

## La *Via Crucis* tra devozione e arte: un percorso nella Provincia di Pesaro e Urbino

Anna Cerboni Baiardi

*Egli vedeva il Calvario  
come una punta di diamante  
e una gioia assoluta.  
Egli sapeva che per conoscere il Padre  
doveva conoscere il Figlio,  
sapere di se stesso  
ciò che l'uomo non sa:  
che era un martire,  
che era un debole assoluto,  
che era un cencio di dolore  
che sarebbe divenuto morbida stola  
ai piedi di sua madre divina.*

Alda Merini, *Poema della Croce*

Collocate lungo le navate delle chiese, spesso lontano dagli sguardi dei visitatori, attratti dalle tele di più grandi dimensioni, dalle statue o dagli stucchi che ornano gli altari, le stazioni della *Via Crucis* costituiscono un prodotto artistico destinato a catturare solo in rari casi l'attenzione di chi passa. È per questa ragione che nel tentativo di valorizzare alcuni degli aspetti meno noti del nostro territorio si è voluto rivolgere proprio ad esse un'attenzione particolare, nella speranza di riscattarle da un destino sfavorevole che ne ha subordinato la valenza estetica e storica alla funzione devozionale, e nella certezza che un diverso atteggiamento di conoscenza e di considerazione sia alla base di una più efficace tutela e salvaguardia.

Il presente lavoro, ispirato dall'Amministrazione Provinciale, è cominciato come un vero e proprio viaggio alla ricerca delle *Viae*, condotto nelle città e nelle nostre campagne, di solito nelle domeniche assolate, sperando di trovare aperte le chiese, disponibili i parroci, partecipi i diversi studiosi locali, e si propone come un ideale itinerario, non curante della effettiva viabilità, alla scoperta di queste particolari forme artistiche, spesso complicate anche della riscoperta di luoghi osservati sotto un'altra luce.

Ordinate topograficamente, le opere prescelte disegnano un percorso che da Pesaro si svolge nei territori dell'entroterra della provincia di Pesaro e Urbino: Gabicce Mare, Macerata Feltria, Pietrarubbia, Mercatello sul Metauro, Peglio, Urbino, Cagli, Pergola, Fossombrone, Mombaroccio, Monteciccardo, San Costanzo, per approdare nuovamente al mare con l'ultima città, Fano.

Quattordici i luoghi scelti come quattordici sono le stazioni di cui è composto il cammino della Croce; per ognuno di essi una o più serie, appartenenti a tempi e tipologie differenti.

Non si tratta né poteva trattarsi di una catalogazione sistematica, che pure potrebbe essere avviata, ma piuttosto di una selezione, tra

le tante realtà visitate, di alcune delle *Viae Crucis* che, nei limiti dati dalla ricerca, ci sono apparse tra le più interessanti e rappresentative del territorio.

Nella maggior parte dei casi si tratta di manufatti ancora oggi collocati nei luoghi per i quali sono stati realizzati, interessanti anche per i legami con il contesto che li contiene, per la storia dei luoghi e dei personaggi che ne hanno voluta la realizzazione e, insomma, per la storia del nostro territorio, per quell'idea di museo diffuso di cui molto si parla.

Non sono mancati studi relativi allo sviluppo storico della pratica della *Via Crucis*, né agli aspetti iconografici e artistici dedicati a singole serie perlopiù indagate in relazione all'analisi dei luoghi che le ospitano o alla figure degli artefici che le hanno realizzate, o alla tipologia dei materiali che le caratterizzano<sup>1</sup>; certo è però che solo raramente, o forse mai, si è dato vita ad un'indagine che affrontasse l'argomento in relazione ad un territorio, e che, grazie allo studio di un considerevole numero di casi, permettesse di avanzare delle ipotesi sull'evoluzione di questo genere artistico in determinate aree.

Come ben spiegato da Umberto Mazzone nel saggio contenuto nel presente volume, la pratica della *Via Crucis* affonda le proprie radici in epoche assai lontane, avendo probabilmente origine a Gerusalemme nella venerazione che i primi fedeli dimostrarono riguardo ai luoghi della Passione, come testimonia lo stesso San Gerolamo<sup>2</sup>. Con la sua profonda devozione alla passione di Cristo, Francesco d'Assisi, *alter crucifixus* e *angelo apocalittico*, costituì una figura essenziale nell'accostamento compassionevole dei Cristiani alla Via della Croce<sup>3</sup>; i Francescani, infatti, custodi dei luoghi santi di Gerusalemme e chiamati fin dalla fine del XIV secolo ad accompagnarvi i pellegrini, esercitarono un ruolo fondamentale nella diffusione e nel radicamento di questa devozione. Imparentata con i *Sacri Monti* e i *Calvari*, anch'essi eretti per ricordare e ripercorrere in particolari occasioni, lontano dai luoghi santi, il doloroso cammino di Cristo<sup>4</sup>, l'attuale *Via Crucis* composta da quattordici stazioni (è recentissima l'aggiunta della XV stazione raffigurante la *Resurrezione*), desunte dalla commistione di fatti narrati nel vangelo e di altri tratti dagli apocrifi, si è affermata nel corso dei secoli, come risultante di differenti forme e iconografie.

Sull'affermazione della *Via Crucis* odiernamente intesa, non poco interferì, ad esempio, la devozione pietistica, anch'essa peraltro estremamente varia, per le Cadute di Cristo sotto il peso della Croce<sup>5</sup>, diffusasi nel Nord Europa (Germania Olanda e Belgio) in modo particolare nel XV secolo, precocemente registrata in serie xilografiche come quella conservata nel Museo Nazionale di Stoccolma<sup>6</sup>, o nelle stazioni scolpite a Norimberga da Adam Krafft, oggi nel Museo Germanico, anch'esse databili alla fine del XV secolo.

