

Il fregio di Palazzo De' Petrucci a Fano

Guido Ugolini

I lavori di restauro architettonico recentemente eseguiti all'Istituto Professionale di Stato per i Servizi Commerciali, Turistici e della Pubblicità "A. Olivetti", già Palazzo De' Petrucci, hanno riportato alla luce frammenti più o meno estesi di un grande fregio, dipinto nelle pareti di una delle sale del piano nobile. Di quest'opera ho già avuto occasione di scrivere nel n° 11/2005 del Bollettino per i Soci dell'Archeoclub d'Italia, "L'Archeo d'Augusto", dove, in un breve saggio dal titolo "Le città del Fregio De' Petrucci", ho cercato di identificare le grandi città marinare ancor oggi riconoscibili nei pochi frammenti recuperati e di chiedermi le motivazioni che potevano aver determinato, da parte dei committenti, la scelta stessa di quelle città. In questa sede il proposito è sì quello di verificare la tenuta delle indicazioni e delle considerazioni già avanzate, ma anche, e soprattutto, quello di indagare l'ambito culturale nel quale l'opera si cala, tentando di saggiare, all'interno di esso, una qualche possibilità attributiva.

I pochi frammenti riemersi sono sufficienti a consentirci una sicura ricostruzione del fregio in tutti, o quasi, gli elementi della zona bassa, mentre ignota, anche se sostanzialmente intuibile, resta la struttura della zona alta (fig.1). Il fregio altro non era se non una sequenza di grandi riquadri rettangolari, definiti da cornici a iterato motivo di emicompasso contenente un disegno fitomorfo. Splendidi vasi di maiolica a fondo azzurro e con rilievi oca, vasi su cui poggiano, quasi cariatidi, coppie di figure femminili – di tali figure sono visibili, nel migliore dei casi, solo le gambe -, separano i vari riquadri, all'interno dei quali è sempre raffigurata la mappa di una città. Sotto i vasi divisorii fa bella mostra di sé una testa leonina dalle chiare fattezze antropomorfe. Seduti agli angoli delle cornici stanno figure di putti alati che si rigirano all'indietro e allungano le mani a sostenere i vasi divisorii che sono alle loro spalle, mentre sotto ogni cornice, al centro, è collocata una bella testa femminile ornata di vistosi gioielli sopra la fronte e al di sotto di essa, in un cartiglio simulante il color dell'arenaria, in bei caratteri maiuscolo-lapidari, il nome della città raffigurata – di tale motivo ornamentale resta oggi solo un malconcio frammento –.

Della nobile famiglia fanese dei Petrucci sappiamo che aveva raggiunto la sua prestigiosa posizione sociale grazie al commercio. Una famiglia di intraprendenti imprenditori, baciati sì dalla fortuna, ma anche capaci di rischiare per la loro prosperità; uomini amanti della cultura e ottimi viaggiatori,

profondamente religiosi e filantropi, collezionisti e mecenati che, oltre alle molte ricchezze, accumularono anche gran quantità di libri e si circondarono di tante opere d'arte, lasciando poi i loro beni ai padri gesuiti perché fossero di giovamento all'educazione della gioventù fanese (1).

Tolto il palazzo, a testimonianza di questa famiglia resta oggi ben poco: un inventario secentesco di Pietro Petrucci, forse il documento più importante e significativo; l'immagine di Antonio Petrucci raffigurata da Giovan Francesco Guerrieri per la cappella di famiglia nella chiesa di San Pietro in Valle ed oggi nella Pinacoteca civica (2); qualche atto di nascita e di morte, e poco più. Dall'inventario veniamo a conoscere che i pittori pesaresi Giulio Cesare Begni e Giangiacomo Pandolfi furono impegnati ad affrescare le pareti della dimora fanese dei Petrucci e sappiamo ancora delle molte copie di opere di grandi artisti (Perugino, Reni, Barocci, ed altri) fatte eseguire ad ornamento delle pareti del palazzo da artisti locali (3). Testimonianze certamente di rilievo, che dicono dell'amore dei Petrucci per la cultura, ma che non bastano a delineare una griglia di interessi, un ventaglio di conoscenze, una gamma di orientamenti quali senz'altro dovettero essere quelli avuti dalla famiglia nel tempo, perché purtroppo nulla resta delle opere eseguite dal Begni, dal Pandolfi, o da quelli che operarono prima di loro, nulla sappiamo dei tanti libri raccolti, degli atti che documentavano i loro commerci, della corrispondenza e del giro delle loro conoscenze. Questo spiega ovviamente quanto importante sia la riscoperta di qualsiasi testimonianza, non importa se figurativa o scritta, che sia però direttamente legata ai Petrucci, perché essa sarà in ogni caso provvidenziale contributo per una loro maggiore conoscenza, come proprio dimostra, e lo vedremo, il fregio recentemente ricomparso.

