



2016

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Vol. 13, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore*

Massimo Montella

### *Co-Direttori*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge  
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,  
Girolamo Sciuolo

### *Coordinatore editoriale*

Francesca Coltrinari

### *Coordinatore tecnico*

Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale*

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara  
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia  
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola,  
Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro  
Saracco, Emanuela Stortoni

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,  
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen  
Vitale

### *Comitato scientifico*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,  
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria  
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,  
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando  
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria  
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,  
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele  
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico  
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,  
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano  
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo  
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,  
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,  
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo  
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,  
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano  
Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS

---

Saggi

# Nuove acquisizioni sulla pittura marchigiana del Settecento. I pittori Ricci e Gilberto Todini nel monastero di Santa Chiara a Fermo

Giacomo Maranesi\*

## *Abstract*

Il contributo presenta un consistente gruppo di inediti dipinti del XVIII secolo conservati nel monastero di Santa Chiara a Fermo. Il rinvenimento di alcune firme, l'analisi stilistica e un approfondito esame delle tecniche esecutive ha portato ad attribuirne complessivamente ben trentacinque alla famiglia di pittori fermani Ricci, solo tre dei quali erano già noti; spiccano ventisette tele dipinte da Natale Ricci, risalenti in gran parte al quarto decennio

\* Giacomo Maranesi, Restauratore di Beni Culturali, diplomato in Restauro e Conservazione dei Beni Culturali, Macerata, Accademia di Belle Arti, via Berardi 6, 62100, sede di Montecassiano (I.R.M.), ex Convento di San Giovanni, vicolo delle scuole 10, e-mail: [giacomomaro@hotmail.it](mailto:giacomomaro@hotmail.it).

Desidero ringraziare la prof.ssa Loretta Fabrizi, la prof.ssa Francesca Pappagallo e il prof. Luca Maria Cristini, miei relatori della tesi di diploma accademico di secondo livello dalle cui ricerche è tratto questo contributo; la comunità di Clarisse Minori del monastero Santa Chiara di Fermo, tra cui l'abbadessa Madre Maria Ludovica Donati e suor Angela Moretti, e con loro il sig. Giovanni Moretti; il prof. Giuseppe Capriotti e la prof.ssa Francesca Coltrinari; l'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, l'archivio di Stato di Fermo, la Biblioteca Civica "R. Spezioli" di Fermo; il dott. Antonio Leggieri e Giulia Leggieri per l'aiuto e per i loro preziosi consigli.

del Settecento. Si tratta di un vero e proprio *unicum* poiché mai, in un solo luogo, era stata finora registrata una così alta concentrazione di loro opere, in particolare riferibili a Natale. Il nucleo del monastero offre non solo un inedito spaccato del mondo artistico nella Fermo del Settecento ma anche del *modus operandi* e delle tecniche esecutive adottate da Natale Ricci e dalla sua bottega negli anni '30 di quel secolo, ponendosi dunque come un nuovo imprescindibile capitolo sulla produzione pittorica della famiglia Ricci.

This paper introduces a considerable amount of previously unknown eighteenth-century paintings, stored in Santa Chiara's Monastery in Fermo. Based on the rediscovery of their signatures, and on the analysis of both their stylistic features and executive techniques, we can ascribe a total of thirty-five paintings to the Ricci family, from Fermo, only three of which were previously known; Natale Ricci is the author of twenty-seven of them, and they mostly date back to the fourth decade of the eighteenth Century. It is a real *unicum*, because such a high concentration of paintings by the Ricci family had never been recorded in a single place, (particularly of Natale's works). Not only does the nucleus of the monastery provide us with a new glance on the artistic world in eighteenth-century Fermo, but it also shows us the *modus operandi* and the executive techniques adopted by Natale Ricci and his workshop during the third decade of the eighteenth Century, thus becoming a new pivotal chapter on the output of the Ricci family.

Una recente ricerca condotta sul monastero di Santa Chiara a Fermo e sui dipinti che esso conserva ha gettato nuova luce sulla storia di questo luogo ed ha permesso di scoprire una grande quantità di opere d'arte inedite, alcune delle quali sono di notevole interesse storico e artistico<sup>1</sup>.

Situato nel centro storico di Fermo, in contrada Castello, il monastero è stato fondato dalla nobildonna fermana Giacoma, figlia di Pietro di Antoniuccio Calvucci, a seguito della volontà testamentaria del marito, Giovanni Leonardo di ser Antonio da Fermo, morto intorno al 1487<sup>2</sup>. I coniugi volevano dare una sede al

<sup>1</sup> Maranesi 2013-2014, al quale si rimanda per tutti gli approfondimenti e per una completa bibliografia. Per la prima volta è stato affrontato uno studio organico del monastero, che prendesse in considerazione molteplici aspetti quali i dati archivistici, le fonti storiche, l'esegesi bibliografica, l'analisi delle murature e delle opere d'arte ivi contenute. La ricerca, per ora, ha riguardato solamente i dipinti ma si spera in un prossimo futuro di poterla ampliare anche alle altre classi di beni culturali lì conservati. Nell'ambito di questo studio sono state svolte le seguenti attività: ricerca storica, riordino delle notizie già note e ricostruzione delle principale fasi edilizie del monastero; censimento e mappatura dei dipinti, analisi critica e storico-artistica, schedatura conservativa e catalogazione di ogni dipinto e relative cornici tramite il programma SIGECweb, grazie ad un accordo stretto con l'ICCD e con la Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici delle Marche di Urbino; analisi dello stato di conservazione e dei fattori di degrado della raccolta. Un sentito ringraziamento va alla comunità monastica che mi ha gentilmente concesso l'accesso alla clausura per motivi di studio.

<sup>2</sup> Su Giacoma: Fermo, archivio del monastero di Santa Chiara (d'ora in poi AMSCF), Pergamena 1 (anno 1484 e ss.); Pergamena 2 (1503, 19 agosto); Maranesi 2013-2014, pp. 35-40. La figura di Giacoma ritrova posto solo ora nell'albero genealogico della famiglia Calvucci, per il resto già analizzato in Tomei 1999, p. 102. La donna era finora erroneamente creduta appartenere alla famiglia Elisei sulla scia di quanto riferito da un anonimo cronista in *Annali della città di Fermo* 2009, p. 76. Cfr. Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p.157; Picciafuoco 1993, p. 38; Tomassini 2008, pp. 60, 80. Su Giovanni Leonardo di ser Antonio si rimanda a: AMSCF, Pergamena 1 (anno 1484

libero gruppo di terziarie francescane popolarmente chiamate “le Continenti”<sup>3</sup>. La costruzione del primo nucleo del monastero e della relativa chiesa, dedicati a Santa Maria delle Grazie, iniziò poco dopo la morte di Giovanni Leonardo; già parzialmente abitabile nel 1492-1493 era ormai terminato nel 1503, quando Giacoma dettò il suo testamento<sup>4</sup>. Il riconoscimento ufficiale da parte della Chiesa arrivò il 28 gennaio 1505 con una bolla di papa Giulio II<sup>5</sup> il quale inviò nel monastero Battista da Varano (oggi santa) e Angela Ottoni, entrambe suore del monastero di Camerino, per istruire il gruppo di donne ferme secondo i precetti del Secondo Ordine Francescano. Da allora il monastero è stato ininterrottamente abitato da questo ordine di religiose, se si eccettua una pausa di circa sei anni a seguito della demanializzazione napoleonica (1810-1816). Ancora oggi ospita una comunità di monache Clarisse Minori che vivono in regime di clausura, contribuendo a tenere isolato questo luogo dall’attenzione degli studiosi e dai percorsi turistici<sup>6</sup>. Ne consegue che l’edificio è un vero e

e ss.); Fermo, Biblioteca civica “R. Spezioli” (d’ora in poi BCF), *Manoscritti*, Notaio Simone Jacobi Matthei (1484, 13 gennaio), pos. 4 D.D.2, cartella XXVII-703; Coltrinari 2011a, p. 58 e note 143-144; Coltrinari 2011b, pp. 196-196; Maranesi 2013-2014, pp. 20-35. Le principali notizie d’archivio sulla storia del monastero sono: AMSCF, Pergamena 1 (anno 1484 e ss.); Pergamena 2 (1503, 19 agosto); Pergamena 3 (1523, 24 aprile); Pergamena 4 (1512, 7 agosto); Pergamena 5 (1523, 19 febbraio); Pergamena 6 (1512, 27 ottobre); Pezzi di pergamene tagliate; *ivi*, Cartella *Notizie storiche del Monastero*, Mazzarini, F. (1737), *Origine e stato attuale del Ven. Monastero di S. Chiara di Fermo* (manoscritto); Anonimo (s.d.), *Notizie Storiche – Monastero “Visitazione S. Chiara” – Fermo* (appunti dattiloscritti); Anonimo (post 1916) *Brevi cenni storici del Monastero S. Chiara, Fermo, Vari appunti di ricerche storiche* (manoscritto); *ivi*, *A Magior Gloria per Dio In questo Libro si registrano tutte le spese che il Venerabil Monistero di S. Chiara di Fermo fa nelle Fabriche principato nell’Anno di nostra salute 1717* (manoscritto); Della Croce *et al.* (s.d.), *Storia e cronaca di questo monastero di santa Maria delle Grazie detto: Visitazione di Santa Chiara* (manoscritto); Ciarrocchi *et al.* (s.d.), *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto). Per ulteriori documenti si rimanda a Maranesi 2013-2014.

<sup>3</sup> AMSCF, Pergamena 1 (anno 1484 e ss.). Prima di tale data, negli anni ‘60 e ‘70 del Quattrocento, esse vivevano con tutta probabilità in un edificio in contrada San Bartolomeo, tra l’attuale via O. Ricci e via Ognissanti, come sembra suggerire il catasto della contrada del 1480; vedi in Maranesi 2013-2014, pp. 16-17, in cui sono delineati, secondo una nuova interpretazione delle notizie già note, gli antefatti della fondazione del monastero riguardanti il Secondo e il Terzo Ordine Francescano a Fermo. Per il catasto Vitali 1989, pp. 165-173; Pirani 2010, p. 114.

<sup>4</sup> Si rimanda a Maranesi 2013-2014, pp. 40-55. I documenti principali sono: Fermo, Archivio di Stato (d’ora in poi ASF), *Archivio Comunale*, A.M. Marini, *Rubrica eorum omnium quae continentur in libris conciliorum et cernitorum*, II, c.242 v. (Atto Consiliare, 1492, 11 maggio), da Picciafuoco 1993, pp. 39-40 e nota 20, con bibliografia; *Annali della città di Fermo* 2009, pp. 75-76. Il testamento è in AMSCF, Pergamena 2 (1503, 19 agosto). Cfr. AMSCF, Ciarrocchi *et al.*, s.d., *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto).

<sup>5</sup> ASF, *Carte diplomatiche*, n. 645 (Firmi MDCCCX-XXIII p. 267) *Breve Exponi Nobis di Giulio II* (1505, 28 gennaio). Vedi anche Picciafuoco 1993, pp. 129-132 e AMSCF, Ciarrocchi *et al.*, s.d., *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto), appendice 4. La notizia è riportata anche da Gonzaga 1587, p. 216 ma con anno errato; Fracassetti 1841; Papalini 1846, p. 19; Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 158. Per una completa esegesi si rimanda a Maranesi 2013-2014, pp. 51-55.

<sup>6</sup> Gli unici studi finora esistenti su questo luogo erano: AMSCF, Ciarrocchi *et al.*, s.d., *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto); Picciafuoco 1985 (incentrato su

proprio scrigno d'arte, praticamente sconosciuto eppure giunto quasi intatto fino ai nostri giorni.

Il monastero conta in totale novantacinque dipinti mobili, dei quali ottantotto sono su tela (generalmente ad olio, ma anche a tempera) e sette su tavola, tra cui compaiono anche pannelli in multistrato e truciolare (sia ad olio che a tempera); a questi si sommano, inoltre, due disegni su cartoncino. Tali opere coprono un arco cronologico che va dai primi anni del Quattrocento fino a tutto il terzo quarto del Novecento. Eccetto le tre pale d'altare conservate nella chiesa annessa, tutti sono inediti e totalmente sconosciuti alla comunità scientifica<sup>7</sup>.

