

STUDIA PICENA

LXXX

2015

ANCONA

Direttore

GIUSEPPE AVARUCCI

Vicedirettori

GIANCARLO GALEAZZI - SAMUELE GIOMBI

Segretario di Redazione

UGO PAOLI

Consiglio di Redazione

GIAMMARIO BORRI, MAELA CARLETTI, TARCISIO CHIURCHIÙ, SANDRO CORRADINI, ALDO DELI, MARIO FLORIO, GIOVANNI FRAUSINI, FLORIANO GRIMALDI, CRISTIANA IOMMI, FRANCESCO VITTORIO LOMBARDI, RAOUL PACIARONI, ERNESTO PREZIOSI, GIUSEPPE SANTARELLI.

Comitato dei Consulenti Editoriali

GABRIELE BARUCCA, SILVIA BLASIO, ROSA MARISA BORRACCINI, MAURO DONNINI, PIER LUIGI FALASCHI, DONATELLA FIORETTI, ROBERTO LAMBERTINI, PAOLA MAGNARELLI, CRISTIANO MARCHEGIANI, SILVIA MARIA MARENGO, MICHELE MILLOZZI, MARCO MORONI, AUGUSTA PALOMBARINI, STEFANO PAPETTI, PAOLO PERETTI, CARLO PONGETTI, MARIO TOSTI.

I testi pubblicati sono preventivamente valutati dal Consiglio di Redazione e dal Comitato dei Consulenti editoriali. Sono altresì sottoposti al giudizio in forma anonima di esperti interni ed esterni (peer review).

AMMINISTRAZIONE

Rivista «Studia Picena» - e-mail: studiapicena@gmail.com

Istituto Teologico Marchigiano - Via Monte Dago, 87 - 60127 Ancona

tel./fax 071.891851 - c.c.p. 50508829 intestato a Rivista «Studia Picena»

E-mail: segreteria@teologiamarche.it - Sito internet: www.teologiamarche.it

Direttore Responsabile

GIUSEPPE AVARUCCI

Autorizzazione Tribunale di Ancona n. 21/96 del 5-8-1996

ISSN 0392-1719

ABBONAMENTO ANNUO: Italia € 35,00; Estero € 45,00

Tutti i diritti riservati

© COPYRIGHT BY ISTITUTO TEOLOGICO MARCHIGIANO - ANCONA

PRINTED IN ITALY

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| FRANCESCO V. LOMBARDI, <i>Centri demici e simboli naturali fra il Tronto e il Savio nella prima carta geografica dell'Italia (Al Idrisi, 1154)</i> | 7 |
| GIAMMARIO BORRI, <i>I documenti dell'abbazia di Fiastra nell'archivio storico comunale di Tolentino (secc. XIII-XV)</i> | 19 |
| NADIA FALASCHINI, <i>Gli affreschi trecenteschi della pieve di Paterno d'Ancona: riflessioni su alcune note di storia e arte</i> | 41 |
| ALBERTO FABBRI, <i>La confraternita della buona morte di Urbino tra storia e diritto</i> | 53 |
| MAELA CARLETTI, <i>Il più antico catasto del comune di Iesi: alcune riflessioni</i> | 75 |
| RAOUL PACIARONI, <i>Lo statuto fermano del 1385: storia di una dispersione</i> | 91 |
| ANNA FALCIONI, <i>I registri della signoria fanese di Pandolfo III Malatesti</i> | 125 |
| STEFANO PAPETTI, <i>Da Pietro Alemanno a Carlo Crivelli: i percorsi attributivi di una tavola della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno</i> | 171 |
| GRAZIELLA ROSELLI, <i>Analisi dei dipinti di Carlo Crivelli e Pietro Alemanno nella Pinacoteca Civica ad Ascoli Piceno</i> | 175 |
| CRISTIANO MARCHEGIANI, <i>Del cardinal Centini. Vita, immagine, ritratti e una restituzione giosafattesca: il busto e la cappella ascolana dell'Immacolata</i> | 205 |
| NADIA FALASCHINI, <i>La Vera Croce e i Santi Protettori d'Ancona in opere del «minente» pittore Domenico Simonetti (1685-1754) detto Magatta</i> | 257 |
| ALESSANDRA BALDELLI, <i>La stima dei lavori di Giuseppe Poddi Scarpellino: un inedito documento di Luigi Vanvitelli</i> | 271 |
| MARIA CIOTTI, <i>Dalla carità alla «pubblica beneficenza»: l'assistenza ad Ascoli nell'età napoleonica</i> | 313 |

| | |
|--|-----|
| SIMONA SPERINDEI, <i>Giovan Battista Ripani: ritrattista marchigiano a Roma alla metà dell'Ottocento</i> | 333 |
| AUGUSTA PALOMBARINI, Frechè, Morè, Bollantini <i>raccontano: il lavoro minorile a San Benedetto nel primo Novecento</i> | 339 |
| PAOLO PERETTI, <i>Il patriottismo nelle opere di compositori marchigiani dall'Unità d'Italia alla Grande Guerra</i> | 371 |
| PIERLUIGI FALASCHI, <i>Il Libro rosso del comune di Camerino</i> | 429 |
| RECENSIONI | 439 |
| <p><i>Il libro rosso del comune di Camerino</i>, a cura di I. BIONDI, CISAM, Spoleto, 2014 (Fonti documentarie della Marca medievale, 7), pp. 300+LXXIV; <i>Le carte dell'abbazia di Chiaravalle di Fiastra</i>, VIII (1256-1265) a cura di G. ANCIDEI, Spoleto, 2014, pp. 604+LXXXV; SIMONA SPERINDEI, <i>Pitinum Pisaurense. Passione storica e antiquariale. L'identificazione dell'antica Pitinum Pisauriense presso Macerata Feltria nella trattatistica e nei carteggi degli eruditi tra il XVII ed il XIX secolo</i>, Arbor Sapientiae, Roma 2014 (Antichità romane, 4), pp. 148; ENRICO BRANCOZZI, <i>Un popolo nella storia. Introduzione alle questioni ecclesiologiche del concilio Vaticano II</i>, Cittadella, Assisi (PG) 2015 (Gestis verbisque, 12 - Collana dell'Istituto Teologico Marchigiano diretta da Giovanni Frausini), pp. 316.</p> | |

CRISTIANO MARCHEGIANI

DEL CARDINAL CENTINI. VITA, IMMAGINE, RITRATTI
E UNA RESTITUZIONE GIOSAFATTESCA:
IL BUSTO E LA CAPPELLA ASCOLANA DELL'IMMACOLATA

*Chiunque vede il mio ritratto non vede me. [...]
La mia apparenza non è la mia natura.*

Meister Eckhart

Per il naturale paradosso di cui soffre il genere del ritratto, ignorare l'identità dell'effigiato, non riconoscervi un individuo reale, equivale a vedere soltanto una maschera. Ma in fondo, anche se ben informati, un buon ritratto resta per noi un'immagine ermetica, un ingarbugliato labirinto di sentieri più o meno equivoci: insondabile già per lo stesso ritrattista, che pure saprebbe indicarci un'infinità di particolari sul soggetto e sui fini dell'opera. Per di più ignoriamo spessissimo chi sia l'artista, la cui identità potrebbe almeno indicare una soggettiva chiave di lettura. Troppo spesso entrambi gli attori restano inafferrabili ovvero travisati. Oscurità, vaghezza, equivoci e superficialità precludono un proficuo dialogo con le dialettiche figure al di qua e al di là dell'interfaccia-ritratto: finestra aperta fra due *nature* inevitabilmente profonde e complesse (talora fra due *mondi*), distinte ma pure legate da nessi di ogni genere, rivelatori di nozioni da cui trarre variamente profitto in senso storiografico, e più generalmente speculativo.

In particolare, il dilemma dell'autore dilaga nell'universo della ritrattistica pittorica e scultorea di epoca moderna. Per l'età barocca, nella galassia romana, ad una «lunga antologia di ritrattisti in cerca di opere» dipinte, ricavabile dalle «più significative fonti bibliografiche e archivistiche, [...] corrisponde una enorme quantità di ritratti in cerca d'autore»⁽¹⁾. Non diversamente, se pure la ricerca sulla scultura è cresciuta nel Novecento a «ritmo altissimo, esponenziale», permane un «alto numero di opere, anche di qualità eccellente, che restano ancora

⁽¹⁾ F. PETRUCCI, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, I, *Saggi*, Roma [2008], p. 271.

nell'anonimato»⁽²⁾. Per cui le attribuzioni congetturali abbondano, con l'utilità e i rischi propri delle ipotesi, fuorviate da indizi labili o inesatti, talora da deduzioni viziate da preconcetti. Gli equivoci possono restare a lungo inavvertiti, finendo per far testo.

Quando nel 1921 la Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno lo acquisì da un privato, il busto del «Cardinale d'Ascoli» Felice Centini⁽³⁾ – oggi annoverato fra le «meraviglie del Barocco nelle Marche», evocando i fasti della ritrattistica romana del Seicento⁽⁴⁾ – riemerse dall'ombra come rinato per incanto, nel suo toccante stupore estatico. Era la fortunata riscoperta del ritratto di un personaggio dalla fama suggestiva: il ritorno di un *genius loci*. L'attribuzione dapprima acquisita col busto fu in seguito mutata: sovvertimento gratuito, poi ignorato come tale. Il ritenere di aver individuato un significativo lascito di Lazzaro Morelli alla sua città ha infatti trascurato di considerare sia le storiche guide che le più tarde evidenze stilistiche. Dell'errore risentono le attuali cognizioni su un componente di rilievo dello staff berniniano, proprio mentre cresce l'attenzione documentaria sull'artista (delineandosi anche un margine di attività autonoma)⁽⁵⁾: lo si rileva in menzioni e voci biografiche riscontrabili nella più o meno recente letteratura su Bernini⁽⁶⁾.

⁽²⁾ O. FERRARI - S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, pp. XIV-XV (Premessa), a p. XIV. Il monumentale repertorio scheda circa millequattrocento opere di vario genere.

⁽³⁾ G. GAGLIARDI, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1988, p. 43.

⁽⁴⁾ S. PAPETTI, *Lazzaro Morelli, Busto del cardinale Felice Centini*, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche*, I. *San Severino e l'Alto Maceratese*. Catalogo della mostra di San Severino Marche, 24 luglio – 12 dicembre 2010, a cura di V. SGARBI - S. PAPETTI, Cinisello Balsamo 2010, scheda n. 80, p. 291.

⁽⁵⁾ Per una revisione della biografia, cf. C. MARCHEGIANI, *Morelli, Lazzaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012, pp. 631-634. Un busto morelliano (del 1682), di concezione piuttosto rigida, è documentato in J. CURZIETTI, *Cosimo Fancelli, Giovanni Battista Oddi, Lazzaro Morelli. Nuove attribuzioni per tre monumenti funebri nella Roma del Seicento*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, VI, 2006, pp. 153-170, pp. 159-161, doc. 1 a p. 167 e fig. 3.

⁽⁶⁾ M.S. WEIL, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park and London 1974, p. 141 («before 1639 Ascoli Piceno, Civica Pinacoteca, portrait bust of Cardinal Felice Centini»); L. FALASCHI, *Lazzaro Morelli 1619-1690*, scheda biografica in *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. MARTINELLI, Roma 1987 («L'universo berniniano»), pp. 219-221, a p. 220 («È riferibile forse a questi primi anni di attività romana il busto marmoreo del cardinale Felice Centini nella Pinacoteca civica di Ascoli che denota una conoscenza della ritrattistica berniniana»; si cita «CARDARELLI, ERCOLANI, 1954, p. 39», per cui si veda più avanti); L. PASCOLI, *Di Lazzaro Morelli*, a cura di L. FALASCHI, in *Vite*

In ogni caso, oltre alla questione della paternità, il busto suscita interesse nella sua multiforme natura di documento storico, di opera artistica (oggi percepita come scultura autonoma, ma già integrata in un apparato monumentale)⁽⁷⁾ e di ritratto (creduto dal vero o comunque coevo, in realtà di gran lunga postumo e alquanto idealizzato).

LA CAPPELLA DELL'IMMACOLATA IN SAN FRANCESCO E I CENTINI

Un'incomprensibile disattenzione verso le fonti a stampa ha finora fatto ignorare l'origine del ritratto a mezzo busto del cardinal Centini. Nelle guide artistiche sette-ottocentesche di Ascoli si legge infatti di come esso fosse integrato, a *pendant* di quello del nipote vescovo, nell'allestimento realizzato nella chiesa di San Francesco da Giuseppe Giosafatti (1643-1731) per la cappella dell'Immacolata Concezione, detta anche della Santa Croce.

Di patronato dei Centini⁽⁸⁾, la cappella era in effetti una sorta di monumento alle francescane glorie ecclesiastiche della recente casata ascolana, delle quali si fregiavano i Minori Conventuali sin da quando avevano fatto dipingere sul portale trecentesco della chiesa rivolto su

de' pittori, scultori, ed architetti moderni, Edizione critica dedicata a V. Martinelli. Introduzione di A. Marabottini, Perugia 1992 (Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere / Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere), pp. 896-906, nota 4 a p. 903 («il busto in marmo del cardinale Felice Centini nella Pinacoteca civica che denota la conoscenza della ritrattistica berniniana [...] ed è databile al periodo posteriore al 1643, quando morto il Duquesnoy, Morelli passò nella bottega del Bernini»).

⁽⁷⁾ Cf. PAPPETTI, *Lazzaro Morelli*: «La realizzazione piuttosto sommaria del retro della testa [...] fa ritenere che il busto fosse stato realizzato per essere collocato all'interno di una nicchia che impediva la visione della parte tergale».

⁽⁸⁾ Cf. G. FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione della Basilica e Convento dei Padri Minori Conventuali in Ascoli del Piceno*, Ascoli 1855, p. 133: «così pure furono benefattori di quel Convento, e di quella Basilica i Gabrielli, i Cori, gli Odoardi, [...] ed i Centini, il di cui sepolcro esisteva nella parete della Cappella della Croce verso la Sagrestia». Presso la villa acquistata a Spinetoli («*cum palatio*») dal cardinale nel 1622 e donata al nipote Giacinto, situata «poco meno di mezzo miglio tra l'Oriente, e mezzogiorno» dal paese, fu eretta qualche tempo dopo una chiesina «col titolo dell'Immacolata Concezione»; nel secondo Settecento risultava «Oratorio pubblico della Casa Centini nobile Ascolana» (G. COLUCCI, *Antichità Picene*, t. XXI, *Delle Antichità del Medio, e dell'Infimo Evo*, t. VI, Fermo 1794, p. 61). Agli inizi del secolo l'«Oratorium SS.^{mae} Conceptionis in Pal.(ati)º Ill.^{mi} D. de Centinis», ispezionato nella sacra visita del 1702, era in discrete condizioni (Archivio Diocesano di Ascoli Piceno, *Sacre Visite*, b. 13, *Visitation. Ill.^{mi} et R.^{mi} Bonaven(turæ) Civit. & Dioec. ab an.º 1701 us. 1703*).

Piazza del Popolo lo stemma del neo-cardinale accanto all'arme di Paolo V, artefice della sua «essaltazione». Già da molto tempo la cappella univa alla preesistente intitolazione alla Santa Croce (per la reliquia donata nel tardo Duecento dal papa ascolano e francescano Niccolò IV) quella mariana, essendo i Francescani antichi fautori della diffusione del pensiero immacolista⁽⁹⁾. Alla memorabile predicazione di san Giacomo della Marca del 1454 risale infatti l'assunzione da parte di Ascoli della «*Gran Vergine per ispecial Protettrice*» sotto l'invocazione dell'Immacolata sua Concezione, da molte Chiese particolari fin d'allora festeggiata, tuttoché non per anche dalla Chiesa universale»; nacque allora la speciale devozione per la «Patrona» della città, celebrandosi un'annuale «Supplica» con pubblica processione dal duomo a San Francesco⁽¹⁰⁾. Il secondo Seicento aveva poi visto importanti provvedimenti papali in favore della devozione, con l'elevazione della festa romana al grado di seconda classe e la concessione dell'ottava allo Stato Pontificio, estesa nel 1693 a tutta la Chiesa⁽¹¹⁾.

Se il rinnovamento della cappella non lo si concepì già negli anni Novanta, quando fu pienamente sciolta da un contenzioso una cospicua eredità del cardinale, verosimilmente l'impulso venne in seguito al decreto di Clemente XI che il 6 dicembre 1708 impose *de praecepto* alla «Chiesa Universale» la solennità dell'Immacolata Concezione di Maria. La plausibile datazione si colloca entro la dozzina d'anni fra l'istituzione «universale» della festa mariana e il decreto di Benedetto XIII che il 4 ottobre 1721 confermò in perpetuo il privilegio d'indulgenza ottenuto nel 1582 dall'altare della Santissima Croce⁽¹²⁾. Ciò si accorda con l'ipotesi di un'iniziativa concordata coi Francescani da parte del conte Annibale Centini, già da tempo membro del consiglio dei Cento e della Pace, pronipote e beneficiario del rilevante

⁽⁹⁾ Cf. S. CECCHIN, *Maria, Signora Santa e Immacolata nel pensiero francescano. Per una storia del contributo francescano alla mariologia*, Città del Vaticano 2001; inoltre: [F. ROSSI] *L'Immacolata Concezione di Maria ed i Francescani Minori Conventuali dal 1210 al 1854. Cenni vari*, Roma 1854.

⁽¹⁰⁾ [F. A. MARCUCCI] *Saggio delle cose ascolane e de' Vescovi di Ascoli nel Piceno*, In Teramo 1766, p. 334.

⁽¹¹⁾ *Immacolata Concezione*, in *Enciclopedia Cattolica*, VI, Roma 1951, coll. 1651-1663, par. I, G. ROSCHINI, *Il Dogma*, coll. 1651-1657, alla col. 1656.

⁽¹²⁾ FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione*, epigrafe n. VII a p. 212: risparmiata dalla «ristaurazione» del 1854-55 insieme alla memoria dell'erezione nel 1741, presso il medesimo altare, della confraternita degli Agonizzanti «*Sub Invocatione Et Titulo / SS. Nominum Jesu Josephi et Mariae*» (n. VI a p. 211), restando entrambe «nei fianchi della Cappella della Croce» (rimosse in seguito).

lascito del cardinale di centoventi luoghi camerati di Monte⁽¹³⁾. Per di più, nel panorama artistico d'età clementina Giuseppe Giosafatti venne acquistando rinomanza per la magnificenza davvero romana delle sue cappelle marmoree. L'*exploit* c'era stato col grandioso dossale policromo confezionato allo scadere del Seicento per l'altare maggiore gesuitico di San Venanzio (1697-1699)⁽¹⁴⁾, mentre si spargeva il clamore dell'allestimento festivo del 1698, nella piazza di Porta Romana, di una versione effimera della Fontana dei Fiumi di Piazza Navona, formata «in breve spazio di tempo dalla dotta mano del celebre Giosafatti Ascolano», «del nomato Bernin Emol primiero»⁽¹⁵⁾.

(13) G.B. DE LUCA, *Sacrae Rotae Romanae Decisiones, et Summorum Pontificum Constitutiones recentissimae, Theatrum Veritatis & Justitiae*, II, Venetiis 1707, pp. 165-168; ID., *Sacrae Rotae*, pp. 253-254; G. TORRE, *S. Rotae Romanae Decisiones recentissimae nullibi impressae, Materias in Tractatu Joannis Torre Nobilis Lucensis de Pactis futurae Successionis disputatas*, Genevae 1698, pp. 38-39. Il valore nominale del titolo di un luogo di Monte era di cento scudi, ma se ne poteva ricavare una somma maggiore o minore a seconda delle contingenze. Annibale («Centini Anibale») è nel 1695 il solo rappresentante della casata compreso nella «Nota de' Soggetti per il Bussolo del Consiglio di d.^a Città detto de' Cento, e della Pace, che si rinova dalla S. Cons.(ul)^{ta} per il futuro duennio descritti con ordine Alfabetico» (Archivio di Stato di Ascoli Piceno [= ASAP], Archivio storico del Comune di Ascoli Piceno, vol. 108, *Consigli*, 1694-1699, 26 settembre 1695, cc. 74v-75r). Sposò sullo scadere del Seicento Porzia Fadulfi, nipote del vescovo Giuseppe Fadulfi di Terni, che resse la diocesi ascolana dal 1685 al 1699. Porzia è ricordata nei verbali del processo di canonizzazione di fra Serafino da Montegrano – l'orafo Rocco Borri rammenta di averle sentito dire che il «Putto d'Argento grande al naturale infasciato» esposto «sopra à Voti d'Oro» nella chiesa ascolana dei Cappuccini «fù dato dalla Signora Girolama Centini, Cognata Carnale dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Felice Centini per grazia ricevuta, e Voto fatto al Beato Serafino, quando nacque il Signor Gio: Battista Centini» (*Sacra Rituum Congregatione Em.o, & R.mo D. Card. Barberino Asculana Canonizationis B. Seraphini de Asculo, sive de Monte Granario Laici Professi Ordinis Minorum Cappuccinorum S. Francisci. Positio super Dubio an Sententia Iudicis Delegati à Sacra Congregatione lata super Casu excepto à Decretis san. me. Urbani PP. VIII sit confirmanda in casu, et ad effectum de quo agitur*, Romae 1717, p. 105) –, ma anche per una vicenda personale legata alla nascita del figlio Giuseppe Maria, ricordata fra i miracoli del beato Bernardo da Offida (*Compendio della vita del Beato Bernardo da Offida Laico Cappuccino della Provincia della Marca tratto da Processi Apostolici*, Roma 1795, pp. 117-118).

(14) G. FABIANI, *I tre altari giosafatteschi più ricchi della città*, in *Artisti del Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno 1961, pp. 84-94.

(15) T. LAZZARI, *Le Pompe festive celebrate alli 2 Luglio 1698 dalla Ven. Compagnia di S. Maria delle Grazie dell'Illustriss. Città d'Ascoli, e descritte dal Dottore Tullio Lazzari Accademico Inneato*, In Macerata 1698, pp. 3-11 (*Descrizione*), a p. 5; la seconda citazione è tratta da una delle composizioni poetiche celebrative: *Per la Fontana eretta nella Piazza dell'Icona. Opera del Signor Giuseppe Giosafatti, Sonetto del Sig. Don Francesco Cappella Accademico Inneato* (ivi, p. 45).

Furono certo di stimolo per l'artista i vincoli e la situazione dello spazio disponibile in San Francesco. Si dovette rivestire la poligonale absidiola su ferro di cavallo aderente all'ingresso della sacrestia, sul fianco boreale dello scenografico presbiterio gotico rialzato: cappella profonda circa quattro metri e ottanta dalla soglia, larga quattro e mezzo sul diametro segnato da uno dei cinque costoloni a incrocio stellato, da cui muovono cinque delle sette facce, ciascuna di un metro e trenta sul filo inferiore dello zoccolo⁽¹⁶⁾. Intercettava l'obliqua linea visuale dal centro della chiesa il monumentale pulpito in travertino eseguito nel 1607 da Antonio Giosafatti. Il rilevante lavoro del nipote Giuseppe venne dunque compiuto verosimilmente intorno alla fine degli anni Dieci, considerando che il decreto papale del 1721 giunse quando l'altare era tornato officiabile. L'occasione sembra doversi legare in qualche modo alle nozze fra il diciottenne Giuseppe Maria (1700-70), unico figlio del conte Annibale, e la coetanea Maria Felice dei nobili Sgariglia, celebrato in Ascoli la vigilia di Natale del 1718⁽¹⁷⁾.

La cappella dell'Immacolata e il coevo rinnovamento del palazzo al Corso (idealmente riferito al simbolismo mariano di quella, sembrerebbe, dagli intermittenti frontespizi a crescente di luna) venivano a rinsanguare in Ascoli l'immagine della concreta presenza della famiglia. Eclissatasi già dal primo Seicento, iniziando col seguire il cardinale nella prestigiosa residenza vescovile di Macerata e infine col venire travolta dalla famosa tragedia, si era anche stabilita contestualmente nella Capitale. Dall'ultimo quarto del Seicento la casa romana del conte Bonifacio Centini, nell'orientale Salita di San Giuseppe a Capo le Case, ospitava spettacoli d'opera in musica⁽¹⁸⁾; nel 1701 il conte diede bril-

⁽¹⁶⁾ Misure desunte dall'accurato rilievo della chiesa eseguito circa venticinque anni fa dall'Architetto Antonio Giorgi di Ascoli, che ringrazio per aver consentito la pubblicazione di uno stralcio.