Esso si direbbe lì posto per raccontarci il vasto giro di affari e di contatti che facevano capo ai Petrucci, le fonti di provenienza della loro ricchezza, la ragnatela di rapporti che li legavano alle capitali del potere economico europeo, e si direbbe lì posto per dirci l'amore nutrito per la conoscenza e per i viaggi, l'amore maniacale di chi vuol riconoscere, nella mappa, la posizione dell'attracco, la collocazione della banchina, la sistemazione del fondaco. Esso è indubbia testimonianza di un'apertura mentale senza precedenti nella Fano della seconda metà del Cinquecento: le pareti di casa utilizzate come pagine di un grande atlante marinaro, come dispiegamento e ingrandimento mappale d'importanti centri costieri europei.

In questi affreschi, o meglio nel poco che resta di essi, è ancora possibile riconoscere alcune città con ottimi margini di sicurezza; sono città del Mediterraneo e non, tratte verosimilmente da stampe e mappe dell'epoca, strumenti che non dovevano certo mancare in casa Petrucci, e raffigurate secondo quella particolare tecnica detta "a volo d'uccello".

La città (fig. 2) che occupa il frammento più esteso è, come già vide Monica Della Chiara, una città dell'Europa del Nord, Anversa. La si riconosce sen-

z'ombra di dubbio dalla presenza, in basso, della bella fortezza stellare. Una mappa di Anversa disegnata nel 1568 da Domenico da Fano (fig. 3) per Gabrio Serbelloni (4), non solo conferma l'esattezza del riconoscimento, ma orienta anche verso il periodo di probabile esecuzione degli affreschi, e cioè gli anni sessanta-settanta del Cinquecento.

Le moderne tecniche digitali di fotografia, correlate alle possibilità offerte dal computer, consentono di pervenire con estrema facilità e rapidità ad ingrandimenti tali delle immagini che neppure il particolare più insignificante o quello difficile da notare nella visione dal vero passa inosservato. Grazie a ciò mi è stato possibile localizzare e leggere i frammenti davvero minuscoli di un'iscrizione, ANV(ersa), le cui tracce sono ancora visibili nel cartiglio sotto la cornice (fig. 3), confermando, se ve ne fosse stato bisogno, l'esattezza del riconoscimento.

All'area mediterranea appartengono tre città: Venezia, Costantinopoli, Genova; per il riconoscimento delle prime due non sussistono incertezze, mentre per l'ultima, Genova, permangono ampi margini di dubbio dovuti all'esiguità del frammento.

Di Venezia (fig. 4) sono perfettamente individuabili le anse del Canal Grande, il Canale della Giudecca e il campanile della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Sono particolari urbanistici talmente noti a tutti che non è neppure il caso di dilungarsi, a dimostrazione dell'esattezza del riconoscimento, in raffronti con piantine della città lagunare.

La grande Costantinopoli (fig. 5), al contrario di Venezia, richiede invece, per essere correttamente riconosciuta, un supplemento d'impegno. La presenza di obelischi, di costruzioni monumentali, di templi e persino di un edificio molto simile ad un Pantheon, parrebbe indirizzare, sulle prime, verso la città di Roma. Il canale in basso, per la totale assenza di ponti, non è però un fiume, e dunque non è il Tevere; esso è piuttosto un braccio di mare che circonda la città e nella sottile lingua di terra fra città e mare si muovono uomini e cavalieri i cui abiti, pur nel minuscolo e sommario formato, suggeriscono fogge di mantelli tipicamente orientali, e i loro copricapo quelle altrettanto tipiche di orientali turbanti. Non di Roma dunque si tratta, ma di una grande città dell'Oriente; semmai di una città emula di Roma. La prova incontrovertibile che si tratti di Costantinopoli, la Roma d'Oriente appunto, ci viene dalla presenza del grande edificio rotondo ad arcate che, per posizione occupata nel tracciato urbano e per tipologia architettonica, deve essere senz'altro riconosciuto per la notissima basilica di Santa Sofia (fig. 6), fatta erigere da Giustiniano nel 530-37, dopo che un incendio aveva distrutto quella innalzata in precedenza da Costantino. La grande chiesa è sempre presente e riconoscibilissima in tutte le mappe di Costantinopoli, come del resto la monumentale struttura ad arcate (Augusteum? Ippodromo?) situata nella parte più bassa della città, vicino alla striscia di mare. Santa Sofia è dunque il segno inequivocabile che di Costantinopoli si tratta. C'è però da