La formazione di quella che può essere considerata come una vera e propria raccolta è, ovviamente, intimamente legata alla storia del monastero stesso, in quanto è frutto sia delle varie modifiche degli apparati decorativi dell'edificio e dall'annessa chiesa subite nel corso dei secoli, sia degli eventi storici attraversati dall'istituzione religiosa. La maggior parte delle opere, circa il 90%, è pertinente *ab origine* al monastero, tra le quali troviamo praticamente tutte le pale d'altare e gli altri dipinti che si sono succeduti nella originaria chiesa della Madonna delle Grazie<sup>8</sup>, in quella del *Corpus Christi* – costruita intorno al 1570 e corrispondente all'edificio sacro attuale – e della Visitazione<sup>9</sup>. A queste si aggiungono quelle facenti parte dei vari apparati decorativi dell'attiguo coro e degli spazi interni del monastero. Il rimanente 10% circa, invece, è rappresentato da quadri di provenienza esterna, confluiti nel monastero nel corso dei secoli a seguito di donazioni di fedeli o di famiglie particolarmente devote o legate alla comunità monastica nonché a seguito della soppressione di altri monasteri conventi o chiese della città e del circondario, francescani e non. Tra questi ultimi, è identificabile un gruppo di cinque tele aventi dei soggetti gesuiti<sup>10</sup>, tutte risalenti al XVIII secolo, per i quali si propone la provenienza dal soppresso convento del Gesù di Fermo<sup>11</sup>. In questo caso, dunque, sembra non

alcune notizie biografiche su alcune suore ivi vissute); Picciafuoco 1993; *Monastero Santa Chiara di Fermo. 500 anni di presenza clariana* 2006.

<sup>7</sup> Per una completa analisi sui dipinti vedi Maranesi 2013-2014. Per le tre opere finora conosciute vedi: Ricci 1834, p. 368; Tintinelli 1968-1969, pp. 26-28; Picciafuoco 1993; Papetti M. 2007, p. 73; Papetti M. 2009b, pp. 81-83; Coltrinari 2012, p. 55.

<sup>8</sup> Ubicata dove oggi sorge il coro delle suore venne costruita fin dalla prima fase del monastero, probabilmente già intorno al 1493 (cfr. Maranesi 2013-2014).

<sup>9</sup> Titolo assunto tra la fine dell'ottavo e gli inizi del nono decennio del Seicento (cfr. Maranesi 2013-2014).

<sup>10</sup> Due tele raffigurano *La morte di san Francesco Saverio*, un ritratto dello stesso santo, una *suora non identificabile che ha la visione della Madonna in gloria col Bambino e di un santo gesuita* e un *San Luigi Gonzaga*. Dubbi circa la provenienza sussistono per altre due piccole tele, in *pendant* tra loro, aventi ancora soggetti legati al mondo gesuita: *San Pio V papa e l'apparizione di Cristo a san Francesco Borgia*. La maggior parte di queste verranno esaminate più approfonditamente nel presente contributo.

<sup>11</sup> Ringrazio Giuseppe Capriotti che mi ha suggerito tale ipotesi, al cui sostegno concorrono varie motivazioni che verranno esaminate nel presente contributo.

essersi verificato, o essersi verificato solo in piccolissima misura, il fenomeno della vendita delle opere d'arte, largamente registrato tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento per le chiese parrocchiali e gli edifici sacri della regione. Al contrario, come detto, il monastero fermano ha funzionato da punto di raccolta di manufatti artistici provenienti da altri luoghi. Se qualche dispersione vi è stata ciò avvenne probabilmente in occasione della demanializzazione e soppressione napoleonica, quando per sei anni le suore furono espulse dal monastero, ma va sottolineato che finora non è emerso nessun documento che menzioni la vendita, l'alienazione o la perdita di opere d'arte<sup>12</sup>.

Uno dei motivi di maggiore interesse della raccolta è il fatto di essere rimasta nella sua collocazione originaria, intendendo come tale l'edificio monastico e la chiesa. Si è così creata una stratificazione di opere che offre molteplici punti di interesse che spaziano ben oltre la storia dell'arte locale e abbracciano, ad esempio, la conservazione, l'analisi delle tecniche esecutive e la storia delle tecniche di restauro.

Tra le numerose novità emerse si è deciso di rendere conto, in questa sede, di quelle del XVIII secolo, con qualche incursione negli ultimi anni del secolo precedente<sup>13</sup>. Al solo Settecento risale circa il 49% di tutti i dipinti presenti nel monastero; al secondo venticinquennio oltre il 30%. In particolare, è emerso un numero sorprendente di tele riconducibili alla famiglia di pittori fermani Ricci, realizzate dai suoi maggiori esponenti nell'arco di circa cento anni, dall'ultimo decennio del Seicento al 1782: Ubaldo (1669-1732), Natale (1677-1754) e Filippo (1715-1793)<sup>14</sup>. Probabile assente è l'ultimo esponente in ordine cronologico, Alessandro (1750-1829), mentre è possibile la presenza di Lucia (1696-1789), figlia di Ubaldo, come aiuto di Natale in un'opera. Ai Ricci sono attribuibili attualmente trentaquattro o forse trentacinque dipinti, ai quali se ne sommano uno riconducibile alla bottega di Ubaldo e Natale e altri quattro a pittori anonimi appartenenti allo stesso ambito<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Vedi Maranesi 2013-2014. Non si ha notizia di dispersioni neppure durante la demanializzazione che fece seguito al decreto Valerio, nel 1861, quando ci fu anche la visita dei due incaricati governativi Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle. Questa avvenne il 28 maggio 1861 ed è puntualmente indicata nel registro delle entrate in clausura, dove è anche scritto che i due non trovarono nessuna opera di interesse, AMSCF, 1860-1872. *Registro dell'epoche in cui sono entrati in clausura Soggetti addetti al Governo del Re Vittorio Emanuele II* (manoscritto); questo è riprodotto in fotocopia ivi, Ciarrocchi *et al.*, s.d., *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto), appendice 18. Vedi anche Dragoni 2012, pp. 10-11; Maranesi 2013-2014, p. 75.

<sup>13</sup> Ove non specificato la collocazione dei dipinti descritti è nella zona di clausura del monastero e, salvo alcune eccezioni, non verrà specificata per motivi di sicurezza.

<sup>14</sup> Sui Ricci si rimanda a: Papetti S. 2007a; Papetti S., Papetti M. 2009; Coltrinari, Dragoni 2012.

<sup>15</sup> In pratica, a loro sono riconducibili tutte le opere databili al secondo quarto del Settecento nonché la maggior parte di quelle degli altri decenni del medesimo secolo.

La serie dei Ricci si apre con due opere di Ubaldo, una delle quali era già nota ed attribuitagli da tempo<sup>16</sup>. Questa raffigura la *Visitazione di Maria a Santa Elisabetta*<sup>17</sup> (fig. 1) ed è la pala dell'altare maggiore della chiesa del monastero, sua collocazione originaria. La tela è attribuita ad Ubaldo Ricci da Tintinelli<sup>18</sup>, Crocetti<sup>19</sup> e confermata da Massimo Papetti<sup>20</sup>, tutti fondamentalmente sulla scorta di quanto riferisce Amico Ricci: «Fermo è piena dei lavori di Ubaldo, e per parlare de' più ragionevoli, citeremo i quadri, che decorano la Chiesa di Santa Chiara»<sup>21</sup>. Amico Ricci desume l'informazione da un manoscritto di Michele Catalani<sup>22</sup> identificabile con quello conservato nella Biblioteca Civica di Fermo recentemente pubblicato da Francesca Coltrinari<sup>23</sup>. In questo manoscritto, non datato ma di poco posteriore al 1770, vengono però attribuite ad Ubaldo solamente le pale degli altari laterali: «S. Chiara/ Parlatorio – disegno del cav. Carlo Bonomi di Ripa/ Quadri laterali – Ubaldo Ricci»<sup>24</sup>. È questa la più antica attribuzione dei quadri della chiesa, alla quale si rifà evidentemente anche il manoscritto del Fondo Sabbioni presso l'archivio storico arcivescovile di Fermo, citato da Papetti<sup>25</sup>, che dovrebbe essere di poco posteriore ai fogli di Catalani. Le notizie fornite da Catalani, dal manoscritto del Fondo Sabbioni e riportate genericamente da Amico Ricci, però, hanno spesso causato confusione in quanto oggi, negli altari laterali, sono presenti due pale di Filippo Ricci<sup>26</sup>. Sulla scorta di questi dati, Massimo Papetti ipotizza una sostituzione settecentesca dei due quadri laterali che avrebbe dipinto Ubaldo o «un sempre possibile equivoco, a sostegno del quale si può considerare che in altre circostanze lo stesso Amico Ricci confonde i due artisti»<sup>27</sup> cioè Ubaldo con Filippo. Egli, quindi, attribuisce

<sup>16</sup> Ricci 1834, p. 368; Tintinelli 1968-1969, pp. 26-28; Papetti M. 2007, p. 73, scheda 26; Papetti M. 2009b, pp. 81-83, schede 27-28. Vedi anche Coltrinari 2012, p. 55.

<sup>17</sup> Cm 254 x 164, in origine cm 220 x 145 ca. Codice univoco NCT della scheda di catalogazione ICCD (d'ora in poi NCT) 1100264675; numero di inventario del monastero QD001 (d'ora in poi verrà indicato solamente il numero di inventario stesso, preceduto dalla sigla «QD»); l'inventario è in AMSCF, *Inventario patrimoniale*. Maranesi 2013-2014, pp. 411-420.

<sup>18</sup> Tintinelli 1968-1969, pp. 26-28.

<sup>19</sup> Fermo, archivio della Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo (d'ora in poi AFCRF), *Donazione Crocetti*, busta pittori Ricci, da Papetti M. 2007, p. 73 scheda 26.

<sup>20</sup> Papetti M. 2007, p. 73, scheda 26; Papetti M. 2009b, pp. 81-83, schede 27-28. Picciafuoco, invece, l'attribuisce ad un «bravo artista rimasto sconosciuto», insieme a quelle degli altari laterali, Picciafuoco 1993, p. 59.

<sup>21</sup> Ricci 1834, p. 368.

<sup>22</sup> Ivi, p. 378 nota 24 (con riferimento a p. 83 nota 68).

<sup>23</sup> BCF, *Manoscritti*, Catalani (s.d.), *Monumenta Firmana*, tomo II, ms. 194, cc. 222r-226v.; Coltrinari 2012, p. 55, Appendice, Documento 1.

<sup>24</sup> BCF, *Manoscritti*, Catalani (s.d.), *Monumenta Firmana*, tomo II, ms. 194, c. 222v; Coltrinari 2012, p. 55.

<sup>25</sup> Fermo, Archivio Storico Arcivescovile (d'ora in poi ASAF), *Fondo Sabbioni*, Memorie storiche della città di Fermo, f. 129.

<sup>26</sup> Papetti M. 2009b, pp. 81-83, schede 27-28. Attribuzione confermata in questa sede grazie alla scoperta della firma.

<sup>27</sup> Papetti M. 2007, p. 73.

la pala raffigurante la *Visitazione*, con alcune riserve, ad Ubaldo Ricci grazie ad analogie con le sue opere più giovanili<sup>28</sup>.

Con il presente studio si aggiungono nuove informazioni che contribuiscono a chiarire questa intrecciata vicenda attributiva. La lettura delle visite pastorali seicentesche e degli inventari settecenteschi<sup>29</sup> relativi alla chiesa e al monastero, tutti finora inediti, hanno chiarito quali fossero i titoli degli altari e della chiesa stessa tra la fine del XVII secolo e tutto il XVIII, nonché i soggetti delle relative pale dipinte. A partire dalla Visita pastorale del 1694 la chiesa risulta dedicata – come ancora oggi – alla *Visitazione*, titolo che condivideva con l'altare maggiore, mentre i due altari laterali erano dedicati a Santa Chiara e Sant'Antonio da Padova<sup>30</sup>. Il primo esplicito riferimento alle pale dipinte lo troviamo nell'inventario del 1727, seguito da quello del 1771:

Sono in essa Chiesa tre altari, uno de' quali sta in menzo della porta di essa Chiesa, che chiamasi l'altar maggiore [...] ha il quadro con la Visitazione di Maria Sempre Vergine, e S. Elisabetta, titolo proprio della Chiesa [...]. Un altro altare a man destra quando si entra dalla porta della Chiesa dal Titolo di S. Chiara, e qui non vi è Cappella, entro la cornice la quale è dipinta e dorata, ha il quadro con l'Immagine di S. Chiara S. Francesco e la Madonna Santissima [...]. Un altro altare a man sinistra di rimpetto il sopradetto dal Titolo di S. Bernardino, e qui non vi è cappella, entro la Cornice la quale è dipinta e dorata, ha il quadro con l'immagine di S. Bernardino, e la Madonna Santissima in menzo<sup>31</sup>;

Sono in essa tre Altari, uno de' quali viene posto in menzo [...] che si chiama Altare maggiore con Cappella di legno con due colonne dipinte con vari intagli dorati con il quadro rappresentante il Mistero della Visitazione di Maria Vergine Santissima con Santa Elisabetta. [...] Altri due Altari uno in Cornu Epistole con quadro rappresentante S. Francesco e S. Chiara con la Vergine Santissima e il Bambino Gesù. Altro in Cornu Evangelii con quadro rappresentante S. Bernardino S. Giacomo della Marca S. Antonio, ed in mezzo la Vergine Santissima<sup>32</sup>.