⁽¹⁷⁾ Il documento delle nozze (testimoni i nobili Costanzo Malaspina e Giuseppe Sgariglia), pubblicato anche in foto da Mons. Vincenzo Catani, *La Chiesa Truentina. La diocesi di Montalto 1586-1924*, Acquaviva Picena 2012 («Storia della diocesi di San Benedetto del Tronto – Ripatransone – Montalto», C), nota 8 a p. 256 (ma si indica il giorno 14 dicembre invece del 24 leggibile nel documento riprodotto), è nell'Archivio della Parrocchia di San Giuliano di Ascoli Piceno, *Matrimoni*, vol. II (1702-1776), n. 60. Dopo la prematura morte nel 1725 della moglie, che gli aveva dato cinque figli, Giuseppe Maria abbracciò la carriera ecclesiastica, che lo portò, dopo vari incarichi da governatore apostolico, all'episcopato di Montalto (1760-70) (ivi, cap. XIII, *L'11° vescovo di Montalto: Giuseppe Maria Centini*, pp. 255-268 e 10 tavv. f.t. n.n.).

⁽¹⁸⁾ Nel Carnevale del 1678 *L'Amore ingegnoso*, di Francesco Matteo Appiani e Paolo Petti; nel 1697 una nuova rappresentazione del *L'Eurillo*, dramma pastorale musicato da Giuseppe della Porta e riadattato con nuove arie e scene da Pintace de

lanti commedie estemporanee in casa propria e altrove con una compagnia da lui organizzata, promotore il principe Urbano Barberini: ne uscì rovinato, «decotto», come lo dice il diarista Valesio⁽¹⁹⁾; lo stesso anno il patrizio maceratese – che a suo tempo aveva perso la ricordata causa col parente ascolano Annibale, relativa a sessanta luoghi camerale di Monte non vacabili, sui centoventi lasciati dal cardinale, detenuti indebitamente dal figlio Felice –, finì col vendere al conte Raimondo Bonaccorsi il palazzo di Macerata, a due passi dal duomo⁽²⁰⁾. Quanto alla casa che il figlio conte Felice aveva ricevuto in dote dalla moglie, la contessa romana Anna Laurentini, posta in cima alla strada di Capo le Case davanti al monastero di San Giuseppe, progettata la riforma su «disegni fatti dal Signor Rosa Architetto», i lavori del «Palazzino nuovo ornato di Stucchi» si erano presto interrotti per un contenzioso col vicino, l'architetto Tommaso Mattei; alla morte del conte nel 1727 i beni e la casa passarono al conte Annibale di Ascoli, «erede beneficiario» insieme al figlio Giuseppe Maria per ragioni di continuità della linea ereditaria di primogenitura mascolina, a suo tempo disposta dal cardinale Felice. Ripreso il programma di nuova edificazione, su un progetto dell'architetto Tommaso Morelli che portava da tre a cinque gli assi di finestre, comprendendo anche degli appartamenti d'affitto, fu attuato fra il 1728 e il 1730⁽²¹⁾. Ne derivò l'originale immagine del palazzetto che, con *humour* tutto romanesco, fu ribattezzato la «Casa de' Pupazzi», per le plastiche finestre assiegate al piano nobile, coronate alternativamente da conchiglie e da scollacciati busti muliebri

Trosis «per conformarsi al gusto moderno» (S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma 1988, pp. 516, 717).

⁽¹⁹⁾ S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, Roma 1997, pp. 1-2 (cit. il libro I ms. del *Diario di Roma* di Francesco Valesio).

⁽²⁰⁾ Fu ristrutturato sontuosamente dai nuovi acquirenti su progetto di Giambattista Contini (A. RICCI, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834, t. II, p. 438).

⁽²¹⁾ F. BETTI, *Il palazzetto della famiglia Centini in via Capo le Case*, in *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto*, 2, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma 1995 («Studi sul Settecento romano»), pp. 189-199. Per l'opera, Annibale (creduto da Betti figlio di Felice) ottenne nel 1728 dalla Tesoreria Generale Vaticana lo svincolo «di tanti luoghi di monti per l'entrante quantità di scudi quattromila»; altri duemilaquattrocento scudi servirono a pagare le maestranze, secondo i conti tarati nel febbraio del 1731 dall'architetto Francesco De Sanctis, autore della Scalinata di Trinità dei Monti (1723-26).

(dal capo acconcio di fiori e di un vaporoso ventaglio di piume da mondana canterina alla moda) e strette da infrascati «termini» dagli acerbi torsi di metamorfiche nude ninfe. Strane finestre come quelle non s'erano mai viste a Roma, il che è tutto dire. L'esotismo della piccante stravaganza barocchetta, lontanissimo da certi tetri ricordi del passato, guardava con gaio abbandono all'avvenire: in fondo, con lo stesso volto ridente del cherubino dell'arme centiniana esposta dal 1612, neonata, in quel Palazzo Arringo che, dall'avita patria picena, dovè suggerire al conte Felice la prima idea delle eccentriche finestre, rivista con peregrina leggiadria da Annibale.

Fiorivano dunque le facoltà e lo spirito d'iniziativa del ramo ascolano dei Centini da ultimo approdato nell'Urbe, come volle mettere in mostra, nella marginalità urbana a suo modo teatrale di quel contesto, il gusto capriccioso tutto esteriore e frivolo della casa romana: in vista del solenne palazzo degli eredi del «Cavalier Bernino», e a un tiro di sasso dal Collegio di *Propaganda Fide* e dal surreale campanile di Sant'Andrea delle Fratte, «opera fra le più libere e fantastiche» (Argan) del «Cavalier Boromino»; d'altro canto, in una ben altra dimensione, aveva già esibito una romana signorilità davvero aristocratica la dispendiosa cappella ascolana dell'Immacolata. L'uscita alla fine del 1724 della prima guida della città, *Ascoli in prospettiva*, offrì l'esauriente descrizione del colto avvocato Lazzari:

Siegue di sotto l'altra Cappella coll'Altare di marmo composto di quattro colonne d'africano di Genova, cogl'altri finimenti, e cornici di bianco di Carrara, condotto in disegno centinato, e ordine corintio dall'istesso Giosafatti sopra spesso rammemorato, che in un de' lati, in uno sfondato ovato vi collocò il busto del Cardinale Felice Centini Ascolano, di marmo bianco, così ben fatto, che par vivo, e dall'altra banda quello di Monsignor Maurizio Centini Nipote dell'istesso Cardinale. Il Quadro della Cappella è del Nardini, che vi espresse l'Immacolata Concezzion di Maria sempre Vergine, figura ritta in piè entro una sfera di luce, con infiniti Angeletti d'intorno, che si perdono fra que' splendori, con sotto a' piè la Luna, e il Serpente. E perché in questa Cappella conservansi due notabili pezzi di Legno della Santissima Croce, donati già da Nicolò IV Sommo Pontefice [...], vi ha effigiato il Pittore ancora la Croce sostenuta da parecchi Putti volanti, che col gambo di lei calcano il capo allo stesso Serpente⁽²²⁾.

L'andamento «centinato» del dossale doveva aderire alla sfaccettata concavità dell'abside analogamente al principio di un ammirato

⁽²²⁾ T. LAZZARI, *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari Pitture, Sculture, e Architetture*, In Ascoli 1724, pp. 59-60.

modello romano di classicistico assetto tripartito, come quello della cappella maggiore berniniana nella chiesa di Santa Maria in Via Lata (1636-43), la cui edicola corinzia su colonne binate è affiancata da due ali trabeate con fastose epigrafi e rincassi ovali alloggianti busti di membri della famiglia D'Aste. Le parole riservate da Lazzari alla presenza di simili inserti, di coinvolgente efficacia artistica – col busto del cardinale «così ben fatto, che par vivo» –, denotano l'orgoglioso compiacimento di una città nel saper emulare risultati così rari di mirabile integrazione delle arti.

Ulteriori menzioni della creazione giosafattesca reggono bene tanto alla lente critica accademica neoclassica quanto a quella del pieno Ottocento eclettico, incontrandosi nella guida del 1790 di Baldassarre Orsini e in quella di Giambattista Carducci, data alle stampe nel 1853⁽²³⁾: anno fatale per la splendida chiesa. Se ne decise una radicale epurazione stilistica, perpetrata senza indugi con l'insano intento di 'restaurare' un «monumento rimarchevole di architettura ed antichità ed in bellezza», degno di «qualunque Capitale», «monumento rispettabilissimo di gotico stile che stà situato nel più bel sito della città». La relazione di Ignazio Cantalamessa, «Artista in Ascoli» e architetto dilettante, incaricato nel 1853 di esporre lo stato dei monumenti cittadini al «Ministro del Commercio, Belle Arti e lavori pubblici», raccomandava in merito alle cappelle:

Sarebbe da desiderarsi che S.E. il Ministro delle Belle Arti si desse premura da indurre i Religiosi di quel rispettabile Convento a ciò facessero guastare tutti quegli altari fatti costruire dalla divozione de' fedeli in tempo che le arti belle erano ridotte nel più deplorabile stato per cui tutte quelle opere o Cappelle di uno stile orribile deturpa la maestà del Tempio per essere di stile affatto opposto, giacché ognuno deve desiderare che tutte sieno tolte e rifatte collo stesso stile del Tempio. [...] (24).

(23) «Le cappelle che seguono nel braccio della crociata sono state così abbellite coi lavori di stucco da *Giuseppe Giosafatti*. In una di esse è il quadro della Concezione, del *Nardini*; dove anche si vede il busto del Cardinale Felice Centini d'Ascoli, e quello di Monsignor Maurizio Centini Nipote di lui» (B. ORSINI, *Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture ed altre cose rare della insigne Città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790, p. 112); «L'altare che segue [«in fondo della navata sinistra»], ornato di bei marmi da G. Giosafatti, ha una tela con la Concezione da tenersi tra le cose migliori di D. Tommaso Nardini» (G. CARDUCCI, *Su le Memorie e i Monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo 1853, p. 130).

(24) *Nota di tutte le dipinture di pregio esistenti nelle Chiese e Palazzi Comunali della Provincia di Ascoli, come pure la nota e notizie di tutti i Monumenti sì per antichità come per merito di Arte pregevoli esistenti nell'antica Città di Ascoli, ed in altri luoghi della Provincia, il tutto richiesto da Sua Eccellenza il Sig.^o Ministro del*

La monografia del convento uscita nel 1855, nel voler conservare almeno la memoria di quanto la recentissima «ristaurazione» aveva cancellato, rimarcava la paternità della cappella, sculture incluse (della cui sorte non faceva però cenno, tranne che per le epigrafi onorarie):

Il secondo Altare nella seconda Tribuna settentrionale, ornato di bei marmi da G. Giosafatti, aveva un buon quadro del Nardini pure ascolano rappresentante Nostra Signora della Concezione, [...]. Nei fianchi di questa Cappella vedevansi due busti, uno del Card. Felice Centini, e l'altro del Vescovo Maurizio Centini dell'Ordine dei Minori Conventuali, sotto dei quali busti si vedevano eziandio due lapidi di marmo nostrale, che saranno poi collocate in Sagrestia⁽²⁵⁾.

L'AUTORE E LA CAPPELLA: IL TEMA SACRO MONUMENTALE

Dobbiamo constatare come, fino ad oggi, stranamente nessuno abbia fatto riferimento per il busto del cardinal Centini alla cappella e a Giuseppe Giosafatti. Paternità confermabile del resto dalle intense opere scultoree che in tarda età realizzò nel suo laboratorio per le relative cappelle, confezionate nel loro classicistico apparato di respiro tardobarocco, col contributo soprattutto di Lazzaro, il figlio artisticamente più dotato: oltre alle finestre con «termini» per la facciata principale del Palazzo dell'Arringo, al piano nobile desinenti in sinuose figure muliebri velate e in satiri vegliardi nei sovrastanti «Finestrini», virtuosistico lavoro iniziato nel 1697 e compiuto nel 1724, da segnalare la marmorea *Purità* nell'altare del Rosario in San Pietro Martire (1720-24) – dalla turgida corporeità verginale palesata dall'aderente panneggio, pure vistosa nei «termini» muliebri dell'Arringo –, e quindi i lapidei *San Giovanni Evangelista* e *San Tommaso* nell'altare maggiore dell'omonima chiesa (intorno al 1725)⁽²⁶⁾, anch'esse energiche sculture flessuosamente rusconiane. Il berninismo addolcito protosettecentesco scioglie in fluente sintesi – e sembra di

Commercio, Belle Arti e lavori pubblici, redatta per commissione di Mons.^r Dialti, e Mons.^r Gramiccia da Ignazio Cantalamessa Artista in Ascoli, in ASAP, Delegazione Apostolica, b. 25, Oggetti diversi. Ornato 1853, fasc. 3, Pitture e Monumenti esistenti nella Provincia di Ascoli, cc. 36 n.n.

⁽²⁵⁾ FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione della Basilica e Convento*, p. 64.

⁽²⁶⁾ Per le cappelle: G.I. CIANNAVEI, *Compendio di memorie istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della Città di Ascoli nel Piceno, e ad altre tanto esistenti, che dirute nel circuito di essa, e ne' Sobborghi*, Ascoli 1797, p. 96; FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento*, pp. 87-90.

scorgervi per traslato la franca pennellata di Nardini⁽²⁷⁾ – l’ardente espressività della forma a fiamma delle statue del Ponte Sant’Angelo e del Colonnato petriano. La grandiosa impresa scultorea di Piazza San Pietro – Giuseppe vi poté partecipare da ragazzo come aiuto del cugino Lazzaro Morelli, che da «vero protagonista» eseguì «oltre la metà delle statue complessive» fra il 1661 e il 1673⁽²⁸⁾ –, era in via di compimento sotto Clemente XI (1700-1721), epoca riferibile alla cappella da cui proviene il nostro busto.

Dalla giovanile formazione nell’*entourage* berniniano, il magistero di «Giuseppe Giosafatti Ascolano ben versato nell’Architettura, e nella Scultura, allievo del famoso Cavalier Bernini»⁽²⁹⁾, era dunque maturato nel confronto con l’accademica assimilazione della lezione del Maestro, che per via arcadica portava naturalmente verso la solenne ma equilibrata espressività rusconiana; ne sarebbe un’ulteriore significativa riprova l’esser riuscito a far accogliere dal «Cavaliere» milanese il promettente figlio Lazzaro: se così fu, di certo grazie a credenziali sostenute dalla buona memoria lasciata dal cugino (mancano però chiari riscontri documentari di un diretto allunato).

Il busto «di marmo bianco, così ben fatto, che par vivo», presuppone nelle parole di Tullio Lazzari il consapevole riferimento al concetto chiave della rivoluzione ritrattistica operata da Bernini⁽³⁰⁾. Ma è piuttosto la ‘vividezza’ della condizione contemplativa ‘eterna’ che, nella regia dell’insieme, l’artista rende nell’atteggiamento del volto, ispirato, anzi, rapito da un richiamo sublime. Oltre all’evidente ascendenza, si coglie un riflesso dell’eroica maniera marattesca promanante dai marmi di Camillo Rusconi. Rispetto alla presa diretta del *pathos* berniniano, i suoi quattro Apostoli (1708-18), giganteggianti nella gran

⁽²⁷⁾ «La sua pennellata sempre larga e sciolta è la migliore prova della non comune sua abilità tecnica, come le composizioni grandiose, semplici e precise rivelano nello stesso tempo la chiarezza e la potenza del suo ingegno» (E. CALZINI, *Don Tommaso Nardini pittore ascolano del secolo XVII e XVIII*, in «Arte e Storia», Firenze, III serie, a. XXII, n. 21, 15 novembre 1903, pp. 137-138, a p. 137).

⁽²⁸⁾ *Documenti dei bracci curvi. I restauri*, a cura di R. CARLONI, in *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. MARTINELLI, Roma 1987, pp. 267-289, a pp. 273-275.

⁽²⁹⁾ LAZZARI, *Ascoli in prospettiva*, p. 17.

⁽³⁰⁾ Riecheggia la sentenza di Filippo Baldinucci sul sensazionale busto di monsignor Montoja nella tomba in San Giacomo degli Spagnoli (c. 1622): «Condusse questi un ritratto così al vivo, che non fu mai occhio sino a questi nostri tempi, che non ne stupisse» (F. BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino Scultore, Architetto, e Pittore*, In Firenze 1682, p. 6). Sulla nuova «verità» nel ritratto scultoreo si veda il catalogo della recente mostra fiorentina (3 aprile - 12 luglio 2009) *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. BACCHI, Firenze 2009.

nave della basilica lateranense coi compagni d'altra mano, incarnarono il manifesto dell'aulica, misurata, elegante estetica arcadica *fin de siècle*: nell'insieme, quelle figure titaniche, in «un intento quasi di sintesi e di rievocazione, compongono una specie di epicedio grandioso del periodo artistico appena concluso, il che è un programma nuovo a suo modo»⁽³¹⁾.

L'apertura estetica del nuovo secolo ad «uno squisito senso della bellezza»⁽³²⁾ che, infondendo nel *sublime* il calore della *grazia*, riscatta gli stereotipi accademici dalla loro freddezza, si avverte nel centro propulsore sacrale e semantico della cappella: il quadro dell'altare, oggi conservato nella Pinacoteca Civica⁽³³⁾. L'autore, il valente pittore figurista ascolano don Giuseppe Nardini, che attraverso il locale insegnamento di Ludovico Trasi attingeva alla lezione romana di Sacchi e Maratti, instaurò una durevole collaborazione artistica con Giuseppe, al quale non a caso dedicò l'efficace ritratto ad olio oggi conservato in Pinacoteca⁽³⁴⁾, raffigurante l'energico maestro non ancora anziano, dal sorriso amabile. Non è da escludere che a Nardini, «uno fra i più felici disegnatori ascolani del suo tempo»⁽³⁵⁾, si debba un adeguato contributo grafico preparatorio su cui basare i modelli per i ritratti in marmo dei due Centini, che come dimostra quello del cardinale si armonizzavano formalmente e idealmente col dipinto nel cuore della cappella. Del resto, interessanti corrispondenze emergono, fra l'altro, dal confronto fra il busto del cardinale e l'attitudine ispirata delle belle teste senili delle grandi figure di Evangelisti dipinte sulle quattro porte dello scenografico presbiterio di Sant'Angelo Magno, per la cui decorazione Nardini fu incaricato nel 1713⁽³⁶⁾; tre anni dopo gli venne

⁽³¹⁾ A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino 1982 («Storia dell'Arte in Italia»), cap. I, *La scultura a Roma nella prima metà del Settecento*, pp. 5-43, a p. 5.

⁽³²⁾ CALZINI, *Don Tommaso Nardini*, p. 137.

⁽³³⁾ La tela misura due metri e venti per uno e quaranta, stando alla scheda in MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE. Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VIII. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma 1936, pp. 183-362, *Provincia di Ascoli Piceno*, a cura di P. ROTONDI, p. 207: vale a dire, circa dieci palmi romani per sei e un quarto.

⁽³⁴⁾ Il ritratto dipinto da Nardini e quello di Lazzaro Giosafatti realizzato dall'allievo Cappelli, nonché il bozzetto in cera del gruppo scultoreo della cripta del duomo, vendettero nel 1920 al Comune di Ascoli i fratelli Antonio ed Emidio Maggiori (GAGLIARDI, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, p. 40).

⁽³⁵⁾ S. PAPETTI, *La pittura nel Settecento tra Fermo e Ascoli*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. PAPETTI, Cinisello Balsamo 2003, pp. 120-149, a p. 141.

⁽³⁶⁾ C. MARIOTTI, *Il Monastero e la Chiesa di S. Angelo in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno s.a. [1941²], p. 42.

affidata la vasta impresa di estendere l'opera all'intera navata, attuata nel giro di alcuni anni: su uno dei medaglioni ovali dipinti nella volta, bordati di verzura, campeggiò la visione dell'Immacolata, affine per impostazione alla pala francescana⁽³⁷⁾.

Può essere comunque indizio di una qualche forma di collaborazione progettuale, magari di sola revisione grafica, ai fini esecutivi, delle parti figurative in scultura o stucco delle cappelle giosafattesche, la circostanza rilevabile dal rogito del giugno 1713 relativo all'impegno formale di Giuseppe ad eseguire una cappella dedicata a Sant'Aniano per la chiesa di Sant'Agostino, «secondo il disegno delineato da lui, e visto, e considerato dagli infrascritti Deputati, e dal S.^{re} Don Tomaso Nardini, [...] non compresi però gl'Angeli, e Statue esistenti in detto disegno» (che a quanto sembra furono tralasciati); la pala d'altare in tal caso era preesistente, ed andava solo adattata al dossale d'altare⁽³⁸⁾.

⁽³⁷⁾ MARIOTTI, *Il Monastero*, p. 43. Per l'intera impresa olivetana del sacerdote pittore, cf. PAPETTI, *La pittura nel Settecento*, pp. 134, 140-141, 148, e figg. 198-201. Nardini fu a quanto pare più longevo di quanto si creda tuttora sulla scorta di Orsini (*Descrizione*, pp. 235-236), che lo disse morto il 9 dicembre 1718 sulla base di documenti parrocchiali irreperibili; Egidio Calzini (*Note sulla pittura in Ascoli nei secoli XVII e XVIII*, in «Rassegna bibliografica dell'Arte italiana», Ascoli Piceno, a. III, n. 9-12, 1900, pp. 181-205, a pp. 189, 196) trovò infatti scritto «nel *Libro Maggiore* dell'Arch. di S. Angelo» che nel 1720 il pittore dipinse con un altro maestro la navata della chiesa «dalla volta di mezzo sino a terra». Su Nardini cf. FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento*, pp. 144-146; sull'opera in questione: S. PAPETTI, *Disegni di Don Tommaso Nardini per la decorazione della Chiesa di Sant'Angelo Magno*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento. Atti del convegno «Il Disegno antico nelle Marche e delle Marche»*, Monte San Giusto, Centro Alessandro Maggiori, 22-23 maggio 1992, a cura di M. DI GIAMPAOLO - G. ANGELUCCI, Firenze 1995, pp. 115-120.

⁽³⁸⁾ ASAP, *Notarile di Ascoli*, L. Ferracuti, vol. 3445 (1713), cc. 127v-128v. Sulla questione in generale, cf. J. MONTAGU, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino 1991 (ed. orig.: Yale University 1989), *Prefazione*, pp. VII-IX, a p. VII: «Due recenti articoli sulla scultura barocca hanno sollevato la questione degli scultori che lavoravano su disegni forniti loro da altri, pittori o architetti; sappiamo che era un caso frequente e questi articoli non solo hanno dato inizio ad un nuovo dibattito tra gli storici della scultura, ma hanno evidenziato quanto poco si sappia sui disegni che gli scultori dovevano tradurre e su quanto fosse lasciato alla loro creatività». La studiosa si riferisce al «dibattito» aperto da R. ENGGASS, *Un problème du baroque romain tardif: Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, in «Revue de l'art», 31, 1976, pp. 21-32, cui controbatté la posizione contraria ad ammettere un uso consueto di disegni altrui espressa da M. CONFORTI, *Pierre Legros and the Role of Sculptors as Designers in late Baroque Rome*, in «Burlington Magazine», CXIX, 1977, pp. 556-561: posizioni ambedue sostenute da «notevoli elementi di verità», ma poi generalmente trascurate dagli studi sulla scultura, «che hanno continuato ad ignorare il problema» (MONTAGU, *La scultura barocca romana*, note 2 e 3 a p. 198).

