



Pasqualino Rossi nella chiesa di Santa Lucia

Maria Maddalena Paolini

Nel 2009 Angelo Mazza osservava come da una indagine statistica sulla produzione artistica di Pasqualino Rossi si ricavasse che, tra le circa centoventi opere a lui attribuibili, solo poco più di trenta sono di destinazione ecclesiastica¹. Di queste, ben venticinque si trovano nelle Marche, concentrandosi soprattutto a Serra San Quirico: una tela nell'abside della chiesa parrocchiale intitolata ai Santi Quirico e Giulitta e altre undici nella chiesa di Santa Lucia.

Giampiero Donnini, che più volte ha scritto sull'artista vicentino, definendolo «brioso e faceto» constatava come egli abbia scritto nelle Marche «le pagine più nobili del suo cordiale racconto pittorico»². Fu poi Pietro Zampetti, nei suoi studi sull'arte nelle Marche³, ad avanzare l'ipotesi di un avvio dei rapporti dell'artista con gli enti religiosi marchigiani proprio da Serra San Quirico, banco di prova che gli avrebbe aperto la strada a importanti occasioni di lavoro a Fabriano e a Cagli. L'esordio nelle Marche probabilmente avvenne però a Fabriano. Per primi i camaldolesi commissionarono al veneto, ormai stanziante a Roma, le due tele ottagonali che ancora oggi adornano le pareti laterali del coro della chiesa legata all'ordine, dedicata ai santi Biagio e Romualdo⁴. Stando a quanto riportato nel 1925 da Rinaldo Facchini tutta la zona presbiterale della chiesa fu terminata entro il 1674, come indica l'iscrizione dedicatoria posta sull'arcone a elogio di Andrea Vallemani che finanziò la decorazione del coro. Appena qualche decennio dopo, nel 1745, le due tele con le «istorie del Padre Santo Romualdo» furono accomodate e ritoccate dal pittore Giovanni Loreti⁵.

In base alle ricerche effettuate presso gli archivi delle due istituzioni romane alle quali il Rossi era iscritto, i Virtuosi del Pantheon, dal 1668, e l'Accademia di San Luca, dal 1670, sono state sottolineate le date nelle quali l'artista risultava assente alle riunioni e in base a queste, Fausto Nicolai ipotizzava una prima esperienza marchigiana dell'artista già nell'estate del 1670. Negli anni seguenti la sua presenza alle adunanze è sempre più sporadica, risulta infatti assente per oltre un anno, dall'aprile 1671 al luglio 1672 e, sempre più frequentemente, tra il 1673 e il 1675, per poi mancare definitivamente per quattro anni, sarà di nuovo citato nel registro delle riunioni il 12 novembre 1679⁶.

Il 1679 è l'anno attorno al quale ruota la produzione legata all'Ordine Silvestrino. Nell'arco di pochi mesi nella chiesa di San Benedetto di Fabriano vengono sistemate in tre cappelle ben sette tele di Pasqualino Rossi⁷.

Dai documenti sappiamo che un abate silvestrino di origini fabrianesi residente a Roma gestiva i rapporti con l'artista; il nome del prelado, Mariangelo Toni, appare in un documento del 3 marzo 1679, nel quale la famiglia Alberti lo nomina procuratore per esigere delle rendite da un terreno di loro proprietà nei pressi della capitale pontificia, così da poter pagare le spese relative ai nuovi paramenti

della cappella di famiglia nella chiesa di San Benedetto e il quadro già dipinto da Pasqualino⁸. Si tratta della *Madonna col Bambino, Santa Agnese, San Nicola da Tolentino e Sant'Antonio abate*⁹ che dunque, prima del marzo 1679, doveva essere già pronta.

In precedenza, chissà se tramite lo stesso monaco Toni e se grazie all'intercessione dell'artista marchigiano Giuseppe Ghezzi, intorno al cui *entourage* gravitava lo stesso vicentino, così come ipotizzava Maggini¹⁰, il Rossi aveva dipinto le tre tele per la cappella dell'arte dei falegnami e degli scalpellini, infatti questi, in data 18 ottobre 1678, determinano di avviare la decorazione della loro cappella, come era previsto che facessero fin dal 1664 quando i monaci silvestrini gliel'avevano concessa¹¹. Dunque si potrebbe ipotizzare che sul finire del 1678, o a cavallo con l'anno successivo, i tre dipinti fossero pronti: al centro, sull'altare, la *Madonna col Bambino e San Giuseppe sulle nubi e i Santi Claudio, Nicostrato, Sinforiano, Castore e Simpliciano*, e ai lati il *Santo martire che rifiuta di adorare un idolo pagano* e il *Sogno di San Giuseppe*.