Originaria dell'area fiamminga, la forma attuale della *Via Crucis* fu trapiantata in Spagna nel XVI secolo e da qui in Sardegna, allora sotto il dominio spagnolo, dove la prima, costituita da semplici croci, fu eretta nel 1616 nel convento del monte di



1



2

Valverde, cui seguì, ad opera del minore sardo Salvatore Vitale, quella della Chiesa di San Miniato a Firenze del 1628. Per rintracciare una *Via* costituita da immagini dipinte bisognerà aspettare il 1636, anno cui si data quella perduta del convento francescano di Monteripido presso Perugia, costituita da quattordici edicole o cappelle con immagini affrescate, rinnovate nel 1711<sup>7</sup>; nel 1702 invece si colloca la scomparsa *Via* in Santa Maria d'Aracoeli, per la quale venne addirittura scritto un particolare esercizio: *La via sacra, ovvero la devota guida della Via Crucis o strada dolorosa del nostro appassionato Gesù dalla casa di Pilato sino al Calvario, coll'aggiunta delle figure incise in rame, stabilita nella chiesa di Aracoeli in Roma* (Roma 1702).

Poco più tardi sarebbe entrato in gioco San Leonardo da Porto Maurizio (1676-1751), il maggior responsabile dell'erezione in Italia di *Viae Crucis*, ch'egli considerava come "una batteria contro l'inferno", una "missione perpetua", una "scala del Paradiso"; la sua instancabile attività di missionario e predicatore contribuì a renderla una delle usanze devozionali più popolari, ancor oggi sentita e praticata<sup>8</sup>. Egli innalzò personalmente ben 572 *Viae*, tra le quali la più famosa fu quella del Colosseo, eretta a ricordo dell'anno giubilare 1750. Ben documentata anche la sua attività nelle Marche: nel 1735 fu a Chiaravalle, nel 1738 a Pesaro, Fano, Fossombrone, Camerino e Cingoli, nel '39 ad Ascoli, Macerata, Osimo, Ancona, Recanati, Camerino, Fabriano e Pergola; nel '40 a San Severino, Tolentino, Fermo, Osimo e Loreto. Brevi pontifici concessero speciali indulgenze per i fedeli che si fossero sottoposti a tale pratica e, dopo anni di lotte, egli ottenne che le *Viae Crucis* potessero essere erette anche in chiese non francescane.

Proprio dal Settecento, epoca in cui si assiste al proliferare di una varietà di opere dedicate al tema, prende avvio la nostra selezione che, prelevando da quel secolo frammenti di una realtà artistica minore, piccoli fatti dimenticati, riesce in alcuni casi inaspettatamente a metterci sulla pista di situazioni perfino emozionanti.

La più antica serie considerata si conserva nella Chiesa di San Giovanni dei Frati Minori di Pesaro (*scheda n. 1*), dove nel 1729 venne eretta, a spese di alcuni benefattori, una nuova *Via Crucis* in sostituzione di "effigie di carta e croci dipinte". Dai documenti conservati sappiamo che ne fu autore un certo Zanetti veneziano, da noi identificato con Antonio Maria Zanetti il Giovane (1706-1778) che, sebbene noto per la sua attività di storico e critico della pittura veneziana nonché di custode della Biblioteca Marciana di Venezia per una quarantina d'anni, si era da giovane accostato alla pittura, probabilmente appresa nell'ambito della cultura cosmopolita del più anziano e omonimo cugino. Purtroppo non individuata, l'attività pittorica dello Zanetti, peraltro da lui stesso rivendicata (egli si definisce 'professore', e non 'dilettante', per essersi lungamente esercitato nella pittura), resta avvolta nel mistero ed è probabile che la nostra attribuzione, per forza di cose condotta sulla base di supposizioni e indizi, possa costituire un utile documento per la sua ricostruzione.

Comunque sia, l'opera pesarese risulta essere il frutto di un artista colto, che mescola suggestioni venete, soluzioni prospettiche

di stampo bibienesco, iconografie di matrice nordica divulgate attraverso le stampe: le sue scene sono popolate da una chiassosa e varia umanità che si muove entro le mura di una Gerusalemme tutta veneziana dove sono riconoscibili la pseudo Basilica di San Marco coronata dai suoi cavalli, nello sfondo della prima caduta di Cristo sotto il peso della croce, o la Torre dell'Orologio nella quinta stazione; fuori dalle mura cittadine la sua turba prosegue il cammino al seguito di Cristo entro brani naturalistici dai cieli sempre più turbolenti. Se la prima stazione di questa serie richiama un modello iconografico simile a quello diffuso dalle stampe cinquecentesche di Joan Sadeler che divulgano l'opera di Christoff Swartz e mostrano Gesù atterrato e martirizzato ai piedi dei dignitari (come Caifa, i grandi sacerdoti o Pilato) che non hanno contrastato la sua condanna, raffigurati in posizione eminente, diversa risulta l'interpretazione di questo primo episodio in una serie di poco successiva, conservata nella Chiesa di San Fortunato a Peglio (*scheda n. 7*), eseguita in maiolica policroma tra il 1733 e il 1734. In questo caso infatti Cristo è condotto in ceppi al cospetto di Pilato, seduto sopra uno scranno reale, alla presenza di pochi altri personaggi. Questa diversa iconografia, che incontrerà una interessante affermazione, risulta anch'essa mediata da modelli incisori, come quelli derivanti dalla serie dedicata alla passione di Cristo, pubblicata da Giulio Bonasone nel 1560 (molto simile l'iconografia delle due incisioni con *Gesù davanti a Caifa* e *Gesù davanti a Pilato* che vi compaiono). Allo stato delle ricerche le formelle di Peglio sembrano costituire il primo caso di *Via Crucis* eseguita in maiolica; siglate "F.M.S.F.", son state attribuite a Francesco Maria Scatena, attivo a Urbania nel corso del XVIII secolo e sviluppano una particolare iconografia, in parte dipendente dal culto delle sette cadute di origine nordica.