Conoscendo i soggetti la loro ricerca tra i dipinti del monastero è stata facile: esse sono state subito identificate con le due tele raffiguranti la *Madonna con Bambino in gloria con sant'Antonio da Padova, san Bernardino da Siena e san Giacomo della Marca*<sup>33</sup> e la *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d'Assisi e santa Chiara*<sup>34</sup>, aventi entrambe le stesse dimensioni e con ancora le

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> ASAF, *Fondo Curia*, Serie Inventari, IIIs-3- B/3 (1727-1728); B/4 (1728); B/5 (1771); B/6 (1771); *Ibidem*, Serie Visite Pastorali, II-X/11 (1655); II-Q/8 (1694). Maranesi 2013-2014.

<sup>30</sup> Nella Visita precedente, del 1655-1656, la chiesa era intitolata al *Corpus Christi* e anche gli altari avevano titoli diversi; se ne deduce che tra le due Visite avvenne un *restiling* dell'edificio o quanto meno del suo apparato pittorico, con conseguenti cambi di titoli.

<sup>31</sup> ASAF, *Fondo Curia*, Serie Inventari, IIIs-3- B/3 (1727-1728).

<sup>32</sup> ASAF, *Fondo Curia*, Serie Inventari, IIIs-3- B/6 (1771).

<sup>33</sup> Cm 285 x 189; NCT 1100264783; QD061. Maranesi 2013-2014, pp. 849-863.

<sup>34</sup> Cm 284 x 189,5; NCT 1100264779; QD064. Maranesi 2013-2014, pp. 878-892. Le tele sono conservate entrambe nella biblioteca del monastero.

uguali cornici descritte negli inventari settecenteschi. I soggetti e le caratteristiche tecnico-stilistiche delle pale confermano che gli altari descritti nel Settecento erano i medesimi testimoniati nel 1694, i quali dovevano già contenere i dipinti. Entrambe le tele furono sostituite intorno al 1781-1782 con due nuove pale dipinte da Filippo Ricci in occasione della ennesima ricostruzione degli altari laterali, mentre rimaneva invariato il titolo e la pala dell'altare maggiore.

Avendo finalmente rintracciato le due pale seicentesche è stato possibile verificare quanto scritto da Catalani, poiché questi erano i dipinti che egli vedeva insieme a quello ancora esistente sull'altare maggiore. Ebbene, solo uno dei due, la *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d'Assisi e santa Chiara*, proveniente dall'altare laterale destro, è risultato essere opera di Ubaldo Ricci. L'altro, invece, sembra di qualche anno precedente e certamente di un altro pittore, come confermano l'analisi stilistica e quella tecnico-esecutiva. Dunque, riassumendo, è emerso che dei tre dipinti già esistenti in chiesa nel 1694 e lì collocati fino al 1781-1782 i due ascrivibili ad Ubaldo non sono le pale degli altari laterali, come scrive Catalani, ma quelle dell'altare maggiore e dell'altare laterale destro. Bisogna concludere, pertanto, che egli abbia semplicemente confuso i dipinti più che i pittori, visto che le opere di Ubaldo sono effettivamente due; d'altro canto un errore di scambio tra Ubaldo e Filippo da parte di Catalani è improbabile poiché Filippo era ancora in attività quando egli scrive. Pertanto, alla luce di quanto è emerso, l'attribuzione della *Visitazione* ad Ubaldo Ricci va senz'altro accolta senza più riserve. I dubbi che giustamente aveva espresso Massimo Papetti sono spiegabili con la notizia, finora sconosciuta, del restauro del dipinto avvenuto nel 1852 ad opera di Luigi Gavazzi<sup>35</sup>. Grazie al preventivo di lavoro e di spesa pattuito con la badessa e con il *fattore* del monastero il 20 gennaio 1852 sappiamo che Gavazzi si incarica di foderare il dipinto, aumentarne leggermente le dimensioni, cambiargli il telaio e provvedere ad «ajutare con arte tanto il Viso della Beata Vergine, come il braccio della medesima»<sup>36</sup>. Le ridipinture e i ritocchi, inoltre, non si limitarono solo alla Vergine ma dovettero interessare tutto il perimetro del dipinto per mimetizzare le parti aggiunte con l'ingrandimento. A questo si somma il restauro non documentato eseguito nei primi anni '70 del Novecento che ha aggiunto consistenti ritocchi. È pertanto probabile che il volto della Vergine, parte del suo manto, nonché tutta la zona perimetrale del dipinto, così

<sup>35</sup> AMSCF, *Governo Pontificio Fermo oggi venti 20 Gennaro Milleottocento Cinquantadue* 1852. Una fotocopia si trova in *ivi*, Ciarrocchi *et al.*, s.d., *Il monastero di Santa Chiara a Fermo* (fotocopia di dattiloscritto), appendice 19. La trascrizione integrale è in Maranesi 2013-2014, pp. 147-148. Il pittore restauratore è chiamato «Cavazzi» nei documenti conservati nel monastero. Su Gavazzi vedi: Barboni 1854, pp. 7-8; Coltrinari 2012, p. 42 e nota 314; Dragoni 2012, pp. 13, 21, 31, 63-65, 90; <[http://archividelrestauro.unimc.it/gavazzi\\_1.htm](http://archividelrestauro.unimc.it/gavazzi_1.htm)>; <<http://archividelrestauro.unimc.it/fermo1.htm>>, 23/01/2015.

<sup>36</sup> AMSCF, *Governo Pontificio Fermo oggi venti 20 Gennaro Milleottocento Cinquantadue* 1852.

come le vediamo oggi, sono frutto della ridipintura ottocentesca che di certo ha contribuito – insieme all’errore di Catalani – ad alimentare i dubbi circa la paternità dell’opera.

L’altro dipinto di Ubaldo è quello menzionato prima, raffigurante la *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d’Assisi e santa Chiara* (fig. 2), proveniente dall’altare laterale destro. Nella composizione, dalla struttura triangolare, troneggia la Madonna sospesa su una nuvola, con il Bambino in piedi sulla sua gamba destra in atto benedicente. Sotto di lei si trovano i due santi assisiati, Francesco sulla sinistra e Chiara sulla destra, entrambi genuflessi e rivolti verso Maria. Sullo sfondo si scorge un paesaggio mentre nel cielo, permeato di luce divina, si trova un vortice di angeli e cherubini che trovano posto sulle nuvole come fossero sugli spalti di un teatro.

La tela si palesa immediatamente come opera di Ubaldo Ricci; rispetto alla *Visitazione* lo stile appare già più deciso e maturo sebbene le due opere siano probabilmente contemporanee o quasi. La struttura compositiva, così come la gamma cromatica utilizzata, dai toni brillanti vividi e cristallini, rimanda a modelli maratteschi. Va notato anche che il modello utilizzato da Ubaldo in questa opera per realizzare l’immagine di Santa Chiara verrà ripreso pedissequamente intono al 1735 dalla figlia Lucia per raffigurare Santa Scolastica nel dipinto proveniente dalla chiesa fermata di San Giuliano, oggi in Pinacoteca Civica<sup>37</sup>. Per riscontri con altre opere di Ubaldo possiamo citare, a titolo esemplificativo, lo sfondo paesaggistico e la conduzione pittorica degli incarnati della *Madonna Immacolata con san Giacomo Maggiore e San Rocco* a Castelli (chiesa di Santa Maria di Costantinopoli), assai simile al nostro dipinto. Significativo è soprattutto il confronto con il *San Gaetano da Thiene adora Gesù Bambino* di Corinaldo, risalente al 1691<sup>38</sup>: identico è il modo di dipingere gli incarnati, lumeggiati da larghe pennellate, e la tavolozza dai toni verdastri nelle mezzetinte. Tale stringente confronto offre un fondamentale appiglio anche per la datazione della nostra tela. Non sappiamo se la commissione della *Visitazione* e della *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d’Assisi e santa Chiara* avvenne nello stesso momento ma di certo i due sono separati da pochissimi anni, forse solo mesi, e comunque entrambi furono realizzati entro il 1694.

In base alle similitudini della *Visitazione* con la *Natività* del Carmine e della *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d’Assisi e santa Chiara* con la tela di Corinaldo si propone una collocazione cronologia delle opere di Santa Chiara tra il 1689 e il 1691: appare pertanto verosimile che siano frutto della stessa commessa. Se confrontate tra loro esse si inseriscono perfettamente

<sup>37</sup> Papetti M. 2007, pp. 76-77, scheda 39; F. Coltrinari in Coltrinari 2012, scheda 48, p. 161. Questo, più che ad una riproposizione di un disegno paterno, indica verosimilmente l’utilizzo comune dello stesso modello facente parte del bagaglio artistico-culturale di Ubaldo.

<sup>38</sup> Papetti M. 2007, pp. 88-89, scheda 52.

nella primissima produzione del giovane Ubaldo, caratterizzata dalla ricerca di una sua cifra espressiva. Colpisce la sicurezza e la fluidità raggiunta dal giovane pittore nel giro di un paio d'anni, pur con i pentimenti che vi si riscontrano sia nel San Gaetano di Corinaldo che nella Santa Chiara del monastero fermano<sup>39</sup>. Rimane un punto di domanda sul perché ad Ubaldo venne commissionata la realizzazione di due sole tele risparmiando la terza già esistente; di certo, il giovane Ricci realizzò la sua pala laterale appositamente in *pendant* con quella già esistente, adattandosi nelle dimensioni e in parte nello schema compositivo.

Alla bottega di Ubaldo e Natale si può attribuire una tela apparentemente isolata raffigurante l'*Educazione di Maria Vergine*<sup>40</sup>, nella quale sono molti gli elementi stilistici che rimandano alla produzione dei due fratelli. Accanto a dettagli di notevole effetto, specie nella resa dei capi di abbigliamento, si trovano elementi meno riusciti che appunto farebbero pensare alla mano di qualche allievo. Il soggetto potrebbe suggerire la datazione dell'opera: infatti, nel 1717 venne costruita nell'orto del monastero una chiesetta intitolata a Sant'Anna<sup>41</sup>.

Ad uno dei due fratelli va forse riferito un *Ritratto postumo di suor Geremia Bianchi*<sup>42</sup>, figlia di Nisio (Dionisio) di Cicco Bianco da Fermo, spirata in odore di santità nel monastero fermano nell'aprile 1550<sup>43</sup>. Una corretta analisi stilistica e tecnica è pressoché impossibile a causa delle pesanti ridipinture subite dalla tela, ma quanto di originale è visibile, nel volto dai grandi occhi espressivi resi vivi e lucenti da un sapiente tocco di luce, e negli incarnati, rimanda ai modelli adottati da Ubaldo e da Natale.

Intorno alla metà degli anni '30 del Settecento, in seguito alla *trances* di lavori edili terminati intorno al 1727, si decise di intraprendere una vera e propria campagna decorativa degli interni dell'edificio. Questa si inseriva verosimilmente all'interno di un più ampio progetto di riorganizzazione funzionale e amministrativa attuata da Felice Mazzarini, amministratore del monastero su incarico di papa

<sup>39</sup> Un possibile sostegno in favore della datazione qui proposta potrebbe essere individuato nel diario saltuariamente scritto da Ubaldo Ricci a partire dal 1692, dove non compare nessun riferimento alla commissione dei due dipinti di Santa Chiara. Ciò potrebbe collocare l'opera prima di questa data anche se va considerato che la discontinuità con cui vengono prese note nel diario e la sua parziale lacunosità non lo rendono in tal senso completamente affidabile. Il diario è stato rinvenuto e in gran parte trascritto da Crocetti e pubblicato integralmente da Silvia Maroni: Crocetti 2007, pp. 28-34; Maroni 2007. Il documento è in BCF, *Manoscritti*, XXVII n. 700.

<sup>40</sup> Cm 91 x 68,2; NCT 1100264741; QD048. Maranesi 2013-2014, pp. 763-769.

<sup>41</sup> AMSCF, *A Magior Gloria per Dio In questo Libro si registrano tutte le spese che il Venerabil Monistero di S. Chiara di Fermo fa nelle Fabriche principato nell'Anno di nostra salute 1717* (1717), manoscritto; Maranesi 2013-2014.

<sup>42</sup> Cm 70,5 x 51; NCT 1100264708; QD036. Maranesi 2013-2014, pp. 669-677.

<sup>43</sup> Le informazioni sulla sua famiglia e la data di ingresso nel monastero (1544) le troviamo in AMSCF, *Cartella Notizie storiche del Monastero*, Mazzarini, F. (1737), *Origine e stato attuale del Ven. Monastero di S. Chiara di Fermo* (manoscritto), p. 21. Notizie biografiche in: Cimarelli 1621, pp. 1068-1069; Mazzara 1721, pp. 416-417, con bibliografia precedente; Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, pp. 134-135; Picciafuoco 1985, pp. 27-30; Picciafuoco 1993, p. 53 e nota 38.

Benedetto XIII<sup>44</sup>, sotto l'abbadessato della fermana suor Costanza Teresa Nobili. Nel frattempo, morto Ubaldo nel 1732, nell'affollato gruppo familiare dei pittori Ricci predominava l'attività di Natale. A lui si devono ben ventisette dipinti del monastero che includono: una serie di sei tele in *pendant* tra loro; le stazioni della *Via Crucis*, tre opere isolate di carattere votivo o di devozione privata realizzate con la presenza preponderante di qualche aiuto. Inoltre, a lui e alla sua bottega sono attribuibili due coppie di piccole tele i cui soggetti "gesuiti" ne suggeriscono la provenienza da un altro luogo.