notare che negli anni sessanta-settanta del Cinquecento, quando questi affreschi vengono presumibilmente eseguiti, la grande basilica non è più da tempo la cristiana Santa Sofia eretta da Giustiniano, ma da oltre un secolo, dalla conquista di Costantinopoli da parte dei turchi nel 1453, essa è diventata una moschea musulmana ed è stata dotata dei quattro minareti che ancora oggi la caratterizzano. Ci si chiede allora perché in casa Petrucci, a distanza di tanto tempo, non si prende atto di tale avvenuta trasformazione? La risposta più ovvia parrebbe venire dal fatto che mentre talune mappe del tempo indicano con precisione i minareti di Santa Sofia, altre, ancorché cinquecentesche, e dunque sicuramente a conoscenza degli eventi, non li segnalano affatto. Si potrebbe pensare allora che per questa raffigurazione della grande Roma d'Oriente ci si sia indifferentemente serviti di una di tali mappe proprio come ci si sarebbe potuti servire di un'altra. L'indifferenza però, in un programma iconografico, è la cosa più improbabile: tutto è scelta, e la scelta, da parte del committente, di un'immagine piuttosto che di un'altra non è mai affidata al caso. L'affresco fanese potrebbe celare qualcosa di più intrigante e utopico, meritevole di qualche considerazione. A ben guardare il dipinto mostra nella parte bassa centrale, al di qua della striscia di mare, una grande croce bianca (fig. 7), cosa alquanto singolare, per una serie di considerazioni che vedremo subito.

Datazione probabile per gli affreschi, s'è ormai più volte detto, è quella che li vede eseguiti tra il 1560 e il 1580.

Il 1571 è l'anno della grande vittoria, a Lepanto, delle forze della coalizione cristiana su quelle musulmane, vittoria che stronca ogni velleità di conquista, da parte di quest'ultime, dei territori europei, vittoria vissuta dal mondo cristiano come vero e proprio evento miracoloso dovuto alla Vergine, fervidamente invocata nell'ora del pericolo con la ben nota preghiera del Rosario - è risaputo come proprio da questo momento, grazie anche all'impulso dato alla pratica religiosa da Pio V, tornino a moltiplicarsi le confraternite del Rosario e la preghiera mariana si diffonda con rapidità ovunque -.

Risaputa è ormai anche la religiosità dei Petrucci, vera e convinta, inequivocabilmente testimoniata dal citato testamento di Pietro Petrucci; religiosità che potrebbe non essere del tutto estranea al posizionamento, nell'affresco, della ben visibile croce davanti a Costantinopoli e potrebbe non essere estranea anche all'assenza dei minareti di Santa Sofia. Nel caso infatti gli affreschi vengano eseguiti prima del 1571, quando il pericolo dell'avanzata musulmana è fortemente sentito in Europa, presenza di croce e assenza di minareti potrebbero essere letti, stanti le reali preoccupazioni, come auspicio per il ritorno alla cristianità della grande Costantinopoli e dunque dell'Oriente; nel caso invece gli affreschi vengano eseguiti dopo il 1571, in quel momento d'euforia qual è appunto quello vissuto all'indomani di Lepanto, le stesse indicazioni potrebbero configurarsi come segno d'esultanza, come profondo respiro di sollievo per l'avvenuta riconquista a Cristo,

o a Roma, della città-simbolo di tutto l'Oriente, città da sempre emblema di fede cristiana, da quando l'imperatore romano Costantino il Grande, in tempi ormai lontani, l'aveva scelta come capitale dell'Impero romano d'Oriente e vi si era trasferito.