Certa è invece, per il turno di tempo plausibilmente ipotizzato, la collaborazione col figlio maggiore. Prima attestazione documentaria è l'incarico assunto nel febbraio del 1715 da Giuseppe e Lazzaro, prossimo al compimento del ventunesimo anno e della maggiore età, dalla Compagnia del Corpo di Cristo, di cui erano confratelli, per la realizzazione della cappella nel loro oratorio presso il chiostro grande del convento di San Francesco⁽³⁹⁾. Il rinomato e molto impegnato «Scultore, et Architetto», all'epoca nel pieno della splendida impresa scultorea delle 'arcadiche' finestre per il pubblico palazzo dell'Arringo, solo «doppo varij discorsi, congressi, e preghiere» aveva accettato, pattuendo un prezzo di soli 185 scudi, «assai vantaggioso» per i confratelli committenti. Il «vaghissimo disegno» elaborato per «Cappella, et abbellimenti» formava, come si desume dal rogito, una diversa variazione sul tema berniniano del «bel composto» rispetto alla formula della cappella dell'Immacolata. Un dossale a edicola di colonne, probabilmente doppie e sfalsate di sghembo, recanti sui piedistalli in travertino «statue di profeti» in stucco (in anticipo sulla soluzione dell'altare del Rosario in San Pietro Martire), includeva un «quadro della Cena sacramentale», incorniciato nel caldo tono grigio del marmo brecciato «Africano di Genova bianco, e pavonazzo»; lo sovrastava un quadro ovale dell'Assunta con cornice marmorea di «Cotonella di color bianco, e rosso»⁽⁴⁰⁾ adorna di palme e festoni in bianco di Carrara, retto da due angeli «sopra al quadro della Cena», scolpiti pure in marmo di Carrara e «lustrati a specchio», il tutto coronato da un padiglione «con cherubini di gloria sopra, e sotto putti sei d'intorno di stucco».

La composizione dell'altare del Corpo di Cristo denota un'*ars combinatoria* dei distinti caratteri tipologici desunti dalle monumentali cappelle berniniane: singoli prototipi compositivi generalmente riassemblati in sagace giustapposizione, ma poi sempre reinterpretati in una nuova unità, nell'ambito di modelli architettonici edicolari strutturalmente icastici e formalmente sostenuti, mai scadenti in sottordine al pur vistoso apparato decorativo, ma animati dal medesimo spirito trascendente di questo. Confermano la monumentale impostazione tettonica le figure stanti di Apostoli (di Virtù, nel magniloquente altare del Rosario), esplicitando per di più il simbolismo dei compositi

⁽³⁹⁾ ASAP, *Notarile di Ascoli*, L. Ferracuti, vol. 3447 (1715), cc. 82v-84r.

⁽⁴⁰⁾ Il fulvo Cottanello, dal nome dalla località delle cave nella Sabina, fu «apprezzato sempre, ma in gran voga a tempo di Paolo V come ognun sà» (G.A. GUATTANI, *Monumenti Sabini*, Roma 1827, t. I, p. 184).

stipiti di colonne e contropilastri, cromaticamente valorizzati dai distinti marmi. Ma il tutto è appunto rivolto all'espressione didascalica e artisticamente coordinata della 'sublimazione' della dura materia: preparata in genere, nelle opere giosafattesche della piena maturità, dalla suggestione di mistero rivelato da un ricetta sacro che si dischiude, in un'inflessione arcuata o «centinata» (altare della Madonna della Pace in Sant'Agostino, 1731), ovvero in una più raccolta spazialità a matrice ellittica (altare della Madonna del Rosario in San Pietro Martire, 1720-24). La coppia pseudosimmetrica di angeli dalle vesti ventose, recanti in aerea ostensione una pala ovale, pare discendere dal prototipo dell'altare maggiore di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo (1658-61), ripreso nella romana cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina (1660-64), e riecheggiato nel «medaglione» scolpito e dipinto nel 1676 al vertice della facciata borrominiana del San Carlino alle Quattro Fontane. Questo nucleo compositivo, miracoloso ma nitido fermo immagine di un volo di messaggeri celesti, si dissolve nelle coeve creazioni giosafattesche nell'abbagliante «gloria» paradisiaca accesa da un occulto finestrino: vertice della prospettiva escatologica di fede e compimento organico della 'creazione' dell'altare. Il motivo richiama palesemente la meravigliosa idea della vaticana Cattedra di San Pietro; Giuseppe, che, giovanissimo, poté assistere alla mirabile realizzazione, vi sentiva forse l'orgoglio di un merito familiare, per il decisivo suggerimento che il cugino avrebbe dato nientemeno a Bernini, come si legge nella biografia di Morelli apparsa nelle *Vite* di Lione Pascoli del 1736⁽⁴¹⁾.

L'EFFIGIATO: BIOGRAFIA, NOMEA, IMMAGINE

Tornando al nostro busto, e a proposito di biografie, si impone un'escursione in quella dell'effigiato, per risalire alle fonti esistenziali e iconografiche del postumo ritratto marmoreo, dall'eterno sguardo fisso all'Immacolata, «sicut sol in aurora consurgens». Non un «ritratto semplice, senza costume, affetto o espressione d'azione», incapace come quelli ordinari di oltrepassare la resa superficiale di un'individuale fisionomia, ma la plastica immagine di una 'prospettiva'

⁽⁴¹⁾ Durante l'ideazione del «modello della cattedra di S. Pietro» Morelli «disse che avrebbe situato in mezzo al finestrone lo Spiritossanto, e fatta v'avrebbe allo 'ntorno una bella Gloria, conforme vi fece» Bernini. «Molto perciò l'amava il Bernini» (L. PASCOLI, *Di Lazzaro Morelli*, in *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, II, Roma 1736, pp. 445-457, a p. 448).

interiore, di un *ethos* (cristianamente teso come freccia incoccata): un tale distinguo propone nelle sue *Considerazioni sulla pittura* l'intenditore Giulio Mancini, protomedico senese, attento auscultatore dell'ambiente artistico e accademico romano del primo Seicento⁽⁴²⁾. Un ritratto, dunque, «nel quale si può decifrare un racconto»⁽⁴³⁾, sebbene tragga dalla biografia una sintesi tendenzialmente idealizzata e semanticamente flessibile.

Preso nuova dimora nella civica Pinacoteca, il busto avrebbe assunto il suggestivo ruolo di fonte di ovvie ma anche di sbrigiate associazioni d'idee, rievocanti bagliori e cupezze di un'epoca, il Seicento, di stridenti contrasti. Splendori e miserie evocati di per sé dalla barocca attitudine patetica ed estatica del cardinale, che pure, per chi l'avesse ignorato, visse una vita di drammatiche contraddizioni: una meteora, nel panorama romano d'alto bordo e della corte pontificia, eppure ideale personaggio-chiave da stendhaliana *historiette romaine* in «rosso e nero».

A voler trovare della tragedia dei Centini, in didascalico senso romanzesco, la *macchia* originale che possa aver fatalmente provocato il famoso epilogo delle troppo rapide e grandi fortune familiari, le umilissime origini del piceno principe della Chiesa si prestano ottimamente. Nell'entrante secolo decimosettimo la buona società romana, curiale e signorile, a un cardinale ben nato era disposta a perdonare debolezze, capricci ed eccessi; al contrario, mal tollerava i sublimi successi di arrivisti di infima estrazione, come in ambiente ecclesiastico, e nella fattispecie religioso, capitava di vedere; faceva ancora tremare il ricordo dell'indiscriminato e spietato rigore instaurato dal papato di Fra Felice Peretti, di cui il nuovo arrivato, non solo conterraneo e correligionario ma persino omonimo, faceva presagire la temuta resurrezione.

La fortuna dell'«essaltatione» alla porpora aveva coronato nel 1611 la rapida ascesa nel *cursus honorum* minoritico del padre maestro francescano⁽⁴⁴⁾, grazie ai buoni uffici presso Paolo V dell'ancora

⁽⁴²⁾ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* [1617-28], ed. critica a cura di A. MARUCCHI, Roma 1956, p. 328.

⁽⁴³⁾ E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003 (ed. orig.: Parigi 1998), p. 157.

⁽⁴⁴⁾ Il «Frate Minore Conventuale per la bontà della vita, e meriti singolari passò ordinatamente per tutti l'officij della sua Religione». Il 17 agosto 1611, nominato «assieme con altri dieci Cardinali», ebbe «nel gabinetto del Pontefice la Berretta rossa, e poi alli 20 dell'istesso mese ricevè il Cappello con quella solennità, ch'è solita farsi in simile funtione» («Felice Centino», in *Croniche degli Ordini instituiti dal P. S. Francesco Parte Quarta*, a cura del P. LEONARDO DA NAPOLI, In Napoli 1680,

molto influente nipote di Sisto V, il cardinal Montalto. Questi, dal canto suo, era condizionato dalle pressanti istanze di Ascoli a favore di Fra Felice Centini, che già dal 1593 gli Anziani avevano insignito della loro cittadinanza, come già fecero con Fra Peretti nel 1561. Vide la luce nel paesello di Polesio, inerpicato sulle pendici dell'impervio fronte montano settentrionale di Ascoli. Lo si ritiene nato fra il 1562 e il 1563, sulla base di un documento vaticano che ne indica la morte il 24 gennaio 1641 a settantanove anni⁽⁴⁵⁾. Inducono invece a posticipare la data verso il 1570 altre rilevanti indicazioni più o meno coeve: la notizia romana riportata nel diario dell'informatissimo Giacinto Gigli due giorni dopo la morte, indicante sessantanove anni⁽⁴⁶⁾; il profilo encomiastico nella monografia sui cardinali antichi e moderni noti per singolare devozione mariana, del barnabita toscano Marracci, che parla di «septuagenario maior», vale a dire di età di poco più di settant'anni⁽⁴⁷⁾; la memoria epigrafica ascolana trascritta più avanti, che lo dice morto «septuagenarius», cioè a settant'anni. Del resto, se il ben documentato Lorenzo Cardella scrisse nelle sue biografie di cardinali che Centini era morto «in età di sopra settant'anni», e non ad un passo dagli ottanta, Gabriele Moroni si rifece a lui, riportando nella voce biografica del suo *Dizionario* che il nostro nacque «da poveri genitori nel 1570»⁽⁴⁸⁾. L'età all'atto della nomina a cardinale sarebbe

t. II, n. XLIX). Al cardinale prete fu associato il titolo di San Girolamo degli Schiavoni, che fu già del cardinale Felice Peretti; fu poi mutato in quello di San Lorenzo in Panisperna, e infine nel titolo di Sant'Anastasia.

⁽⁴⁵⁾ Archivio Segreto Vaticano, Fondo Concistoriale, *Acta Camerarii Sacri Collegii S.R.E. Cardinalium*, vol. XVIII, c. 43r, cit. in P. GAUCHAT, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi sive Summorum Pontificum, S.R.E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum Series e documentis Tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita*, IV, Monasterii 1935, p. 12: «24 Ian. 1641 em. et rev.mus card. frater Felix Centinus Asculan., ep. Sabinen., et Maceraten., in suo palatio Maceratae morte omnino repentina diem clausit novissimum. Eius aet. ad septuagesimum nonum a. vergebat. Corpus eius quiescit in eccl. Maceraten.»

⁽⁴⁶⁾ «Ai dì 26 venne nova della morte repentina del Cardinale Fra Felice Centino di Ascoli morto nel suo Vescovato di Macerata di Anni 69» (G. GIGLI, *Diario romano 1608-1670*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1958, p. 197).

⁽⁴⁷⁾ «Mortalitatis compede [leggi: cum pede] solutus, beatae aeternitatis iter feliciter arripuit, Anno orbis redempti 1641 die 24 Ianuarij, septuagenario maior» (I. MARRACCI, *Purpura Mariana seu de Purpuratis Patribus, Eminentissimis S.R.E. Cardinalibus Pietate in Mariam Deiparam Virginem Eminentibus Liber Unus. Ex veterum Scriptorum Monumentis ac Recentiorum relationibus contextus*, Romae 1654, cap. VI, par. III, pp. 138-139, *De Felice Centino*, a p. 139).

⁽⁴⁸⁾ L. CARDELLA, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, VI, Roma 1793, pp. 172-173 (*Felice Centini*), a p. 173; G. MORONI, «Centini, Felice», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XI, Venezia 1841, pp. 82-83, a p. 82.

anche più tipica in tal caso⁽⁴⁹⁾, e meglio compatibile con l'aspetto dei ritratti degli anni Venti, come si noterà.

Centini si era formato come predicatore nel clima dottrinale post-ridentino del tardo Cinquecento. Negli anni Novanta perfezionò a Napoli una preparazione filosofica e teologica presso lo Studio dello splendido «Regal Convento» di San Lorenzo Maggiore⁽⁵⁰⁾. Avrebbe poi ricordato l'esperienza dei pubblici certami teologici disputati per anni a Napoli insieme al futuro cardinale Bellarmino, che in ogni *congressum litterarium* rispondeva da *defensor* agli accademici attacchi dell'*aggressor* piceno⁽⁵¹⁾. Di Fra Felice non si ricordano scritti teologico-dottrinali; padroneggiando evidentemente più le arti della memoria e della retorica che le facoltà speculative, si era acquistata «somma celebrità e rinomanza» con una brillante eloquenza, «in Roma e in ogni altro luogo»: «nelle disputazioni recava grande meraviglia a chi lo udiva, imperocché con saldissima memoria recitava all'improvviso e di parola in parola le intiere colonne delle Opere di Scoto e degli Scotisti»⁽⁵²⁾.

Fra il 1599 e il 1600, ormai come padre maestro, «*Felix de Asculo*» fu reggente dello Studio francescano di Bologna⁽⁵³⁾. I primi anni del Seicento, e di un pontificato, il borghesiano, piuttosto incline

⁽⁴⁹⁾ Dei cinque neo-cardinali che con Centini ricevettero la berretta rossa nell'agosto del 1611, tranne l'anziano Metello Bichi (70 anni), Domenico Rivarola aveva 36 anni, Orazio Lancellotti 40, Giacomo Serra 41. L'età più consueta era quella fra i trenta e i quarant'anni, escludendo i casi estremi dovuti a ragioni particolari (come avvenne per il nepote di Paolo V, Scipione Borghese, eletto a 29 anni, o per il senese Bichi, grazie al vecchio legame col papa).

⁽⁵⁰⁾ La voce di G. BENZONI, *Centini, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 593-597, manca di dati sulla formazione negli anni giovanili e comunque anteriori al 1605.

⁽⁵¹⁾ D. BARTOLI, *Della Vita di Roberto Cardinal Bellarmino Arcivescovo di Capua della Compagnia di Gesù*, Torino 1836, *Libro Quarto. Testimonianze di quattordici Eminentissimi Signori Cardinali, della stima in che avevano la dottrina e la virtù del Cardinal Bellarmino*, p. 34. In effetti, fra i «vari marmi innalzati alla memoria di alcuni insigni personaggi dell'Ordine dei Minori Conventuali» sulle «mura del Chiostro» di San Lorenzo, il cardinal Centini fu uno dei cinque illustri personaggi sei-settecenteschi ricordati da epigrafi, legati alla più recente storia del convento (S. ALOE, *Tesoro Lapidario Napoletano*, I, Napoli 1835, n. 340, p. 164).

⁽⁵²⁾ G. CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno i Letterati e gli Artisti della Città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli 1830, p. 123. La citazione traduce l'encomio fatto da Matteo Ferchio in chiusura della biografia di Duns Scoto (il francescano «Dottore dell'Imacolata») pubblicata a Bologna nel 1623.

⁽⁵³⁾ C. PIANA, *Chartularium Studii Bononiensis S. Francisci (saec. XIII-XVI)*, Ad Claras Aquas – Florentiae 1970 («Analecta Franciscana», 11), pp. 127, 175.

al nepotismo e alle prassi clientelari⁽⁵⁴⁾, ma impegnato in una pluridirezionale azione riformatrice, avevano visto Centini ricoprire dal 1605 al 1609 l'incarico di rettore del collegio teologico sistino di San Bonaventura, presso la casa generalizia dei Minori Conventuali ai Santi Apostoli, e dal 1609 quello di procuratore generale dell'Ordine e consultore del Sant'Uffizio⁽⁵⁵⁾.

Per singolare coincidenza, con la nuova della «creazione» cardinalizia di un ascolano, in quell'agosto del 1611 giunse pure da Roma quella della morte del «Cardinale d'Ascoli», il domenicano cardinal Girolamo Berneri da Correggio, che per lungo tempo, dal 1586 agli inizi del 1605 era stato «Vescovo e Principe» della diocesi picena, animato da un austero zelo tridentino reso quanto mai memorabile da uno spirito operosissimo, e da un carattere «munificentissimo»⁽⁵⁶⁾. Centini ebbe poi modo di ricordare che doveva allo stesso anziano cardinale Berneri, consigliato dall'amico cardinale Bellarmino, se era stato ammesso all'«ufficio» della Santa Inquisizione⁽⁵⁷⁾. Fu perciò per un automatico passaggio di testimone che l'appellativo d'ottima fama di «Cardinale d'Ascoli» passò dal domenicano emiliano al frate minore piceno: cosa che dovette suonare come una continuità d'intenti, magari ingenerando nei primi tempi qualche equivoco, come oggi ha causato qualche abbaglio negli studi di storia dell'arte d'intorno al 1600⁽⁵⁸⁾.

⁽⁵⁴⁾ Questa «debolezza di Paolo V» (L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, XII, Roma 1930, p. 54) provocò l'aperta reazione del vecchio amico di Centini Bellarmino, autorevolissimo teologo gesuita e cardinale dal 1599: nel 1612 indirizzò al papa le sue *Considerationes quatuor ex Concilio Tridentino* in merito alla necessità di non usare i beni della Chiesa per favorire i parenti del pontefice («ne tot pecunias in parentes erogaret»). Sulla questione, assai dibattuta nel corso della prima metà del Seicento, si veda A. MENNITI IPPOLITO, *Il tramonto della curia nepotista. Papi, nipoti e burocrazia curiale tra XVI e XVII secolo*, Roma 1999.

⁽⁵⁵⁾ BENZONI, *Centini, Felice*, p. 593.

⁽⁵⁶⁾ Cf. P. CAPPONI, *Memorie storiche della Chiesa ascolana e dei Vescovi che la governarono*, Ascoli Piceno 1898, pp. 150-157.

⁽⁵⁷⁾ *Del Signor Cardinal d'Ascoli, Fr. Felice Centino*, in *Testimonianze di quattordici Eminentissimi Signori Cardinali*, pp. 34-36, a p. 34.

⁽⁵⁸⁾ Cf. F. ZUCCARI, *Il passaggio per l'Italia*, a cura di A. RUFFINO, Lavis (Trento) 2007. A proposito del passo di Zuccari, riferito all'inverno 1607-1608, «passai a Correggio, per ordine del Sig. Cardinale d'Ascoli, a rivedere un'opera mia di un quadro, cioè ancona di altare, assai grande dell'Assunzione della Madonna che mi fe' fare in Roma, posta all'altare grande di San Domenico in detto luogo», città natale del domenicano card. Berneri, la curatrice del «libretto» di memorie dell'artista, invece di riferirsi a quest'ultimo, scrive in nota, anticipando la data della porpora (ivi, p. 106): «Cardinale d'Ascoli: Felice Centini, vescovo di Macerata e Tolentino, cardinale di Ascoli dal 1605 alla morte (1641); Zuccari aveva dipinto per lui la cappella Centini in Santa Sabina a Roma». La cappella romana di San Giacinto (non

Sulle orme di quel papa Sisto da cui verosimilmente ottenne in gioventù proficui segni di benevolenza⁽⁵⁹⁾, le ‘profane’ logiche di ceto del cardinalato lo indussero ad intraprendere la costruzione di una cospicua fortuna a beneficio della metamorfosi sociale dei «montagnoli» Centini. Mentre alcuni matrimoni istituivano parentele con le prime casate ascolane (i Malaspina, gli Sgariglia, i Quattrocchi), il prelado investiva in tenute ed immobili in «una sistematica campagna d’acquisti in tutto l’Ascolano»⁽⁶⁰⁾. I Centini si accaparrarono non poche proprietà di famiglie aristocratiche in difficoltà, finanziariamente dissestate dall’epocale crisi deflagrata col picco inflazionistico del 1618, che di colpo fece crollare le rendite agrarie⁽⁶¹⁾.

Le pur circostanziate odierne cognizioni biografiche ignorano la grave debolezza umana dimostrata dal novello cardinale. Fra la tarda primavera e l’estate romana del 1614, compiendosi il terzo anno di cardinalato e di episcopato (ma come era stato pressoché latitante col primo incarico di Mileto in Calabria, nella nuova sede di Macerata, assegnatagli nel settembre del 1613, ancora lo attendevano) scoppiò – tremendo fulmine a ciel sereno – lo scandalo sessuale del «Cardinale d’Ascoli»: sorpreso nottetempo da alcune guardie a casa dell’amante, ovvero della *sua* prostituta, come riferì all’ambasciatore del re Giacomo I un fidato corrispondente, già professore di diritto alla Sapienza e all’epoca docente dell’ateneo patavino. Dei due eventi appena accaduti a Roma, implicitamente la confidenza epistolare sottolineava che il caso di Centini aveva fatto anche più colpo dell’incendio del palazzo del cardinale Borghese a Borgo Nuovo, dove pure s’era veduto scorrere tra le fiamme un torrente d’argento liquefatto⁽⁶²⁾.

dei Centini), all’epoca detta anche «Cappella d’Ascoli», fu ornata per Berneri, che vi fu sepolto, da affreschi di Zuccari e da una pala di Lavinia Fontana (1599). Già la cappella era stata data come «commissione del futuro cardinal Ascoli» (B. SANI, *Ottavio Leoni. La fatica virtuosa*, Torino 2005, p. 29; l’indice si riferisce al «cardinal Ascoli» Felice Centini).

⁽⁵⁹⁾ BENZONI, *Centini, Felice*, p. 593: «fu allevato dalla santa memoria» di questo papa, dirà di lui, in una lettera del 20 ag. 1611, il rappresentante veneto presso la S. Sede Marino Cavalli».

⁽⁶⁰⁾ BENZONI, *Centini, Felice*, p. 596.

⁽⁶¹⁾ Don Giuseppe Fabiani (*Ascoli nel Cinquecento*, II, Ascoli Piceno 1959, p. 322, nota 68) segnalava di aver «rinvenuto e trascritto non meno di cento contratti, che vanno dal 1613 al 1639». Fra gli affari più cospicui, quello dell’acquisto per quasi 18.000 fiorini dei possedimenti dei Guiderocchi a Castagneto e a Spinetoli.

⁽⁶²⁾ «Alterum, quod Cardinalis Anscul[an]us de nocte, in domo suae meretricis a lictoribus inventus est, cum maximo omnium scandalo» (F. DE PAOLA, *Il carteggio del napoletano Jacopo Antonio Marta con la corte d’Inghilterra 1611-1615. Scorci di storia politica e diplomatica italo-inglese nel sec. XVII visti attraverso l’epistolario di*

Il fatto era tutt'altro che insolito in verità, nella Babele prelatizia, malata di concubinaggio⁽⁶³⁾. Appare quindi assai strana quell'irruzione. Aleggja il sospetto di un'occulta regia, come quella (la stessa?) che, a mio avviso, vent'anni più tardi sarebbe riuscita a distruggere i troppo rapidi progressi delle magnifiche sorti dei Centini, con l'assurdo caso del «delitto di lesa maestà divina, et humana» che costò la testa e la confisca dei beni all'infelice nipote del «papabile» cardinale, Giacinto, cui seguirono di lì a qualche anno le strane morti improvvise del fratello di questi, il vescovo Maurizio, e dello stesso cardinale. Molti anni dopo, mentre il ramo integratosi nella società romana cercò di rimuovere il ricordo della tragica vicenda, quello ascolano pensò all'erigenda nuova cappella dell'Immacolata Concezione, con molta probabilità, come ad una cappella espiatoria, oltre che commemorativa.

Tra le righe del confidente napoletano traspare comunque la volontà di screditare presso la corte inglese, col frate porporato di recente nomina, la moralità del partito cardinalizio filospagnolo cui aderiva. Ma è dubbio che la notizia circolasse davvero «*cum maximo omnium scandalo*»: scandalo che l'immane contributo satirico di Pasquino avrebbe sancito a futura memoria. Più probabilmente sarà stata una voce confidenziale, pericolosamente serpeggiante solo in certi ambienti, pronti a saggiarne il potenziale ricattatorio. Spegnerla con la massima cura per il bene stesso della Chiesa e della «Religione Franciscana» era del resto nell'interesse dei più. Soprattutto del papa, che restava il primo responsabile della «creazione» del cardinale.

