua di S. Elisabetta d'Ungheria (?), II metà del secolo XVII (Fano, chiesa di S. Agostino).



Fano, interno della chiesa di S. Agostino in una vecchia foto d'archivio anteriore all'ultimo conflitto bellico. (Fano, Fototeca Biblioteca Federiciana).