Va detto che ad agevolare l'attribuzione a Natale di tutte queste opere ha contribuito in maniera determinata la presenza della sua firma sul *verso* di due di loro, una delle quali seguita dalla data 1736. Firma e data, oltre che come valore documentario in sé, sono particolarmente importanti poiché la personalità artistica di Natale si confonde spesso con quella del fratello maggiore, principalmente a causa dei numerosi lavori di collaborazione tra i due, per cui l'attribuzione in assenza di dati documentari risulta spesso difficoltosa e sfuggente<sup>45</sup>. In questo caso, invece, le due firme hanno costituito un fondamentale punto fermo che, insieme all'approfondita analisi tecnico-esecutiva e all'analisi stilistica di ogni opera, hanno consentito di ricondurle allo stesso autore molte altre, nonché di rilevarne la vicinanza temporale nell'esecuzione come suggeriscono l'uniformità dei materiali e degli espedienti tecnici utilizzati<sup>46</sup>. In pratica, tali opere – in numero di ventidue – sono frutto con tutta probabilità di una unica e organica commissione o al massimo di due distinte commesse pressoché contemporanee tra loro, da collocarsi evidentemente intorno al 1736. A parere di chi scrive, tale mole di lavoro poté essere eseguita da Natale Ricci solo dopo aver soddisfatto l'importante commissione jesina di teli da tappezzeria dipinti a succhi d'erba, realizzati per palazzo Baldeschi nel 1735<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> AMSCF, *A Magior Gloria per Dio In questo Libro si registrano tutte le spese che il Venerabil Monistero di S. Chiara di Fermo fa nelle Fabriche principato nell'Anno di nostra salute 1717* (1717), manoscritto; *ivi*, *Cartella Notizie storiche del Monastero*, Mazzarini, F. (1737), *Origine e stato attuale del Ven. Monastero di S. Chiara di Fermo*, manoscritto. Maranesi 2013-2014, pp. 67-71, 100-113, 125-132, 135-144.

<sup>45</sup> Sul suo conto hanno pesato e pesano senz'altro le ingiuste parole di Amico Ricci: «Riuscì il primo [Natale Ricci] infelice nelle opere sue, e che furono pochissime, trovandosi per lo più occupato ad ajutare Ubaldo» (Ricci 1834, p. 368). In realtà oggi sono numerose le opere facenti parte del catalogo di Natale, e non mancano quelle firmate sebbene non abbondino. Vero è che una larga parte della sua produzione e di quella di Ubaldo si confondono proprio perché i due lavoravano abitualmente a quattro mani, ma le opere certe sembrano tutto sommato riabilitare Natale smentendo le parole di Amico Ricci, e rivelano un Natale indipendente che dopo la morte di Ubaldo fu perfettamente in grado di dirigere la bottega realizzando commissioni impegnative, seppure la scelta dei modelli rimase subordinata a quella del fratello.

<sup>46</sup> In tal senso si è rivelato estremamente utile il fatto che ben poche di queste tele abbiano subito in passato restauri o manomissioni tali da comportare la perdita delle strutture di sostegno originali e la foderatura, benché quasi tutte siano state oggetto di interventi.

<sup>47</sup> Si tratta di undici teli, alcuni dei quali conservati solo parzialmente, che sono solo una parte

Esaminiamole ora più nel dettaglio, iniziando dalle serie di sei tele. Si tratta di tre coppie di tele in *pendant* tra loro, due di medie dimensioni (cm 111 x 79 ca.) raffiguranti *Santa Rosa da Lima che ha la visione della Madonna con Bambino in gloria e di un angelo* e la *Madonna Addolorata*, due di dimensioni medio-piccole (cm 90 x 73,5 ca.) raffiguranti la *Presentazione di Maria al tempio* e la *Madonna del Carmelo con san Simone Stock e santa Teresa d'Avila*, e due di piccole dimensioni, con leggere differenze l'uno dall'altro, raffiguranti la *Madonna Immacolata* (cm 35 x 24) e *San Michele Arcangelo* (cm 35 x 27) .

In *Santa Rosa da Lima che ha la visione della Madonna con Bambino in gloria e di un angelo*<sup>48</sup> (fig. 3), soggetto curiosamente non francescano, è presente sul *verso* la firma dell'artista (fig. 4): ·N·R·P<sup>49</sup>. La tecnica esecutiva, i volti di Maria, del Bambino e della santa sono tipici della produzione di Natale ma spicca, per la diversa condotta pittorica, la figura dell'angelo. Questa parte è probabilmente opera di un aiuto di bottega nel quale possiamo cautamente riconoscere la mano del ventunenne Filippo, figlio di Natale, o della nipote Lucia, figlia di Ubaldo e terziaria domenicana. A sostegno della seconda ipotesi concorrono alcuni dettagli. Il modello impiegato per la Madonna col Bambino presente nel dipinto è desunto da Francesco Solimena (*Madonna col Bambino e san Francesco di Paola e l'Arcangelo Custode* di Dresda) e i fratelli Ricci lo utilizzeranno in alcune opere<sup>50</sup>; lo stesso modello è utilizzato anche nell'unica opera riconducibile interamente a Lucia Ricci, la *Madonna col Bambino, san Romualdo e santa Scolastica* proveniente dalla chiesa fermana di San Giuliano e oggi in Pinacoteca Civica<sup>51</sup>. Tra tutte le riproposizioni, quella di Lucia è la più simile, praticamente sovrapponibile, all'immagine del dipinto in esame; ciò acquista ancora più valenza se si considera che l'opera di Lucia è probabilmente contemporanea o quasi alla nostra. Si palesa così uno spaccato delle dinamiche di bottega nella quale Lucia, in quel periodo probabilmente piuttosto autonoma<sup>52</sup>, collabora con lo zio per poi riutilizzare i medesimi modelli nella sua attività.

La *Madonna Addolorata*<sup>53</sup> (fig. 5), invece, sebbene non firmata, sembra eseguita interamente da Natale<sup>54</sup>. Maria è seduta ai piedi della croce, della quale

di quelli originariamente destinati a tappezzare completamente un salone di palazzo Baldeschi, porte comprese. Cfr. Papetti S. 2007b, pp. 21-25 e Papetti S. in Papetti S. 2007a, scheda 60, pp. 95-97.

<sup>48</sup> NCT 1100264726; QD033. Maranesi 2013-2014, pp. 644-655.

<sup>49</sup> Da sciogliersi con N(atale) R(icci) P(inxit), firma ampiamente documentata per il pittore, cfr. M. Papetti 2007.

<sup>50</sup> Papetti M. 2007, pp. 70-71, scheda 23; F. Coltrinari in Coltrinari 2012, scheda 48, p. 161.

<sup>51</sup> Papetti M. 2007, pp. 76-77, scheda 36; Coltrinari 2012b. Notare che nella stessa tela Lucia Ricci riutilizza anche il modello femminile già adottato dal padre per raffigurare Santa Chiara nella pala della chiesa del nostro monastero.

<sup>52</sup> Come sostenuto in Crocetti 2007, p. 42; F. Coltrinari in Coltrinari 2012, scheda 48, p. 161.

<sup>53</sup> NCT 1100264728; QD035. Maranesi 2013-2014, pp. 644-648, 656-661.

<sup>54</sup> La tela presenta le medesime caratteristiche tecniche e stilistiche dell'opera precedente: il telaio, originale in entrambi i casi, ha la caratteristica di essere parzialmente estensibile; stessa sottigliezza della preparazione e degli strati pittorici; stessa tavolozza utilizzata; medesimo *ductus*; tela costituente il supporto appartenente probabilmente allo stesso filato.

si vede la parte bassa dello *stipes*; in primo piano a destra compare un angelo piangente seduto in terra, circondato dagli utensili utilizzati per la crocifissione. L'immagine della Madonna è la medesima che compare in un dipinto realizzato probabilmente da Ubaldo Ricci intorno al 1714, la *Madonna Addolorata, san Giuseppe e san Francesco di Paola* oggi nella chiesa di Santa Maria in Piazza a Petritoli<sup>55</sup>; uguale è anche l'angelo piangente che però Ubaldo lascia vedere solo nella metà superiore del corpo. Sebbene la *Madonna Addolorata*, come ha notato Massimo Papetti è «liberamente esemplata sulla statua seicentesca di Sebastiano Sebastiani che si venera nel santuario fermano del Pianto»<sup>56</sup>, evidenti sono anche i rimandi a Giuseppe Ghezzi, presenti sia nell'opera di Ubaldo che in questa di Natale. L'angelo piangente, infatti, viene palesemente copiato da Ubaldo, e anni dopo dal fratello, dalla *Pietà* di Giuseppe Ghezzi posta nella chiesa di San Salvatore in Lauro a Roma (realizzata entro il 1694). Non sappiamo se, come suggerito da Amico Ricci<sup>57</sup>, Ubaldo ebbe un'esperienza di praticantato a Roma, dove avrebbe potuto vedere l'opera di Ghezzi, o se questa sia giunta attraverso un'incisione o un disegno, ma di certo tale modello rimase nella bottega di famiglia, passando così a Natale.

La *Presentazione di Maria al tempio*<sup>58</sup> si presenta oggi leggermente decurtato a seguito di un restauro degli anni '50 del Novecento. Il medesimo soggetto venne dipinto anni prima da Ubaldo ma le due versioni, sebbene assonanti per alcuni singoli dettagli, hanno una composizione diversa<sup>59</sup> che rende questa di Natale, allo stato attuale delle ricerche, una sua dinamica e personale versione<sup>60</sup>. In coppia con questa è la tela raffigurante la *Madonna del Carmelo con san Simone Stock e santa Teresa d'Avila*<sup>61</sup> (fig. 6). Sebbene anch'essa si presenti manomessa, è stata fortunatamente evitata la foderatura, cosicché sul verso si legge, evanescente (fig. 7): ·N·R·P/ 1736. Firma e data sono vergate con lo stesso colore bruno piuttosto diluito utilizzato per l'altra firma, presentano gli stessi caratteri e sono nella stessa posizione: tutto sembra confermare la loro contemporaneità. Anche in questo caso la composizione si avvale dei tipici modelli già riscontrati per Natale e per il fratello maggiore; si riscontra un'elevata qualità pittorica e un'esecuzione accurata e dettagliata, come nella tela complementare.

<sup>55</sup> Papetti M. 2007, pp. 106-107, scheda 78.

<sup>56</sup> Ivi, p. 107.

<sup>57</sup> Ricci 1834, p. 367.

<sup>58</sup> NCT 1100264744; QD050. Maranesi 2013-2014, pp. 777-783.

<sup>59</sup> Papetti M. 2007, pp. 61 75-76, schede 6, 33; T. Fonzi in Coltrinari, Dragoni 2012, scheda 46, p. 159.

<sup>60</sup> Proprio questa versione sembra in parte ripresa da Alessandro Ricci circa cinquant'anni più tardi, Papetti M. 2009b, pp. 157, 159, scheda 134.

<sup>61</sup> NCT 1100264768; QD067; si trova oggi nel corridoio della biblioteca. Maranesi 2013-2014, pp. 933-941.

I due dipinti più piccoli citano entrambi opere di Guido Reni. L'immagine della *Madonna Immacolata*<sup>62</sup> ricorda l'*Immacolata* di Forlì, alla quale sembra ispirata piuttosto liberamente. Il volto è il medesimo che ricorre in numerosi dipinti di Ubaldo e di Natale; particolarmente significativa è la sua perfetta somiglianza con quello dipinto da Ubaldo nella *Madonna Immacolata con i santi Giacomo Maggiore e Rocco* per la chiesa di Santa Maria di Costantinopoli di Castelli (TE)<sup>63</sup>. Oltre alla conduzione pittorica, la medesima che ricorre negli altri quadri di piccole dimensioni, anche l'analisi della tecnica esecutiva riconduce ai dipinti eseguiti da Natale per il monastero, tra cui spicca il tipo di tessuto impiegato come supporto, con tutta probabilità il medesimo utilizzato anche per altre tele della stessa commessa<sup>64</sup>. Il *San Michele Arcangelo*<sup>65</sup> è una evidente citazione dell'omonimo soggetto dipinto da Guido Reni per la chiesa di Santa Maria della Concezione a Roma. Estremamente omogeneo in quanto a tavolozza e conduzione pittorica con quello gemello, differisce invece per il tessuto utilizzato come supporto che in questo caso è di riuso, probabilmente da un tessuto domestico.

Ecco così delineata una serie omogenea di tele, chiaramente destinata all'arredo interno dell'edificio, i cui soggetti però sono tutt'altro che omogenei, essendo incentrati per metà sulla figura di Maria e per metà su altre raffigurazioni sacre apparentemente non collegate tra loro. Se la scelta dei soggetti di questo ciclo ha una chiave di lettura, questa è ancora da trovare.