Si imponeva una risoluzione immediata, discreta, onninamente proficua. Spinto dagli eventi (la papale riprovazione vincendo ogni residua riluttanza), Centini si precipitò ai ripari. Nel giorno di martedì 1° luglio di quel fatale 1614, annotò un anonimo diarista curiale, «il Card. d'Ascoli partì di qua per la residenza del suo Vescovato di Macerata»⁽⁶⁴⁾. Fu questo l'inizio di un manifesto nuovo corso, grazie

un giureconsulto napoletano professore a Padova, Lecce 1984, lettera XCVII, Marta all'ambasciatore inglese Sir Dudley Carleton, s.d. [giugno o luglio 1614], pp. 183-184, a p. 184).

⁽⁶³⁾ Cf. C. RENDINA, *Cardinali e cortigiane*, Roma 2007. Caso noto è quello di un'avvenente modella di Caravaggio, la cortigiana senese Domenica Calvi, «Menicuccia», intima amica di diversi porporati, fra cui il «Cardinal Montalto» Alessandro Peretti. Per un ampio squarcio documentario su simili frequentazioni femminili di ambienti altolocati e cardinalizi, cf. R. BASSANI - F. BELLINI, *Caravaggio assassino. La carriera di un «valenthuomo» fazioso nella Roma della Controriforma*, Roma 1994 («Saggi. Storia e scienze sociali»).

⁽⁶⁴⁾ *Diario di cose romane degli anni 1614, 1615, 1616*, a cura di F. CERASOLI, in *Studi e Documenti di Storia e Diritto*, a. XV, Roma 1894, pp. 263-301, a p. 275.

al quale l'«amplissimo» cardinale vescovo Centini avrebbe guadagnato una superlativa considerazione (anche troppo, per chi ne temette il prestigio di cardinale «papabile»): durevole fama di prelado «chiarissimo per iscienza, e castigati costumi»⁽⁶⁵⁾.

«Scienza» tanto nota a quel tempo, da restare fissata in una bellissima immagine, che conserva una qualche iconografica grazia da «autunno del Medioevo». La si incontra nella serie di medaglioni ovali dedicati nel chiostro francescano di Ognissanti a Firenze ad illustri personaggi dell'Ordine, dipinta dai fratelli fiorentini Alfonso e Francesco Boschi (1642-43)⁽⁶⁶⁾, interessata nel tardo Novecento da un consistente restauro⁽⁶⁷⁾. È il ritratto di un lettore appassionato e sensibile, rapito dall'alata pagina sacra nell'intimità, che si intuisce sobria, del suo studio. Il volto alquanto giovane e senza barba, il capo umilmente scoperto coronato dalla tonsura, le belle mani da *pater magister* (sulla sinistra poggia la pagina letta, mentre gli occhi appena socchiusi fissano l'altra, sotto l'elegante arco rampante del braccio destro, le cui dita affusolate sfiorano la fronte ampia) traducono in un idealizzato *exemplum* il ricordo di una giovanile virtuosa energia e della «tenera devozione» ammirate nel famoso predicatore scotista piceno, prelado da poco scomparso.

Non è dunque casuale che nella biografia centiniana non si sia finora intercettato il benché minimo cenno al fattaccio. Nulla era mai riemerso dal vasto e pescoso mare annalistico e diaristico, di presa diretta coi fatti reali; né quindi aveva potuto sfruttare il ghiotto aneddoto l'agguerrita pamphlettistica protestante: come quella del *Puttanismo romano* di Gregorio Leti, per intenderci. Né è entrata in circolo nello specifico storiografico, finora, l'imbarazzante notizia archivistica ripescata più di trent'anni fa dallo storico pugliese De Paola: recentemente insinuatasi, però, nel mondo angloamericano⁽⁶⁸⁾.

⁽⁶⁵⁾ MORONI, *Centini, Felice*, p. 82. Si attinge in genere da A. CHACÓN, *Vitae, et Res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, a cura di A. OLDON, IV, Romae 1677, col. 432: «In hoc viro ingenuo pari cum doctrina, mores emendatissimi, ac animi dotes praeclarissimae praeferunt; inter alia obsequiorum genera, [...]»; cf. D.V. GIORDANI, *Macerata*, in *Enciclopedia Ecclesiastica*, V, Venezia 1859, pp. 391-392, a p. 392: «personaggio di singolare dottrina, di costumi immacolati, di coscienza delicatissima, che si distinse nella più tenera divozione verso Maria Vergine».

⁽⁶⁶⁾ F. SRICCHIA SANTORO, *Boschi, Alfonso e Boschi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 189-190, 192.

⁽⁶⁷⁾ *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, a cura di A. PAOLUCCI, Firenze 1989 (Quaderni dell'Ufficio restauri della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze e Pistoia, 2).

⁽⁶⁸⁾ Una sapida menzione, desunta da De Paola, appare nella «prima biografia di Bernini in lingua inglese» («*The First English-Language Biography of Bernini*»):

Non possiamo giudicare se il trauma dell' 'incidente' romano operò in Centini un qualche profondo mutamento. Certo è che «l'Eminentissimo, e Reverendissimo Signor Cardinale d'Ascoli, Vescovo di Macerata» offrì la più specchiata mostra di sé: di zelantissimo pastore «residente» nella sua diocesi (norma tridentina all'epoca ancora spesso disattesa), di principe della Chiesa dedito ad opere di pia munificenza, di sensibile mecenate e promotore culturale, e soprattutto di spirito profondamente ed esemplarmente religioso. In pieno Seicento, come il 'ritratto' fiorentino fissava un'incantevole memoria del prelado, la fama divulgata a stampa di quest'anima devotissima era assunta a modello di pie emulazioni. Giù nella sperduta Sicilia il «Duca Santo» Giulio Tomasi raccomandava al fratello, padre Don Carlo, che i canonici dell'erigenda collegiata di Palma di Montechiaro (fondata nel 1666, quasi trent'anni dopo la città stessa) portassero «in mezzo al petto l'Image della Madre Santissima del Rosario»: come il «Cardinal Felice Centini» di chiara memoria, del quale era noto che «portava sempre appesa al collo l'Image di Nostra Signora, per dimostrare, che stava sotto la sua protezione, come si usa nelle case di Roma, che mettono l'Arme del loro Protettore sopra il frontespizio, e porta delle case»⁽⁶⁹⁾. Più spettacolare fu nella Roma barberiniana dell'anno santo 1625 il modo affatto nuovo, veramente francescano, con cui il cardinale piceno affrontò il pellegrinaggio giubilare, come ricordò un'edificante storia dei giubilei uscita sotto il pontificato di Clemente X, sulla testimonianza del padre romano Francesco Maria Torrigio: «Né solamente gli esempj di gran pietà si riceverono da' Forastieri, perché i Romani ne abbondarono. Mi basterà solo dire, che la Compagnia delle Stimate si portò alla visita delle quattro Chiese in numero di duecento quaranta col Cardinale Felice Centini tutti à piedi nudi»⁽⁷⁰⁾.

F. MORMANDO, *Bernini: his life and his Rome*, Chicago – London 2011, p. 21: «The two worlds – that of the prostitutes and that of the clergy – did meet with some frequency, although not always for the purposes of conversion of the former by the latter. One of the Italian spies of the English King James I, for example, reported that in the summer of 1614 Cardinal Felice Centini was caught red-handed in the house of "his" prostitute, "cum maximo omnium scandalo", to the greatest scandal of all». Si aggiungono inoltre sul «*Franciscan friar*», a rincarare la divulgativa dose di postumo discredito, cenni alle note più tarde vicende della presenza da inquisitore all'abiura di Galileo e della tragica vicenda del nipote Giacinto (ivi, pp. 21-22).

⁽⁶⁹⁾ Padre BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, *Vita e Virtù dell'insigne Servo di Dio D. Giulio Tomasi e Caro Duca di Palma, Principe di Lampedusa, Barone di Monte Chiaro, e cavaliere di San Giacomo*, In Roma 1685, p. 148. La notizia derivava dalla fondamentale voce in CHACÓN, *Vitae, et Res gestae*, coll. 431-432.

⁽⁷⁰⁾ O. RICCI, *De' Giubilei Universali celebrati negli Anni Santi*, In Roma 1675, cap. CVII, *Visita divota delle Chiese, humiltà de' Personaggi, e doni a' Pellegrini*,

Al di là degli aspetti sensazionali d'immagine, fu appunto non meno esemplare lo zelo nell'impegno pastorale e di governo per la diocesi di Macerata e Tolentino profuso nel lungo vescovato. La consacrazione a Macerata del tempio cappuccino dell'Immacolata Concezione, il 12 ottobre 1614, acquistò comunque un'inaugurale rilevanza simbolica per la nomea di devotissimo alla Vergine che il «Cardinale Ascolano» avrebbe confermato in più occasioni, imprimendola nell'immaginario seicentesco⁽⁷¹⁾. Provvide quindi al maggior decoro della cattedrale di Macerata, restaurata per l'anno santo 1625⁽⁷²⁾, resa quindi più degna del buon nome del capoluogo della Marca; si preoccupò della formazione del clero, attivando nel 1615 il seminario, e dell'edificazione cristiana del popolo, chiamando a contribuire all'opera Filippini e Barnabiti; stabilì con i due sinodi del 1615 e del 1625 gli indirizzi e gli strumenti per la gestione pratica, dottrinale e istituzionale della vita diocesana⁽⁷³⁾.

Alla coltivazione della cultura umanistica ma anche scientifica si dedicò l'Accademia degli Accinti o dei Centini, di cui il prelado piceno fu principe perpetuo. Per impresa ebbe l'aureo «Cinto», antico emblema di verginità, di virtuosa castità⁽⁷⁴⁾. Simbolo centrale dello stemma parlante eletto dal neocardinale, araldico 'ritratto' ideale di sé, occupò

pp. 241-242, a p. 241. Nella circostanza, l'«Eminentiss. Cardinale Ascoli» fece la pubblica elemosina di 150 scudi (M. HONORATI, *Tesori dell'Anno Santo. Ceremonie in aprire la Porta santa, e significato di esse. ... Hospitalità fatte a' pellegrini l'Anno Santo 1625 da Urbano Ottavo, e dalle Archiconfraternite di Roma*, In Roma 1649, p. 222).

⁽⁷¹⁾ La memoria epigrafica dell'evento, posta sulla facciata della chiesa scomparsa, e invitante i fedeli a visitarla nell'anniversario per ottenere cento giorni «de vera indulgentia», è trascritta in L. PACI, *Aspetti di vita ecclesiastica maceratese*, in *Vita e cultura del Seicento nella Marca. Atti dell'XI convegno di Studi Maceratesi, Matelica, 18-19 ottobre 1975*, Macerata 1977, pp. 288-358, nota 144 a p. 311.

⁽⁷²⁾ CHACÓN, *Vitae, et Res gestae*, col. 432. Nella «Città di Macerata [...] lasciò splendidi documenti di pietà, e munificenza, anche per decoro di quella cattedrale, e Canonici, impetrando l'uso, che dicono della Cappa Magna» (M. BATTAGLINI, *Annali del Sacerdozio, e dell'Imperio ... Tomo Secondo che contiene gli Avvenimenti dal Duodecimo al Decimoterzo Giubileo*, In Venezia 1704, p. 275). Un'epigrafe (in PACI, *Aspetti di vita*, nota 60 a p. 300) ricordò il rimedio alla vetustà della parte superiore interna del tempio con «opere marmoreo» e stucchi dorati («auro ductili decoravit»).

⁽⁷³⁾ PACI, *Aspetti di vita*, pp. 302-304.

⁽⁷⁴⁾ «Il CINTO, Impresa generale di questa gloriosa Accademia, è causa efficiente, ò esemplare, ò immitatrice, che vogliam dire; ciascheduna Impresa particolare degli Accademici, deve aver convenienza co'l Cinto, come Impresa generale, e questa ha da dar l'effetto alle buone operationi» (T. BONVICINI, *Discorsi Accademici del Sig. Cavalier Tomaso Bonvicini. Dedicati all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Abate Marcello Centini*, In Macerata, Appresso Filippo Camacci, & Alessandro Sacchini, 1646, *Discorso Terzo sopra la sua Impresa*, pp. 85-128, a p. 88).

il centro del campo azzurro, fra un trimonzio d'oro, ideogramma del natio Monte Polesio o dell'Ascensione, e il lambello gigliato o capo d'Angiò⁽⁷⁵⁾, «la più nobile di tutte le Brisure». Di questo contrassegno di «Parte Guelfa» e degli «affezionati a Carlo I Re di Napoli»⁽⁷⁶⁾ si fregiavano antiche casate ascolane come quelle degli Alvitreti, dei Guiderocchi, degli Odoardi, ma nel caso di Centini discendeva di certo dall'alta formazione teologica nel «Regal Convento» minoritico di San Lorenzo Maggiore a Napoli, rifondato con la splendida chiesa gotica nel secondo Duecento dallo stesso Carlo I d'Angiò.

Restando in tema, nel marzo del 1612 una grande arme lapidea era stata eretta dagli Anziani di Ascoli nel cuore della facciata di piazza della vetusta sede dell'Arringo, abbinata allo stemma del cardinal Berneri⁽⁷⁷⁾. La ragionata creazione dello specialista di insegne sistine Antonio Giosafatti recava in capo al convesso scudo ovale un 'felice' cherubino, ridente sotto il galero cardinalizio librato ad un palmo dalla chioma riccioluta; al piede, come a sostenere i tre monti, la piccola testa crinita di fanciulla della santa Polisia, che l'antica leggenda diceva rifugiata sul Monte Polesio dopo il battesimo impartitole da sant'Emidio, per sfuggire alle pagane ire del padre, il procuratore romano Polimio. La targa onoraria di solenne stile auricolare fu aggiunta nel 1613⁽⁷⁸⁾. Rifatto grandiosamente in candido travertino il prospetto del «Palazzo Anzianale» nel corso del primo Settecento, all'epoca della cappella dell'Immacolata il monumentale stemma centiniano veniva ricollocato col compagno su un fianco del portico, a riscontro simmetrico di una seconda coppia di armi di altri «benefattori» primoseicenteschi.

Al laboratorio ereditato nei primi anni Venti dai figli di Antonio Giosafatti (Ventura, Giovan Domenico e Silvio) va ascritta invece la

⁽⁷⁵⁾ Cf. P. PIETRO ANTONIO DA VENEZIA, *Giardino Serafico Istorico fecondo di Fiori, e Frutti di Virtù, di Zelo, e di Santità nelli tre Ordini instituiti dal Gran Patriarca de Poveri S. Francesco...*, In Venezia 1710, p. 456: «un scudo di color ceruleo, nel cui piede vi stavano impressi 3 Monticelli d'oro sopra de quali era un Cartellone [il cinto] del medemo metallo, nella sommità poi dello scudo v'era un rastello di piedi 4, sostenuto da trè Gigli d'Oro».

⁽⁷⁶⁾ M.A. GINANNI, «Lambello», in *L'Arte del Blasono dichiarata per Alfabeto*, In Venezia 1756, p. 102.

⁽⁷⁷⁾ ASAP, Archivio Storico Comunale di Ascoli, n. 292, 1685. *Bollettini per la Fabrica Antianale, 1685-1729*, foglio incollato sulla prima carta, datato 22 luglio 1711, recante uno schizzo a memoria della vecchia facciata del Palazzo Anzianale eseguito dall'Anziano Nicola Lenti, «d'età d'anni 66».

⁽⁷⁸⁾ Per lo stemma e la targa si veda FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento*, p. 25. Epigrafe in caratteri capitali romani: «F. FELICI . CENTINO . ASC. / EX . ORD. MINOR. S.R.E. C[AR]D. AMPLISS. / OB . SIBI . ET . PATRIAE / SAPIENTIA MORIBVSQ(ue) / PARTVM . HONOREM . ET . GLORIAM / DECVRIONES . ET . PLEBS . ASC. / P. A. D. M.D.C.XIII».

grande arme ancile del cardinale eretta sullo spigolo di quello che fu presumibilmente il suo palazzo ascolano, fra le odierne vie Mercantini e Centini Piccolomini, nel quartiere del duomo, lavoro databile fra gli anni Venti e i Trenta. Volge ai raggi orientali e meridiani del sole la sontuosa plasticità quasi di opera in stucco, movimentata dai turgidi aggetti del nucleo araldico e delle figure di contorno, frastagliata dall'insolita molteplicità di parti giustapposte, in un insieme figurale e chiaroscurale di abbagliante richiamo, benché non brilli dell'estro scultoreo di Antonio. La tipologia ingemmata da protomi alle estremità del campo dello stemma, raggiante di una più travagliata cornice di lacero stile auricolare, è ora solennizzata da due collaterali figure allegoriche, ma col tono per niente aulico di una franca *naïveté*. A sinistra, dalla parte del sole ovvero della cattedrale, da cui proviene via Centini, la florida Religione, onestamente vestita da beghina, ben calzata e stretta alla vita dalla casta cintura «Centina», inalbera la Croce e con la destra solleva il sacro Libro aperto. Sul fianco ombroso dell'arme un angelo dispensa i simbolici frutti della Grazia di Dio, profusa tenendo rovesciato verso terra il corno della dovizia: troppo simile, in verità, al classico stereotipo della Morte, che i Gentili addolcivano di grazia col corpo adolescenziale del Genio che spegne a terra la face della Vita: e stavano pure a ricordarlo nel vicino duomo i begli esempi tardoantichi dell'urna di Sant'Emidio. Un infelice presagio?

Ma veniamo ad un primo ritratto propriamente detto. Un'accurata incisione settecentesca conserva la memoria di una medaglia coniatata entro la prima metà del 1623 in occasione della fondazione a Macerata della superba chiesa barnabita di San Paolo Apostolo, eretta col contestuale ampliamento della piazza del palazzo apostolico del governatore della Marca e dello Studio universitario⁽⁷⁹⁾. Il vescovo cardinal Centini vi è effigiato a mezzo busto di profilo, faccia a faccia col legato apostolico cardinale Carlo Emmanuele Pio. Ne fu autore a Roma il poliedrico artista anconetano Antonio Casoni (1559-1633), di

⁽⁷⁹⁾ P.A. GAETANI, *Museum Mazzubellianum seu Numismata Virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam Comitem Mazzubellum Brixiae servantur*, t. II, Venetiis 1763, tav. CVI, n. III e pp. 26-27. Al dritto, i due ritratti sormontano la scritta in onore del papa, «GREGORIO . XV . P.M. / ANNO . SALVT. / M.DC.XXIII.» (il pontefice sarebbe morto l'8 luglio 1623), restando iscritti nella dicitura in circolo, bordata da cordoncino fra listelli, ad essi riferita: «CAROLO . EMAN. S.R.E. CARD. PIO . PICENI . LEG. AC . FELICE . S.R.E. CARD. CENTINO . EP. MACER.». Sul rovescio, il busto di un san Paolo sontuosamente barbato e dotato degli attributi agiografici imposta sull'iscrizione riferita al benefattore dell'opera («EX . TESTAMENTO / VINCENTII . BERARDI / PATRITII . MAC.») e resta incorniciato da quella orbicolare che la specifica («D. PAVLO . GENTIVM . APOSTOLO . CLERIC. REGVLARES . S.P. TEMPLVM . FVN.»).

formazione bolognese⁽⁸⁰⁾. Al buon nome di fine disegnatore e pittore prospettico, di plasticatore miniaturista in cera colorata, di medagliista (nonché di sensibile suonatore di liuto), univa da tempo anche una certa notorietà come architetto, le cui estrose invenzioni protobarocche (si ricorda un album di capricciosi progetti di fontane «bizzarissime»), elaborate per contesti principeschi (per il cardinale Aldobrandini, per il duca Orsini), correlate ad una solida esperienza nella tecnica idraulica, si affiancavano ad una prevalente attività professionale di specialista nel settore chiesastico e conventuale (ad esempio, nel 1622 aveva intrapreso la costruzione del complesso francescano di Sant'Isidoro al Pincio)⁽⁸¹⁾.

Il volto del cardinal Centini ritratto nella medaglia in bronzo è ancor giovane, dai lineamenti regolari ed armoniosi, dallo sguardo aperto e sereno, limpido specchio dell'animo virtuoso del «Padrone» giusto e benigno. Baffi e pizzo alla moda, capelli ben curati e fluenti stilizzano un avvenente modello del cardinale di nobile aspetto, che emerge di rado in verità fra la svariata iconografia dell'epoca⁽⁸²⁾. In tal senso, vi si coglie un'evoluzione estetizzante della silhouette di aria non artefatta eppure ieratica che il giovane cardinal nepote Pietro Aldobrandini esibiva nella notevolissima grande medaglia in bronzo fusa da Casoni nel 1598, come ammonitore monumento numismatico (il solo esistente) della «ricupera» di Ferrara⁽⁸³⁾. E pure, specie a fronte dell'impetosa resa arcigna del volto del governatore, non sembra che Casoni abbia edulcorato in qualche misura la fisionomia di Centini, restando l'artista fedele ad un acuto realismo di orientamento carraccesco e caravaggesco, teso ad estrarre l'essenza morale e spirituale tradotta dalla natura in una data *facies*, come ebbe peraltro a dimostrare nella quasi caricaturale testa ossuta dalle sporgenze affilate dell'arcivescovo di Bologna Alfonso Paleotti effigiata al dritto della medaglia bronzea

⁽⁸⁰⁾ C. JOHNSON, *Chiese del periodo della Controriforma nelle medaglie*, in «Medaglia», 17, 1981, pp. 31-59, pp. 51-52 (*Chiesa di S. Paolo in Macerata, 1623*), a p. 51: «Una sola medaglia mi è conosciuta (fig. 71) opera di Antonio Casoni: [...]», cioè quella in questione, sebbene non firmata o siglata dall'autore.

⁽⁸¹⁾ G. MIANO, *Casoni, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 390-393.

⁽⁸²⁾ Cf. PETRUCCI, *La ritrattistica cardinalizia*, in *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, I, pp. 55-82.

⁽⁸³⁾ X. F. SALOMON, «*Hoc Virtutis opus*». *Antonio Felice Casoni's medal of Cardinal Pietro Aldobrandini*, in «The Medal», 43 (2003), pp. 3-19; R. BRUNI, *Una medaglia del cardinale Pietro Aldobrandini a memoria della spedizione militare contro Cesare d'Este per la Recuperaione di Ferrara alla Santa Sede*, in «Panorama Numismatico», 2, 2015, pp. 45-51.

realizzata nel 1605 per l'avvio della ricostruzione della cattedrale felsinea di San Pietro⁽⁸⁴⁾.

Si era agli inizi della barocca era barberiniana. La posa della prima pietra del tempio progettato dal barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta era stata curata dal vicario generale di Centini a causa del lungo protrarsi della permanenza a Roma del cardinale⁽⁸⁵⁾, che già in estate aveva partecipato al suo secondo conclave, quello da cui era uscito papa il fiorentino Urbano VIII, mentre si disse che il nostro porporato «non andò guari dal supremo Pontificato»⁽⁸⁶⁾. Insieme agli auguri di Natale, quell'anno gli alunni universitari del piceno Collegio Montalto di Bologna, di cui Centini sarebbe stato Protettore dal 1629, «gli augurarono addirittura il papato, in ciò raccogliendo la voce allora corrente»⁽⁸⁷⁾. Così pure, nel dedicare il primo maggio del 1624 all'«Illustrissimo Signore» e «Padrone» Giacinto Centini una frizzante commedia di ambientazione partenopea, lo stampatore Pietro Salvioni non poté fare a meno, nel clima di «giubilo» per il recente «ritorno da Roma» del cardinale, di additare gli «altissimi meriti del suo Gran Zio» e l'«ottima speranza, che se ne tiene»⁽⁸⁸⁾.