Sotto questa luce, la croce davanti a Costantinopoli e la riconduzione alla sua forma originaria della basilica di Santa Sofia, liberata cioè dalle aggiunte architettoniche che da oltre un secolo la qualificavano come moschea, troverebbero una giustificazione non priva di senso e del tutto consona all'ortodossia dei Petrucci. Sarà allora un caso, ma un caso davvero curioso, che nella cosmopolita Costantinopoli di Casa Petrucci, dove compaiono tanti edifici che rimandano alla Roma pagana, come il grande Pantheon, non si veda un sol minareto, e i pochi musulmani sulla spiaggia, più che passeggiare sembrino in realtà fuggire, andando tutti dalla stessa parte, sembrano cioè scappare da una città che più non appartiene loro.

L'anno 1571 è da considerarsi allora, per i nostri affreschi, come il termine *ante o post quem*? L'ultima indicazione, quella che sembrerebbe – il condizionale è sempre d'obbligo, vista la difficoltà di lettura e l'ipoteticità interpretativa dovuta allo stato dei dipinti - indicare come in fuga dalla loro città i musulmani sulla spiaggia, è da intendersi anch'essa come auspicio o non piuttosto come espressione d'esultanza del committente per il fatto già accaduto? Il quesito è, al momento, senza possibilità di risposta, e forse lo resterà a lungo senza l'ausilio di qualche documento che intervenga a indicare con precisione il tempo d'esecuzione.

Senza possibilità di sicura risposta è anche l'identificazione della quarta città portuale, per l'esiguità del frammento rimasto. In esso si vede soltanto un molo con sopra un faro (fig. 8). Quel faro parrebbe condurci alla 'lanterna' di Genova, una città che aveva sicuramente tutte le carte in regola per apparire nel fregio di Palazzo Petrucci, ma la cui identificazione, per quanto detto, resta avvolta nelle nebbie del dubbio.

Quante altre città, e quali, fossero raffigurate nel fregio non è dato sapere. Quali altri luoghi abbiano potuto avere motivo d'interesse per i Petrucci tanto da essere scelti a figurare nelle pagine di quel libro non conosciamo. Possiamo solo chiederci se quelle vedute, all'apparenza così puntuali nella descrizione di vie, palazzi, monumenti, porti, canali, raccontino davvero la ragnatela di contatti, di interessi, di scambi, che i Petrucci avevano intessuto con i grandi centri commerciali mediterranei ed extramediterranei, o non siano piuttosto le pagine di un atlante che raccontano il piacere del viaggio e del conoscere, un piacere che aveva antesignani illustri, come il grande Petrarca il quale, ormai vecchio e non più in grado di affrontare le fatiche del viaggiare, si compiaceva a percorrere itinerari immaginari chiosando le mappe dei codici in suo possesso. E possiamo chiederci se quelle mappe non siano anche la proiezione, sui muri del palazzo, di un'Europa politico-religiosa così come l'avrebbero voluta i religiosissimi Petrucci. Solo la sco-

perta di un contratto di committenza, di una memoria, potrebbero forse sopporre al disastroso stato conservativo dell'opera che, come s'è detto, non consente la formulazione di alcuna risposta certa. Forse quelle mappe sono un po' l'una cosa, un po' l'altra e un po' l'altra ancora, ma di certo esse sono un fatto culturale perfettamente in linea coi tempi e anticipano di qualche anno, sia pure inconsapevolmente, le pareti di un notissimo corridoio vaticano, quelle "dipinte tra il 1580 e il 1583, da Antonio Danti (dietro notizie fornitegli dal fratello, il famoso geografo Ignazio), con carte geografiche di tutte le regioni d'Italia e con bellissime piante e vedute di città" (6).

Non meno interessante delle mappe è il complesso e ricco apparato ornamentale in cui quelle sono incastonate. Brillante esempio di felicità inventiva e di capacità esecutiva, esso è senz'altro testimonianza della vivacità culturale dei Petrucci, del loro gusto e della gioia di circondarsi di bellezza, della loro volontà di pretendere, per la propria dimora, quanto di più *à la page* la piazza potesse offrire al momento. Quell'apparato merita di essere guardato con attenzione, perché molto può dirci del momento esecutivo e dell'ambito culturale di cui è splendida espressione.