Di notevole qualità artistica sono le quattordici stazioni della *Via Crucis*<sup>66</sup>, attualmente conservate nel coro. Il ciclo si inserisce senza ombra di dubbio in quella cospicua serie di dipinti iniziata con ogni probabilità da Ubaldo Ricci nel 1731 per la chiesa della Maddalena Ripatransone<sup>67</sup>, rintracciata da Anna Cerboni Baiardi e da Massimo Papetti<sup>68</sup> in numerose chiese del Fermano, dell'Ascolano e anche del Pesarese<sup>69</sup>. Oggi possiamo aggiungere,

<sup>62</sup> NCT 1100264738; QD057. Maranesi 2013-2014, pp. 822-829.

<sup>63</sup> Papetti M. 2007, p. 84, scheda 47.

<sup>64</sup> Riduzione (fili x cm<sup>2</sup>): 15 x 16/ 15 x 17. Lo stesso si ritrova con certezza anche in *Santa Rosa da Lima ha la visione della Madonna con Bambino in gloria e di un angelo* e nella *Madonna Addolorata*, mentre è molto probabile il suo uso nella *Madonna del Carmelo con san Simone Stock e santa Teresa d'Avila*, nei due dipinti raffiguranti *San Pio V papa e l'apparizione di Cristo risorto a san Francesco Borgia*, e nella maggior parte delle stazioni della *Via Crucis*.

<sup>65</sup> NCT 1100264722; QD038. Maranesi 2013-2014, pp. 693-699.

<sup>66</sup> Misure medie cm 54 x 67; NCT 1100264683 - 0; QD009-022. Maranesi 2013-2014, pp.471-556.

<sup>67</sup> Papetti M. 2007, pp. 119-121, scheda 91.

<sup>68</sup> Cerboni Baiardi 2006; Papetti M. 2007, pp. 119-121, scheda 91. La serie si discosta nella prima e nell'ultima stazione dall'usuale iconografia settecentesca, Cerboni Baiardi 2006, p. 121.

<sup>69</sup> Queste *Viae Crucis* si trovano, oltre che nella Concattedrale di Ripatransone, oggi trafugate (provenienti dalla chiesa della Maddalena dei Frati Minori Osservanti della stessa città, Papetti M. 2007, pp. 119-121, scheda 91), nel Santuario del Beato Sante a Mombaroccio, nel Santuario di Santa Maria delle Grazie a Montepandone, nella «Chiesa del Gesù di Fermo, nella Collegiata dei Santi Giovanni e Benedetto a Montegiorgio, nella Chiesa di San Vito di Monte Vidon Corrado, a Penna San Giovanni, a Monsanpietro Morico, a Ortezzano, a Carassai, in San Giacomo Maggiore

oltre a questa del monastero fermano di Santa Chiara, anche la serie della chiesa di San Domenico a Fermo, che risulta inedita a chi scrive<sup>70</sup>. Le varie serie vanno riferite in parte alla stessa bottega dei Ricci e in parte a diversi pittori locali, sia allievi della bottega fermana che emulatores, i quali ripeteranno il modello per tutto il XVIII secolo<sup>71</sup>. Le stazioni del monastero di Santa Chiara si inseriscono perfettamente in questo filone e ne rappresentano senz'altro uno degli esempi migliori. Esse non sono la replica pedissequa delle capostipite telette ripane, ma riportano le medesime varianti che si possono ammirare nel ciclo conservato nel Santuario del Beato Sante di Mombaroccio, risalente al 1738, opera di Giuseppe Natali da Fermo, pittore legato alla bottega di Ubaldo e Natale Ricci<sup>72</sup>. Varianti, appunto – comunque minime – e non una sorta di semplificazione della composizione dell'immagine. Se confrontiamo i dipinti di Ripatransone con quelli di Santa Chiara riscontriamo infatti le medesime varianti presenti in quelle di Mombaroccio, ma la qualità pittorica è assai vicina alle prime<sup>73</sup>. Per contro, quelli di Mombaroccio appaiono chiaramente come una derivazione diretta tanto delle prime quanto delle seconde. Infatti vi convivono talvolta elementi presenti nei dipinti di Ripatransone e assenti in quelli di Fermo o viceversa; alcune scene sono sovrapponibili ai dipinti ripani,

a Massignano, nella Chiesa di Santa Maria ai Monti a Grottammare, a Montefiore dell'Aso e in altri luoghi», Cerboni Baiardi 2006, p. 121. A queste si aggiunge la serie riportata da Papetti (Papetti M. 2007, pp. 119-121, scheda 91) della chiesa di San Lorenzo, Silvestro e Rufino di Massa Fermana. Si ha anche notizia di una serie simile fuori regione, a Bisignano, in Calabria, Cerboni Baiardi 2006, p. 121 nota 3.

<sup>70</sup> Ricordiamo che in questa chiesa la famiglia Ricci aveva la tomba di famiglia, cfr. Crocetti 2007, p. 40. Si segnala anche la serie conservata nella chiesa di San Rocco a Monte Urano.

<sup>71</sup> Cerboni Baiardi 2006, p. 124 e note 4, 6-7.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 121 e nota 1. Del pittore fermano Giuseppe Natali, citato in un documento d'archivio rinvenuto da Giancarlo Mandolini (*Ibidem*) come autore della serie di Mombaroccio, null'altro si sa. Come nota Papetti «a meno di non supporre nel documento indicato una sempre possibile confusione con Natale Ricci – poco convincente, tuttavia, in considerazione della diversa condotta pittorica – è bene confermare l'esistenza di un artista di tale nome legato alla feconda bottega fermana» (Papetti M. 2007, p. 121). In pieno accordo con lo studioso, malgrado l'assonanza dei nomi dei due pittori fermani potrebbe indurre a ritenere i due la stessa persona (ricordiamo che il nome completo di Natale Ricci era Giovanni Natale), va identificato in Giuseppe Natali un allievo o un artista gravitante intorno alla bottega di Ubaldo e Natale Ricci, come confermano le differenze nel *ductus* e nella resa pittorica notate da Papetti tra le *Viae Crucis* di Mombaroccio e le opere di Natale.

<sup>73</sup> Tra queste piccole differenze notiamo, ad esempio, la posizione e i gesti della Maddalena e di San Giovanni, nonché parte dello sfondo, nella scena della Crocifissione. Ancora, nella scena di *Gesù che consola le donne di Gerusalemme*, sono diverse le fisionomie e le vesti delle due donne in primo piano a destra, dove nella versione ripana compare anche un bambino che spunta da dietro l'albero, oltre al personaggio che indica a Gesù il Calvario, che nel dipinto di Ripatransone regge nella mano destra la corda alla quale è legato Cristo, mentre nel dipinto fermano la corda scompare in favore di una lunga lancia, e gli esempi potrebbero continuare. Queste piccole varianti in alcuni casi hanno richiesto comunque una modifica ragionata rispetto al modello o al bozzetto di riferimento, mentre in altri sono piccole modifiche chiaramente occorse solo in fase di stesura del colore, come appare lampante nel secondo esempio che abbiamo citato, o come nell'albero a sinistra nella scena dell'incontro tra Gesù e sua Madre, che scompare nel dipinto fermano.

altre a quelli fermani. Se ne deduce che nel 1738 Giuseppe Natali prende come modello sia le stazioni che Ubaldo dipinse per Ripatransone, sia la variante realizzata da Natale per il monastero fermano di Santa Chiara<sup>74</sup>, fornendoci al contempo un *terminus post quem* (1731) e uno *ante quem* (1738). Tale lasso temporale coincide perfettamente con quanto ipotizzato prima, e cioè che tutte le opere di Natale realizzate per il monastero sono frutto di un'unica e organica commissione, *Via Crucis* comprese, da collocare intorno al 1736, dopo il lavoro jesino. A confermare la vicinanza e il legame con i succhi d'erba di Jesi è anche la ripetizione, tra i due cicli pittorici, dei medesimi modelli utilizzati per dipingere i vari soldati, l'ambientazione, le mura di fortificazione, finanche il gusto per la rappresentazione degli animali, fino ad arrivare all'uso dello stesso disegno, puntuale in ogni dettaglio, riscontrabile nella prima stazione della *Via Crucis* (fig. 8) e nel telo raffigurante il *Re Assuero sul trono*<sup>75</sup>. Questo, unitamente alla condotta pittorica disinvolta e abile, la vivacità compositiva, l'acceso cromatismo e il realismo che anima i gesti e i volti dei personaggi, tutti fortemente caratterizzati da espressioni ricche di *pathos*, lascia pochi dubbi circa la paternità del ciclo in esame, così come confermato anche dall'analisi tecnica.

A *latere* della commissione principale il pittore dovette produrre almeno altre tre tele. Una di queste, di carattere devozionale, raffigura l'*Angelo custode*<sup>76</sup> ma è di difficile lettura a causa dello sbiancamento della superficie pittorica che altera completamente sia la percezione dei colori che del disegno. Comunque, gli accorgimenti tecnici<sup>77</sup>, insieme a quel poco che si riesce a leggere della superficie pittorica, rimandano con una certa sicurezza a Natale. Altre due tele isolate, raffiguranti la *Madonna Addolorata*<sup>78</sup> e *Santa Gertrude da Helfa*<sup>79</sup>, sono riconducibili allo stesso periodo. La prima replica l'immagine già proposta da Natale nella serie di sei tele scalari ma ne rappresenta una versione più semplice, su fondo scuro, e senza angelo. I tratti somatici del volto sono anch'essi differenti, più rotondi, tipici della produzione più propriamente di Natale, mentre nell'altra tela egli evidentemente seguì fedelmente il modello

<sup>74</sup> Rispetto a questi due modelli le *Viae Crucis* di Mombaroccio non presentano vere e proprie varianti ma solo semplici semplificazioni, talvolta anche ingenue: spesso Giuseppe Natali fa semplicemente sparire alcuni dei personaggi secondari e non strettamente necessari alla scena. Ciò conferma la familiarità che egli aveva (o aveva avuto) con la bottega di Ubaldo e Natale Ricci, e coi i modelli e disegni che vi si trovavano. Andrebbe approfondito, a tal proposito, il confronto con le altre serie di *Viae Crucis* simili sparse nel territorio. Si potrà in tal modo verificare se vi siano le medesime caratteristiche di quelle di Mombaroccio, o se invece siano la riproposizione di uno solo dei due modelli.

<sup>75</sup> Per queste due scene venne chiaramente usato lo stesso modello per realizzare, nella *Via Crucis*, l'armigero seduto scompostamente in primo piano sulla sinistra e l'impostazione della figura di Pilato e, nelle scene bibliche jesine, il re Assuero sul trono con la sua guardia.

<sup>76</sup> Cm 64,5 x 49; NCT 1100264702; QD030. Maranesi 2013-2014, pp. 619-625.

<sup>77</sup> Telaio espandibile e chiodatura perimetrale.

<sup>78</sup> Cm 90,5 x 67; NCT 1100264763, QD073. Maranesi 2013-2014, pp. 976-984.

<sup>79</sup> Cm 49,5 x 44,5; NCT 1100264770, QD078. Maranesi 2013-2014, pp. 1012-1019.

già adottato dal fratello. A parte il volto e gli incarnati, però, è probabile che gran parte dell'opera si debba ad un aiuto, come si evince anche dall'analisi tecnica che ha evidenziato un'aggiunta nel supporto avvenuta in corso d'opera e una preparazione stesa male, eterogeneamente, con vistosi accumuli ed evidenti segni di spatola. Tutto ciò fa pensare alla parziale esecuzione di un allievo, corretto più volte dal maestro che poi vi mise effettivamente mano. La conduzione pittorica degli incarnati è assimilabile a quella dell'altro dipinto, raffigurante *Santa Gertrude da Helfta*. Questa piccola tela presenta anch'essa una genesi piuttosto travagliata, possibile indizio che anche qui parte dell'esecuzione la si deve a qualche allievo. Il dipinto, infatti, è stato realizzato sull'abbozzo di una precedente opera, verosimilmente una prima versione della medesima che prevedeva di inserire la santa all'interno di un ovale simulante una cornice dorata e decorata<sup>80</sup>; in ogni caso anche qui è ben visibile l'intervento di Natale. Il modello utilizzato sembra derivare da una delle numerose incisioni in circolazione in quel periodo.

A queste tele si aggiungono le due, in coppia tra loro, raffiguranti *San Pio V papa e Cristo risorto appare a san Francesco Borgia*<sup>81</sup>. Sebbene i soggetti siano "gesuiti", esse presentano forti caratteri comuni con la serie di sei descritte poc'anzi. Anch'essi sono attribuibili a Natale Ricci, sebbene nel secondo l'esecuzione più fiacca e alcuni dettagli poco riusciti sono il probabile indizio di una consistente presenza di qualche aiuto. Interessante è il soggetto della prima, con San Pio V papa nella tradizionale iconografia che vede il Crocifisso sottrarsi miracolosamente al bacio del piede avvelenato dagli eretici. Interessante poiché il medesimo soggetto lo troviamo replicato praticamente identico da Filippo Ricci nel 1765 nella chiesa di San Martino al Faggio di Smerillo. Al riguardo, scrive Papetti che Filippo Ricci «cita testualmente un noto prototipo evidentemente diffuso da stampe devozionali»<sup>82</sup>. Allo stato attuale delle ricerche è impossibile stabilire se le due tele siano state appositamente realizzate per il monastero o se invece provengano, come altre, da qualche convento gesuita, ma un dettaglio andrebbe a favore della prima ipotesi: il tessuto utilizzato per realizzare i due supporti sembra essere il medesimo già riscontrato in molte delle tele descritte poc'anzi<sup>83</sup>.