Di un'aria che diremmo invece antibarocca, tanto pare austera e disaffettata (in armonia, ora sì, con la severa posatezza del cardinal Aldobrandini buonanima), si intona invece il ritratto a mezzo busto di tre quarti compreso nella galleria di sessantacinque iconici 'medaglioni' di cardinali viventi pubblicata nel 1628 dalla stamperia vaticana⁽⁸⁹⁾. Lo sguardo compassato ma non distaccato rivela nella sua singolare concretezza la non astratta cognizione del mondo e degli uomini. Fa anche immaginare un'arte comunicativa del predicatore francescano che – come nell'arme da poco osservata – doveva trarre una sua peculiare

⁽⁸⁴⁾ A. MODESTI, *Corpus Numismatum omnium Romanorum Pontificum*, IV. Da Sisto V (1585-1590) a Paolo V (1605-1621), Roma 2006, p. 433.

⁽⁸⁵⁾ «Die 12 novembris 1623 Rev. D. Antonius Pellicanus Vicarius Generalis, de mandato Ill.mi Card. Centini Romae diutius commoraturus, primum lapidem Ecclesiae solemniter posuit» (cit. in G. CAGNI, *Il Pontificio Collegio «Montalto» in Bologna (1585-1797)*, in «Studi Barnabiti», 5, 1988, pp. 7-194, nota 169 a p. 58, dagli *Acta insigniora nascentis Collegii S. Pauli Maceratae Congr. Clerr. Regg. S. Pauli a Kalendis Aprilis 1622*, presso l'archivio generale dell'Ordine in Roma).

⁽⁸⁶⁾ CARDELLA, *Memorie storiche de' Cardinali*, p. 173.

⁽⁸⁷⁾ CAGNI, *Il Pontificio Collegio «Montalto»*, p. 64.

⁽⁸⁸⁾ *Il Garbuglio Comedia del Sig. Angelita Scaramuccia. Dedicata all'Illustrissimo Signor Giacinto Centino*, In Macerata 1624, p. 5.

⁽⁸⁹⁾ *Sanctissimi D.N. Urbani PP. VIII ac Illustrissimorum, & Reverendissimorum DD. S.R.E. Cardinalium nunc viventium Effigies, Insignia, Nomina, et Cognomina*, a cura dello stampatore Andrea Brogiotti, Romae 1628, tav. XIX.

forza da uno stile piano, diretto, che in gioventù apprese a valorizzare per contrasto coi più sofisticati congegni dell'oratoria classica. Solo che ora di quegli estetici sofismi l'aspetto più maturo e l'espressione del volto sembrano esprimere una decisa svalutazione. La fine incisione (volto calcografico incluso in xilografia) implica l'accurata aderenza ad un prototipo a quanto pare disegnato per l'occasione, ripreso dal vero con l'intensa caratterizzazione fisiognomica e psicologica propria di uno specialista del rango superiore di Ottavio Leoni, che della curia era ritrattista ufficiale⁽⁹⁰⁾, o di un Simon Vouet, che al «cantore della gente Centina» (per dirla con Fabiani) Marcello Giovanetti, poeta marinista ascolano, aveva dedicato lo splendido ritratto inciso da Claude Mellan ad ornamento del volume di poesie uscito a Roma nel 1626. Nella lunga serie di *Effigies* di porporati, il volto di Centini si distingue, del resto, per un'inattesa profondità d'espressione dello sguardo. Ai penetranti grandi occhi corrispondono bocca e sopracciglia egualmente inarcate, riecheggianti nelle pieghe delle rughe d'attenzione sull'alta fronte filosofica, caratteristica fisiognomica che anche la medaglia aveva messo in risalto: diversamente da Giuseppe Giosafatti, che, pur considerando a quanto pare il somigliante modello dell'incisione, seppur riscaldandolo al calore dell'aria galante della medaglia, avrebbe optato per una berretta calata bassa sulle ventitré, in modo piuttosto informale. In particolare, nel piccolo «tondo Sgariglia» conservato nella Pinacoteca ascolana (più o meno coevo del busto) con altri più modesti ritratti ad olio di celebri personaggi della storia cittadina, il diametro di trentadue centimetri sembra aver condizionato una concentrazione del busto deleteria per la somiglianza, data la resa un po' goffa, rispetto all'evidenza della ripresa in controparte del prototipo a stampa del 1628⁽⁹¹⁾.

La perspicace aria di disincanto del ritratto del 1628 richiama, di riflesso, gli obblighi cardinalizi che – oltre ai periodici rapporti sulla diocesi esposti dal vescovo in visita «*ad limina Beati Petri*» – riportavano occasionalmente Centini alla vita romana degli impegni istituzionali, delle cure cortigiane e clientelari, delle pubbliche relazioni e dei

⁽⁹⁰⁾ Cf. B. SANI, *Ottavio Leoni ritrattista della curia romana: le immagini di prelati, vescovi, cardinali*, in *Ottavio Leoni*, pp. 38-42.

⁽⁹¹⁾ A tergo del tondo in tavola di noce si legge la scritta corsiva ad inchiostro, sette-ottocentesca, *Card. Centini*, e un grosso numero d'ordine a inchiostro, forse scritto più di recente, «VII», con sovrascritto a pastello blu il numero «7» d'altra mano; altro numero, a gessetto bianco, «5». Un'etichetta di carta reca, col timbro della Pinacoteca, la seguente indicazione: «Anonimo [a matita] / inv. 1971-2 / N.° d. 340 N.° d'inv. 2[...]8» (tra parentesi numero illeggibile).

tortuosi ‘giri’ privati, che non gli erano congeniali e perciò rifuggiva, e che probabilmente gli facevano sopportare con grato sollievo gli arzigogolati e interminabili *calembour* sul nome «Felice» degli iperbolici omaggi accademici della «*Felix Macerata*» al suo «desideratissimo» ritorno⁽⁹²⁾. Nel pianeta incantato e infido della corte e del bel mondo sapeva però muoversi con bonomia e franchezza francescane ed una rara discrezione molto apprezzate.

Filospagnolo [...], prodigo tuttavia di profferte d’amicizia e stima per Venezia [...], collocato dal rappresentante veneziano Angelo Contarini, nella sua relazione del 1629, tra le 24 «creature» porporate facenti capo alla «fazione» del card. Scipione Borghese è degli otto «soggetti papabili di questa». «Uomo – precisa Angelo Contarini – che attende a fare i fatti suoi, a tempo mio», cioè tra il maggio del 1627 e l’agosto del 1629, «non è mai capitato in corte; di lui non si sente mai né mal né bene, cosa che molto giova ai pretendenti. Egli è grato al collegio, tenuto per uomo verdadiero; li spagnuoli lo vogliono, i Fiorentini lo ricusano, Borghesi lo desidera, di maniera che, con un poco d’aiuto di altra fazione, egli potrà far gran colpo, consistendo tutta questa pratica in non aver inimici, potendo far maggior male un suo [sol] inimico che ben dieci amici»⁽⁹³⁾.

Il *savoir-faire* – che ai maligni poteva ricordare l’altro piceno Fra Felice, migrato dalla sagace mitezza francescana alla «terribilità» di un papato di croce e spada – contemplava pure l’opportunistica arte di tenere il piede in due staffe: virtuosismo troppo ambiguo per non provocare forti dubbi fra i partigiani faziosi e tra i sospettosi «pretendenti» al sacro soglio, che si facevano rivali *in pectore*, se non espliciti. Ma il destino fu dalla loro parte.

Si diceva delle vaghe suggestioni seicentesche suscitate oggi dall’aura *romana* del busto del «Cardinale d’Ascoli». Il pensiero del tragico evento cruciale della biografia le carica di colpo delle visioni consegnate al nuovo secolo dal Caravaggio della *Giuditta e Oloferne*, del *Sacrificio di Isacco*, dei vari *Davide con la testa di Golia*, della *Decollazione del Battista*. La sciagura che colse il cardinale, da oltre un ventennio dedito all’appartata missione pastorale maceratese, di fatto non distolta dalla nomina a vescovo di Sabina nel 1633⁽⁹⁴⁾, causò uno

⁽⁹²⁾ C. ANGELUCCI, *In Felicissimo, optatissimoque Reditu Illustrissimi Principis Felicis Centini S.R.E. Cardinalis Asculani Episcopi Maceratensis. Gratulationes. Expressae per Claudium Angelutium Cath. Ecclesiae Canonicum, & in Patria universitate Iuris Pontificij ordinarium Interpretem*, Maceratae, Apud Iulianum Carbonum, 1624.

⁽⁹³⁾ BENZONI, *Centini, Felice*, p. 594.

⁽⁹⁴⁾ Il cardinale non lasciò infatti «memoria alcuna» nella diocesi suburbicaria di Sabina ([F.P. SPERANDIO] *Sabina Sagra e Profana Antica e Moderna...*, In Roma 1790, p. 254).

scandalo di risonanza universale: scoppiato nel 1633 e culminato nel 1635 con la decapitazione in Campo de' Fiori del nipote trentottenne, il capitano Giacinto Centini, reo di aver tramato «per sortilegi» negromantici insieme ad alcuni equivoci frati la morte di Urbano VIII con la mira di fargli succedere il «papabile» zio.

L'iperbolica accusa del «pazzo ed insieme orrido attentato» papale⁽⁹⁵⁾, basata sulla denuncia di un pentito, esponeva in verità un canovaccio più folle, appunto, che scellerato⁽⁹⁶⁾: non solo era infinitamente ridicolo pensare che morto un papa se ne potesse far fare facilmente un altro di proprio piacimento, sia pure confidando nel presunto pronostico di un ciarlatano e nell'aiuto degl'Inferi, ma gli stessi dettagli dei congressi demoniaci erano talmente enormi e balzani – buoni magari a condire un qualche libriccino di scombinare novelle stregonesche, tanto popolari fra Cinque e Seicento – che avrebbero dovuto insinuare qualche tarlo del dubbio in quanti ne scrissero da allora fino ad oggi: dubbio che però non sembra essere mai stato ventilato da alcuno, ammalando tutti lo stupefacente *appeal* romanzesco della storia, pur considerata unanimemente paradossale e dissennata. Del resto, nel 1631 Urbano VIII aveva emanato una specifica costituzione apostolica che, ratificando molto severamente quanto disposto da Sisto V contro le malefiche arti di «*Astrologorum, Mathematicorum, Vaticinatorum, & aliorum qui eventura divinare, seu praedicere audent*»⁽⁹⁷⁾, riattualizzava – al tempo di Galileo, di Bacone, di Cartesio – un credito ripescato dal profondo del più oscuro immaginario medievale.

Il capitano Giacinto «insistette a lungo» nel dichiararsi innocente: «interrogato 56 volte», la pervicacia dei giudici lo piegò infine, come

⁽⁹⁵⁾ Così definì Ludovico Antonio Muratori (*Annali d'Italia dal principio dell'Era Volgare sino all'Anno 1749*, t. XI, *Dall'Anno 1601 dell'Era Volgare sino all'Anno 1700*, In Milano 1749, p. 146) «l'empio disegno» del «Nipote scongiato del saggio e pio Cardinal Felice Centino da Ascoli, infatuato del desiderio e della sognata idea di veder lo Zio nella Cattedra di San Pietro». Cf. M. SUMMERS, *Introduction to 1928 Edition*, in H. KRAMER - J. SPRENGER, *The Malleus Maleficarum. The notorious Handbook once used to condemn and punish «Witches»*, London 1948, pp. XI-XL, a p. XXIII: «Even in the Papal States themselves such abominations were not unknown, and in 1633 Rome was alarmed and confounded by an attempt upon the life of Urban VIII».

⁽⁹⁶⁾ Cf. *Sentenza pronunciata contro Giacinto Centini il 2 aprile 1635*, in M. ROSI, *La congiura di Giacinto Centini contro Urbano VIII*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XXII (1899), pp. 347-370, a pp. 366-369.

⁽⁹⁷⁾ *S.D.N. D. Urbani Divina Providentia Papae VIII Constitutio contra Astrologos Iudiciarios, qui de statu Reipublicae Christianae, vel Sedis Apostolicae, seu vita Romani Pontificis, aut eius consanguineorum Iudicia facere, necnon eos qui illos desuper consilere praesumpserint*, Romae 1631.

da manuale, all'abiura, ma non fu affatto una confessione esplicita e piena⁽⁹⁸⁾. Del tutto inutile fu ogni tentativo di giustificare l'ingenuo ricorso a Fra Bernardino da Montalto (per l'accusa, «uomo eccellente dell'arte di negromantia») per una raddomantica ricerca di «statue e sculture antiche» che giacessero sepolte intorno alla sua villa di Spinetoli⁽⁹⁹⁾. Eppure, la mania collezionistica era uno *status symbol* che i giudici porporati conoscevano bene. L'ambizioso giovane *parvenu*, neo-aristocratico marito dell'aristocratica Girolama Malaspina, che gli aveva dato tre figli⁽¹⁰⁰⁾, aveva ottenuto nel 1630 l'onorevole carica di governatore di Nereto⁽¹⁰¹⁾. Da tempo il capitano di fanteria veniva curando l'immagine di un tenore di vita consono alla sua condizione, e le visite romane erano state illuminanti⁽¹⁰²⁾. Nel 1626 i fratelli Giosafatti scolpivano una balaustra per lo sfondo della peschiera che il «*Perillustrem D. Hiacintus Centinus*» possedeva nei pressi della «Roccha inferiore», alle porte orientali della città⁽¹⁰³⁾; e un tale luogo

⁽⁹⁸⁾ I giudici vollero leggere in Giacinto l'ostinato atteggiamento di autodifesa del reo, che «fece anco chiaramente conoscere occultare quelli misfatti che se non da altri in ultimo dalla propria coscienza sono palesati» (Berlino, Staatsbibliothek, ms. ital. quart. 6, *Relazioni di diverse morti*, sec. XVII, cc. 59r-74r, *Relatione della Abiuratione e Morte del Signor Giacinto Centini nipote del Signor Cardinale d'Ascoli et Altri che volevano dar morte a Nostro Signor Papa*).

⁽⁹⁹⁾ G. FABIANI, *Il card. Felice Centini e il nipote Giacinto giustiziato a Campo de' Fiori nel 1635*, in Id., «Miscellanea Francescana di Storia, di Lettere, di Arti», 57 (1957), pp. 558-595, riedito in *Ascoli nel Cinquecento*, II, Ascoli Piceno 1959, pp. 307-340, a p. 331. Fra Bernardino protestò in tutti i modi la sua innocenza: durante il «suo processo hebbe tanto ardire di rispondere di passo a quelli eminentissimi inquisitori negando sempre, dimodoché per farlo tacere fu preso spediente farli porre in bocca una mordacchia, e con tutto ciò faceva segni con le mani (benché legate) e con la testa che non era vero che se gli diceva contro» (*Breve racconto dei delitti commessi dagl'otto rei che furono abiurati nella chiesa di San Pietro in Roma a 22 aprile 1635 e delle loro condanne e pene...*, ms. «che si conserva nella biblioteca dei Barberini a Roma, codice III.141», in ROSI, *La congiura*, pp. 357-366 a p. 364).

⁽¹⁰⁰⁾ Scrive il diarista romano Giacinto Gigli (*Diario*, p. 154) in occasione dell'abiura di Giacinto, che inspiegabilmente rinunciò col suo delitto ad una vita agiata, «perciocché il Cardinale suo Zio fu creato da Paolo V essendo povero frate, et d'assai bassa conditione, ma in processo di tempo haveva accumulato molte ricchezze di maniera, che questo suo Nepote haveva preso per moglie una Sig.ra titolata della quale ne haveva hauto figlioli».

⁽¹⁰¹⁾ FABIANI, *Il card. Felice Centini*, p. 326. La nomina del 2 dicembre seguì di poco il primo incontro a Spinetoli con Fra Bernardino (il cui convento di Corropoli distava poco da Nereto), avvenuto in novembre secondo Gigli (*Diario*, p. 513).

⁽¹⁰²⁾ Nel 1625 Giacinto aveva partecipato al presidio militare di Roma durante la crisi bellica dell'occupazione della Valtellina da parte dei Grigioni (MARCUCCI, *Saggio delle cose ascolane*, p. 422).

⁽¹⁰³⁾ ASAP, *Notarile di Ascoli*, G. Sardi, vol. 2010 (1626), cc. 48r-49r, 13 febbraio 1626.

ameno non poteva certo restare sguarnito dell'aristocratico ornamento di anticaglie e di sculture: un *must* inculcato da «Vigne» ed «Horti» della Roma d'alto rango, cui si era sensibili pure nella provinciale Ascoli. I deliziosi «Horti» che l'illustre canonico Antonio Migliori, commendatore di Santo Spirito nella Roma sistina sino al 1593, s'era creato presso il ponte romano di Solestà raccoglievano una rinomata collezione di antichità, fra epigrafi e «*statuarum fragmenta*»⁽¹⁰⁴⁾. Anche il teatro fu uno stimolo di promozione d'immagine signorile per Giacinto, che nel 1627 patrocinò a Macerata la messa in scena della tragedia *Il San Giuliano* scritta dal fratello abate Marcello, dottore *in utroque*, «per la Festa di esso Santo Protettor della Città».

Il centro dell'orbe cattolico diede uno spettacolo straordinario con l'esecuzione del nipote del «Cardinale d'Ascoli» per un delitto inaudito, a maggior ragione per il modo in cui egli affrontò la mannaia con esemplare dignità «da Cavagliero»⁽¹⁰⁵⁾. L'evento della pubblica abiura e della conseguente esecuzione capitale fu seguito da un immenso concorso di popolo⁽¹⁰⁶⁾. Fu prontamente divulgato da resoconti, e quindi tramandato dalla larga circolazione, fra Sei e Settecento, in fascicoli manoscritti, di antologie romane di abiure ed esecuzioni celebri⁽¹⁰⁷⁾. Fra simili «*Historiettes*» italiane cinque-seicentesche «*tout-à-fait tragiques*» trovate nel 1833 a Roma da Stendhal, poi tradotte ed elaborate letterariamente in una prima serie di *Croniques italiennes* (fra

⁽¹⁰⁴⁾ Agli Orti Migliori accenna S. ANDREANTONELLI, *Historiae Asculanae Libri IV ... Opus posthumum ...*, Patavii 1673, pp. 33-34, 36, 163.

⁽¹⁰⁵⁾ Nella lettera indirizzata allo zio cardinale poche ore prima dell'esecuzione – come l'analoga inviata alla consorte, di un'altezza retorica da consumato e proteiforme segretario cardinalizio! –, Giacinto accenna alla «grazia della morte da Cavagliero» concessagli, pur considerando «quell'altrui [sangue] sparso e fatto spargere da me ingiustamente», e i «tanti miei delitti» (FABIANI, *Il card. Felice Centini*, doc. XXXI a p. 365). Colpisce poi la più o meno immediata circolazione di svariate copie di quelle due lettere (oggi conservate in Italia, Germania, Francia e Spagna, con varianti di redazione): attestato di colpevolezza formalmente inoppugnabile. Di una perduta terza lettera, indirizzata al fratello vescovo Maurizio, si ha solo una minima notizia, pressoché ignota (cf. P. RIETBERGEN, *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden 2006, cap. VIII, par. *Crime and punishment: the trial of Giacinto Centini*, pp. 356-360, a p. 359).

⁽¹⁰⁶⁾ L'ambasciatore veneziano Contarini osservò che lo «spettacolo è stato grande», per «la novità contro un nipote di cardinale vivente non più vedutasi et il tentativo contro la vita del papa non più praticato» (cit. in G. BENZONI, *Centini, Giacinto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 597-600, a p. 599).

⁽¹⁰⁷⁾ Fabiani (*Il card. Felice Centini*, nota 100 a p. 328) scrive nel 1959 che il manoscritto del resoconto del processo, comprendente le due non meno famose lettere di Giacinto, il Comune di Ascoli lo aveva «acquistato recentemente dalla Libreria Aglietti di Roma».

cui *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *L'Abbesse de Castro*), non mancava l'*Abjuration et mort de G. Centini qui avait tenté de faire mourir Urbain VIII par la magie*; l'idea di includere il racconto in una nuova serie di novelle italiane, per cui nel 1842 si impegnò con la «Revue des deux Mondes», fu impedita dall'improvvisa morte dello scrittore «di lì a due giorni dalla firma del contratto»⁽¹⁰⁸⁾.

Due anni prima del tragico epilogo della vicenda di Giacinto si era svolta la non meno memorabile pubblica abiura che l'anziano Galileo aveva pronunciato alla Minerva, prostrato ai piedi dei sette cardinali inquisitori del tribunale del Sant'Uffizio, fra cui lo stesso cardinale di Sant'Anastasia Felice Centini. Questi aveva partecipato «passivamente» e con varie assenze al lungo iter del processo, forse per un'intima stima coerente con quella nutrita da alcuni colti gentiluomini della sua corte maceratese, in contatto con lo scienziato⁽¹⁰⁹⁾.

Dopo gli eventi, i rapporti con Urbano VIII non mostrarono all'apparenza incrinature. Ma l'improvvisa e prematura morte che colse pure l'amato nipote vescovo Maurizio nella residenza calabrese di Palmi, il 14 novembre 1639, fu un nuovo durissimo colpo. Corse voce che fu il veleno a sopprimere l'operoso pastore⁽¹¹⁰⁾ e prolifico autore francescano di liriche sacre e di saggi teologici, come il *De Immortalitate*, o il *De Incarnatione Dominica, et de Sacramentis*⁽¹¹¹⁾: stampato

⁽¹⁰⁸⁾ M. ZINI, *Introduzione*, in STENDHAL, *Mina di Wangel e altre novelle. Cronache italiane*, a cura di M. ZINI, Torino 1963, pp. 5-18, a pp. 9-10. La cronaca dell'*Abjuration* è in STENDHAL, *Chroniques italiennes*, t. II, a cura di V. DEL LITTO, Paris 1968, pp. 205-244, seguita a pp. 245-250 dalla *Lettre de G. Centini au [cardinal] Centini*.

⁽¹⁰⁹⁾ BENZONI, *Centini, Felice*, pp. 595-596.

⁽¹¹⁰⁾ «Maurizio Centini adunque [...] venne qui trasferito dalla Chiesa di Massa [Lubrense] l'anno 1631. Frate Minore Conventuale di molta dottrina, Lettore in Ferrara, e Consultore del Sant'Ufficio. Perfezionò il Seminario, ornò l'Altar maggiore, rifabricò la Cappella di S. Nicolò; tenne una Sinodo l'anno 1634, trasferì con accrescimento gli organi; fè una campana, e ridusse a trè le Parrocchie di Monteleone. Morì in Palmi non senza sospetto di veleno, dopo aver governato anni 8, ma fù portato a seppellirsi nella Cattedrale» (*Della Calabria Illustrata opera varia istorica del M.R.P. Giovanni Fiore da Cropani*, II, a cura di FRA DOMENICO DA BADOLATO, Napoli 1743, p. 355). Per la data di morte, che corregge il vecchio errore di Ughelli del 1640 (che però ha fatto testo): V. CAPIALBI, *Memorie per servire alla storia della Santa Chiesa Miletese...*, Napoli 1835, pp. 70-71. Cf. G. BENZONI, *Centini, Maurizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 600-602: il 1640 come anno di morte è ripreso da Ughelli, senza ulteriori cognizioni.

⁽¹¹¹⁾ G.G. SBARAGLIA, *Supplementum et castigatio ad Scriptorum trium Ordinum S. Francisci a Waddingo, aliisque descriptos; ... Opus posthumum...*, Romae 1806, p. 533 («Mauritius Centinus»).

a Messina nel 1637, due anni dopo la «sciagurata vicenda del fratello Giacinto», per cui dovette subire un interrogatorio dell'Inquisizione ad esecuzione avvenuta da qualche giorno⁽¹¹²⁾.