La terza cappella all'interno della chiesa di San Benedetto di Fabriano affidata a Pasqualino Rossi è quella di patronato della famiglia Ambrosi; in questo caso abbiamo le date esatte di esecuzione in quanto, grazie alla trascrizione che ne fece lo storico locale Camillo Ramelli, è pervenuto fin noi il contratto tra la famiglia e il pittore. Fu stipulato il 15 aprile 1679 a Fabriano alla presenza del segretario del capitolo dei silvestrini Giovanni Battista Berti, dei fratelli Ambrosi, Piermartino, Sebastiano e Giovanni Paolo, e dell'artista stesso che sottoscrive il contratto: «Io Pasqualino de Rossi affermo quanto di sopra, mano propria», e ritira il primo pagamento, che verrà poi saldato l'11 luglio successivo¹².

Nell'estate del 1679, dunque, l'attività fabrianese doveva essere già terminata ed è facile pensare che le lodi di un artista «veneto-romano», veloce nell'esecuzione e nello stile capace di soddisfare le attese di importanti committenti della provincia marchigiana, grazie alla carica umana e sentimentale dei personaggi che animano le scene religiose, da lui dipinte con quel piglio popolare seppur ingentilito dai toni soffici e gustosi alla barocca, fossero arrivate fino a Serra San Quirico. Il passaggio dalla committenza dei monaci silvestrini di Fabriano a quella dei silvestrini di Serra San Quirico dovrebbe essere avvenuto proprio in quello stesso anno.

Si rimane sul campo delle ipotesi dato che non è stato tuttora possibile rintracciare dei documenti che attestino tale supposizione. La biblioteca del monastero subì gravi perdite in seguito ai rivolgimenti napoleonici e, inoltre, nel periodo post-unitario i monaci furono espulsi dal loro convento e ciò che rimaneva della biblioteca fu accorpato a quella comunale¹³. Dobbiamo pensare che anche parte dell'archivio, o ciò che ne rimaneva, potesse essere stato accorpato a quello comunale che, sfortunatamente, andò in parte distrutto nel 1850 da un incendio¹⁴. Alcuni documenti del convento di San Lucia sono conservati a Montefano di Fabriano ma nulla di rilevante ne è stato tratto ai fini della trattazione in corso.

Il dato stilistico è comunque incontrovertibile e conferma uno stretto legame filologico tra le due serie di opere silvestrine e, per dirla con le parole di Angelo Mazza, «si può dire che Pasqualino Rossi abbia affidato proprio alle opere destinate alle Marche, più che ad altre, la sua singolare interpretazione della pittura del Cinquecento, combinando tenerezze correggesche e *sensibleries* barocchesche con una *verve* narrativa cui non sono estranei gli esempi marchigiani di Lorenzo Lotto, in sintonia inoltre con le moderne raffigurazioni pauperistiche della pittura romana»¹⁵.

Grazie alle memorie storiche raccolte e pubblicate da Gaspari nel 1883 ab-



Fig. 1. Pasqualino Rossi, *Elemosina di Santa Lucia ai poveri*

biamo l'unico riferimento documentario riguardante l'intervento di Pasqualino nella chiesa di Santa Lucia: si tratta di una descrizione dell'edificio sacro redatta nel 1696, due anni dopo il completamento della decorazione interna, iniziata nel giugno del 1674 per volere del nuovo abate generale Isidoro Rosa e conclusasi nel 1694, come indicato sull'arco del presbiterio. Nel documento sono riferite al pittore vicentino solo tre tele: «La gloria di Santa Lucia che esiste nel cappellone del coro con li due quadri dell'Assunta e la Madonna del Carmine sono di Pasqualino»¹⁶; in realtà nel coro, ai lati della raffigurazione centrale con la *Gloria di Santa Lucia*, sono incastonate tra cornici in stucco altre quattro tele con le rappresentazioni di scene legate alla santa, le stesse che Gaspari¹⁷ attribuiva genericamente a scuola bolognese.