Infine, a Natale sono riconducibili due piccoli quadretti di devozione privata o votivi raffiguranti uno la *Morte di san Francesco Saverio*<sup>84</sup> e l'altro *Una suora ha la visione della Madonna con Bambino in Gloria e di un santo gesuita*

<sup>80</sup> Questo è visibile in parte a causa di una pulitura piuttosto pesante a cui è stata sottoposta la tela in un intervento non documentato.

<sup>81</sup> Cm 50 x 41 ca. NCT 1100264693 e 1100264694; QD025 e QD026. Maranesi 2013-2014, pp. 584-597.

<sup>82</sup> Papetti M. 2009b, p. 177.

<sup>83</sup> Anche tutti gli altri dettagli tecnico-esecutivi, in particolare la chiodatura tra tela e telaio, sono un elemento di grande omogeneità esecutiva con le altre opere di Natale.

<sup>84</sup> Cm 32 x 22,5; NCT 1100264716; QD044. Maranesi 2013-2014, pp. 732-734, 740-743.

(*San Stanislao Kostka?*)<sup>85</sup>. Sebbene le dimensioni siano leggermente diverse, sono chiaramente frutto della stessa mano e contemporanei tra loro; i soggetti indicano la loro estraneità al mondo francescano, ed è probabile pertanto che provengano da un convento gesuita, forse proprio quello fermano. A sostegno di tale ipotesi concorre l'iconografia del primo, che sembra richiamare la pala posta nella cappella destra del transetto della chiesa fermana del Gesù, attribuibile al pittore Pietro Ricchi detto il Lucchese<sup>86</sup>. Pochi dubbi, però, sussistono sulla paternità delle telette in quanto presentano tutti i caratteri stilistici e il *ductus* pittorico tipico delle opere di piccolo formato testé esaminate realizzate da Natale Ricci.

Grazie all'organicità, alla vicinanza temporale di realizzazione e al numero di dipinti riconducibile a Natale Ricci qui presenti, insieme al fatto che molti conservano ancora i telai e perfino la chiodatura originale, l'elaborazione dei dati provenienti dalla loro analisi tecnico-esecutiva ha fornito, per la prima volta in assoluto, uno spaccato unico sulle tecniche e sul *modus operandi* di Natale e della sua bottega. In questo periodo il pittore utilizzava come supporto per i dipinti di piccolo e medio formato, quali sono quelli del monastero, un tessuto dalla trama a tela verosimilmente in lino o canapa. Per i dipinti esaminati sembra che abbia utilizzato principalmente un unico tipo di tessuto<sup>87</sup>, di cui dunque possedeva una pezza piuttosto lunga; solo in tre o forse quattro delle stazioni della *Via Crucis* utilizzerà un tessuto dalla trama decisamente più fitta<sup>88</sup>, mentre in un caso tende sul telaio un lembo di stoffa di riuso, come se avesse finito le proprie scorte. Per l'ancoraggio del supporto al telaio, nei medesimi formati di tele, egli si serviva di chiodi in ferro piuttosto piccoli, praticamente senza testa, che poi venivano ripiegati ma non ribattuti nel legno del telaio. Una caratteristica assai interessante è stata riscontrata nella costruzione delle strutture di sostegno. Non sappiamo se Natale provvedesse da sé alla loro realizzazione oppure avesse un falegname di fiducia ma in alcune opere egli utilizza telai espandibili a biette, monodirezionali. Ne sono stati identificati quattro, tre impiegati nella serie di sei tele e uno sul dipinto raffigurante l'*Angelo custode*<sup>89</sup>. Questo dettaglio è di estremo interesse poiché rivela un uso di tale espediente tecnico in un periodo assai precoce<sup>90</sup> e si rivela peculiare della produzione di questi anni, indice che

<sup>85</sup> Cm 40 x 30; NCT 1100264717; QD043. Cfr. Maranesi 2013-2014, pp. 732-739.

<sup>86</sup> BCF, *Manoscritti*, Catalani (s.d.), *Monumenta Firmana*, tomo II, ms. 194, cc. 222r-226v., in Coltrinari 2012, p. 55, Appendice, Documento 1; Dania 1967.

<sup>87</sup> Riduzione (fili x cm<sup>2</sup>) media di 13/15 x 16/18 fili, con torsione a Z, poco ritorti; larghezza del telo (da cimosa a cimosa) cm 80/ 80,5 ca. Va detto che questi parametri da soli non bastano a stabilire se realmente i vari lembi di tessuto provenivano dallo stesso telo ma offrono senz'altro un forte indizio.

<sup>88</sup> Riduzione: 22 x 24 fili.

<sup>89</sup> Gli altri tre telai della serie non sembrano originali (uno certamente non lo è), mentre nella *Via Crucis*, dove sono tutti originali, i telai adoperati sono fissi.

<sup>90</sup> Pernety (1757), pp. 90-91, da Capriotti, Iaccarino Idelson 2004, pp. 31-34, a cui si rimanda per l'evoluzione dei telai.

egli (attualmente non abbiamo informazioni sugli altri esponenti della famiglia) era particolarmente aggiornato e attento alla conservazione delle proprie tele. Sono emerse anche alcune abitudini del pittore: spesso “scaricava” il pennello sporco di colore sul *verso* del supporto e lo stesso faceva con la spatola sporca di preparazione; sempre sulla parte posteriore della tela compaiono anche impronte di mano o dita, segno che si aiutava anche in questo modo. Inoltre, si conferma l’iter compositivo delle raffigurazioni, già conosciuto per Ubaldo e anche per lo stesso Natale, cioè quello di utilizzare una serie di modelli più o meno noti e di comporli insieme in base alle esigenze, spesso su uno schema di base standardizzato, benché non mancano variazioni assolutamente uniche e personali.

Una interessante tela raffigurante *San Pasquale Baylon*<sup>91</sup> (fig. 9) potrebbe appartenere al periodo di collaborazione tra Natale e il figlio Filippo il quale, a parte i suoi due viaggi di studio dapprima a Bologna poi a Roma (probabilmente a cavallo degli anni '30 e '40 e nel 1748-1749)<sup>92</sup>, lavorò insieme al padre ereditandone infine la bottega<sup>93</sup>. L’opera è molto vicina alla produzione di Natale degli anni Trenta, come si può vedere nella gamma cromatica e nel passaggio chiaroscurale sfumato sul volto del santo, ma vi convivono elementi che ritroveremo in alcune opere di Filippo, come i tratti somatici simili a quelli del *San Luigi Gonzaga* della chiesa fermana del Gesù o il disegno di occhi, orecchie e mani<sup>94</sup>. Anche l’impostazione dell’immagine, con l’altare visto di sguincio, è la medesima che comparirà in una tela a Fabriano raffigurante *San Giovanni da San Fecondo* attribuita a Filippo e bottega da Papetti<sup>95</sup>. Il *ductus*

<sup>91</sup> Cm 120 x 90; NCT 1100264720; QD041. Maranesi 2013-2014, pp. 716-723.

<sup>92</sup> Papetti M. 2009a, pp. 20-32.

<sup>93</sup> Crocetti 2007, p. 40, in cui è parzialmente riportata la trascrizione del testamento di Natale. La bottega di Natale Ricci si trovava al piano superiore di un edificio di sua proprietà almeno sin dal 1722, che poi sarà ereditato dai figli Filippo e Serafino e infine da Alessandro. Oggi questo edificio, la cui collocazione è stata rintracciata in questa occasione da chi scrive, non è più esistente poiché si trovava nel luogo in cui oggi è la curva di viale Vittorio Veneto che immette in largo Calzecchi Onesti, prospiciente l’antico cortile del palazzo del governatore. L’edificio era attaccato a quella che oggi è la facciata dei civici 4, 5, 6 di largo Calzecchi Onesti ed aveva l’ingresso in un vicolo chiuso che oggi è in gran parte interrato; il vicolo alle spalle, anch’esso all’epoca chiuso, è oggi via Colucci. Cfr. Crocetti 2007, pp. 39-40, da ASF, *Fondo archivio Notarile*, Notaio Marco Antonio Fusani, vol. 26 f. 122v; Notaio Felice Agostino Mari, XI, ff. 265. L’antica situazione è ben visibile in Roma, Archivio di Stato (d’ora in poi ASR), *Fondo Presidenza generale del Censo*, serie Catasto Gregoriano: Fermo, mappa (1810) *Mappa Originale della Città di Fermo, Capoluogo del Dipartimento del Tronto, rilevata nell’anno 1810, dall’Ingegnere Stanislao Chiassi, ispettore della misura censuaria nel suddetto Dipartimento*, particella 921; *ivi*, Brogliardi, Fermo, particella 921 (assegnata a «Ricci Alessandro quondam Filippo»). È proprio da qui che provengono tante opere d’arte, comprese quelle del monastero di Santa Chiara. L’abitazione di Natale, invece, pare fosse in un edificio diverso portato in dote dalla sua seconda moglie, Giacinta Briotti detta Cinthia, allocata sempre nello stesso quartiere di Rialto in contrada Pila, vedi Crocetti 2007, p. 41, e note 128, 140.

<sup>94</sup> Rispetto alla produzione di Filippo mancano i toni azzurrini e freddi tipici del figlio al suo ritorno da Bologna.

<sup>95</sup> Papetti M. 2009a, p. 21; 2009b, pp. 107-108, scheda 68.

pittorico e lo stile sono prossimi a quelli della pala dell'altare maggiore della chiesa della Misericordia di Fermo, databile alla fine degli anni Trenta o al massimo ai primissimi anni Quaranta, riconducibile a Filippo ma verosimilmente con l'apporto del padre<sup>96</sup>. Anche la nostra tela, pertanto, potrebbe appartenere allo stesso periodo; di certo non è contemporanea a quelle di Natale esaminate poc'anzi poiché è differente il tessuto del supporto, il telaio e alcuni dettagli stilistici. Va infine considerato che, per quanto se ne sa, Filippo non si rende autonomo prima del 1739, quando firma la prima tela di cui abbiamo notizia per la chiesa dei Cappuccini di Montegranaro, ma che comunque la sua attività in quel periodo era gomito a gomito con il padre<sup>97</sup>. Dunque appare verosimile collocare l'esecuzione del nostro *San Pasquale Baylon* tra la fine del quarto e il principio del quinto decennio del Settecento, probabilmente prima della partenza di Filippo per Bologna. La tela in esame, inoltre, è in *pendant* con un'altra dalle dimensioni simili raffigurante il *Transito di San Giuseppe*<sup>98</sup> che però non è certo opera di Natale né di Filippo, ma piuttosto di un pittore della loro scuola<sup>99</sup>. Se ne deducono, pertanto, due possibili conclusioni: o quest'ultima tela è stata eseguita posteriormente per essere affiancata alla prima oppure le due furono commissionate contemporaneamente a Natale, oramai aiutato fattivamente dal figlio ma, per motivi a noi sconosciuti, i due riuscirono a soddisfare solo per metà la commessa, affidando poi ad un altro pittore della loro cerchia la seconda tela.

Ad un Filippo Ricci ormai affermato appartengono i quattro dipinti conservati nel monastero, di cui uno quasi certamente è confluito successivamente.

Le due pale degli altari laterali della chiesa della Visitazione, raffiguranti *San Francesco d'Assisi sostenuto da due angeli dopo aver ricevuto le stimmate*<sup>100</sup> e *Santa Chiara in adorazione del Santissimo Sacramento*<sup>101</sup>, sono note da tempo. Esse sono state erroneamente ritenute di Ubaldo Ricci dalla Tintinelli e da Crocetti<sup>102</sup>, probabilmente in base al già citato passo di Amico Ricci che

<sup>96</sup> La chiesa della Misericordia venne terminata tra il 1739 e il 1741 vedi Papetti M. 2009b, pp. 69-70, scheda 11, con bibliografia.

<sup>97</sup> Ivi, p. 123, scheda 91. Sulla sua attività svolta insieme al padre, sono significative e toccanti le parole di Natale, scritte nel proprio testamento: «A Filippo, mio figlio, per segno del mio particolare effetto verso di lui, e per motivo di mostrarmi a lui grato per esser convissuto tant'anni unitamente meco nel guadambio comune delle nostre fatiche, come spero sua per fare insino alla mia morte, gli lascio tutti li mobili [...] esistenti tanto nell'appartamento di sopra, nostro studio di pittura quanto [...]», Crocetti 2007, p. 40, da ASF, *Fondo archivio Notarile*, Notaio Felice Agostino Mari, XI, f. 268 r-v.