In quel 1639 che gli riservava un nuovo grande dolore, il cardinale ufficializzò, pubblicandone lo statuto, la fondazione presso l'altare dell'Immacolata Concezione nel duomo maceratese della confraternita dello Stellario d'oro⁽¹¹³⁾: estremo anelito alla redenzione ultraterrena dalle tribolazioni causate dalla «malizia» del peccato originale, insanabile «infezione» del mondo, attraverso la guida dell'innocenza verso le stelle «immacolate» del Cielo. «*Nos cum prole pia benedicat Virgo Maria*»: con la formula dell'*Officium Beatae Mariae Virginis*, consegnata dalla stessa Madre di Dio alla domenicana Caterina de' Ricci in una delle sue estasi, l'infelice vescovo soleva allora benedire frequentemente il suo popolo, dinanzi a quell'altare e a quella salvifica costellazione, come ricorda la letteratura devozionale del tempo, che pure lo dice attaccatissimo al famoso medaglione e alle imaginette sacre di carta⁽¹¹⁴⁾.

Al collo e nelle mani le lenitive immagini della pietosa Beata Vergine, *tessere* di salvezza sovramondana; nel cuore la ferita fiottante dell'ignominiosa assurda tragedia e della sventurata morte dei nipoti... Persino il guastarsi malamente dei rapporti coi Priori di Macerata, ormai apertamente conflittuali⁽¹¹⁵⁾, veniva sempre più straziando la forte fibra del «montagnolo», che tuttavia resisteva. Come poco più di un anno prima toccò d'improvviso a Maurizio, il 24 gennaio 1641 lo

⁽¹¹²⁾ Lo riferì Gigli (*Diario*, p. 154): «Pochi giorni da poi fu chiamato in Roma un'altro Nepote del medesimo Cardinale, il quale era Vescovo, et messo anch'egli all'Inquisitione per la cagione medesima del fratello». Anche il «Mastro di Casa» del cardinale fu coinvolto, subendo la condanna alla galera «con due Frati» (ivi, p. 153).

⁽¹¹³⁾ Oltre ai primi riferimenti alla pia iniziativa offerti dai testi di cui alla nota seguente, cf. P. DE ALVA Y ASTORGA, *Militia Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae, contra Malitiam Originalis Infectionis Peccati*, Lovanii 1663, col. 400.

⁽¹¹⁴⁾ MARRACCI, *Purpura Mariana*, p. 139. Il Barnabita lucchese Marracci si rifece a tale proposito alle informazioni favoritegli dal predicatore cappuccino pistoiese Francesco Maria Pagnozzi, del quale annunciava l'imminente uscita dello specifico libro *Maria Trionfante con la pompa di una triplicata Corona di Stelle risplendenti; Per l'origine, progresso, ed eminenza del suo Santissimo Stellario. Di Bianchi Gigli; Per l'applauso de' Fedeli all'immacolato candore della sua purissima Concezione. Di Vermiglie Rose; Per l'affettuosa protezione dell'istessa Vergine co' suoi Devoti; e per gl'accessi affetti di devota osservanza de' Fedeli verso di Lei*, In Pistoia 1655.

⁽¹¹⁵⁾ PACI, *Aspetti di vita*, p. 322.

sorprese una «*morte omnino repentina*»⁽¹¹⁶⁾. A Roma la ritennero l'epilogo di una fatale consunzione, dopo tanto dolore e rancore represso: «*unde sensim et sensim, ut inquit medici, deficit, moriturque apud ecclesiam suam Maceratae plenus irarum in Barberinos*»⁽¹¹⁷⁾. Venne sepolto nella chiesa maceratese del suo Ordine (trasferite le spoglie in duomo verso il 1800, la chiesa fu demolita nel 1824). La «nova della morte improvvisa» fu «aviso che molto ha consolato l'animo del pontefice», riferì il rapporto del segretario dell'ambasciatore veneto⁽¹¹⁸⁾. Diffondendosi in Europa la toccante notizia, fece risuonare negli ambienti religiosi qualche corda sensibile.

La certezza di un'imperitura «candida fama» la dichiarò il barocco *castrum doloris* in versi dell'abate cistercense Gaspar Jongelincx di Anversa (1605-1669), famoso storico dell'Ordine e noto autore di elogi di religiosi porporati⁽¹¹⁹⁾. Omaggio davvero speciale quello dell'erudito teologo fiammingo. Nel monumento eretto in vita dalla notoria virtù dello scomparso cardinale piceno – virtù che ora, contro il rapinoso oblio della morte «improvvisa», lo arma dello scudo divino della Vergine Pallade ausiliatrice e dell'arco infallibile dello Splendente Apollo –, in quel *candore*, «Gaspar Iongellinus» riconosce certamente la purissima fonte mariana della grande sollecitazione devozionale bernardina:

*Dum morti insidiat, fatumque evadere Felix
Tentat, in adversum mors inopina furit.
CENTINO clypeum Pallas, dat Phoebus, et arcum,
Non expectanti mors tamen arma iacit.
Occidit heu felix, mors occidit, hoc tumulo mors
Conditur, hoc Felix conditur, et tumulo.*

⁽¹¹⁶⁾ Vedi sopra, nota 45.

⁽¹¹⁷⁾ Dal manoscritto seicentesco di Teodoro Amayden *Elogia summorum Pontificum et S.R.E. Cardd. suo aevo defunctorum*, conservato alla Biblioteca Casanatense (L, III, 12 [1336]) cit. in ROSI, *La congiura di Giacinto Centini*, p. 353. Cf. CARDELLA, *Memorie storiche de' Cardinali*, p. 173: «infortunio che accelerò la morte del pio Cardinale».

⁽¹¹⁸⁾ Cit. in BENZONI, *Centini, Felice*, p. 596.

⁽¹¹⁹⁾ Il religioso (di una famiglia nota da tempo per dei valenti medaglisti) pubblicò a Colonia, oltre alla cospicua fatica storiografica dei dieci libri di *Notitiae Abbatiarum Ordinis Cisterciensis per Universum Orbem* (Coloniae Agrippinae 1640), la serie di 'medaglioni' biografico-araldico-poetici *Purpura Divi Bernardi, repraesentans Elogia et Insignia gentilitia, tum Pontificum, tum Cardinalium, nec non Archiepiscoporum, et Episcoporum qui assumpti ex Ordine Cisterciensi in Sacra Romana Ecclesia floruerunt. Aere et labore D. Gasparis Iongelini Abbatis Disenbergensis* (ivi 1644), seguita qualche tempo dopo da una analoga raccolta in versione benedettina.

*Ergo mors moritur? Moritur cum fama superstes
Candida, quem ipsa vorat, non finit illa mori.
Quid felix vivit? Vivit super aethera clarus,
Vivet, et aeternum docta per ora Virum*⁽¹²⁰⁾.

La chiara fama può sconfiggere la morte: però, a dispetto di tanti facili giochi di parole onomastici, per l'atroce ironia della sorte non restava una memoria pienamente «felice». Alla fine del 1641 Macerata esorcizzò con una «Comedia» il ricordo della tragedia familiare del defunto cardinale: con gli auguri di Natale il «Dottore Giovan Angelo Perucci dall'Apiro» dedicava al «Segretario Generale della Provincia della Marca» il suo *Negromante Palliato*, che uscì col nuovo anno per i tipi di Agostino Grisei. Ma, sempre a Macerata, nel 1649 la notizia dell'esecuzione capitale di Carlo I, vittima della rivoluzione dei «Brittannici Mostri», produsse il carme del *Lamento della Regina d'Inghilterra*, espressamente «diretto» all'abate Marcello Centini⁽¹²¹⁾. A cinque anni dalla scomparsa di Urbano VIII, la facile associazione d'idee poteva anche azzardare l'allusione ad un'altra vittima d'«iniqua sorte»: di certo equiparava ad un re martire «decapitato a torto» un «Cavagliero» che, come si disse, «morì come un Cesare»⁽¹²²⁾.

«NON SI VOLTA CHI A STELLA È FISSO»⁽¹²³⁾: SGUARDI D'ANELITO ETERNO

La notevole «Raccolta d'Iscrizioni sepolcrali più utili alla Storia patria», fra quelle reperite nelle chiese di Ascoli e pubblicate nel 1853 dall'abate Frascarelli, non individuò tombe ascolane dei Centini; riportò almeno le due epigrafi «monumentali» dedicate nella cappella francescana dell'Immacolata al cardinale e al nipote vescovo, «che uniche ricordano una conspicua e nobilissima famiglia Ascolana»⁽¹²⁴⁾. Le due memorie epigrafiche poste «nell'Altare della Croce sotto due Busti», destinate ad essere «collocate in Sagrestia» con lo smantellamento

⁽¹²⁰⁾ CHACÓN, *Vitae, et Res gestae*, col. 432; GAETANI, *Museum Mazzuchellianum*, p. 27.

⁽¹²¹⁾ [G.M. SFORZA] *Lamento della Regina d'Inghilterra, nella Morte del Re suo Marito, Decapitato dal Popolo d'Inghilterra. Diretto all'Illustrissimo Signore Abate Centini dall'Accademico Catenato, detto il Volubile*, In Macerata 1649.

⁽¹²²⁾ Dalla cronaca manoscritta cit. in FABIANI, *Il card. Felice Centini*, nota 115 a p. 332.

⁽¹²³⁾ Per l'aforisma di Leonardo cf. C. VECCE, *Leonardo*, Roma 1998, p. 148.

⁽¹²⁴⁾ G. FRASCARELLI, *Monumenti lapidarii delle Chiese esistenti nella Città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli 1853, pp. 9, 51.

della cappella barocca e infine scomparse⁽¹²⁵⁾, recavano entrambe in calce l'indicazione dell'anno 1641⁽¹²⁶⁾.

Verrebbe da pensare logicamente ad un omaggio entro l'anno di morte del cardinale. Preesistendo alla cappella giosafattesca delle vecchie lapidi, queste sarebbero state incluse opportunamente nella nuova composizione d'insieme. Ma a meno di una svista di Frascarelli – che pure ripubblicò i due «monumenti» centiniani nel 1855 con qualche ritocco formale –, l'immutato «Anno MDCXLI» riferito alla morte del vescovo nipote sembra discordare con l'ipotesi del sollecito duplice omaggio memoriale. Maurizio era premorto allo zio nel 1639, anche se poi si diffuse l'errata cognizione dell'anno 1640⁽¹²⁷⁾; non gli era nipote per parte di padre, come scritto nell'epigrafe, ma di madre⁽¹²⁸⁾; per questo, chi nel 1641 avesse elaborato quel testo sarebbe stato probabilmente meno impreciso⁽¹²⁹⁾.

Trascorsero invece da allora diversi decenni fino alla riapparizione dei volti dei due personaggi, redenti dal peso delle miserie umane e sublimati *sub specie aeternitatis*, come rivela l'attitudine del busto superstiti del cardinale⁽¹³⁰⁾. Risplendenti del candido marmo di Carrara appresso all'«Africano» delle colonne corinzie (e forse anche delle cornici ovali che li circoscrivevano), i due busti si correlavano alla celestiale 'finestra' della pala d'altare. Erano immagine della tensione assoluta, in sguardo, sentimento e spirito, verso la Luce trionfante nella visione apocalittica giovannea dell'Immacolata (*Apoc.* 12, 1), contornata di figure angeliche: «Signum magnum apparuit in Coelo: Mulier amicta Sole, et Luna sub Pedibus Ejus, et in Capite Ejus Corona Stellarum duodecim». La Santa Croce portata in cielo dagli angeli completava, nella pala, il riferimento alla doppia intitolazione della cappella, con un'evidente reminiscenza iconografica berniniana del gruppo angelico di portatori della Croce (1635) nella loggia della reliquia della Vera Croce sul pilastro di Sant'Elena sotto la cupola di San Pietro.

⁽¹²⁵⁾ FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione*, p. 64 e nota (a) a p. 214.

⁽¹²⁶⁾ FRASCARELLI, *Monumenti lapidarii*, nn. LXXXI e LXXXIII, a pp. 51-52.

⁽¹²⁷⁾ F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae, et Insularum adiacentium...*, t. I, Romae 1644, coll. 1041-1042 («Fr. Mauritius Centinus Asculanus»).

⁽¹²⁸⁾ Angela Centini, sorella del cardinale, era moglie di Giovanni Centini, la cui omonima famiglia di Polesio vantava forse una qualche parentela.

⁽¹²⁹⁾ Eppure anche Ughelli (*Italia Sacra*, col. 1041) riportò quell'«*ex fratre nepos*» che il cognome dava per scontato.

⁽¹³⁰⁾ Alto tre palmi romani (cm 69), largo due e mezzo (cm 57), profondo un palmo ed un quarto (circa cm 28). Ringrazio il Professor Stefano Papetti, Direttore della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, per aver favorito l'analisi diretta del busto e la sua riproduzione fotografica, unitamente a quella del ritratto del cardinale noto come Tondo Sgariglia.

Al di là dei più coerenti riscontri compositivi col teatrale concetto di alcune cappelle gentilizie romane del Seicento⁽¹³¹⁾ – come la ricordata cappella maggiore di Santa Maria in Via Lata, quella di Sant’Anna in Santa Maria dell’Anima, o la cappella Ginetti ideata per Sant’Andrea della Valle da Carlo Fontana (1671-1679) –, la triangolazione attuata da quella ascolana, fra pala e busti ad essa rivolti, è suggestivamente confrontabile, *mutatis mutandis*, con quella tipica dei gruppi scultorei dei monumenti sepolcrali papali d’età barocca. Si ripropone in effetti anche nella cappella dell’Immacolata, a suo modo, la presenza di due *Virtù* correlate ad un centro motore, non dotate di figure intere allegoriche, ma di uno spirituale ‘corpo’ epigrafico terminante in busto: ciascuna, quale sintetica «memoria» di un’identità eletta, che il ritratto marmoreo dota di un volto e di uno sguardo, fissati in contemplazione eterna. Perciò, da un lato il busto di Felice Centini, sostenuto dal didascalico attestato onorario, equivaleva al simulacro della *Purità* del buon principe della Chiesa: sintesi «di dottrina e sapienza», e ancor più «di perpetua innocenza di vita e di specchiata virtù»⁽¹³²⁾. Dall’altro, i meriti di Maurizio ne facevano l’allegoria religiosa della mirabile e imperitura *Virtù letteraria*⁽¹³³⁾.

Il connubio fra epigrafe e busto clipeato, o comunque incorniciato, è un *Leitmotiv* funerario barocco, interessando in modo del tutto analogo sia il tema del monumento tombale che quello del cenotafio. La natura non funeraria ma prettamente onoraria e memoriale dei nostri ritratti correlati ad epigrafi introduce ulteriori significati. Più che l’arcano sguardo di serenità ultraterrena, più che un generico atteggiamento

⁽¹³¹⁾ Cf. O. FERRARI, *Le basi storiografiche*, in FERRARI-PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, pp. XX-LXI, a p. LV. Sul tema statuario sepolcrale dell’«eterna preghiera»: L. BRUHNS, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 4 (1940), pp. 253-432.

⁽¹³²⁾ «D. O. M. / FR. FELIX CENTINVS DE ASCVLO / Min. Conv. / S. R. E. Presbyter Cardinalis / Doctrinae Sapientiaeque Ornamento Insignis / Perpetua Vitae Innocentia / Spectataque Virtute Insignior / A Paulo V Sum. Pont. Anno MDCXI / Milentensi Apud Calabros / Episcopatu Insignitur / Sub Urbano VIII / Ad Sabinensem Sedem Evectus / Maceratae Septuagenario Major / Religiosissime Fato Concessit / MDCXLI» (FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione*, n. X a p. 214).

⁽¹³³⁾ «D.O.M. / MAVRITIVS CENTINVS NOB. ASCVL. / Felicis S.R.E. Ex Fratre Nepos / Min. Conv. / Cujus Omnimodam Litteraturam / Sicilia Suspexit / Divinamque Messana Typis Reddidit / Immortalem / Massae Lubrensis Ecclesiam / Quam Urbani VIII Jussu / Dignitate Virtutibus / III Jam Lustris Episc. Informaverat / Sanctissimaeque Deiparae / Templo Pene Jam Senio Fatiscente / Instaurato Palmae In Brutys / Decedens Maerentem Reliquit / Anno MDCXLI» (FRASCARELLI, *Memoria ossia illustrazione*, n. XI a p. 215).

d'«eterna preghiera», impostisi nell'etichetta della migliore arte sepolcrale romana del Seicento, la «tenera devozione» filiale che il volto del cardinale esprime, nel suo stupore contemplativo, riflette l'ineffabile appagamento del cuore all'apparizione dell'Immacolata. Non una passiva aria trasognata, come il frainteso busto da galleria sembra manifestare, ma uno sguardo attivo e volitivo, che di continuo arde e si disseta dell'infinita bellezza risplendente dinanzi a sé.

Il marmo fissa l'esemplare attitudine, decantata dall'encomiastica letteratura su Centini, della continua contemplazione dell'immagine dell'Annunciata portata al collo con «tenera oculorum devotione», e degli infiniti baci dispensati, «ori admovens», alla protettrice Madre celeste⁽¹³⁴⁾. Dichiara la proiezione dell'anima l'ispirata espressività della testa, sopra il terso candore di un petto cuoriforme che dilata l'araldico profilo del *cordis amanti*. Vi allude l'insolitamente larga discontinuità nella bottoniera della mozzetta, per cui, come viene accertamente suggerito, la mano destra del devoto della Vergine poteva toccare e ritoccare l'immaginetta che portava appesa sopra il cuore. Altro elemento desueto, anzi, di effetto straniante rispetto alla immediata riconoscibilità quale contrassegno di dignità cardinalizia, è la berretta, curiosa per forma e per impiego. Quanto mai atrofica rispetto al più gonfio modello canonico, portato verticalmente come una corona (ma i ritratti del primo Settecento ne fanno ormai sempre di più a meno), è calata sulla fronte con la *nonbalance* della più brillante ritrattistica cardinalizia d'autore del secondo Seicento, divulgata dai vari album romani *in folio* di *Effigies, Nomina et Cognomina* di cardinali «vivi»⁽¹³⁵⁾. Se però il dettaglio non fosse del tutto casuale, ovvero dettato da particolari ragioni formali, magari condizionate dalla contenuta ampiezza del ricetta ovale, potrebbe forse voler ricordare sottilmente

⁽¹³⁴⁾ «Parvam Deiparae Virginis Imaginem argento inclusam, quae ipsam ab Angelo salutata repraesentabat, semper è collo appensam gerebat, ut indicaret se totum sub eiusdem Deiparae Virginis patrocinio esse. Hanc Imaginem saepe tenera oculorum devotione aspiciebat, atque ori admovens, impressis oculis prorsus filiali affectu amantissimè salutabat» (CHACÓN, *Vitae, et Res gestae*, col. 432).

⁽¹³⁵⁾ Gaulli, nella sua «ossessiva ricerca di naturalezza» (F. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009, p. 363), fissò con grande efficacia l'immagine alquanto moderna del cardinale con la berretta portata sulle ventitré: ad esempio nel ritratto del card. Alfonso Litta (creato nel 1666), o in quello del card. Giovan Battista Spinola (creato nel 1681); Id., *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, III, *Repertorio*, Roma 2008, figg. 256, 267-269. Si osservi poi come l'analogo caso del ritratto del card. Cristoforo Segni (1654), segretario di Innocenzo X, venisse firmato in coppia da un tardo caravaggista, il cremonese Pietro Martire Neri, e da Velázquez, campione del più moderno realismo seicentesco (ivi, fig. 558).

il curioso *exemplum* di santità della virtuosa «mortificazione» di san Filippo Neri, che, offrendo di sé la più dimessa immagine, portava in capo «la berretta alla brava»⁽¹³⁶⁾: quella stessa cardinalizia appartenuta a Gregorio XIV, che la aveva donata al sacerdote per esaltarla alla porpora, ma invano. Un eventuale simile riflesso di agiografia oratoriana potrebbe voler onorare velatamente la «gran delicatezza di coscienza» e l'umiltà della «filiale divozione verso la Madre di Dio» del «pio Cardinale»⁽¹³⁷⁾, nella umilissima condizione dello spirito rigenerato dalla contemplazione della Verità.

Spirito e volto rigenerati. Una plasticità morbida e fluida, metamaterica in vago senso berniniano⁽¹³⁸⁾, traduce l'apocalisse interiore dell'anelito al cospetto del sommo Bene nell'atto senza fine dell'appagamento eterno. Il capo è appena volto sulla sua destra (la berretta ne accentua l'inclinazione), come per la necessità che tende un fiore a cercare il sole. Dal viso sfumano le ombre. Ristagnano nelle orbite e disegnano gli occhi, tanto aperti da scoprire tutta l'iride incisa (come nella ricordata *Purità* del Rosario e nei sovrumani «termini» dell'Aringo) – le sopracciglia arcuate come non mai, «perché la meraviglia quasi dilata gli occhi à vedere le cose mirabili»⁽¹³⁹⁾ –, si acuiscono nel taglio delle labbra dischiuse in stupefatta muta esalazione, deflagrano nella fiamma rovescia del pizzo, in controcanto con le alate pieghe del cappuccio. I levigatissimi archi rilucenti senza sopracciglia sono quelli che Giuseppe riserva alla santità, agli angeli, alle figure soprannaturali, sull'esempio della grande arte del Bernini dei giovanili miti ovidiani e delle Virtù dei monumenti papali, dei santi antichi e moderni della Chiesa militante e trionfante, delle suore rapite in estasi e degli incliti e terribili angeli apocalittici.

⁽¹³⁶⁾ Cito da una delle tante edizioni sei-settecentesche della *Vita di S. Filippo Neri Fiorentino Fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Scritta già dal P. Pietro Giacomo Bacci Prete dell'istessa Congregazione. Hor'accresciuta di molti Fatti e Detti dell'istesso Santo, Cavati da i Processi della sua Canonizatione, con l'Aggiunta d'una breve Notitia di alcuni suoi Compagni. Per opera del M. Rev. P. Maestro F. Giacomo Ricci dell'Ordine di S. Domenico*, In Torino 1676, cap. XVIII, *Dell'essercitio di Mortificatione, che Filippo usava nella persona sua*, pp. 219-226, a pp. 222-223.

⁽¹³⁷⁾ CARDELLA, *Memorie storiche de' Cardinali*, p. 173.

⁽¹³⁸⁾ «Diede [Bernini] all'opere sue una tenerezza maravigliosa, dalla quale appresero poi molti grandi uomini, che hanno operato in Roma ne' suoi tempi; [...] mostrava aver vinta la gran difficoltà di render, per così dire, il marmo pieghevole, e di sapere ad un certo modo accoppiare insieme la Pittura, e la Scultura» (BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio: Lorenzo Bernino*, p. 67).

⁽¹³⁹⁾ P. SARNELLI, *Lettere Ecclesiastiche di Monsignor Pompeo Sarnelli Vescovo di Biseglia*, t. VII, In Venezia 1716, Lettera L, *Perché nelle Tavole antiche si veggono dipinte le figure con gli occhi grandi*, pp. 99-100, a p. 99.

Pur guardando al fondamento iconografico dell'incisione del 1628, il ritratto sublima la memoria di quella fisionomia nel trasfigurato eterno presente ultraterreno. Comosso di estatica gioia, il volto è quello di un'anima eletta giunta al termine del lungo viaggio verso la Verità. Si avverte qualcosa dell'esaltante rivoluzione berniniana per cui 'vive' di umanissimo *pathos* il Gabriele Fonseca in San Lorenzo in Lucina (1668). Ma l'epigono Giuseppe Giosafatti guarda di lontano la vetta inaccessibile. Il suo professionale vaglio retorico, orientato sull'«alto stile» accademico, ricava comunque una fine materia, attingendo agli stereotipi della statuaria sacra moderna. Dai quali sa trarre convincenti risultati personali.

Tirando la somma delle precedenti considerazioni, comprendiamo meglio l'origine dell'opera scultorea, non nata quale autonomo busto-ritratto *tout court*, né tanto meno come busto da galleria, malinconico protagonista di un personale mondo che reclami di essere evocato, finendo invece subordinato al contesto espositivo di una collezione. Un'altra natura colloca il busto nel ragionato congegno di un immobile teatro sacro, incentrato sul mistero teologico dell'Immacolata Concezione. La magnifica 'ossessione' francescano-scotista (intendimento che nell'«inclinazione» della «volontà libera» trova la «naturale» forza d'attrazione verso l'altissima meta di purezza, lo slancio ad «*appetere et amare*» il Bene sommo)⁽¹⁴⁰⁾, grazie anche ai due 'anelli' centiniani di una catena di ardenti propugnatori immacolisti nella plurisecolare controversia mariologica con i Domenicani⁽¹⁴¹⁾, sarebbe approdata un giorno, nel pieno del miscredente Ottocento, alla proclamazione del dogma.