Un posto del tutto singolare merita la *Via* del Santuario del Beato Sante a Mombaroccio (*scheda n. 15*) che introduce nei nostri luoghi un'ulteriore tipologia iconografica, specie per ciò che concerne la prima e l'ultima raffigurazione; nella prima infatti sono presentati, oltre all'avvenimento principale della condanna di Gesù posto al centro della scena, anche altri due episodi relativi a *Cristo alla colonna* e all'*Imposizione della corona di spine* che, pur pertinenti al martirio di Cristo, non sono normalmente contemplati nella *Via Crucis*; nell'ultima stazione invece l'artista, sospendendo ogni intenzione narrativa, sceglie di concentrare l'attenzione sul corpo di Cristo che, depresso sopra un sarcofago marmoreo, è offerto all'adorazione dei fedeli tra rosse e teatrali cortine, come entro una teca i corpi dei martiri. Inoltre sono rappresentate almeno quattro cadute di Gesù sotto la croce. Stando ai documenti, autore di questa serie fu uno sconosciuto pittore fermano di nome Giuseppe Natali, ignoto anche ai repertori biografici, al quale già era stata riferita un'altra *Via*, del tutto identica alla nostra, conservata in Santa Maria delle Grazie di Montepandone. Dalle ricerche condotte per l'occasione, si è resa possibile l'ipotesi di individuare in Natali un allievo o un collaboratore di Ubaldo Ricci (1669-1732), interessante artista fer-



Fig. 1-2 - J. Sadeler da C. Swartz, Gesù dileggiato e Gesù davanti a Pilato, incisioni, 1589.

Fig. 3 - G. Bonasone, Gesù davanti a Pilato, incisione, 1560.



Fig. 4 - P.A. Ugolini, Crocifissione, olio su tela, 1757, Urbania, Cattedrale.

mano, capostipite di un'intera famiglia di pittori, educato in patria nello studio di Lorenzo Foschi (maestro anche di Giuseppe Ghezzi) e a Roma nell'ambito del Maratta, sensibile interprete, nelle opere migliori, di uno stile di ascendenza cortonesca. Giuseppe Natali infatti ripropose pedissequamente nelle telette di Mombaroccio, datate al 1738, un modello di *Via* introdotto probabilmente per la prima volta dal Ricci in una serie compiuta nel 1731 per la Chiesa di Santa Caterina di Ripatransone; spostata successivamente nella Cattedrale della cittadina, la *Via* venne trafugata negli anni Ottanta del secolo scorso, ma è nota attraverso le fotografie eseguite subito dopo il restauro. Di qualche utilità anche la scoperta che proprio il modello riccresco, immediatamente diffuso anche dai collaboratori più diretti del maestro, fu oggetto di tale apprezzamento da costituire, quasi per un intero secolo, una insostituibile fonte di riferimento anche per artisti di altre botteghe operanti nel Fermano (come quelle del Traiani o del Liozzi), tanto che *Viae* della stessa tipologia si registrano in numerose chiese dei territori della bassa Marca; se ne trovano nella Chiesa del Gesù di Fermo, nella Collegiata dei Santi Giovanni e Benedetto a Montegiorgio, a Monte Vidon Corrado, a Penna San Giovanni, a Monsanpietro Morico, a Ortezzano, a Carassai, in San Giacomo Maggiore a Massignano, a Grottammare, a Montefiore dell'Aso e ancora in altri luoghi.

Per la definitiva codificazione e successione degli episodi contemplati nelle diverse stazioni, risulta particolarmente interessante la pubblicazione nel 1735, da parte del bolognese Giuseppe Cantarelli, di una intera *Via Crucis* incisa all'acquaforte, di cui si conoscono pochi esemplari integri; tra questi quello conservato nella Pieve di San Cassiano di Macerata Feltria (*scheda n. 4*). L'autore sceglie per la prima stazione l'iconografia già incontrata nella serie in maiolica di Peglio, discendente, come si diceva, dall'incisione cinquecentesca del Bonasone, e stabilisce in numero di tre le cadute di Cristo. Nella seconda Gesù è caricato della croce, nella terza cade per la prima volta, nella quarta incontra la Madre, nella quinta è aiutato dal Cireneo, nella sesta si inginocchia davanti alla pia donna che gli asciuga il volto, nella settima cade per la seconda volta, nell'ottava incontra le donne di Gerusalemme, nella nona cade per la terza volta, nella decima è spogliato delle vesti, nell'undicesima è inchiodato alla croce; seguono infine *Crocifissione*, *Deposizione* e *Sepoltura*.

La serie della Chiesa di San Francesco di Pergola (*scheda n. 11*) databile al 1757 circa, firmata da Pietro Antonio Ugolini, allievo e collaboratore del più noto Giovan Francesco Ferri (1701-1775), ci consente invece di sottolineare la "varietà", almeno fino ad una certa data e nel rispetto degli episodi dati, di alcune soluzioni compositive. In questo caso infatti, diversamente da quanto attestato in altre serie anche successive, l'incontro tra Cristo e la Madre avviene in presenza di un'altra figura femminile, mentre quello con la Veronica, secondo un modello successivamente ben documentato, prevede la figura Cristo eretta di fronte alla pia donna inginocchiata.

Il racconto presentato nelle tele pergolesi, ambientato lungo le vie di una Gerusalemme tutta occidentale dove trovano posto costruzioni monumentali e vestigia romane, è percorso da un classicismo che stempera la veemenza dei gesti più efferati. Varrà la pena ricordare che l'Ugolini fu, forse assieme al Ferri, autore anche della *Via* della Cattedrale d'Urbania, proveniente dall'oratorio domestico della famiglia Materozzi della stessa città; un luogo del tutto particolare, dove erano conservate reliquie di ogni genere e che, purtroppo ormai smembrato, è rimasto vivo solo nelle parole degli storici. Qui il valore simbolico delle diverse stazioni della *Via Crucis*, ornate da ricche cornici dorate, era potenziato dalla presenza in ognuna di esse di un po' di terra proveniente dai luoghi santi.