A Pasqualino Rossi, dunque, è riservato l'incarico più rilevante tra le decorazioni della chiesa dedicata a Santa Lucia, ossia quello di illustrare le storie della santa titolare, nel punto più in vista dietro l'altare maggiore e, oltre a queste, altre tele per gli altari laterali: gli fu affidato un vero e proprio ruolo da protagonista.

Il ciclo nella zona absidale illustra episodi della vita della giovane martire estrapolati dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze¹⁸, proiettando in grande scala, come già faceva notare Mazza, raffigurazioni che nella tradizione dei politici o delle pale d'altare trovavano spazi ristretti negli scomparti delle predelle, dimostrando così di aver saputo cogliere con intelligenza la lezione di Lotto a Jesi nella pala di Santa Lucia¹⁹.

Volendo seguire la storia di Lucia di Siracusa nelle parole di Iacopo da Varazze corrispondenti alle immagini di Pasqualino Rossi, si nota che il racconto del vicentino prende avvio da un episodio che, dal punto di vista cronologico dovrebb-



Fig 2. Pasqualino Rossi, *Sant'Agata appare a Santa Lucia*

be venire dopo, ovvero, partendo da sinistra la prima tela raffigura l'*Elemosina di Santa Lucia ai poveri* (fig. 1), che secondo la *Legenda* è posteriore all'apparizione di Santa Agata alla giovane siracusana, in seguito alla quale, lei e la madre «tornate a casa, ogni giorno prendevano una parte dei beni e la distribuivano ai poveri»²⁰. Il dipinto, per qualità compositiva e coloristica considerato da Zampetti un «autentico capolavoro»²¹, concentra in sé gli elementi caratterizzanti il linguaggio pittorico dell'artista veneto, a partire dai colori che concorrono a dare ritmo alla scena, dominata da toni terragni però illuminati dagli azzurri freschi e trasparenti e dai bianchi delle vesti, che emergono da un groviglio di umanità mendicante.

Con la capacità che gli era propria di rappresentare la realtà, l'artista cala l'episodio sacro all'interno di una scena di vita quotidiana, con l'inserimento di brani popolareschi e sembrerebbe colti dal vivo, come il bambino che ignaro volta le spalle alla santa e alzando le braccia per aggrapparsi a quelle della madre solleva la camiciola scoprendosi il sederino. Non a caso un particolare di questo dipinto, l'intreccio delle mani dei mendicanti e quella di Lucia, è stato scelto come immagine simbolo della mostra organizzata a Serra San Quirico nel 2009, perché in essa sono racchiusi «grazie e affetti» che sono la cifra stilistica di questo pittore. Sul bordo inferiore al centro è dipinto uno stemma che purtroppo non si è ancora riusciti a identificare, sicuramente legato alla committenza, non sappiamo se della singola opera o dell'intero ciclo: «uno scudo sagomato, troncato di giallo e semipartito di giallo e di rosso. Nel capo è raffigurata un'aquila vista frontalmente con le ali aperte e la testa rivolta verso destra, di smalto nero; sulla cima [...] il monte all'italiana, a sei cime poste a piramide [...] sull'angolo sinistro della punta abbiamo un leone rampante volto verso destra. Attorno allo scudo sono riportate le lettere P.D.B.»²².

Nella tela successiva è raffigurato l'episodio miracoloso nel quale *Sant'Agata appare a Santa Lucia* (fig. 2):

Lucia, nobile fanciulla siracusana, sentendo parlare per tutta la Sicilia della fama di sant'Agata, era andata alla sua tomba con la madre Euticia, che da quattro anni soffriva di una perdita di sangue, e i medici non avevano potuto guarirla. Capì che durante la celebrazione della messa si leggesse quel giorno il passo del Vangelo in cui si dice che il Signore guarì una donna da quella stessa malattia; Lucia disse allora alla madre:

- Se credi a ciò che è stato letto, credi che Agata ha sempre accanto a sé colui per il quale ha patito il martirio: se dunque toccherai con fede la sua tomba, riacquisterai immediatamente la salute.