L'adesione a schemi di festosa e fastosa fantasia inventiva, gli squilli di una creatività che trova nel movimento, talvolta anche esagitato, il suo fulcro vitale, quel muoversi all'interno di un mondo i cui fremiti pervadono, dopo la morte di Michelangelo avvenuta a Roma nel 1564, l'Italia intera, fanno collocare l'attività dell'autore di questo fregio in pieno momento manieristico. Il nostro pittore si muove con disinvoltura in un ambito le cui componenti culturali più eclatanti e meglio riconoscibili denunciano ascendenze zuccaresche, spiccate simpatie per l'arte della maiolica, sicura conoscenza di precisi ambienti della capitale. Queste le tracce più evidenti da lui lasciate sui muri del palazzo fanese. Queste le tracce su cui dovremo rincorrerlo.

Se un precedente anticipa la minuta decorazione delle cornici che inquadrano le vedute di città, tale precedente va individuato nel palazzo roveresco di Senigallia, nello stupendo prototipo dipinto da Taddeo Zuccari al centro di un soffitto quale inquadratura dello stemma in tralice di Guidubaldo II della Rovere. Nessun gioco di emicompassi a Senigallia, ma il motivo fitomorfo che troviamo nelle cornici fanesi (fig. 9) è fortemente debitore verso la bella iterazione di foglie d'acanto espressa dal vadeso nel soffitto roveresco. E' un tributo questo che le cornici di Palazzo De' Petrucci condividono con quelle meno elaborate, ma affini per indicazioni culturali e coeve, che nel vicino Palazzo Castracane inquadrano, in un fregio pervenutoci nella quasi totale integrità, scene della vita di Castruccio Castracane.

Un segnale di spiccata evidenza viene dai bei vasi a fondo celeste e rilievi ocre che, insieme alle figure femminili a cui fanno da base, sono posti a divisorio dei vari riquadri, vasi dalla forma elegantissima, impreziositi nell'ampia pancia da rilievi a busto alato di figura umana che sorregge, con l'estremità delle ali, due festoni sovrastati da teste d'ariete. Sono segnali di spicca-

ta evidenza, dicevo, perché dichiarano la familiarità del loro autore con il mondo maiolicaro, al quale non si sottraggono neppure le antropomorfe teste leonine applicate, quasi antefisse, sotto i vasi medesimi. Sono oggetti la cui presenza rimanda a precise conoscenze e consuetudini, quelle del pittore con la manipolazione della creta o quanto meno con la frequentazione della bottega maiolicara, per la fornitura magari di disegni e modelli da realizzare poi nella creta, com'era norma a quei tempi specie se il pittore era originario di città o paese dove tale produzione era sostentamento per molti. Merita qui ricordare che in un'altra opera fanese compare una ceramica che potremmo metaforicamente dire uscita dalla stessa mano che ha disegnato, o dalla stessa bottega che ha prodotto, quelle di Palazzo De' Petrucci, è la grande tela centinata della Pinacoteca 'San Domenico' raffigurante la *Natività del Battista*. Qui, isolata in primo piano, è esposta una brocca per acqua. Elegante e raffinata nella forma e nel suo colore azzurro del fondo, come i nostri vasi, essa evidenzia, come i nostri vasi, rilievi ocre di costolature e festoni. Questi elementi, come quelli segnalati dalla cornice di cui s'è detto poco sopra, sono indizi illuminanti, che spingono a ricercare l'habitat del nostro artista lungo la Valle del Metauro, la valle degli Zuccari, la valle che vede a Casteldurante (Urbania), nell'epoca che ci interessa e non solo, un'incredibile fioritura di artisti praticare con successo, sulla scia degli Zuccari appunto e di Perin del Vaga, l'arte della pittura sia in patria che a Roma, senza trascurare peraltro proprio la produzione di quella maiolica ch'era stata la prima palestra del loro esercizio pittorico e plastico; valle, quella del Metauro, che nella seconda metà del Cinquecento vive il suo momento creativo più straordinario e fecondo, ricco di apporti, convulso, animato da una schiera di presenze tali, – penso non solo agli Zuccari, ma ai Salvolini (Episcopi), ai Dolci, ai Picchi, agli Apolloni, penso alla schiera dei bravissimi e quasi sempre anonimi scultori operosi a Sant'Ippolito (scalpellini di Sant'Ippolito), della cui attività sono esempi straordinari qui a Fano i portali e i camini in arenaria di Palazzo Palazzi, e penso alle presenze finanche straniere quali Augustinus Albrecht di Wallenstein, che ha dipinto le belle vele della cupola di S. Filippo a Sant'Angelo in Vado, quali Hans Rottenhammer, autore della splendida pala eseguita per l'altare dei falegnami a Fossombrone -, da essere indicato da Luciano Arcangeli come "manierismo metaurense" (7), un momento artistico vitale e, starei per dire, autonomo, dalle caratteristiche visibilmente proprie. Un momento che trova a Fano incredibili e prestigiosi committenti, al punto da assurgere a centro tra i più importanti, nella vallata metaurense, per presenza e conservazione di opere di questo periodo.