Una inequivocabile *vis* popolare è quella che invece si registra nella *Via* di Ponte Capuccini a Pietrarubbia (*scheda n. 5*), costituita da quattordici formelle in terracotta risalenti con molta probabilità al 1760 e frutto di un anonimo artigiano locale. Nella maggior parte dei casi, realizzati in grande oggetto, i personaggi si muovono come su un palcoscenico e si presentano al fedele come se stessero recitando la loro parte con grande enfasi, spingendo quasi al grottesco le espressioni degli aguzzini, esasperando certe sproporzioni degli arti nella crudezza dei gesti. Una matrice popolare vicina all'attività di maestri e artigiani che anche nelle nostre terre erano attivi nella realizzazione dei presepi; una cultura dialettale come quella di un'altra *Via* in terracotta policroma, più tarda, conservata nel Museo Diocesano di Pennabilli ma forse proveniente dalla Chiesa del Seminario vescovile della cittadina, o invece teatralmente *naïve* come quella firmata nel 1865 da un certo Antonio Bollini per la Chiesa di Maioletto, oggi nello stesso museo.

La *Via* della Chiesa di Santo Spirito d'Urbino (*scheda n. 8*), così come quella della Collegiata di Mercatello sul Metauro (*scheda n. 6*), testimoniano di un altro utile aspetto della presente indagine; infatti ognuna di queste apporta nuove conoscenze sull'attività pittorica dei rispettivi autori. Nel caso urbinato si tratta di un'aggiunta direi fondamentale al catalogo di Michelarcangelo Dolci, artista cresciuto nell'ambito dell'Accademia Clementina di Bologna, lettore di geometria pratica, disegno di pittura e matematica presso l'Università di Urbino, di cui poco si è indagata l'opera pittorica, giacché l'attenzione degli studiosi nei confronti della sua figura si è sempre rivolta verso l'attività di conoscitore che il Dolci esercitò nella redazione della più importante guida urbinata, cioè le *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino*, redatte nel 1775 ma rimaste manoscritte fino all'edizione novecentesca. La *Via* a lui attribuita, databile nella seconda metà del XVIII secolo, si caratterizza per un'efficace ed esibita impaginazione prospettica, per l'accentuato gioco chiaroscurale, nonché per una vivace e inconsueta messa in scena delle figure.

Anche la *Via* di Mercatello, datata al 1795, va ad annettere materiale alla definizione di un altro catalogo, quello di Giuseppe del



5



6

Fig. 5 - Anonimo, Gesù caricato della croce, terracotta policroma, Pennabilli, Museo Diocesano.

Fig. 6 - A. Bollini, Gesù condannato a morte, terracotta policroma, 1865, Pennabilli, Museo Diocesano.



Monte, allievo del fanese Sebastiano Ceccarini (1703-1783), attivo anche ad Urbania per i già menzionati conti Materozzi; sebbene modesta sotto il profilo qualitativo, la sua attività, citata dalle fonti, risulta degna di attenzione per la ricostruzione di quel tessuto artistico locale di minor ordine, dove si prolungano e attardano i riflessi delle più alte tradizioni precedenti. Nella serie di Mercatello il pittore sembra volersi discostare dall'estenuata condivisione dei modelli più comunemente diffusi in questo genere di rappresentazioni, ispirandosi invece a soluzioni diverse, come quelle proposte, ad esempio, molto tempo prima, dal già citato fermano Giuseppe Natali, introducendo un numero maggiore di cadute e, nella prima stazione, l'immagine di Cristo già flagellato e coronato di spine. I personaggi un po' tozzi, si muovono rigidi come marionette del teatro dei pupi, bloccati in espressioni vuote e ripetitive, ma in ogni vignetta qualcuno ci guarda dritto negli occhi, tentando di stabilire un rapporto con noi spettatori.

Una serie di incisioni appese nella Chiesa di San Costanzo (*scheda n. 18*), pubblicate dall'editore-incisore romano Pietro Leone Bombelli nel 1782, ed eseguite da diversi artisti attivi in quelle date a Roma, ci permette di considerare il complesso e articolato ruolo svolto anche in questo caso dall'incisione. Le stampe di San Costanzo, rifinite con acquerellature colorate per renderle più simili a pitture, sono uno dei tanti esempi di incisioni dedicate al tema di cui sono custodi molte realtà chiesastiche che, a volte per ragioni di costi, si rivolsero ad un mercato più abbordabile ma al contempo ricco e vivace, non di rado costituito da opere di innegabile qualità, per il quale lo stesso Giandomenico Tiepolo aveva inciso e pubblicato nel 1749 le sue splendide acqueforti con la *Via Crucis*, desunte dai dipinti che lo stesso artista aveva eseguito, solo un anno prima, per l'Oratorio del Crocifisso di Venezia<sup>9</sup>. In questa città, del resto, la consuetudine con il soggetto in esame, anche inciso, è ribadita nel corso di tutto il Settecento; prova ne sia tra l'altro che nel frequentatissimo e rinomato laboratorio calcografico di Giuseppe Wagner, dove la traduzione delle opere pittoriche o disegnative si avvaleva di una tecnica che combinava acquaforte e bulino, divenuta celebre in Francia grazie ad un grande incisore come l'Audran, venne prodotta nel 1779 la *Via Crucis aeneis Tabulis exculpta atque vulgata cura directione ac correctione I. Wagner*<sup>10</sup>.

Tra i tanti esempi di *suites* incise variamente legate invece ai nostri luoghi, vorrei citare un'antica serie calcografica firmata da Martin Engelbrecht (1684-1756), anch'essa acquarellata, conservata nella Chiesa dell'Assunta di Montesecco di Pergola, ma anche un'altra, di cui conosco l'esemplare presente nella collezione grafica dei Musei Civici di Pesaro, realizzata dall'incisore Andrea Matteo Wolfgang (1660-1736) che aderisce al modello nordico delle più numerose cadute di Cristo, presentando nella prima stazione la stessa iconografia utilizzata dal già citato Zanetti, circa nelle stesse date, con Cristo battuto a terra dai suoi aguzzini, davanti ai potenti di Gerusalemme collocati al culmine di una gradinata, e nell'ultima stazione, invece, la traduzione

Fig. 7 - G. Tiepolo, Gesù condannato a morte, incisione, 1749.

della *Deposizione* di Senigallia di Federico Barocci, un'opera pittorica che assurge, assieme alla *Deposizione* Borghese di Raffaello, a modello assoluto riguardo al tema del trasporto di Cristo al sepolcro.