<sup>98</sup> Cm 121 x 91; NCT 1100264714; QD042. Maranesi 2013-2014, pp. 724-731.

<sup>99</sup> Lo confermano la resa stilistica decisamente più modesta nonché la condotta pittorica e i materiali con cui è realizzata, che sono differenti.

<sup>100</sup> Cm 250,5 x 134; NCT 1100264674; QD002. Maranesi 2013-2014, pp. 421-428.

<sup>101</sup> Cm 236 x 133; NCT 1100264676; QD003. Maranesi 2013-2014, pp. 421-423, 429-434.

<sup>102</sup> Tintinelli 1968-1969, pp. 26-28; AFCRF, *donazione Crocetti*, busta pittori Ricci, da Papetti M. 2009b, pp. 81-83, schede 27-28.

attribuiva genericamente i dipinti della chiesa ad Ubaldo<sup>103</sup>. Come abbiamo visto, però, questi scrive sulla scorta degli appunti di Michele Catalani<sup>104</sup>, che facevano riferimento ai dipinti della precedente sistemazione della chiesa, dei quali rimane *in loco* solo la pala dell'altare maggiore. Sono stati entrambi giustamente attribuiti a Filippo da Massimo Papetti<sup>105</sup> il quale propone, in base al confronto con il dipinto della *Madonna del Rosario* conservata nella Pinacoteca di Fermo, della pala di Monte San Giusto e con la *Morte di san Giuseppe* conservata a Montegranaro, una datazione intorno all'ottavo-nono decennio del Settecento. L'attribuzione e la datazione proposte da Papetti trovano piena conferma dalla scoperta, effettuata da scrive, della firma e della data apposte sul dipinto raffigurante *Santa Chiara in adorazione del Santissimo Sacramento*. L'iscrizione si trova in basso a sinistra, sull'alzata dello scalino in prossimità del tallone di un angelo, ma è nascosta dalla falsa cornice a muro dell'altare e in parte coperta da un pesante ritocco: PHILIPPUS/ RICCI/ PIN-FI[RM]I/ 1[7]82<sup>106</sup>. Un piccolo enigma riguarda l'ultima cifra della data: infatti l'iscrizione è dipinta con un colore terra di Siena bruciata e poi ripassata con del colore nero. Nella prima stesura, quella rossiccia, la data è 1781 mentre nella seconda, nera, essa diventa 1782. Non sappiamo se questa riproposizione dell'iscrizione sia avvenuta successivamente all'esecuzione del dipinto, magari in occasione del restauro e della foderatura da parte di Luigi Gavazzi nel 1852, di cui abbiamo notizia<sup>107</sup> o se invece – cosa che appare più probabile – sia un pentimento da parte dell'artista stesso che potrebbe aver iniziato l'opera nel 1781 e terminata l'anno successivo. La commissione delle due tele avvenne in occasione della completa ricostruzione degli altari laterali ma non è stato possibile reperire nessun documento al riguardo. Per quanto riguarda i soggetti, va notato che, seppure con alcune differenze, il medesimo *San Francesco d'Assisi in estasi riceve le Stimmate* era già stato dipinto da Filippo Ricci nel 1777 per la pala della chiesa di San Francesco a Recanati<sup>108</sup>.

Riferibile a Filippo Ricci è anche un inedito *Cristo portacroce*<sup>109</sup> (fig. 10) collocato all'interno di una cornice architettonica centinata che arricchisce la parete di fondo del coro del monastero. In questa raffigurazione piuttosto singolare vediamo Gesù Cristo caricato della croce e con la corona di spine mentre si dirige verso il monte Calvario, che sta indicando con la mano sinistra. Egli è ritratto da solo, a figura intera, in un paesaggio brullo e desolato, ed

<sup>103</sup> Ricci 1834, p. 368.

<sup>104</sup> BCF, *Manoscritti*, Catalani (s.d.), *Monumenta Firmana*, tomo II, ms. 194, c. 223v.; Coltrinari 2012, p. 55, Appendice, Documento 1.

<sup>105</sup> Papetti M. 2007, p. 73, scheda 26; 2009b, pp. 81-83, schede 27-28.

<sup>106</sup> Maranesi 2013-2014, pp. 421-423, 429-434.

<sup>107</sup> AMSCF, *Governo Pontificio Fermo oggi venti 20 Gennaio Milleottocento Cinquantadue 1852*, in Maranesi 2013-2014, pp. 147-148. In tale occasione Gavazzi provvide a foderare e ingrandire leggermente le due tele, specie sulla centina, oltre che a verniciarle.

<sup>108</sup> Papetti M. 2009b, pp. 137-140, scheda 115.

<sup>109</sup> Cm 211 x 132 ca.; NCT 1100264685; QD006. Maranesi 2013-2014, pp. 452-457.

occupa la maggior parte della scena. Il quadro è riconducibile decisamente alla mano di Filippo come denotano il disegno, la condotta pittorica e il modo di tracciare le ombre, particolarmente evidente sul volto di Cristo il quale è pressoché identico nei lineamenti e nella tecnica esecutiva ad altri dipinti dello stesso artista tra cui ricordiamo, a puro titolo esemplificativo, il *Crocifisso con san Francesco e san Bernardino da Siena* nella chiesa di Sant'Agostino di Monte San Pietrangeli (proveniente dalla chiesa di San Francesco di Morrovalle)<sup>110</sup>. Lo stile generale e il modo di trattare i mezzi toni del viso rimandano al periodo a cavallo tra gli anni '70 e '80 del Settecento, come si vede chiaramente anche dal confronto con le altre due tele degli altari laterali appena esaminate. Si può pertanto ricondurre anche questa opera allo stesso periodo, benché non sia chiaro quale fosse la sua collocazione originaria. Infatti il quadro non sembra concepito per la cornice in stucco entro cui si trova attualmente, come indicano i chiari segni di ingrandimento della superficie pittorica visibili sui lati destro, sinistro e inferiore. Non si può escludere a priori neppure che provenga da un altro luogo, un convento o una chiesa soppressi, e che al momento dell'ingresso in questo monastero sia stato adattato alla decorazione architettonica settecentesca del coro.

Da un altro luogo giunge, quasi certamente, la tela raffigurante *San Luigi Gonzaga*<sup>111</sup> (fig. 11), conservata nella biblioteca-museo del monastero. L'immagine è identica e speculare al *San Luigi* che Filippo Ricci dipinge e firma per la chiesa del Gesù di Fermo negli anni '60 del Settecento<sup>112</sup>: il modello è il medesimo e quasi sovrapponibile, se si eccettua la mano destra del santo e la specularità dell'immagine. Proprio in merito alla composizione, scrive Papetti che essa «sembra desunta da un prototipo più decisamente classicista rispetto ai consueti modelli tardo barocchi prediletti dal Nostro»<sup>113</sup>. Sebbene nel caso in esame non vi siano i virtuosismi rilevabili nella decorazione a merletto della pala della chiesa del Gesù, l'opera si inserisce in pieno nella produzione pittorica di Filippo. In occasione del restauro del dipinto<sup>114</sup> si è scoperta una curiosa successione stratigrafica. Esso è il frutto di una lunga gestazione che prevede una prima versione quasi ultimata in corrispondenza della figura del santo (tunica e incarnati), riproposti e completati solo successivamente. Una sorta di grande ripensamento in corso d'opera, del quale non è possibile dare una spiegazione ma che farebbe pensare che la tela sia precedente di poco il grande dipinto della chiesa del Gesù. Proprio la similitudine con la pala d'altare, oltre che il soggetto, ci suggerisce la possibile provenienza di questa opera che pertanto rientrerebbe nel gruppetto di quadri che si è ipotizzato provenire dal convento fermiano del

<sup>110</sup> Papetti M. 2009b, pp. 127-128, scheda 101.

<sup>111</sup> Cm 105 x 74; NCT 1100264765; QD072. Maranesi 2013-2014, pp. 969-975.

<sup>112</sup> Papetti M. 2009b, pp. 67-68, scheda 9.

<sup>113</sup> Ivi, p. 68.

<sup>114</sup> Avvenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Macerata sotto la direzione dei lavori della SBSAE di Urbino, Maranesi 2013-2014, pp. 969-975.

Gesù, soppresso definitivamente nel 1860<sup>115</sup>, e dalla relativa chiesa dedicata a Sant'Ignazio di Loyola. Esiste però anche una possibile alternativa circa la provenienza del quadro: la chiesetta di San Luigi, detta "di San Luigetto". Questa si trovava a ridosso delle mura cittadine, nel loro tratto meridionale, al centro di quella che oggi è via XX Settembre e fu demolita il 20 maggio 1854 proprio per far posto alla grande strada che si stava costruendo; il vicolo che costeggiava quel tratto di mura giungeva, dopo qualche centinaio di metri, nelle immediate vicinanze del nostro monastero<sup>116</sup>. In ogni caso tale supposizione si basa solamente sul titolo della chiesa e per essere suffragata o smentita necessita di una ricerca archivistica mirata, non ancora svolta. Allo stato attuale, quindi, la provenienza della tela dal convento del Gesù di Fermo appare la più plausibile.

Si segnalano, infine, le ultime tre tele riconducibili genericamente alla scuola dei Ricci. La più grande raffigura la *Morte di san Francesco Saverio*<sup>117</sup> e mostra alcuni caratteri riconducibili alla bottega di Ubaldo e Natale. Il soggetto è tratto direttamente dalla pala d'altare eseguita da Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, per la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma<sup>118</sup>, solo che è speculare rispetto a questa. Discordanti con il modello, invece, sono i colori; tale dettaglio, unitamente alla specularità dell'opera, porta a ritenere che l'anonimo pittore abbia conosciuto il modello romano attraverso una stampa. Come si evince dal soggetto, anche questo quadro potrebbe provenire dal convento fermano del Gesù e può essere datato ai primi decenni del Settecento, forse in occasione del centenario della canonizzazione del santo (avvenuta nel 1622).

Le ultime due tele, di carattere devozionale, rappresentano l'*Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova* e *Sant'Antonio da Padova con Gesù Bambino, santa Rita da Cascia e san Bonaventura da Bagnoregio*<sup>119</sup>; sono di gusto semplice e popolare, ascrivibili su base tecnico-stilistica ad uno stesso pittore formatosi nella bottega di Ubaldo e Natale Ricci, databili tra il secondo e il quarto decennio del Settecento.

A margine di questa carrellata di opere dei Ricci se ne vogliono presentare anche altre due risalenti al Settecento, anch'esse finora sconosciute, che sono tra le pochissime di questo secolo a non appartenere all'ambito della prolifica

<sup>115</sup> Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 161. Purtroppo non sono stati rinvenuti documenti al riguardo.

<sup>116</sup> La chiesa dava il nome a quel tratto di mura, dette proprio "mura di San Luigetto", toponimo che è rimasto ancora oggi in via delle Mura di San Luigetto. Si trovava al centro dell'attuale via XX Settembre, in corrispondenza delle due risalite meccanizzate. La sua localizzazione è ben visibile in ASR, *Fondo Presidenza generale del Censo*, serie Catasto Gregoriano: Fermo, mappa (1810) *Mappa Originale della Città di Fermo*, particella 900; *ivi*, Brogliardi, Fermo, particella 900, assegnata a «Cantucci Vincenzo quondam Francesco Antonio» ed è registrata come «chiesa soppressa sotto il titolo di S. Luigi». Per la data del suo abbattimento vedi Barboni 1855, p. 6.

<sup>117</sup> Cm 123 x 93; NCT 1100264696; QD027. Maranesi 2013-2014, pp. 598-606.

<sup>118</sup> Un bozzetto si trova anche nella Pinacoteca Vaticana.