Quando tutti si allontanarono, la madre e la figlia rimasero in preghiera presso la tomba: il sonno avvinse Lucia ed ella vide davanti a sé Agata, ornata di pietre preziose, in mezzo agli angeli, che le diceva:

- Sorella mia Lucia, vergine devota a Dio, perché mi chiedi ciò che tu stessa potresti immediatamente ottenere per tua madre? Ecco che, grazie alla tua fede, è guarita.

Svegliandosi Lucia disse allora a sua madre:

- Madre mia, ecco, tu sei guarita: ma ti prego, in nome di colei che con le sue preghiere ti ha salvato, di non parlarci più del mio fidanzato, e di elargire ai poveri tutto ciò che mi avresti dato in dote²³.

Come detto, dal punto di vista cronologico del racconto, il miracolo è accaduto prima della rinuncia ai beni da parte della giovane e della loro distribuzione ai poveri. Ma i tre quadri centrali del coro hanno subito dei rimaneggiamenti, evidentemente, a causa della loro collocazione nel catino absidale dove l'andamento concavo della parete imponeva di montare le tele, già dipinte, su telai curvi e, probabilmente per questo, fu necessario aggiungere delle strisce di tela ai lati così da allargarle e adattarle alle cornici. Forse si decise di invertire i primi due episodi perché nella scena con apparizione di Sant'Agata ci sono poche figure e risultava così più facile l'aggiunta pittorica di elementi dello sfondo. Anche se nella tela con *Santa Lucia davanti al giudice Pascasio* (fig. 3), l'integrazione sul lato destro ha comportato l'inserimento di un nuovo personaggio nel quale Mazza riconosceva inequivocabilmente la mano di Pasqualino; questo dettaglio lo portava giustamente a ipotizzare la presenza *in situ* dell'artista che avrebbe dipinto le tele a

Fig. 3. Pasqualino Rossi, *Santa Lucia davanti al giudice Pascasio*



Roma ma che poi, trovandosi nelle Marche per altre commissioni, aveva seguito direttamente la *mise en oeuvre* del ciclo, lo stesso studioso spiegava così anche gli evidenti influssi stilistici e compositivi derivanti dalla pala di Santa Lucia di Jesi dipinta da Lotto: «Non solo la scelta tematica e la sensibilità narrativa, ma la stessa composizione stabilisce collegamenti tra le sue serie (...) potrebbero bastare queste suggestioni lottesche a convincere dell'effettivo soggiorno di Pasqualino Rossi nelle Marche, finora supposto in ragione dell'elevato numero dei dipinti (...) e tuttavia non corroborato da una documentazione oggettiva»²⁴.

Il legame con la Santa Lucia di Lotto è palese nella scena con il giudice Pascasio, davanti al quale la ragazza era stata condotta, in seguito alla denuncia per il suo credo cristiano da parte dell'ex fidanzato. Tutta la determinazione di questa giovane che non si lascia intimidire dal fidanzato né tanto meno da colui che rappresenta la legge, una legge che lei non riconosce più come propria, controbattendo sfrontata e sicura ad ogni accusa che le viene mossa, sta in quel gesto dell'indice alzato e nella forza dello sguardo impavido rivolto al giudice che Lotto inventa per la sua eroina e che dovette colpire il vicentino, tanto da volerlo emulare. Questo il passaggio narrato nella *Legenda*:

Avendo Lucia venduta ogni cosa e fattane elemosina ai poveri, il fidanzato condusse Lucia davanti al magistrato Pascasio e disse che era cristiana e che aveva agito contro le leggi imperiali. Pascasio la invitò a sacrificare agli idoli ma Lucia rispose:



Fig. 4. Pasqualino Rossi, *Santa Lucia vanamente trascinata al bordello*

- Il sacrificio gradito a Dio sta nel visitare i poveri e provvedere ai loro bisogni; e poiché non ho più niente da dare, gli offrirò me stessa.

Allora Pascasio:

- Queste cose raccontale pure a qualche altro sciocco come te, ma a me, che rappresento la legge, fai a meno di dirlle.