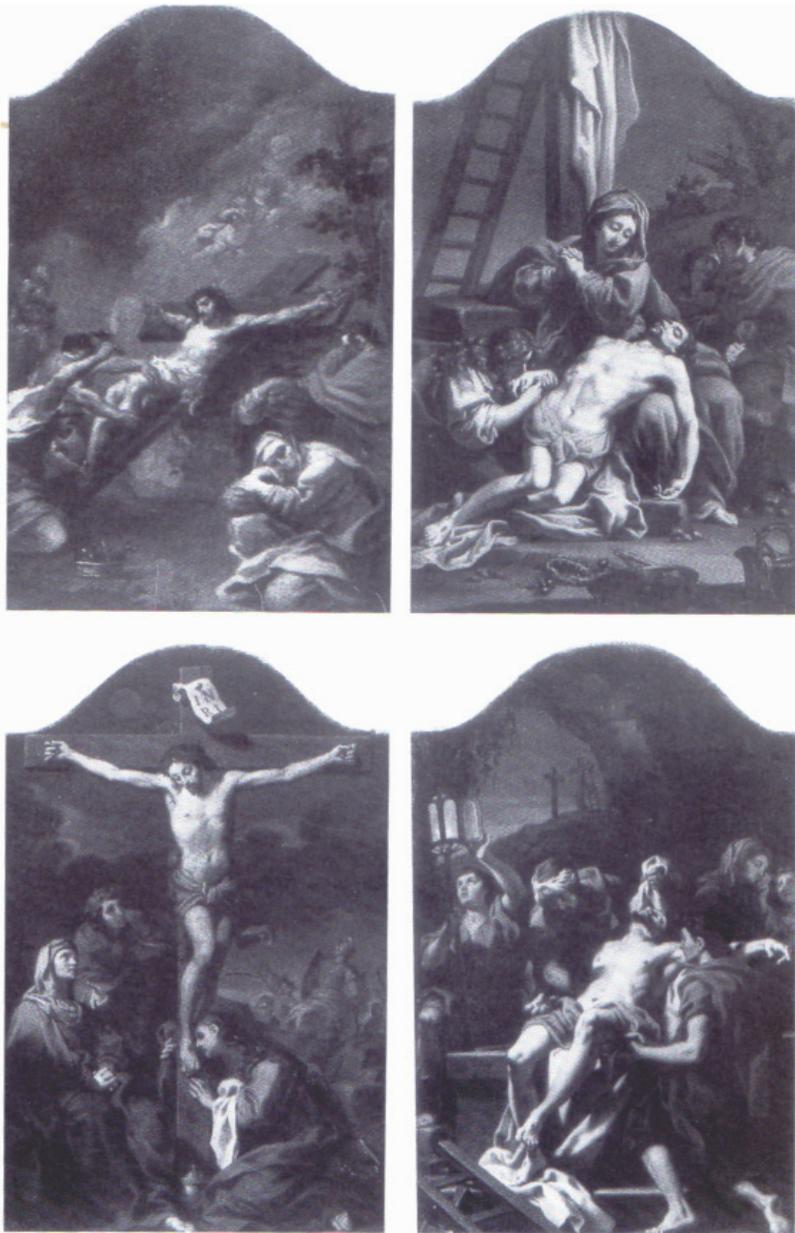
Oltre ad assolvere il ruolo di vera e propria opera d'arte, l'incisione risulta come s'è già più volte accennato, strumento di grande utilità nella diffusione di idee e forme artistiche, in quanto trasforma le pitture spesso difficilmente accessibili, in opere quotidianamente fruibili, rendendo possibile il loro accesso ai collezionisti, conoscitori e intenditori, così come agli artisti che spesso se ne sono serviti come insostituibili strumenti di lavoro e di studio nelle loro botteghe. Anche Raffaello, racconta Vasari, aveva nel suo studio gli intagli di "Durerò"!

Incisione come traduzione e dunque come veicolo di suggestioni o riferimento cui attingere anche a piene mani (come dimostra ad esempio la recente lettura condotta da Jonathan Bober sull'opera del Cerano<sup>11</sup>), o addirittura come modello da seguire pedissequamente (come avveniva ad esempio nelle botteghe ceramiche<sup>12</sup>). Caso emblematico proprio quello offertoci delle incisioni di San Costanzo che vanno lette anche in questa prospettiva giacché, oltre ad essere esposte come opere autonome, svolsero al contempo la funzione di modello, come si evince dal confronto con alcune serie dipinte in parte comprese nella nostra selezione e direttamente derivate dalle stampe pubblicate dal Bombelli. La prima è conservata nella Chiesa di San Francesco d'Urbino (*scheda n. 9*) ed è comunemente attribuita alla bottega del canonico Giannandrea Lazzarini, l'artista più rappresentativo del Settecento pesarese, allievo a Roma di Francesco Mancini, compagno di studi di Domenico Corvi, amico di Raffaello Mengs, pittore colto e aggiornato, propenso alla riflessione teorica approdata nella pubblicazione delle *Dissertazioni* artistiche ed esercitata nella pratica didattica che lo pose a capo di una frequentatissima bottega; l'uso delle incisioni citate non può che ribadire la scelta dei riferimenti culturali che da sempre Lazzarini aveva individuato nella capitale. La seconda serie si trova invece nella Quadreria Comunale di San Costanzo (*scheda n. 19*): in questo caso lo sconosciuto pittore, pur aderendo al modello proposto dalle incisioni, ne offrì una personale e semplificata traduzione pittorica; a queste potrebbe aggiungersi anche la *Via* della Chiesa della Madonna delle Grazie di Pesaro, in gran parte derivata anch'essa dal modello bombelliano. La vitalità di questa pratica di traduzione che potremmo definire "rovesciata" non conoscerà cedimenti, attestandosi fino al Novecento, come dimostra un altro esempio offerto dal nostro territorio: la *Via* del viale del cimitero di Fossombrone, costituita da edicolette di pietra arenaria contenenti formelle di maiolica decorata desunte, ancora nel 1927, dalle citate incisioni del Tiepolo<sup>13</sup>.