Per certi versi, comunque, il vero 'soggetto' della cappella fu il volto evocatore del nuovo «Cardinale d'Ascoli». Chi un tempo si ac-

⁽¹⁴⁰⁾ «La sesta via per giungere alla conclusione dell'infinità può essere desunta dal fine. La nostra volontà può desiderare o amare qualcosa di più grande di qualsiasi fine limitato, come l'intelletto può, dal canto suo, conoscerlo. Sembra, anzi, che la volontà possieda un'inclinazione naturale ad amare sommamente il Bene infinito. Infatti, l'esistenza di un'inclinazione naturale nella volontà verso una cosa si arguisce dal fatto che la vuole prontamente, pur non avendone l'abitudine. Ora, la volontà libera – come ci sembra di percepirla attraverso l'amore del Bene infinito – non riposa perfettamente che nel Bene sommo» (DUNS SCOTO, *De primo Principio* [1304-1308], trad. it. *Il primo Principio degli esseri*, a cura di P. SCAPIN, Padova 1973, n. 136). La citazione latina nel testo è tratta da *Ordinatio*, I, d. 2, p. 1, qq. 1-2, n. 130.

⁽¹⁴¹⁾ Anche l'abate Marcello Centini, rimasto in pieno Seicento il solo ecclesiastico di riguardo della famiglia, a suo modo diede un contributo immacolista, curando la ristampa dell'opera di un teologo gesuita: *Immaculata Conceptio Beatæ Mariæ Virginis deducta ex origine peccati originalis. Per R. P. Martinum de Esparza Artieda... Evulgata Maceratae opera, ac pietate Marcelli Abbatis Centini*, Romae & denuo Maceratae, Ex Typographia Seraphini Paradisi, 1655.

costasse al superbo ventaglio di absidi, venendo dal portale suggellato dall'arme «Centina», prima ancora di veder inquadrato il busto nella centripeta simmetria del «mirabile composto», vedendolo invece protagonista della veduta di scorcio, salutava inconsciamente il simulacro di un *genius loci*, fautore della larga irradiazione di senso che dalla cappella si spandeva.

DALL'OBLIO ALLA NUOVA RICEZIONE

Trascorsi quasi settant'anni dallo smantellamento della cappella tardobarocca, ormai del tutto dimenticata, il 15 gennaio 1921 Riccardo Gabrielli scriveva al sindaco di Ascoli, Benito Mari, di aver ricevuto in dono da Antonio Maggiori per la Pinacoteca il «busto del card. Centini di Lazzaro Giosafatti»⁽¹⁴²⁾. Creata nel 1861 riunendo «le opere tolte alle chiese e ai conventi ascolani dopo la soppressione degli enti ecclesiastici», la galleria d'arte comunale era stata materialmente riformata nel 1918, e dal 1919, riordinata nell'assetto, veniva dotata di un più ricco e articolato allestimento, curato nell'«ordinamento dei quadri e delle statue» dal bolognese Luigi Serra, «Soprintendente ai monumenti e alle gallerie delle Marche»⁽¹⁴³⁾.

Il direttore Gabrielli aveva pubblicizzato nel giugno del 1920 la crescita delle collezioni, per cui la Pinacoteca vantava ormai un'immagine di «importanza nazionale»: merito dell'impegno di «pochi studiosi della Direzione e della Commissione di vigilanza», presieduta dall'allora sindaco avvocato De Marzi e composta dal «cav. ing. Enrico Cesari, mons. Benedetto Santarelli ed avv. Antonio Silvestri»; fra le «cose nuove», oltre ad alcune interessanti opere rinascimentali, barocche e d'«arte moderna», figuravano esposti nel «gabinetto delle maioliche»

lo studio in cera per il gruppo marmoreo di *S. Emidio*, opera di Lazzaro Giosafatti, il di cui ritratto è stato recentemente acquistato insieme a quello del padre suo Giuseppe, scultore ed architetto valentissimo. Di Giosafatti Lazzaro abbiamo anche una pregevole terracotta rappresentante pure *S. Emidio*, offerta dal concittadino sig. Luigi Di Re⁽¹⁴⁴⁾.

⁽¹⁴²⁾ ASAP, *Affari speciali*, b. 3, *Galleria, Pinacoteca Comunale*; cit. in GAGLIARDI, *La Pinacoteca di Ascoli Piceno*, p. 43, con la precisazione: «oggi, però, è assegnato a Lazzaro Morelli».

⁽¹⁴³⁾ C. MARIOTTI, *Guida di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1925², pp. 64-65.

⁽¹⁴⁴⁾ R. GABRIELLI, *Le nuove opere d'arte della Pinacoteca Ascolana*, in «Picenum. Rivista Marchigiana Illustrata Mensile», Roma, a. XVII, fasc. VI, 30 giugno 1920, pp. 178-179.

Dopo l'acquisizione del busto del cardinal Centini passarono però degli anni prima che venisse esposto: la dettagliata descrizione delle collezioni offerta nel 1925 dalla nuova guida della città di Cesare Mariotti non contemplava ancora la scultura. Si intuisce che le sue condizioni, di certo pessime, non consentivano una pronta esposizione: non a caso, dopo la vendita del 1920 di alcune cose giosafattesche di rilievo (il bozzetto del gruppo per la cripta del duomo e i ritratti di Giuseppe e di Lazzaro), i Maggiori l'avevano donata senza problemi. Si dev'essere rivelata innanzitutto assai problematica la pulitura, incapace di restituire se non in parte il pregevole candore di un tempo del marmo di Carrara, irrimediabilmente compromesso. Segno di un prolungato abbandono del busto in un ambiente umido del tutto sfavorevole alla conservazione, a quanto pare all'aperto, sono infatti le più o meno evanescenti chiazze ambrate estese sull'intera superficie scolpita, residuo ineliminabile di rugginose macchie di ossidazione, formanti inoltre le tenaci incrostazioni brune rimaste inferiormente al sopracciglio destro, alla punta del naso, alla barba. La patinata pelle bicentennaria del busto risultava poi non solo intaccata da piccole lesioni, diffuse sul lato destro del volto, ma la superficie anteriore della mozzetta, spianata come lo sparato di un frac, esibiva vari scarabocchi a matita, tuttora vagamente visibili. Un più vistoso danno riguardava la rottura della gran parte della cresta di destra della berretta, avvenuta forse durante le operazioni di smantellamento della cappella, o forse in seguito: per fortuna si trattava di un elemento poco percepibile, se non dall'alto.

Mancava ancora evidentemente l'attuale supporto a base quadrata in travertino, che si dovette adattare al busto da esporre per rialzarlo opportunamente. Era infatti dotato del solo zoccolo ricavato dallo scultore scartando la parte tergale inferiore del blocco di marmo (vi si notano i segni dello scalpello), avente il compito di invisibile appoggio nel rincasso ovale dove il busto fu posto in origine, consentendo al conforme profilo inferiore di aderire alquanto alla cornice, come si nota in tanti esempi romani seicenteschi. La qualità materica della nuova base, di un dorato tono ocraceo, garantì un moderato risalto cromatico al busto, senz'altro nettamente inferiore al contrasto originario. Il vistoso piedistallo, modanato sui tre lati visibili da un profilo ionico con garbo cinquecentista (profonda scozia fra due ovoli a becco di civetta, su zoccolo a listello), fornì un decoroso sostegno, ma al tempo stesso suggellò lo snaturamento di senso dell'opera, rinata come busto da galleria.

Se il nome illustre dell'artista ascolano del Settecento fu 'segnato' dal donatore stesso, si accordò presumibilmente alla prima

impressione del direttore. Il sensibile *connoisseur* di storia artistica patria, formatosi nella Roma dei primi due decenni del secolo⁽¹⁴⁵⁾, probabilmente colse un riflesso dell'esclusivo alunnato di Lazzaro Giosafatti (1694-1781) presso Camillo Rusconi, riferito da indiretta fonte tardosettecentesca⁽¹⁴⁶⁾. Avrebbe potuto poi riconsiderare la vera entità dell'opera e l'identità dell'autore, consultando le guide sette-ottocentesche. Ma se pure valutò la possibilità di una tale revisione, forse non ritenne di dover rinunciare al nome del figlio di Giuseppe, non meno famoso di quello illustre del padre⁽¹⁴⁷⁾: anche supponendo una collaborazione del giovane artista col titolare dell'incarico, che del suo aiuto si avvaleva già dal 1715, saltuariamente almeno fino al 1720, quando Lazzaro risulta al momento «dimorante in Roma»⁽¹⁴⁸⁾. In effetti resta senz'altro aperta l'eventualità di una realizzazione a quattro mani dei due busti per la cappella dell'Immacolata, compiuta tuttavia secondo modelli da ritenere concepiti e coordinati all'unitario insieme da Giuseppe, indiscutibile ideatore e 'regista' (eventuali disegni di Nardini a parte).

Col passare del tempo, però, dimenticata la cappella, scomparso il busto del vescovo Maurizio, trascurate le illuminanti guide di Lazzari, Orsini e Carducci, presto finì col sembrare incongrua la vistosa sfasatura di circa un secolo fra l'artista primosettecentesco e l'illustre effigiato primoseicentesco. Ignorato quale postumo simulacro onorario incardinato nel «bel composto» berninesco della perduta cappella mariana, nacque facilmente l'intuizione della misconosciuta opera dell'aureo Seicento: un contemporaneo ritratto 'ufficiale' del porporato. Quel certo *pathos* d'espressione – ritenuta «informale» – fece immaginare, data l'età apparente del cardinale ritratto in età piuttosto matura ma

⁽¹⁴⁵⁾ [R. SPEZZAFERRI] *Ricordando Riccardo Gabrielli*, in «Arti», Lodi, 1956, ora in R. GABRIELLI, *A zozzo per Ascoli*, a cura di L. GABRIELLI, Ascoli Piceno 1998, pp. 297-304, a p. 298.

⁽¹⁴⁶⁾ Baldassarre Orsini (*Descrizione*, p. 241) traeva notizie da Agostino Cappelli, allievo di Lazzaro Giosafatti, che «in età giovanile fu da esso [padre] mandato a Roma nella scuola del Cav. Camillo Rusconi, il quale era tenuto in gran riputazione».

⁽¹⁴⁷⁾ La voce dedicata alla città nel dizionario di Gaetano Moroni indica come opera rappresentativa d'arte ascolana il solo gruppo scultoreo di Lazzaro Giosafatti nella confessione del duomo, «esprimente il vescovo e martire s. Emidio in atto di battezzare la figlia del prefetto Polisia» (G. MORONI, «Ascoli», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, III, Venezia 1840, pp. 52-55, a p. 54), datato da Fabiani verso il 1728-30. Cf. invece C. MARIOTTI, *Ascoli Piceno*, Bergamo 1913 («Italia artistica»), pp. 122, 124: «Il barocco si affermò un po' tardi in Ascoli, e vi si affermò con un carattere sobrio, equilibrato e scevro di deliranti esagerazioni. Ne fu il più geniale artefice Giuseppe Giosafatti».

⁽¹⁴⁸⁾ FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento*, pp. 41-42, 46, e doc. IX a pp. 274-275.

non avanzata (come il Giosafatti dipinto da Nardini), un'adesione entro la stessa lunga epoca barberiniana ai modi della vivida ritrattistica di Bernini. Sorse spontanea lungo un tale binario interpretativo l'idea della precoce suggestione esercitata dal celebre busto del cardinale Scipione Borghese, che si fissò nella mente dei cultori d'arte: riferimento principe che tuttora alimenta indirettamente la percezione di un'aura berniniana⁽¹⁴⁹⁾.

Scattata la speciale molla barocca di marca locale, qualcuno operò il decisivo colpo di mano attributivo nel nome di Lazzaro Morelli (1619-1690). All'«Ascolano» si doveva il determinante contributo alle più sensazionali creazioni di Bernini, eppure mancavano nella sua Ascoli opere che ne ricordassero il valore di scultore. Solo il paffuto volto imbambolato del cherubino ad ali spiegate e chioma piriforme in voga ai tempi di Paolo V, annicchiato col suo ricco festone nel frontespizio dell'edicola corinzia vignolesca eretta nel 1639 in Piazza del Popolo, su un fianco del tempio di San Francesco, dal governatore modenese Codebò in onore della Madonna di Reggio, si credeva potesse dare una qualche idea del talento che il giovane avrebbe messo a frutto nella Città Eterna, come ebbe a segnalare nel 1724 la guida di Lazzari: troppo tempo dopo l'esecuzione per non soffrire di un equivoco di fondo. In verità, allo stato attuale delle conoscenze, in Ascoli non si può riconoscere a Morelli neppure quel lavoro, per lo più architettonico, spettando piuttosto allo zio mastro scalpellino Silvio Giosafatti (padre di Giuseppe), presso il quale svolgeva all'epoca il suo apprendistato Lazzaro, rimasto orfano di padre da bambino⁽¹⁵⁰⁾.

Si arrivò dunque a sostituire il primo cartellino espositivo del busto, intuendo di certo le interessanti conseguenze che la cosa poteva comportare per l'immagine di Ascoli. Innanzitutto ciò avrebbe risarcito la memoria locale del noto aiuto di Bernini, con la semplice correzione della presunta vecchia svista, forse di un lapsus attributivo provocato dalla parziale omonimia di Morelli con Lazzaro Giosafatti (il nipote, ma all'epoca, come ancora oggi, la confusione dei gradi di parentela era consueta). Artefice della svolta non fu però Riccardo Gabrielli. «L'arte di Morelli in Ascoli ebbe poco sviluppo», ricordava infatti in

⁽¹⁴⁹⁾ «Il termine di confronto più calzante per il busto morelliano è offerto dal ritratto del cardinale Scipione Borghese, realizzato dal Bernini nel 1632, dal quale derivano la rotazione della testa e l'atteggiamento informale della posa» (PAPETTI, *Lazzaro Morelli*, scheda).

⁽¹⁵⁰⁾ C. MARCHEGIANI, *Sul ruolo dei lapicidi nel primo Seicento ascolano. Il caso del tabernacolo mariano di piazza del Popolo*, in «Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro», Chieti-Pescara, n. 7, 2003, pp. 301-320.

un articolo dedicatogli nel 1933, trovando in proposito, non a caso, alquanto laconiche sia la biografia del 1736 di Lione Pascoli, sia le «vecchie *Guide*»⁽¹⁵¹⁾. Il sospetto che l'innovazione radicale avvenisse con l'avvicendamento alla direzione della Pinacoteca, assunta nel 1950 dall'«eclettico» pittore Ernesto Ercolani, è alimentato non solo dalla vivace sensibilità espressionistica, per così dire 'barocca' dell'artista, per cui supponiamo una certa empatia per Morelli, ma in particolare dalla comparsa di quel nome altisonante nella guida della Pinacoteca curata nel 1954 dallo stesso Ercolani con don Carlo Cardarelli⁽¹⁵²⁾.

Nell'ambito del grandioso spazio del Salone della Vittoria, la guida indicava dunque il marmoreo «Ritratto del Card. Felice Centini Ascolano» come opera di Lazzaro Morelli. Varie imprecisioni recava però la sintetica scheda biografica, basata su cognizioni evidentemente tanto scarse da pregiudicare di per sé la pretesa fondatezza di quell'attribuzione. Ma il circostanziato *pedigree* fece comunque la sua impressione, dando l'idea di fondarsi su un sottinteso appoggio documentario. Pochi avrebbero potuto rilevare ad esempio l'errore grossolano del 1602 quale anno di nascita, rispetto al 1608 consegnato alla storia dell'arte dal biografo Lione Pascoli insieme all'indicazione di Ascoli quale luogo d'origine. Recenti indagini archivistiche avrebbero invece precisato la nascita a San Severino Marche nel 1619, riducendo così di molto gli anni della presunta attività giovanile ascolana⁽¹⁵³⁾. Che poi lo scultore prima di incontrare a Roma Bernini – e prima ancora Duquesnoy, secondo Pascoli – lavorasse «in Ascoli alla Scuola di Giuseppe Giosafatti», è un altro sbaglio marchiano: piuttosto, stando sempre a Pascoli, si sarebbe allora dovuto citare la guida del padre Fulgenzio Morelli: anche se poi così non fu, come si è già ricordato, perché rimasto orfano troppo presto fu cresciuto nel mestiere di famiglia dal fratello della madre, lo zio Silvio.

Accolta comunque l'onorevole nuova attribuzione da don Giuseppe Fabiani, alle cui ricerche d'archivio si deve, fra l'altro, la fondazione di una pionieristica storia documentaria delle arti in Ascoli fra Quattrocento e Settecento, l'accreditamento di quel nome parve da allora suffragato per principio d'autorità: magari sorvolando sul mancato reperimento di fonti da parte di Fabiani, che si limitò a citare la guida

⁽¹⁵¹⁾ R. GABRIELLI, *Artisti ascolani. Lazzaro Morelli*, in «Vita Picena», a. XXIV, fasc. 36, 9 settembre 1933.

⁽¹⁵²⁾ C. CARDARELLI - E. ERCOLANI, *La Civica Pinacoteca di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno 1954, p. 39.

⁽¹⁵³⁾ FALASCHI, *Lazzaro Morelli (1619-1690)*, scheda biografica.

del 1954 della Pinacoteca⁽¹⁵⁴⁾. L'aver dato risalto nel suo fondamentale libro del 1961 sugli *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli* alla riscoperta perla ascolana del catalogo morelliano, anche con una fotografia del busto di tre quarti in bianco e nero, dovrebbe però lasciare fin troppo perplessi, per la casuale 'dimenticanza' della basilare guida di Ascoli del 1724, che pure, come le altre storiche guide, è di solito citata a ogni piè sospinto da Fabiani. Al suo libro avrebbe attinto anche uno studioso del calibro internazionale di Rudolf Wittkower, cui si deve l'insuperata monografia di Bernini del 1955; nella seconda edizione del suo fondamentale manuale del Barocco in Italia asserì, rinviando a Fabiani, che «*Morelli maintained contact with his native town and became on his part the head of a school through which Bernini's manner spread in the Marches*»⁽¹⁵⁵⁾. Se l'autorevolissimo storico dell'arte segnalò i Giosafatti quali esemplari artefici di una diffusione provinciale ed una tenuta di lunga durata del berninismo, nel considerare Morelli come *trait d'union* e «caposcuola» grazie a significativi contatti con la «città natale» – sui quali in realtà mancano affatto dei concreti riscontri –, non poté non alludere, a corto di altri dati di natura scultorea, al busto d'aria berninica: in merito al quale però Fabiani non aveva azzardato alcunché.

Meno laconico di Fabiani fu poi un cultore dei monumenti ascolani quale l'architetto Luigi Leporini, noto per la sua attività nel primo Novecento di rilevatore di monumenti antichi e medievali in Italia e all'estero⁽¹⁵⁶⁾. Dopo essersi rifatto nel 1964 alla scheda pubblicata dieci anni prima dalla guida della Pinacoteca, nel menzionare l'opera nella seconda edizione della sua guida della città⁽¹⁵⁷⁾, dedicava al busto «di Lazzaro Morelli» qualche considerazione nella corposa monografia divulgativa del 1973 su *L'architettura dai maestri vaganti ai Giosafatti*, fondata sul supporto documentario dei contributi di Fabiani e valorizzata da un apparato fotografico notevole. Dell'«opera giovanile» osservava:

Il Morelli però non poteva scolpire il busto del Centini – che rivela sorprendenti analogie scultoree-somatiche col busto del card. Scipione

⁽¹⁵⁴⁾ FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento*, p. 168 e nota 28.

⁽¹⁵⁵⁾ R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth 1965² (I ed. ivi, 1958), p. 205 e nota 40 a p. 371.

⁽¹⁵⁶⁾ R. GIANNANTONIO, *Luigi Leporini e il disegno dell'antico*, in «Il disegno di architettura», Milano, n. 30, maggio 2005, pp. 3-9.

⁽¹⁵⁷⁾ L. LEPORINI, *Ascoli Piceno. Guida artistica illustrata. Seconda edizione riveduta ed ampliata*, s.l. [Ascoli Piceno] 1964 («Brigata Amici dell'Arte»; I ed. ivi 1955), p. 162: «Morelli Lazzaro (Ascoli, 1602-1690): "Ritratto del Card. Felice Centini", marmo».

Borghese, scolpito dal Bernini nel 1632 – senza essersi mai mosso da Ascoli per apprendere l'arte della scultura, soprattutto perché il ritratto berniniano è l'unico, tra otto semibusti di cardinali, ad avere in capo la berretta a tre spicchi, come il Morelli ha fatto col suo ritratto ascolano⁽¹⁵⁸⁾.

Un'occasione perduta, dunque. Le motivazioni che attesterebbero la conoscenza diretta – formulata per la prima volta – del busto del cardinal Borghese, rispetto all'insostenibile ipotesi della talentuosa opera anteriore al trasferimento a Roma, rivelano peraltro la disarmante ingenuità della contorta deduzione, ignara non solo della ritrattistica cardinalizia dell'epoca («otto semibusti di cardinali»?), ma anche troppo mal informata sulla tipica berretta rossa «a croce», ossia a quattro spicchi, creduta una sorta di tricorno. A Leporini va piuttosto il merito di aver illustrato la produzione ascolana della dinastia artistica dei Giosafatti, dal XVI al XVIII secolo, con un'ampia ed ottima documentazione fotografica, messa a frutto associandola ai dati archivistici di Fabiani, che pure di immagini giosafattesche ne aveva offerte.

Altra occasione mancata fu quella della lussuosa monografia della Pinacoteca ascolana edita nel 1978 dalla Società Autostrade S.p.A., nell'ambito della collana «Tesori d'arte nel cammino delle autostrade». Non considera il busto l'ampia *Introduzione storico-critica* di Dante Bernini, «Soprintendente per i Beni artistici e storici delle Marche, studioso e storico dell'arte»: che piuttosto tocca *en passant* l'arte barocca ascolana della scultura, citando solo il bozzetto del gruppo nella confessione della cattedrale («Se la sua attribuzione a Lazzaro Giosafatti è corretta»); quanto alla selezione di opere significative con «didascalie» di Alfio Ortenzi, «Direttore della Pinacoteca» (e «artista militante, presente nella stessa Pinacoteca con proprie sculture»), l'esigua sezione di sole sette *Sculture* contempla unicamente l'esempio barocco del *Sant'Emidio* in terracotta riferito a Lazzaro Giosafatti⁽¹⁵⁹⁾.

Grazie allo storico dell'arte Stefano Papetti, direttore dagli anni Novanta della Pinacoteca Civica ascolana, si è elevata su un piano di

⁽¹⁵⁸⁾ L. LEPORINI, *Ascoli Piceno. L'architettura dai maestri vaganti ai Giosafatti*, Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno, s.a. [Roma 1973], p. 128 e fig. 130 a p. 126.

⁽¹⁵⁹⁾ *La Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno*. Presentazione di Ennio Santucci. Introduzione storico-critica di Dante Bernini. Didascalie di Alfio Ortenzi, Roma s.a. [1978] (a p. 30 il dubbio attributivo ventilato da Bernini). La tavola LI riproduce la pala francescana dell'*Immacolata* di Tommaso Nardini; le misure indicate sono di cm 231 × 141.

lettura critica la divulgazione dell'operato di questi artisti di lontane ascendenze veneziane, fautori di un «classicismo barocco» di marca romana. Frattanto, dalla dispersiva collocazione iniziale nel Salone della Vittoria il busto era passato nella Sala del Pastorello, situata a cerniera fra le due facciate del palazzo dell'Arringo. Visibile come lontana meta oltre la porta di fondo del cannocchiale prospettico della Galleria di Tiziano, sembrò motivare il florilegio pittorico cinque-seicentesco col senso di un alto patronato mecenatistico e culturale, concentrato nel 'sensibile' volto del famoso «Cardinale d'Ascoli».