- Tu rappresenti la legge dei tuoi principi, - gli rispose Lucia, - io la legge del mio Dio. Tu temi i principi e io temo Dio. Tu non vuoi offendere quelli e io cerco di non offendere Dio. Tu vuoi piacere a loro e io non desidero altro che piacere a Dio. Fa' dunque ciò che credi sia utile, e io farò ciò che riterrò utile a me.

- Hai dilapidato il tuo patrimonio con dei corruttori, e ora parli come una prostituta, - le rispose Pascasio. E Lucia:

- Il mio patrimonio l'ho messo in un posto sicuro, e certo non ho mai conosciuto gli uomini che corrompono la mente e il corpo.

- Chi sono questi corruttori del corpo e della mente? - chiese Pascasio.

- I corruttori della mente siete voi, che convincete le anime ad abbandonare il loro creatore. I corruttori del corpo sono invece quelli che preferiscono godere i piaceri del corpo piuttosto che sedere alla mensa celeste.

Allora disse Pascasio:

- La farai finita di parlare quando ti farò frustare.

Ma rispose Lucia:

- Le parole di Dio non possono cessare²⁵.

Le parole taglienti e la sicurezza di Lucia fecero infuriare il giudice che dunque la condannò al pubblico oltraggio e all'ingiuria più feroce che però non poterono nulla contro di lei che, rafforzata dallo Spirito Santo, resistette al martirio, così come viene illustrato nella tela raffigurante *Santa Lucia vanamente trascinata al bor-*

dello (fig. 4) e come è raccontato da Iacopo da Varazze:

- *Tu sei dunque Dio? - le chiese Pascasio.*
 - *Io sono l'ancella di Dio, che disse: «Quando sarete di fronte a re potenti, non abbiate timore. Non sarete voi infatti a parlare, ma lo Spirito Santo parlerà per bocca vostra» (Mc 13,11).*
 - *Dunque lo Spirito Santo è in te?*
 - *Coloro che vivono nella castità sono il tempio dello Spirito Santo.*
 - *Ti farò portare in un lupanare, ti farò violentare, e perderai lo Spirito Santo.*
 - *Non si corrompe il corpo se non con il consenso della mente: se mi farai violentare, io meriterò due volte la corona della castità. Non potrai mai avere il consenso della mia volontà. Ecco: il mio corpo è pronto a ogni supplizio. Che cosa aspetti? Figlio del demonio, sfoga la tua voglia di farmi torturare.*
- Allora Pascasio fece venire dei lenoni e disse loro:*
- *Invitate tutto il popolo, che si diverta con lei, finché non muoia.*
- Quando però la vollero trascinar via, lo Spirito Santo la rese così pesante che nessuno riuscì a smuoverla; allora Pascasio fece aggiungere mille uomini, legandola mani e piedi, ma non poterono smuoverla; aggiunse allora agli uomini mille coppie di buoi, ma anche allora la vergine del Signore rimase immobile. Chiamati poi dei maghi che la smuovessero coi loro incantesimi, non riuscirono a spostarla per nulla²⁶.*

I gesti concitati delle figure e la forte caratterizzazione degli uomini intenti nello sforzo sovraumano di spostare la fanciulla, che pur leggiadra nella posa e negli abiti svolazzanti non si muove, conferiscono alla scena una connotazione naturalistica che viene mitigata e moderata dalla presenza sullo sfondo di un elegante colonnato classicheggiante. Anche in questo caso si esplica il linguaggio stilistico del vicentino, e come già notava Bonita Cleri, «in effetti è stato nei dipinti serrani che egli ha avuto modo di coniugare i due aspetti della sua produzione: quello di genere, che trae i migliori spunti dall'osservazione della realtà, e quello di un richiamo alla compostezza classica, tipico dei suoi soggetti sacri»²⁷.

Per la scena finale, la *Gloria di Santa Lucia* (fig. 5), si deve tornare al centro del coro dove su un cielo che trasmuta dall'azzurro inteso e terreno, all'abbagliante ocre dorato della corte celeste che si apre in alto, campeggia la santa martire inginocchiata, trasportata dagli angeli aggrovigliati tra le nuvole di cotone mentre uno di essi regge il piattino con gli occhi, tipico attributo riferito alla santa che tradizionalmente viene invocata per la protezione della vista.