Sempre da Fossombrone, e precisamente dalla Chiesa dell'Annunziata al cimitero - una bella costruzione rimodernata nel Settecento, oggi in pessime condizioni, ma un tempo ornata da opere di prim'ordine - derivano gli ultimi manufatti settecenteschi qui considerati: formelle in terracotta, oggi nella Pinacoteca



Fig. 8 - U. Peruzzi da G. Tiepolo, Gesù condannato a morte, maiolica, 1927, Fossombrone, Viale del Cimitero.



Civica (*scheda n. 12*), anonime e riferibili alla fine del XVIII secolo, probabilmente allocate in sostituzione di una precedente serie dipinta di cui alcuni pezzi sono anch'essi conservati nella stessa sede espositiva.

Appare a questo punto chiaro che la nostra Provincia fu, per quanto riguarda il Settecento e i nostri manufatti, un luogo ove si concentrarono sollecitazioni iconografiche e stilistiche differenti che, sottoposte al vaglio di altre interpretazioni ed inquadrature in altre prospettive, potrebbero risultare particolarmente utili alla ricostruzione di quella trama di presenze che sottende ai fatti maggiori del Settecento marchigiano.

Se nel XVIII secolo, come s'è visto, il rinvigorirsi della pratica pietistica della *Via Crucis* assecondò in molte aree d'Italia un interessante proliferare di forme e tipologie di prodotti artistici dedicati al tema, realizzati con differenti materiali anche da maestri di qualche notorietà (potrei ricordare la serie dipinta tra il 1755-'56 per la Chiesa di Santa Maria del Giglio di Venezia o quella completata nel 1802 per la Chiesa di Santo Stefano a Bazzano di Bologna<sup>14</sup>), nell'Ottocento, in conseguenza di una ormai definitiva codificazione degli episodi, si registra una estenuata ripetitività di soluzioni, ma anche l'affermazione sempre più ampia dell'uso della stampa artistica, spesso anche straniera (una serie francese si trova, ad esempio, nella Chiesa di Farneto, così come un'altra si registra, accanto alla più antica *Via* dipinta, in Santa Maria delle Grazie a Pesaro, e un'altra ancora nell'Oratorio della Grotta di Urbino); tra i numerosi esempi italiani ricorderò solo due casi diversamente legati alle Marche: le calcografie intagliate da Giuseppe Pera, Giovan Battista Cecchi e Benedetto Eredi su invenzione e disegni di Luigi Sabatelli (Firenze 1772- Milano 1850), pubblicate nel 1800 circa, di cui un esemplare si ritrova nell'Abbazia di Lamoli, e *La Via della Croce ovvero le XIV stazioni di Nostro Signore Gesù Cristo ... adorne di altrettanti sonetti* pubblicate nel 1851 dal marchigiano Filippo Bigioli (San Severino Marche 1798- Roma 1878)<sup>15</sup>.

Sappiamo bene come nel processo di accostamento dell'uomo al sacro l'arte abbia rivestito, fin dagli esordi del Cristianesimo, un ruolo fondamentale ben amministrato dalla Chiesa che ne ha saputo, prima e dopo il Concilio di Trento, orientare e selezionare le scelte. Per secoli l'arte sacra si è confrontata con precise esigenze religiose, di cui fu ben consapevole papa Paolo VI quando, in occasione della messa degli artisti celebrata nella Cappella Sistina il 7 maggio 1964, affermava: "anche noi vi abbiamo fatto tribolare. Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo la imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi - vi si diceva - abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi, noi abbiamo questa tradizione e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non vi è via di uscita. Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo: perdonateci! E poi vi abbiamo abbandonato anche noi. Non vi abbiamo spiegato le nostre cose, non

Fig. 9 - Bazzano, Chiesa di Santo Stefano, quattro stazioni della Via Crucis, 1802.