<sup>119</sup> Rispettivamente cm 71 x 52, NCT 1100264771, QD077 e cm 87 x 63,5, NCT 1100264772, QD075. Maranesi 2013-2014, pp. 992-998, 1006-1011.

bottega dei Ricci. Si tratta di due tele del pittore Gilberto Todini da Monte Giberto. La più grande si trova nel coro annesso alla chiesa, ed è in posizione simmetrica con il *Cristo portacroce* di Filippo Ricci; al contrario di questa, però, la tela di Todini fu appositamente realizzata per essere inserita nella cornice in stucco relativa all'apparato decorativo architettonico. Raffigura *l'Apparizione della Madonna col Bambino a san Gaetano da Thiene*<sup>120</sup> (fig. 12), quest'ultimo ritratto mentre riceve in braccio il piccolo Gesù; fanno da corollario due angeli, uno dei quali regge in mano il giglio<sup>121</sup>. La figura della Madonna poggia su un gradino, alla base del quale corre l'iscrizione: ORATE PRO BENE FACTORIBUS. Lì vicino, dal libro chiuso poggiato in terra, fuoriesce un foglietto che reca la piccola firma del pittore: GILBERTUS TODINI/ FIRM·PING· 1767. Di Gilberto Todini ci parla Amico Ricci, desumendo informazioni dal Maggiori, chiamandolo «Gilberti»<sup>122</sup>; intorno al 1738 dipinse le quattro grandi tele degli altari laterali della chiesa di Sant'Agostino, ma fu un autore prolifico in tutta la zona vista anche la sua straordinaria longevità (visse per circa 97 anni). Del pittore parla anche Giuseppe Porti e alcune sue opere ferme sono elencate da Michele Catalani<sup>123</sup>. A Todini può essere attribuita anche una tela devozionale, o forse un quadro d'altare, raffigurante *San Giuseppe col Bambino*<sup>124</sup>, oggi conservato nel corridoio della biblioteca del monastero, che presenta uno stile nel disegno e nel tratto e assai simile a quello della tela firmata, verosimilmente realizzata nello stesso periodo. La presenza di Gilberto Todini nel monastero è di grande interesse vista la firma e la data, tra le poche ad oggi note di questo pittore, e anche perché Todini era evidentemente uno dei pochi concorrenti dei Ricci, anche in virtù della sua longevità. Si tratta di una sorta di parentesi, di pausa dalla commissione di opere ai Ricci da parte del monastero; pausa che comunque non durerà molto, visto che quattordici anni più tardi la realizzazione delle nuove pale laterali della chiesa verrà affidata nuovamente ad un Ricci.

In conclusione, un'ultima nota va spesa su questo consistente gruppo di tele. Fa riflettere che le fonti e gli storici locali, come Michele Catalani e Amico Ricci ma anche altri, come Domenico Maggiori, tacciono sulla presenza della gran quantità di opere dei Ricci, in particolare di Natale, e della tela di Todini, e riportino solo la presenza delle due tele di Ubaldo. Ciò si spiega evidentemente con la collocazione originaria delle opere stesse: le due pale di Ubaldo, infatti,

<sup>120</sup> Cm 211 x 132 ca., di forma mistilinea e centinato; NCT 1100264688, QD005. Maranesi 2013-2014, pp. 446-451.

<sup>121</sup> Anomala è la presenza, all'estrema destra dietro il santo, di un cappello cardinalizio, il quale non è annoverato tra gli attributi canonici del santo. Eppure il tipo iconografico e la l'intera scena identificano chiaramente il santo come Gaetano da Thiene.

<sup>122</sup> Ricci 1834, p. 372 e nota 30.

<sup>123</sup> Porti 1836, p. 93; BCF, *Manoscritti*, Catalani (s.d.), *Monumenta Firmana*, tomo II, ms. 194, cc. 222r-226v.; Coltrinari 2012, pp. 33 e nota 189; *ivi*, pp. 55-56, Appendice, Documento 1.

<sup>124</sup> Cm 79 x 60,5; NCT 1100264761; QD074. Maranesi 2013-2014, pp. 984-991.

erano poste in chiesa, luogo “pubblico” e dunque visibili a loro e a tutti, mentre le tele di Natale e quella di Todini non vengono mai citate proprio perché erano fin da subito destinate ai locali interni del monastero, posti in clausura. Pertanto Catalani e gli altri storici semplicemente potevano non essere a conoscenza della loro presenza oppure non riportarle in quanto comunque non visibili.

### *Riferimenti bibliografici/ References*

- Annali della città di Fermo* (2009), Fermo: Andrea Livi editore (Biblioteca Storica del Fermano, 9).
- Barboni G. (1854), *Diario sacro storico-statistico di Fermo per l'anno 1854*, Ripatransone: tipografia vescovile Jaffei.
- Barboni G. (1855), *Diario Sacro Storico-Epigrafico di Fermo per l'anno MDCCCLV*, Fermo: tipografia Paccasassi.
- Capriotti G., Iaccarino Idelson A., a cura di (2004), *Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento*, Firenze: Nardini editore (Quaderno del Laboratorio di Restauro della Provincia di Viterbo).
- Cerboni Baiardi A. (2006), *Viae Crucis. Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino*, Bologna: Bononia University Press.
- Cimarelli B. (1621), *Delle croniche dell'Ordine de' Frati Minori Istituito dal P. S. Francesco*, parte IV, libro IX, Venezia: tipografia Barezzo Barezzi.
- Coltrinari F. (2011a), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio editore, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2011b), *Regesto documentario*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio editore, pp. 191-200.
- Coltrinari F. (2012a), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca Civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 23-59.
- Coltrinari F., Dragoni P., a cura di (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Crocetti G. (2007), *Le famiglie fermane dei pittori Ricci*, a cura di M. Papetti, in Papetti S. 2007a, pp. 26-45.
- Dania L. (1967), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo: Cassa di Risparmio di Fermo.
- Dragoni P. (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

- Fracassetti G. (1841), *Notizie storiche della città di Fermo*, Fermo: tipografia Paccasassi.
- Gonzaga F. (1587), *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis Observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Romae: Dominici Basae typographia.
- Maranesi F. (1944), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo: stab. Cooperativo tipografico (ristampa anastatica Fermo: Andrea Livi editore 2002, Biblioteca Storica del Fermano 1).
- Maranesi G. (2013-2014), *Il Monastero di Santa Chiara a Fermo e i suoi dipinti. Studi critici, schedatura, analisi conservativa e restauro*, voll. I e II, tesi di diploma accademico di Secondo Livello in Restauro, Accademia di Belle Arti di Macerata, a.a. 2013-2014.
- Maroni S., a cura di (2007), *Memorie di pitture eseguite dal Pittore Ubaldo Ricci scritte di suo carattere*, in S. Papetti 2007a, pp. 210-217.
- Mazzara B. (1721), *Leggendario Francese*, tomo IV, Venezia: tipografia Domenico Lovisa.
- Monastero Santa Chiara di Fermo. 500 anni di presenza clariana* (2006), a cura della Comunità delle Clarisse di Fermo, Fermo: tipografia La Nuova Rapida.
- Papalini F. (1846), *Effemeridi della città di Fermo e suo antico stato*, Loreto: fratelli Rossi tipografia.
- Papetti M. (2007), *Catalogo delle opere di Ubaldo e Natale Ricci*, in S. Papetti 2007a, pp. 47-127.
- Papetti M. (2009a), *Una traccia per Filippo e Alessandro Ricci*, in S. Papetti, M. Papetti 2009, pp. 20-35.
- Papetti M. (2009b), *Catalogo delle opere di Filippo e Alessandro Ricci*, in S. Papetti, M. Papetti 2009, pp. 57-183
- Papetti S. (2007b), *La bottega dei pittori Ricci: un caso esemplare nella Marca pontificia del Seicento*, in S. Papetti 2007a, pp. 18-25.
- Papetti S., a cura di (2007a), *Ubaldo e Natale Ricci: pittori nella Marca del Seicento*, Milano: Motta editore.
- Papetti S., Papetti M., a cura di (2009), *Filippo e Alessandro Ricci pittori nella Marca del Settecento*, Milano: Motta editore.
- Pernety A.J. (1757), *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure avec un traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles. Ouvrage utile aux artistes, aux élèves et aux amateurs*, Paris: Bauche.
- Picciafuoco U. (1985), *Piccoli fiori di un giardino. Dodici brevi biografie di anime consacrate*, Fermo.
- Picciafuoco U. (1993), *Il Monastero "Santa Chiara" di Fermo. Tra cronaca e storia*, Fermo: s.e.
- Pirani F. (2010), *Fermo*, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Il medioevo nelle città italiane, 2).

- Porti G. (1836), *Tavole sinottiche delle cose più notabili della città di Fermo e suo antico stato*, Fermo: tipografia Bartolini.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, vol. II, Macerata: tipografia Mancini.
- Tintinelli C. (1968-1969), *La famiglia dei pittori Ricci di Fermo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino, a.a. 1968-1969.
- Tomassini T. (2008), *La Città di Fermo nella Toponomastica*, Fermo: Andrea Livi editore (Biblioteca Storica del Fermano, 7).
- Tomei L. (1999), *Prospero Montani eminenza grigia del regime personale di Liverotto Euffreducci o vero ispiratore del colpo di stato del gennaio 1502?*, in *Caratteri e peculiarità dei secoli XV-XVII nella Marca meridionale*, Atti del 5° Seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola (Cupra Marittima, 27-31 ottobre 1993), Grottammare, pp. 85-244.
- Trebbi F., Filoni Guerrieri G. (1890), *Erezione della Chiesa Cattedrale di Fermo a Metropolitana*, Fermo: Tipografia Bacher (ristampa anastatica Fermo: Andrea Livi editore 2003, Biblioteca Storica del Fermano, 2).
- Vitali M. (1989), *Il Corso*, in *Fermo, la città tra Medioevo e Rinascimento. La Piazza e il Corso centro di vita urbana*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 163-214.

*Appendice*

Fig. 1. Ubaldo Ricci, *Visitazione di Maria a santa Elisabetta*, Fermo, chiesa della Visitazione annessa al monastero di Santa Chiara



Fig. 2. Ubaldo Ricci, *Madonna con Bambino in gloria con san Francesco d'Assisi e santa Chiara*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 3. Natale Ricci, *Santa Rosa da Lima ha la visione della Madonna con Bambino in gloria e di un angelo*, Fermo, monastero di Santa Chiara

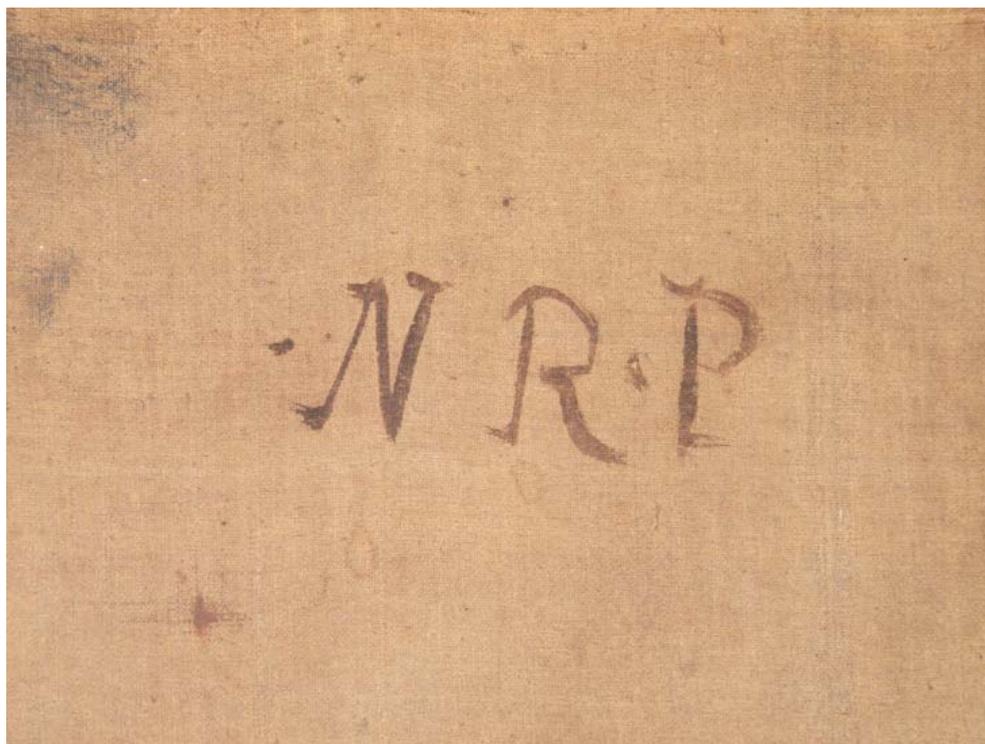


Fig. 4. Particolare della firma sul *verso* del supporto della *Santa Rosa da Lima ha la visione della Madonna con Bambino in gloria e di un angelo*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 5. Natale Ricci, *Madonna Addolorata*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 6. Natale Ricci, *Madonna del Carmelo con san Simone Stock e santa Teresa d'Avila*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 7. Particolare della firma e della data sul *verso* del supporto della *Madonna del Carmelo con san Simone Stock e santa Teresa d'Avila*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 8. Natale Ricci, prima Stazione della Via Crucis, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 9. Natale e Filippo Ricci, *San Pasquale Baylon*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 10. Filippo Ricci, *Cristo portacroce*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 11. Filippo Ricci, *San Luigi Gonzaga*, Fermo, monastero di Santa Chiara



Fig. 12. Gilberto Todini, *apparizione della Madonna col Bambino a san Gaetano da Thiene*, Fermo, monastero di Santa Chiara

**Direttore / Editor**

Massimo Montella

**Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia  
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano  
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli  
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano  
Michela Di Macco, Università di Roma “La Sapienza”  
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre  
Serge Noiret, European University Institute  
Tonino Pencarelli, Università di Urbino “Carlo Bo”  
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

**Comitato editoriale / Editorial Office**

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,  
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,  
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

**Comitato scientifico / Scientific Committee**

**Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo**  
**Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata**  
**Department of Education, Cultural Heritage and Tourism**  
**Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata**

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,  
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,  
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,  
Carmen Vitale