Donde vengono al nostro pittore, dobbiamo anche chiederci, la solida e quasi tattile bellezza di quelle teste femminili dalle bionde e morbide pettinature, ricche di vistosi gioielli? o quei putti alati seduti agli angoli delle cornici? o i festoni di quei vasi sovrastati da teste d'ariete? Ci troviamo senz'al-

tro davanti ad una esposizione di temi ornamentali che sa di *déjà vu*.

C'è, a Roma, nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, uno stupendo fregio opera di Perin del Vaga e collaboratori. C'è a Casteldurante, guarda caso, un pittore, Luzio Dolci, che a Roma "stette e lavorò gran tempo", e sicuramente lavorò proprio in Castel Sant'Angelo come collaboratore di Perin del Vaga, firmandosi orgogliosamente con lo pseudonimo di "Luzio Romano", un pittore di cui non si conoscono dati anagrafici, provenienza, formazione, un pittore che resta fantomatico nella schiera dei collaboratori di Perin del Vaga, ma che trova una sua precisa collocazione solo se lo si identifica col durantino Luzio Dolci. E' lui allora l'autore del fregio di Palazzo De' Petrucci? Gli indizi parrebbero confermarlo. Troppi elementi inducono a credere che l'autore di quest'opera conosca fin troppo bene la romana Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, dai bei volti di bionde fanciulle agghindate il capo di collane e gioielli ai mascheroni antropomorfi sovrastanti i tondi con le storie di San Paolo, dalle alate figure sedute agli angoli delle cornici agli ovali cammei con raffigurazioni mitologiche, dai festoni sorretti da busti umani e sovrastati da teste d'ariete ai grandi vasi di maiolica posti talvolta a sostegno dei tondi istoriati. Un'inesauribile fonte da cui attingere temi, decorazioni, motivi ornamentali, strutture compositive e quant'altro. Un patrimonio incredibile d'idee per chi avesse avuto la fortuna e il tempo di trascriverlo nel proprio taccuino d'appunti; un patrimonio da riutilizzare all'occorrenza con sicuro successo.

Tanti indizi, tante affinità, tante coincidenze, portano a Luzio Dolci, ma chi è Luzio Dolci?

Luzio Dolci, figlio del pittore Ottaviano, nasce a Casteldurante agli inizi del sec. XVI e si sa che nel 1536 opera già in proprio. Maiolicaro – il D'Annunzio ricorda le ceramiche di Luzio Dolci nelle prime righe de *Il piacere* –, lavorò soprattutto come pittore e frescante in Rimini, Città di Castello, nella roveresca Villa Imperiale di Pesaro, in Casteldurante, città quest'ultima dove operò insieme al concittadino Giustino Episcopi (Giustino de' Salvolini detto l'Episcopi). Nel 1552 sposò in prime nozze Dionora Castellani e nel 1565, in seconde nozze, Mirabile Tiranni. Rissoso di temperamento fu coinvolto in numerose liti e cause. Partecipò attivamente alla vita amministrativa della sua città, rivestendo le cariche di priore e gonfaloniere.