vi abbiamo introdotto nella cella segreta, dove i misteri di Dio fanno balzare il cuore dell'uomo di gioia, di speranza, di letizia, di ebbrezza. Non vi abbiamo avuti allievi, amici, conversatori; perciò voi non ci avete conosciuto”<sup>16</sup>. Sono queste parole che nella riflessione sulla complessa difficile e inquieta dialettica tra arte e fede costituiscono l'approdo di un cammino già in precedenza avviato. All'inizio del secolo, in Germania, la Scuola di Beuron aveva propagato un'arte religiosa arcaicizzante, concepita in un linguaggio funzionale ad un messaggio chiaro e diretto; in Francia, invece, con l'*Atelier d'art chrétien*, nato nel 1919, si volevano produrre opere ispirate a temi religiosi tradizionali rivisitati alla luce dei problemi della società contemporanea, nell'apprezzamento del filosofo Jacques Maritain; in Italia nel 1911 a Milano era stata fondata la *Società degli amici dell'arte cristiana*; nello stesso anno il cardinale Celso Costantini (autore anche del saggio *Arte sacra e novecentismo* del 1935 e di *Fede e arte. Manuale per gli artisti* del 1945, dove mette in guardia contro il pericolo di un “eccesso di soggettivismo”) aveva fondato la rivista “Arte cristiana”, e nel 1921 si era inaugurata la Scuola superiore d'arte cristiana “Beato Angelico”, da cui sarebbero dovuti uscire artisti in grado di trasmettere messaggi di fede e d'amore ispirati dalla liturgia. Con l'enciclica del 1947 Pio XII aveva sostenuto una significativa apertura nei confronti di nuove forme ed esigenze artistiche nella rappresentazione del sacro: “Non si devono disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme e le immagini recenti...; evitando con saggio equilibrio l'eccessivo realismo da una parte e l'esagerato simbolismo dall'altra, e tenendo conto delle esigenze della comunità cristiana, piuttosto che del giudizio del gusto personale degli artisti, è assolutamente necessario dar libero campo anche all'arte moderna, se serve con la dovuta riverenza e il dovuto onore ai sacri edifici e ai riti sacri: in modo che anch'essa possa unire la sua voce al mirabile canto di gloria che i geni hanno cantato nei secoli passati alla fede cattolica”<sup>17</sup>. La vera svolta avvenne tuttavia con il Concilio Vaticano II che, nella sua terza sessione del 4 dicembre 1963, approvò la costituzione sulla liturgia *Sacrosanctum concilium* che dedica tutto il suo VII capitolo alle tematiche relative all'arte sacra. Il documento conciliare ebbe conseguenze vastissime sulla vita della Chiesa, sia a livello diocesano, si pensi solo all'azione innovatrice avviata a Bologna dal cardinal Giacomo Lercaro, sia a livello centrale. Fu infatti papa Paolo VI Montini (1963-1978), tra l'altro grande promotore dell'esercizio della *Via Crucis* che cominciò a presiedere personalmente il giorno del venerdì santo del 1965, ad interpretare l'urgenza di riallacciare il rapporto tra liturgia e arte, a stipulare un “patto di riconciliazione e di rinascita dell'arte religiosa, in seno alla Chiesa cattolica”, dimostrando ampia disponibilità verso i tanti e diversi linguaggi artistici; un'apertura che si concretizzò nell'inaugurazione della nuova “Galleria di Arte Religiosa Moderna” in Vaticano e che può riassumersi nelle parole pronunciate dallo stesso pontefice nel 1964: “Noi dobbiamo ritornare alleati. Noi dobbiamo domandare a voi tutte le possibilità che il Signore vi ha donato, e, quindi, nell'ambito della funzionalità e della finalità, che affratellano l'arte al



Fig. 10 - G.B. Cecchi da L. Sabatelli, Gesù asciugato dalla Veronica, incisione, 1800 ca.



11

culto di Dio, noi dobbiamo lasciare alle vostre voci il canto libero e potente, di cui siete capaci”<sup>18</sup>.

Per il XX secolo la nostra selezione si concentra su alcune opere scalate sullo sfondo delle diverse considerazioni più sopra espresse. La prima *Via* si conserva nella Chiesa di San Geronzio di Cagliari (*scheda n. 10*) e venne eseguita a metà degli anni Venti del '900 dal torinese Luigi Morgari, cresciuto presso l'Accademia Albertina, e attivo entro una tradizione ormai ampiamente collaudata; realizzate con la tecnica della litografia a colori, le quattordici stazioni vennero donate alla Cattedrale della cittadina dal veronese don Giuseppe Venturi, vescovo di Cagliari e Pergola dal 1926 al 1930, che omaggiò con un altro esemplare della stessa serie anche la Cattedrale di Pergola, dove le opere sono ancor oggi esposte entro più sontuose cornici. Sulla stessa linea di un verissimo didascalico e devozionale potrebbe risultare la *Via* di Santa Susanna di Villagrande di Mombaroccio (*scheda n. 16*) che, seppur databile agli anni '60 del secolo scorso, è assimilabile ad una proposta più antica, essendo il suo autore, Ciro Pavis, del tutto intento a perseguire una condotta appartata, orientando il proprio lavoro entro tradizionali linguaggi e tematiche come anche il paesaggio e il ritratto, dove peraltro raggiunse interessanti esiti.

Tra il 1951 e il '52 si colloca la *Via* in terracotta smaltata della Cattedrale di Fossombrone (*scheda n. 13*), frutto della collaborazione di Raffaele Mondini con il maestro Angelo Biancini, artista quest'ultimo cresciuto alla scuola di Libero Andreotti e nell'ammirazione per le opere di Arturo Martini e Marino Marini, docente per molti anni all'Istituto d'arte di Faenza. Sempre a Fossombrone, ricca di nobili palazzi e di chiese, arrampicandosi lungo la scalinata che dal corso conduce alla corte alta, s'incontra, nella piccola Chiesa degli Zandri (*scheda n. 14*), una inedita *Via Crucis* di Bruno Baratti, artista a Pesaro molto amato che sarebbe tornato sul tema nel più noto ciclo di San Giovanni Rotondo; nelle piccole formelle forsempromessi datate al 1956, pur nello stile narrativo tipico della sua intera produzione, egli propone inquadrature inconsuete, come avvicinando il più possibile l'obiettivo per raggiungere il nucleo semantico di ogni episodio; ecco allora che per rappresentare la *Crocifissione* gli basta mostrare due figure femminili inginocchiate davanti ai piedi di Cristo inchiodati alla croce.

Ancora agli inizi degli anni '50 si deve la serie in terracotta inventata realizzata da Antonio Lani per la Chiesa di San Sebastiano di Monteciccardo (*scheda n. 17*), dove la vena neo-espressionista che caratterizza le immagini pittoriche di questo artista, si sposa ad una parlata antica che sembra recuperare le forme essenziali della scultura romanica e medievale; agli stessi anni data anche la monumentale *Via* dipinta nell'antica Chiesa di San Silvestro di Fano (*scheda n. 20*) da Augusto Ranocchi che, uscendo dalle consuete misure delle stazioni, svolge lungo tutto lo spazio delle pareti laterali dell'edificio le sue figure arcaicizzanti e spigolose, concepite attraverso una sintesi geometrica che azzerava prospettiva e plasticismo.