Il saggio di Papetti sul Sei-Settecento ascolano apparso nella monografia del 1993 sulla *Scultura nelle Marche* curata da Pietro Zampetti, pur nel condizionante solco della consolidata attribuzione morelliana e nei limiti imposti dalla trattazione, offre una prima lettura del busto, aperta peraltro alla secondaria ipotesi della non contemporaneità rispetto all'effigiato. L'opera entra ufficialmente nel mondo della storia dell'arte:

Presso la Pinacoteca Civica di Ascoli si conserva un busto del cardinale Felice Centini, donato nel 1921 da Antonio Maggiori come opera di Lazzaro Giosafatti, ma giustamente ascritto all'attività del Morelli. Se non si tratta di un ritratto postumo – la vivacità della posa sembra però escluderlo – il busto venne realizzato entro il 1641, anno della morte del prelado ascolano. Il termine di confronto più calzante per il busto morelliano è offerto dal ritratto del cardinale Scipione Borghese, realizzato dal Bernini nel 1632, dal quale derivano la rotazione della testa e l'atteggiamento informale della posa. Il Morelli, riducendo l'ampiezza del torace tagliato in basso secondo una linea curva rialzata alle estremità e spianando le pieghe dell'abito, dimostra di ben conoscere anche il busto bronzeo di Urbano VIII della Biblioteca Vaticana, datato dal Wittkower al 1637-1638. Rispetto a questi modelli berniniani, la fattura del busto del Centini appare meno raffinata, soprattutto nella resa del cappuccio e del colletto, solcato da rigide pieghe convenzionali; risulta di contro convincente la penetrazione psicologica del volto, caratterizzato da uno sguardo bonario, conforme all'indole mite riconosciuta dal Cardella al cardinale Centini⁽¹⁶⁰⁾.

Pur avendo acquisito il dato del vero anno di nascita (il 1619) – mentre persisteva l'errore tutto ascolano del 1602, per cui Morelli risultava di sei anni più esperto di quanto già non apparisse con

⁽¹⁶⁰⁾ S. PAPERETTI, *I Giosafatti e la scultura ad Ascoli tra Seicento e Settecento*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, a cura di P. ZAMPETTI, Firenze 1993, pp. 399-410 (figg. a pp. 398, 411-427), a p. 401.

l'«antico» errore del 1608 del biografo Pascoli⁽¹⁶¹⁾ –, Papetti sostiene l'idea del giovanissimo autore. La principale obiezione da muovere attiene pertanto al campo d'azione possibile in un simile caso, per un ritratto ufficiale in un contesto altamente concorrenziale come Roma. Vorrebbe forse giustificare la molto giovane età dello scultore, intorno al 1640, la qualche carenza in raffinatezza imputatagli, rispetto alla qualità dei modelli berniniani che pure Morelli dimostrerebbe «di ben conoscere» già; ma ora sappiamo che questa era un'opera invisibile da tergo, dove quindi non è stata rifinita sino alla lisciatura, perché non godibile all'intorno. Trovandosi all'incirca sul compimento della maggiore età dei ventun anni, Morelli, che sempre per ipotesi supponiamo da poco approdato a Roma in cerca di lavoro (disperata, secondo il noto aneddoto di Pascoli; non sappiamo invece quando partì da Ascoli, né si hanno dati meno vaghi sui primi anni romani), stando a Papetti avrebbe ricevuto l'esclusivo incarico di un ritratto da parte del cardinale. Eppure, le facoltà e la vanità di un qualsiasi principe della Chiesa non potevano di certo mortificarsi, rinunciando all'eccellenza degli scalpelli e dei pennelli più ambiti: maestri o allievi «anziani» che fossero. E ciò va rilevato per via d'esperienza, pur senza trascurare campioni di precocità come ad esempio, a parte l'*enfant prodige* Bernini, il «Carrarino» Andrea Bolgi, scultore entrato nello staff prestissimo, ma che solo dopo i trent'anni venne imponendosi come eccellente ritrattista. D'altro canto, come sembra esprimere l'aria non compiaciuta del ritratto per cui fu costretto a posare nel 1628 per la serie di *Effigies* dei cardinali viventi, Centini, da Francesco, non doveva gradire la vanità mondana del ritratto, ormai una mania dell'epoca, e men che meno le pose galanti e affettate – o «vivaci» alla cardinal Borghese – sempre più esibite nella splendida società romana fondata «in Barberinos». Non a caso, di lui non conosciamo ritratti in posa che egli possa aver espressamente voluto. Perciò, anche l'andare incontro ad un bisognoso bravo giovane concittadino sarebbe stato in tal senso improbabile. Per giunta, benché vescovo suburbicario di Sabina, Centini da Macerata non si muoveva più, ormai.

Nell'ambito della mostra sanseverinate del 2010 sulle eccellenze, anzi, come già ricordato, sulle «meraviglie» del Barocco nelle Marche, Papetti è tornato a valorizzare l'opera, presentandola in quell'occasione.

⁽¹⁶¹⁾ Cf. D. FERRIANI, *Pinacoteca Civica. Ascoli Piceno*, Firenze 1995, p. 116: «Fra il Guercino ed il Maratta è il ritratto in marmo dell'ascolano *Cardinale Felice Centini*, vescovo di Macerata dal 1613 al 1621 [*sic*]. Fu eseguito da Lazzaro Morelli che, nato ad Ascoli nel 1602, si formò a Roma come allievo del Bernini».

La sua scheda di catalogo, confermando le ipotesi del 1993, segnala inoltre l'idea da me esposta sin dal 2003 in favore di Giuseppe Giosafatti⁽¹⁶²⁾. Soffermandomi brevemente sul busto ascolano, e notando le contraddizioni morelliane di fondo, invitavo infatti a considerare la più matura maniera di un Giuseppe, sensibile a certi languori dell'evoluzione estetica seguita dagli «epigoni» di Bernini⁽¹⁶³⁾. Non mi ero ancora stranamente imbattuto nell'illuminante conferma della guida del 1724. Cadutemi più tardi sott'occhio quelle righe, rimaste come lungamente e universalmente velate, fu come se «il busto del Cardinale Felice Centini Ascolano, di marmo bianco, così ben fatto, che par vivo», riaffiorato dal mare di oblio che lo aveva sommerso per tanto tempo, parlasse: «*Et in Arcadia ego...*».

Abstract

That of Felice Centini (ca. 1570-1641) is a controversial figure of prince of the Church in the first half of the seventeenth century. Franciscan preacher of poor origins, like Sixtus V, the famous Picene prelate escaped the possible ruinous consequences of a sexual scandal in the early times of his cardinalate, suddenly shelved and still ignored. But afterwards, he gained a great and enduring fame of «wise and pious Cardinal» intensely devout to the Virgin. It is also unhappily known the tragic event that his nephew paid with capital punishment, guilty of having attempted with black magic upon the life of Urban VIII: event based on accusations that seem absurd and suspicious, as this essay for the first time point out. The relationship between biography, image and the little known portraits of various kind of the «Cardinale d'Ascoli» is the theme of the essay. In particular, the detailed analysis of the bust in the Pinacoteca Civica of Ascoli Piceno inquires every aspect of an artistic work today considered among the «Baroque marvels in the Marche»: nevertheless, an underestimated work, subject to misunderstandings about the author, the epoch and the nature of a marble portrait with evocative references to the Berninian imagery.

⁽¹⁶²⁾ PAPPETTI, *Lazzaro Morelli*, scheda: «Cristiano Marchegiani, in un suo recente studio dedicato all'attività degli scultori marchigiani del Seicento, ipotizza per ragioni cronologiche che il busto non possa essere stato eseguito dal Morelli e propende per attribuirlo a Giuseppe Giosafatti, nipote del Morelli, autore di sculture, come quelle conservate nella chiesa di San Tommaso ad Ascoli Piceno, caratterizzate da un modellato più mosso ed enfatico rispetto al controllato dinamismo morelliano».

⁽¹⁶³⁾ C. MARCHEGIANI, *Scultura autonoma e applicata fra Seicento e tardo Settecento*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. PAPPETTI, Cinisello Balsamo 2003, pp. 212-231, a pp. 215-216.



Fig. 1 - Egidio Egidi, *Veduta di Polesio*, c. 1900, inchiostro a seppia e acquerello su carta. San Benedetto del Tronto, Collezione Marchegiani-Egidi di Rotella. Il giovane Maurizio Centini dedicò alla patria il componimento poetico *De Laudibus Polesij Montis Asculani Carmen* (Bononiae 1618).



Fig. 2 - Gli stemmi di papa Paolo V e del neo-cardinale Centini dipinti nella lunetta del portale laterale della chiesa di San Francesco in Ascoli Piceno.

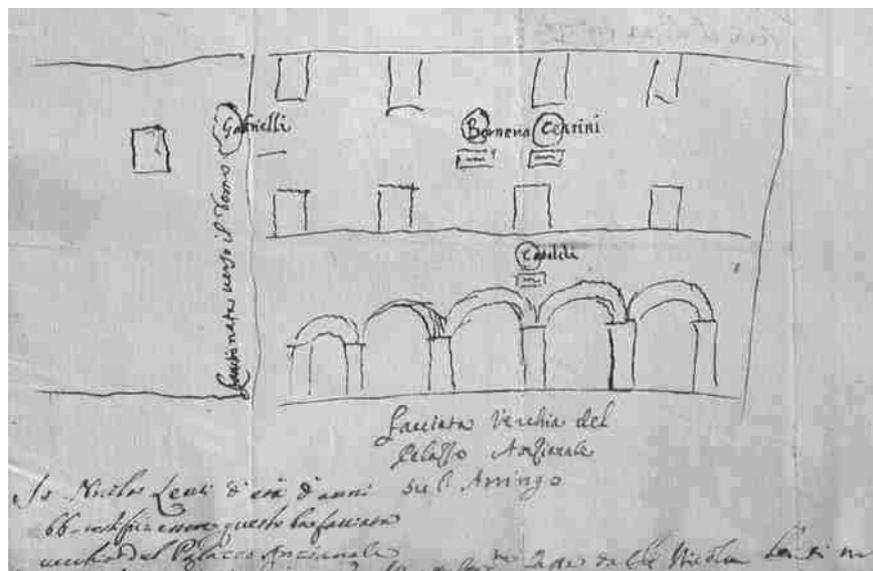


Fig. 3 - Nicola Lenti, «Facciata Vecchia del Palazzo Anzianale su l'Arringo», schizzo a penna eseguito a memoria, 1711 (Archivio di Stato di Ascoli Piceno, Archivio Storico Comunale di Ascoli Piceno, n. 292, 1685. *Bollettini per la Fabrica Antianale*, 1685-1729; autorizzazione di riproduzione n. 913 del 25 giugno 2015).



Fig. 4 - Antonio Giosafatti, *Arme del cardinale Felice Centini ed epigrafe onoraria*, 1612-1613. Ascoli Piceno, Palazzo Arringo, facciata.



Fig. 5 - *Arme del cardinal Centini*, terzo o quarto decennio del sec. XVII. Ascoli Piceno, cantone del palazzo (probabilmente appartenuto ai Centini) fra le vie Mercantini e Centini Piccolomini.



Fig. 6 - Antonio Casoni, *Medaglia per la fondazione della chiesa di San Paolo a Macerata*, 1623. Incisione in P.A. Gaetani, *Museum Mazzubellianum seu Numismata Virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam Comitem Mazzubellum Brixiae servantur*, t. II, Venetiis 1763, tav. CVI, n. III. Nel recto, a sinistra, il profilo del cardinal Centini, vescovo di Macerata e Tolentino.



Fig. 7 - *Ritratto del cardinale Felice Centini*, calcografia (testa) e xilografia, da *Sanctissimi D.N. Urbani PP. VIII ac Illustrissimorum, & Reverendissimorum DD. S.R.E. Cardinalium nunc viventium Effigies, Insignia, Nomina, et Cognomina*, a cura dello stampatore Andrea Brogiotti, Romae 1628, tav. XIX.



Fig. 8 - Anonimo, *Ritratto postumo del cardinale Felice Centini*, olio su tavola. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica.



Fig. 9 - Alfonso e Francesco Boschi, *Ritratto postumo del cardinale Felice Centini*, affresco, 1642-43. Firenze, primo chiostro del convento di San Salvatore di Ognissanti, *Ritratti di Francescani illustri* (da *Wikipedia*).

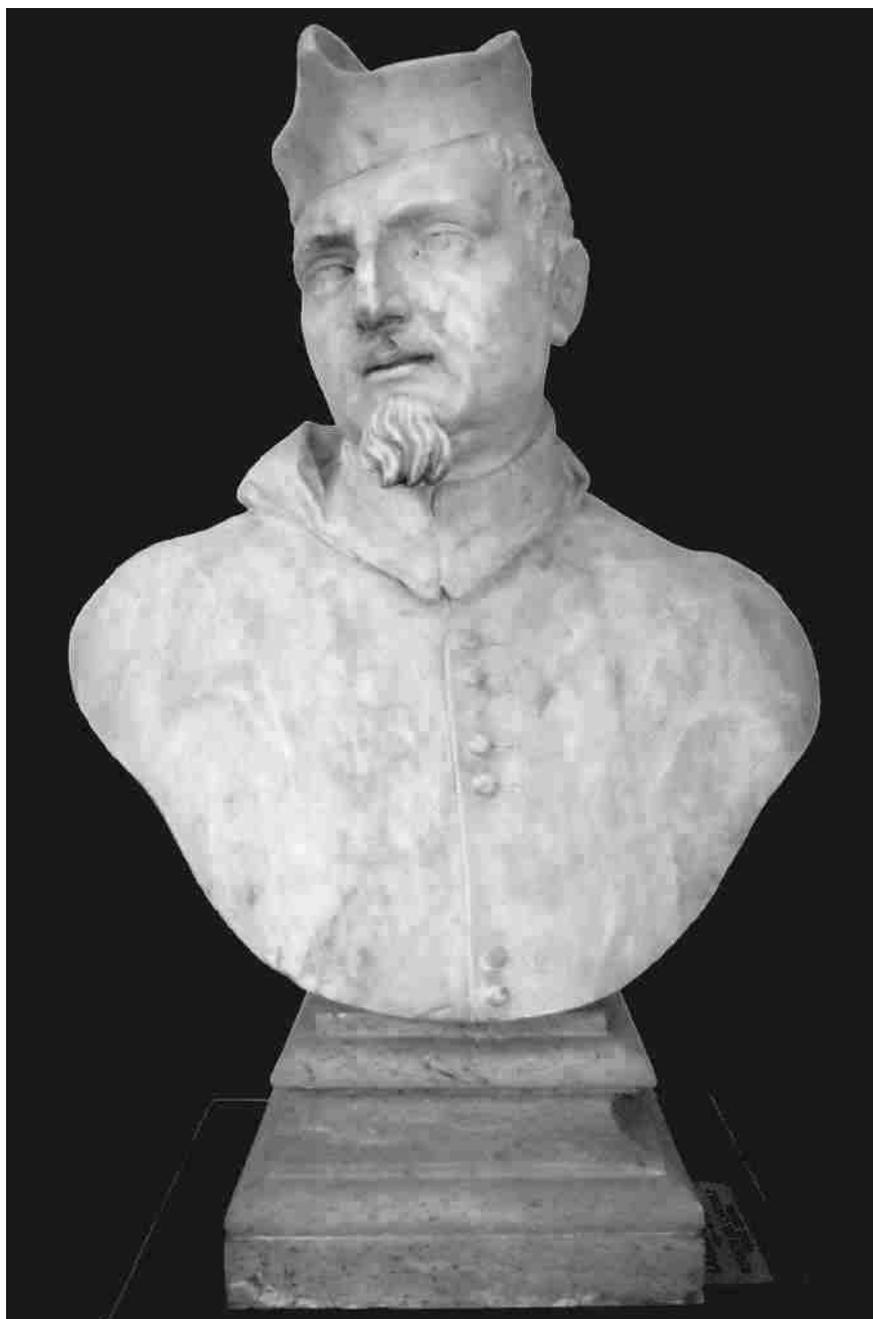


Fig. 10 - Giuseppe Giosafatti, *Busto del cardinale Felice Centini*, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica. Databile al secondo decennio del sec. XVIII, il ritratto postumo in marmo di Carrara proviene dalla giosafattesca cappella ascolana dell'Immacolata Concezione in San Francesco, smantellata nel 1854-55; acquisito dalla Pinacoteca nel 1921 come opera di Lazzaro Giosafatti, dalla metà del secolo scorso viene attribuito a Lazzaro Morelli.



Fig. 11 - Particolare di scorcio della testa del busto giosafattesco.



Fig. 12 - Particolare del profilo del busto.



Fig. 13 - Veduta posteriore del busto nella Sala del Pastorello della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno. Oltre alla mancata rifinitura delle parti basse tergalì lasciate grezze si osserva il degrado di buona parte della nuca, dello zucchetto e della berretta, da attribuire allo stato di abbandono seguito allo smantellamento dell'originaria cappella.

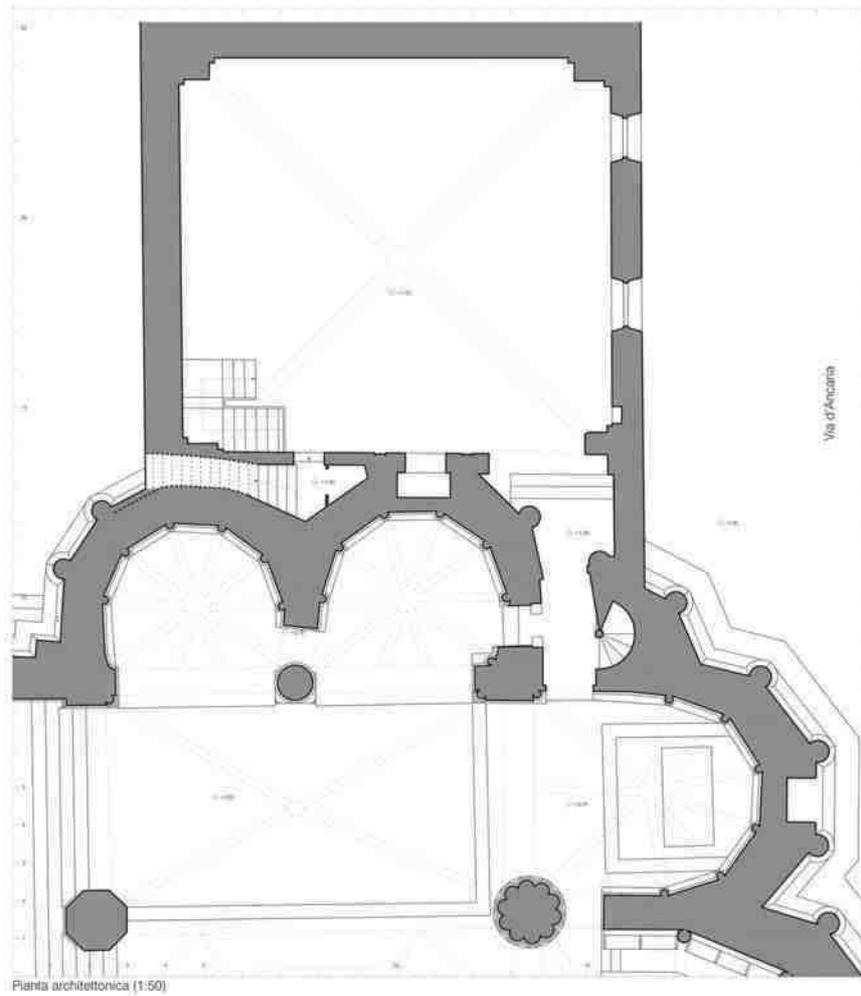


Fig. 14 - Ascoli Piceno, *Chiesa di San Francesco*. Rilievo planimetrico di parte della terminazione orientale (Arch. Antonio Giorgi, 1990-92). Delle laterali cappelle binate, anteposte alla sacrestia, quella di destra accolse la cappella dell'Immacolata Concezione.



Fig. 15 - L'originaria *facies* gotica della cappella della Santa Croce e dell'Immacolata Concezione, rimessa a nudo nel 1854-55. I busti del cardinal Centini e del nipote vescovo Maurizio, entro ricetti ovali ai fianchi della cappella giosafattesca «in disegno centinato», fissavano estatici la visione celeste dell'Immacolata dipinta nella pala dell'altare.



Fig. 16 - Don Tommaso Nardini, *Visione dell'Immacolata Concezione*, olio su tela. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, già nella cappella dell'Immacolata in San Francesco (da S. Papetti, *La pittura nel Settecento tra Fermo e Ascoli*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo 2003).

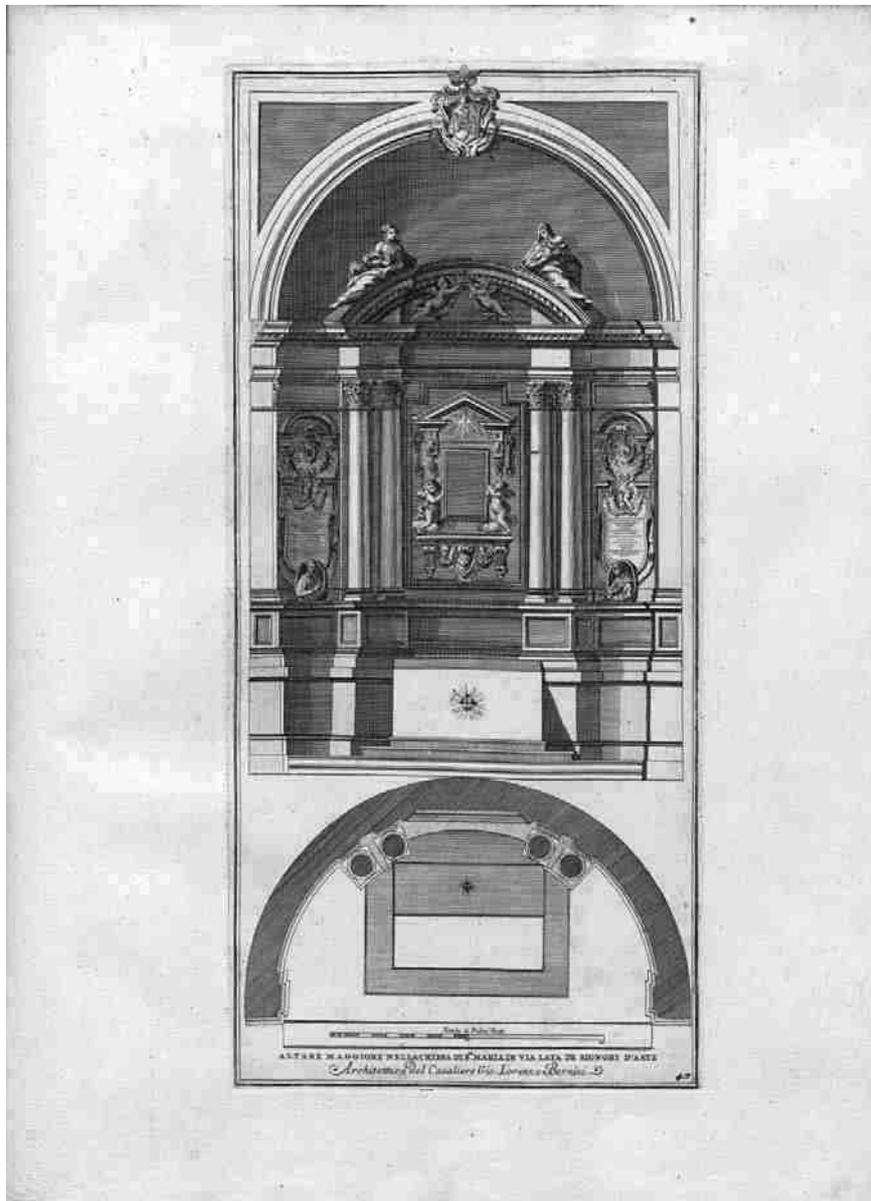


Fig. 17 - Gianlorenzo Bernini, *Altare maggiore nella Chiesa di S.^{ta} Maria in Via Lata de Signori D'Aste*, da D. de Rossi, *Studio d'Architettura Civile sopra varie Chiese, Cappelle di Roma...*, Roma 1721, parte III, tav. 47.



Fig. 18 - Roma, *Particolare della facciata del «Palazzino» Centini (poi Toni), 1728-30.*