Tutte e quattro le scene laterali sono caratterizzate dalla presenza sullo sfondo di elementi architettonici di sapore classicheggiante, volutamente inserite per conferire una certa monumentalità alle immagini e che sono anche un'esibizione degli aggiornamenti romani dell'artista, che dimostra prediligere un certo gusto per la rovina e le architetture all'antica. In questo dobbiamo cogliere un avanzamento qualitativo rispetto ai dipinti di Fabriano che, quando si tratta di raffigurare degli interni, mostrano sempre un fondo neutro e non ben distinguibile nei dettagli architettonici. A Fabriano l'unico richiamo all'antichità classica sono il fusto di colonna dietro la Vergine, che in questo caso assume anche il significato simbolico di *turris eburnea*, nella tela con Sant'Agnese della cappella Alberti; e l'idolo pagano che il santo martire si rifiuta di adorare nel dipinto laterale della cappella di San Giuseppe, nel quale inoltre si intravede, nell'azzurro del paesaggio sullo sfondo, un edificio con cupola che richiama il Pantheon. A Serra San Quirico invece Rossi dimostra di conoscere e di saper riprodurre in pittura gli



Fig. 5. Pasqualino Rossi, *Gloria di Santa Lucia*

ordini architettonici e le singole parti che li compongono, pur utilizzando le architetture quasi come sfondi scenografici, come elementi decorativi più che come reale comprensione e appropriazione dello spazio. Allo stesso modo si ritrovano accenni architettonici nel ciclo risalente al 1699 dedicato a San Bartolomeo a Cagli, anche se qui l'artista li ripropone in maniera molto più semplificata.

Altri sono invece i riferimenti accostabili alle opere di Fabriano: come già faceva notare Laura Nocchi²⁸, le figure sullo sfondo a sinistra della tela con *Santa Lucia vanamente trascinata al bordello* si ritrovano, nella stessa posizione nel *Battesimo di Sant'Agostino* a Fabriano; i tratti, anche fisionomici, di alcune figure femminili, la Santa Lucia delle ultime due scene del ciclo di Serra rimandano alla *Santa Maria Maddalena rapita in cielo* di Fabriano. È evidente quindi il riuso degli stessi modelli, e forse degli stessi cartoni, nei due diversi interventi dell'artista per i silvestrini marchigiani.

La stessa tipologia fisionomica ritorna nell'*Assunta* (fig. 6) collocata sul primo altare a destra della chiesa di Santa Lucia. Anche in questo caso si ritrovano gli elementi caratterizzanti le figure di Pasqualino «che si delineano nella caratteristica inclinazione del capo, negli occhi rivolti verso l'alto, nella posa delle mani»²⁹. Le affinità sono anche stilistiche, ben evidenti nella tecnica esecutiva che in questo caso appare assai veloce, leggera, il colore sembra quasi acquerel-

Fig. 6. Pasqualino Rossi, *Assunta*

lato, vengono definiti con maggiore dettaglio i volti mentre tutto il resto è lasciato più evanescente, così come i colori utilizzati, che sono più caldi, pastello, schiariti e ricordano, ancora una volta, la *Santa Maria Maddalena rapita in cielo* di Fabriano. Tali elementi legano strettamente l'esecuzione dell'*Assunta* con la produzione fabrianese.

Nell'altra tela di Pasqualino raffigurante la *Madonna del Carmine* (fig. 7), collocata sul primo altare a sinistra, quindi di fronte al precedente, l'intonazione appare completamente diversa. L'impasto dei colori è più denso, i toni si incupiscono, le figure sono maggiormente definite nei dettagli e nella loro plasticità così come



Fig. 7. Pasqualino Rossi, *Madonna del Carmine*

i panneggi degli abiti appaiono più pesanti e quasi scolpiti dal chiaroscuro, ben evidenti nel gruppo di figure sedute in primo piano sul lato sinistro in basso. Le due donne scollate, con le maniche della camicia arrotolate, vengono ritratte in pose popolarresche, la prima in abito giallo si appoggia sulla mano destra per poter sorreggere il bambino nudo che pare aggrapparsi alla madre quasi spaventato per la visione della Madonna; l'altra, in abito rosso, incredula si appoggia con una mano alla spalla della compagna mentre con l'altra si porta un dito alla bocca; l'uomo barbuto dietro loro, dalla carnagione più scura, con maggiore sicurezza rispetto alle due donne allunga la mano nell'atto di ricevere lo scapolare dalla