“La sua prima educazione artistica – scrive Don Corrado Leonardi – l'ebbe nella bottega del padre, ma gli storici e i critici d'arte vedono in lui tendenze così varie da far credere che ben presto, probabilmente nel 1541, il Dolci lasciò la casa paterna per seguire a Roma il concittadino Giustino Episcopi chiamato a lavorare con Taddeo Zuccari e con Perin del Vaga. Da quella data i cicli pittorici del Dolci procedono legati a quelli pregevoli dell'Episcopi. Nel 1558 insieme con l'Episcopi dipinse la grande tavola della *Pentecoste* per la cattedrale di Urbania, dove si notano evidenti influssi raf-

faelleschi, e gli affreschi all'intorno andati distrutti nel sec. XVIII. Subito dopo, con l'Episcopi, accettò la commissione dell'opera pittorica nella chiesa di S. Chiara, dove il Dolci affrescò a tempera il padiglione con il *Paradiso*, compiuto nel 1560. Nel 1568 il Dolci era in lite con Pierantonio Petrucci a causa di "un quadro picture" non pagato (Urbania, Arch. com., Arch. antico B, 185). Nel 1571 il Comune affidò a lui e al nipote Agostino Apolloni l'incarico di erigere la statua di *Ercole* nella piazza in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este con Francesco Maria II della Rovere... Nel 1579 dipinse la tela *Natività della Vergine* che si conserva nella chiesa di S. Chiara di Cagli, 'sullo stile della scuola dello Zuccari'... Oltre alla sua produzione pittorica, favorevolmente considerata dalla critica fin dagli inizi, si deve ricordare la sua pregevole attività di stuccatore ancor oggi documentata dalla completa decorazione della chiesa di S. Caterina di Urbania, sede della Confraternita degli artisti, nella quale il Dolci risulta iscritto. Non si conoscono opere in maiolica firmate dal Dolci, anche se i documenti archivistici locali lo presentano in età avanzata con l'attributo di 'vasarius'.

Il Dolci morì a Casteldurante il 30 ott. 1591" (8).

La notizia della lite, nel 1568, fra Luzio Dolci e Pierantonio Petrucci per un dipinto non pagato, notizia che parrebbe gravida di conferme per quanto qui si ipotizza, potrebbe far sussultare. In realtà non fa approdare a nulla perché, controllato il documento citato dal Leonardi (9), si è appurato che il Pierantonio Petrucci non è membro della famiglia fanese dei Petrucci, ma un concittadino del Dolci. E c'è anche da dire che i nostri affreschi parrebbero verosimilmente databili, come s'è venuto dicendo, qualche anno dopo il 1568, di certo non prima (se nel 1568 Luzio è in lite per un quadro non pagato, il quadro è già stato eseguito).

A farmi propendere per una datazione un poco più tarda del 1568 è la *Natività della Vergine*, citata anch'essa nella biografia del Leonardi. Dipinta nel 1579 per la chiesa di S.ta Chiara di Cagli, dov'è ancora oggi conservata, la tela reca, in un cartiglio in basso a destra, firma e data. Essa è dunque un punto di riferimento certo. Raffrontata con i nostri affreschi si rivela opera senz'altro più stanca, ma ad essi legata sia culturalmente che stilisticamente, per quel suo librarsi tra la magniloquenza di un linguaggio ormai assimilato e gli sbilanciamenti di sgrammaticature proporzionali sempre più o meno presenti nell'opera del durantino, tra le squillanti e accattivanti sonorità cromatiche del primo piano e i cedimenti spaziali non sempre perfettamente controllati, e ad essi legata per tutta una serie di indicazioni minute, tipiche del *modus operandi* del suo autore - particolari 'morelliani' -, facilmente individuabili nel bel vaso ocre non bisognevole d'altri commenti, nella metallica brocca identica, per eleganza di forma, a quella della *Natività del Battista* della Pinacoteca 'San Domenico', in quegli alluci corti e schiacciati che apparentano la domestica cagliese alle fanciulle in equilibrio sui vasi fanesi, in quelle alucce colorate e ben definite nei contorni delle piume, in

quelle ombreggiature a tratteggio ch'erano state già di Ottaviano Dolci, padre di Luzio, nei colpi di bianco che segnano il battere della luce e che s'eran già visti nel disegno *Madonna con Bambino* conservato nella Biblioteca Comunale di Urbania e attribuito proprio a Luzio Dolci, nelle torsioni di quegli angioletti tanto vicini a quelli del disegno raffigurante un *Progetto di decorazione*, conservato anch'esso nella Biblioteca Comunale di Urbania (10).

E' questa congerie di indicazioni, di coincidenze fattuali, di affinità di programmi, di conoscenze, di riproposte figurative e ornamentali, è l'identità di mano che si appalesa negli affreschi fanesi e nel firmato e datato dipinto della *Natività della Vergine* della chiesa di S.ta Chiara di Cagli a farmi convinto che autore degli affreschi di Palazzo De' Petrucci a Fano sia il durantino Luzio Dolci e che la loro datazione cada negli anni settanta del Cinquecento, prima comunque del 1579, data che viene così a porsi come termine *ante quem*.