A sinistra,
Fig. 8. Anonimo, *Sant'Agata*

A destra,
Fig. 9. Anonimo, *Sant'Apollonia*



Vergine. In secondo piano, sul lato destro, un gruppo di fedeli appare dall'oscurità illuminato da una torcia tenuta in mano da una figura femminile che sembra vestita all'antica. Cronologicamente mi pare si possa proporre per quest'opera un'esecuzione estrema nell'arco temporale dell'attività per i silvestrini in terra marchigiana, e va forse legata all'altra tela serrana con *San Quirico e Santa Giulitta* che, pur mostrando i segni di una cattiva conservazione, come la precedente presenta un «improvviso affondo chiaroscurale» a causa del quale, come Mazza osservava, «molti dipinti di Pasqualino Rossi furono spacciati già in antico come Giuseppe Maria Crespi»³⁰.

I primi due altari, entrando in chiesa, che si fronteggiano sono decorati dunque con opere di Pasqualino e in entrambi i casi, per uniformarne le decorazioni, ai lati sono state posizionate coppie di tele raffiguranti sante martiri che paiono di scuola bolognese: ai lati dell'altare a destra, quello dell'*Assunta*, vi sono *Sant'Agata*



A sinistra,
Fig. 10. Anonimo, *Sant'Agnese*

A destra,
Fig. 11. Anonimo, *Santa Margherita*

(fig. 8) a sinistra e *Sant'Apollonia* (fig. 9) a destra, mentre, sull'altare opposto, ai lati della *Madonna del Carmine* troviamo *Sant'Agnese* (fig. 10) e *Santa Margherita* (fig. 11)³¹.

Attribuite al Rossi sono anche le quattro telette posizionate ai lati della terza cappella a destra, sovrapposte tra loro, in coppia, entro cornici a stucco dorate e raffiguranti quattro santi: *San Carlo Borromeo* (fig. 12), *Sant'Antonio da Padova* (fig. 13), *San Nicola da Bari* (fig. 14), *San Filippo Neri* (fig. 15). Angelo Mazza sottolineava la coincidenza, forse non del tutto casuale, che sull'altare di quella cappella, un tempo dedicata a San Michele Arcangelo, si trovasse la tela dell'artista Giacinto Brandi³². I due pittori si erano già ritrovati a lavorare nello stesso ambiente, a Roma nella chiesa di San Carlo al Corso, dove si conserva l'*Orazione nell'orto* di Pasqualino Rossi e dove il Brandi tra il 1671 e il 1679 lavorò al grande affresco della volta, e poi di nuovo a Fabriano nella chiesa di San Benedetto³³. Mazza dunque ipotizzava che «un poco più avanti nel tempo, i due artisti siano stati

In alto, a sinistra,
Fig. 12. Pasqualino Rossi, *San Carlo Borromeo*

A destra,
Fig. 13. Pasqualino Rossi, *Sant'Antonio da Padova*



In basso, a sinistra,
Fig. 14. Pasqualino Rossi, *San Nicola da Bari*

A destra,
Fig. 15. Pasqualino Rossi, *San Filippo Neri*



nuovamente associati nella decorazione della chiesa di Serra San Quirico, dove però Pasqualino è investito del ruolo principale, sotto la probabile regia del silvestrino Isidoro Rosa, eletto abate generale del 1674, che peraltro si faceva carico delle spese per gli intagli e per la doratura della cappella confinante dedicata al beato Ugo da Serra San Quirico, discepolo di San Silvestro e compatrono di Serra San Quirico»³⁴.