- ¹ Per alcuni ragguagli sulla famiglia fanese dei Petrucci si veda: GIUSEPPINA BOIANI TOMBARI, *Una figura di mecenate collezionista nella Fano del '600: Pietro Petrucci*, in ANDREA EMILIANI, *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 1997, p.218.
- ² Oggetto del dipinto è un singolare episodio accaduto nel 1564. Antonio Petrucci, venuto a conoscenza che il cardinale Federigo Borromeo sarebbe passato da Fano e avrebbe fatto visita al santuario della Madonna del Ponte, decise di ospitarlo in casa sua. Sapendo però anche come il sant'uomo poco gradisse l'ospitalità dei ricchi, si vestì da povero, riuscendo così a trarre in inganno il cardinale che accettò senz'altro l'ospitalità del Petrucci.
- ³ *Una figura di mecenate collezionista*, p. 218.
- ⁴ *I Della Rovere*, catalogo della mostra a cura di PAOLO DAL POGGETTO, Martellago, 2004, p. 71.
- ⁵ Sono grato al prof. Piergiorgio Budassi, presidente dell'Archeoclub di Fano, per avermi fornito, in un CD, immagini davvero preziose per nitidezza e fedeltà cromatica.
- ⁶ GEORGINA MASSON, *Guida di Roma*, Milano, Mondadori, 1974, p. 507.
- ⁷ LUCIANO ARCANGELI, *Manierismo metaureense*, in *Pittori nelle Marche tra '500 e '600: Aspetti dell'ultimo manierismo*, Urbino, Arti grafiche editoriali, 1979.
- ⁸ *Dizionario degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.
- ⁹ Sono grato al dott. Feliciano Paoli, direttore della Biblioteca e del Museo di Urbania, e all'archivista dott.ssa Sonia Ferri i quali, con la professionalità e la competenza che li distinguono, mi hanno fornito tutti i ragguagli necessari.
- ¹⁰ Per i disegni *Madonna con Bambino e Progetto di decorazione* si vedano le schede nn. 53 e 61 di LIDIA BIANCHI Arcamone, *Salmi, Bianchi*, in *Cento disegni della Biblioteca Comunale di Urbania*, Urbania, 1959.

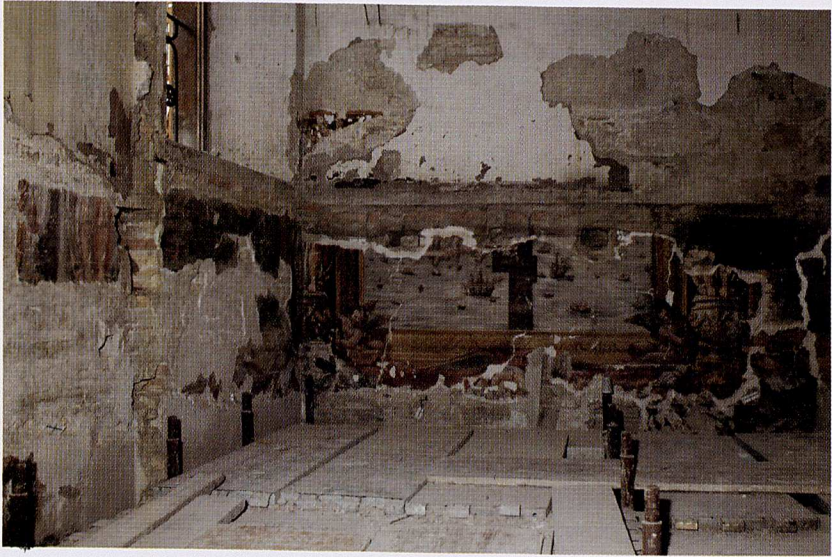


Fig. 1 – Veduta generale



Fig. 2 – Anversa



Fig. 3 – Cartiglio con iscrizione frammentaria ANV(ersa) e testa femminile



Fig. 4 – Venezia



Fig. 5 – Costantinopoli



Fig. 6 – Costantinopoli (particolare)



Fig. 7 - Costantinopoli (particolare)



Fig. 8 - Genova



Fig. 9 – Fregio, particolare