NOTE

1. A. MAZZA, 2009, pp. 17-41.
2. G. DONNINI, 2005, pp. 98, 277-280, in particolare p. 98.
3. P. ZAMPETTI, 1990, p. 264.
4. L. DIOTALEVI, 2009, pp. 113-114.
5. Fonte Avellana, Archivio, Fondo SS. Biagio e Romualdo di Fabriano, *Variorum protocoll.*, XXVI, c. 14r (documento pubblicato in M.M. PAOLINI, 2009, p. 83).
6. F. NICOLAI, 2009, pp. 87-93, in particolare p. 89.
7. Luigi Lanzi ricorda anche un suo «quadretto di San Francesco (...) dello stesso gusto e assai bello» in casa Bracci a Fabriano, L. LANZI, ed. 2003, p. 90 (f. 49v).
8. Il documento, in latino, già nella Sezione di Archivio di Stato di Fabriano, oggi è conservato in ASA, Fondo notarile Fabriano, notaio Luca Vallemani, Anno 1679, cc. 140v-141v, ed è trascritto in M.M. PAOLINI, 2009, pp. 79-85, in particolare p. 83.
9. Per la rilettura iconografica del soggetto si veda M.M. PAOLINI, 2013, pp. 164-177, in particolare pp. 170-173.
10. C. MAGGINI, 1996, pp. 42-43.
11. ASA, Fondo notarile Fabriano, notaio Valerio Manni, Anno 1678, cc. 834r-835v. Sulla vicenda si vedano in generale le cc. 830r-840v, in parte pubblicate in M.M. PAOLINI, 2009, pp. 84-85. Per la concessione della cappella nel 1664 si veda: ASA, Fondo notarile Fabriano, notaio Andrea Manni, Anno 1664, vol. 1259, cc. 138r-139r, pubblicato in M.M. PAOLINI, 2013, p. 176, n. 30.
12. Il contratto è andato disperso ma fu pubblicato da C. RAMELLI, 1844, pp. 82-85; edito anche in M.M. PAOLINI, 2009, p. 84.
13. D. GASPARI, 1883, p. 69.
14. Ivi, p. 63.
15. A. MAZZA, 2000, pp. 267-281, in particolare p. 270.
16. D. GASPARI, 1883, pp. 34-35, nota 4.
17. Ivi, p. 34.
18. I. DA VARAZZE, ed. 1995, pp. 34-37.
19. A. MAZZA, 2000, p. 270.
20. I. DA VARAZZE, ed. 1995, p. 35.
21. P. ZAMPETTI, 1990, p. 261.
22. L. NOCCHI, 2002, pp. 217-230, in particolare p. 227; descrizione riportata anche in L. DIOTALEVI, 2009, p. 119, a cui rimando anche per la bibliografia precedente. Probabilmente lo stemma va riferito a uno dei monaci silvestrini che donò il denaro necessario a tale decorazione, così come sono ricordati altri casi documentati, per i quali si veda M. PARAVENTI, 2001, pp. 533-541, in particolare p. 538 e note 13, 14.
23. I. DA VARAZZE, ed. 1995, pp. 34-35.
24. A. MAZZA, 2000, pp. 271, 273.
25. I. DA VARAZZE, ed. 1995, p. 35.
26. Ivi, p. 36.
27. B. CLERI, 2001, pp. 543-550, in particolare p. 550.
28. L. NOCCHI, 2002, pp. 224, 226, 227.
29. L. DIOTALEVI, 2009, p. 122.
30. A. MAZZA, 2000, p. 275.
31. I quattro laterali non vanno sicuramente riferiti alla mano di Pasqualino.
32. Marta Paraventi ricorda che sull'altare era collocata un'opera di Giacinto Brandi, andata dispersa, e che fu sostituita nel 1815 dall'immagine della *Madonna della Misericordia* che si vede attualmente, M. PARAVENTI, 2001, p. 540, nota 20. La data 1815 porterebbe a pensare che la sostituzione delle immagini fu resa necessaria per la «requisizione napoleonica» dell'opera del Brandi.
33. Per l'intervento del Brandi nella chiesa silvestrina di Fabriano non ci sono riferimenti documentari che possano attestarne la piena paternità e l'anno d'esecuzione: si veda F. FRATERNALI, 2013, pp. 150-155, in particolare pp. 152-154, dove l'autore ricorda anche un'altra opera di Giacinto Brandi a Fabriano, nella chiesa di San Nicolò, il *Transito di Sant'Anna* che fu saldata all'artista tra il 1653 e il 1655.
34. A. MAZZA, 2009, p. 123.