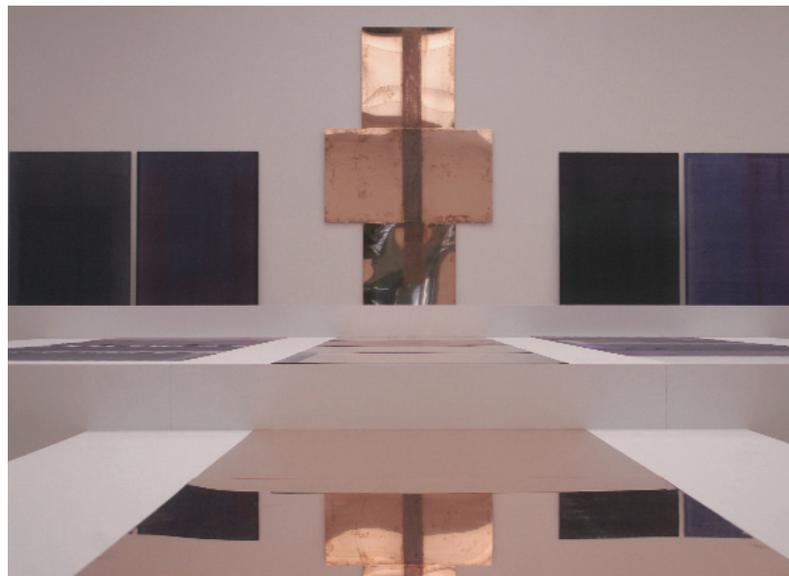
12

Fortemente drammatica la *Via* in terracotta della Chiesa dell'Immacolata di Gabicce Mare (*scheda n. 3*), proposta nel 1966-'67 da Guerrino Bardeggia, più volte chiamato ad affrontare temi religiosi, ispirati da una profonda riflessione sul destino dell'uomo, sul suo doloroso cammino, di cui Cristo volle conoscere ogni passo.

In bianco e nero, smarrite entro un paesaggio assolato e desolato, serrate entro una drammaticità silente e contenuta, appaiono invece le figure della *Via* di San Carlo di Pesaro (*scheda n. 2*) dipinta da Alessandro Gallucci nel 1972, unica, o quasi, opera destinata alla pubblica fruizione che il maestro eseguì su sollecitazione dell'architetto Carlo Borgiotti cui si deve il progetto della chiesa.

La mancata presenza in questo catalogo, che si ferma di fatto agli anni Settanta del secolo scorso, di forme astratte a raccontare un altro modo di affrontare la *Via*, potrà forse essere colmata da un cenno ad una recentissima serie, quella realizzata da Sante Arduini per la cappella dell'Ospedale d'Urbino.

Chiude finalmente questa rassegna Tullio Ghiandoni con la sua *Via della croce* del 1970, esposta solo nel 2001 a Fano (*scheda n. 21*), un complesso e articolato sistema di numerose piccole tele che, chiamando in causa episodi diversi del vangelo pertinenti alla passione di Cristo, mettono in scena svariate categorie di personaggi che incarnano virtù, debolezze e vizi umani immutabili, nonostante il passare dei secoli, osservati dall'autore con il disincanto e la pacata ironia che hanno caratterizzato tutta la sua produzione. Unica opera, fin qui ricordata, a non essere eseguita su commissione né per uno spazio religioso, la "costruzione" di Tullio Ghiandoni consente di considerare la possibilità che il tema della *Via Crucis* sappia e possa vivere oltre lo spazio sacro per il quale in origine era stato concepito, costituendo materia di libera e laica riflessione anche per la nostra contemporaneità. Proprio in quest'ottica e uscendo dai confini del nostro territorio, nella consapevolezza della forza e dell'attualità di cui il soggetto è ancora portatore, desidero ricordare in chiusura un ultimo e recentissimo esempio, quello de *Le Stazioni per la Croce*, presentate da Roberto Ciaccio nell'ambito di una esposizione dedicata all'artista romano-milaneese dal Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen di Berlino, conclusasi nello scorso giugno<sup>19</sup>. In sintonia con precedenti illustri come la serie *The Stations of the Cross* (1958) di Barnett Newman, in accordo con la ricerca espressa da Malevič nella grande *Croce nera* del 1920 o da Rothko nella cappella di Houston, l'artista affronta il soggetto in una serie di lastre metalliche aniconiche dove si adopera per materializzare la struttura di una traccia interiore; è così che queste grandi opere, tra le quali troneggia la luminosa croce di rame, si offrono al riguardante come "sindoni del tempo", in grado di condurlo ed elevarlo verso una dimensione contemplativa.



13

Fig. 11 - B. Baratti, Gesù cade per la seconda volta, terracotta, 1869, San Giovanni Rotondo, Opera di Padre Pio.

Fig. 12 - A. Gallucci, Studio per Via Crucis, olio su tela, 1971, Pesaro, Collezione Giuliani.

Fig. 13 - R. Ciaccio, Le stazioni per la croce esposte a Berlino (24 marzo - 25 giugno 2006), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

## Note

1. Mi riferisco a contributi come quello di M. Brandys, *Via Crucis*, in *Enciclopedia Cattolica*, XII, 1954, pp. 1348-1350; al *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* di A. Da Zedelgem, pubblicato nel 1949 e recentemente riproposto (Casale Monferrato 2004); ma anche a studi più circoscritti come quelli di G. Gardelli dedicati alla *Via* di Peglio (*La Via Crucis in maiolica a Peglio, 1733-1734*, Urbania 1986) o più in generale alla produzione di Castelli (*La via crucis nella storia della maiolica di Castelli*, in Atti 3. Convegno di studio della maiolica di Castelli (Atri 1990), Atri 1993, pp. 45-53); ma anche a lavori come la *Via crucis. Arte sacra a Terni*, catalogo della mostra (Terni 1996), Terni 1996.

2. *Epistola XLVI, De Sanctis Locis*, in J.P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus Series Latina*, XXII, pp. 483-491.

3. Sulla figura di San Francesco e sul contributo da lui offerto ad una nuova iconografia di Gesù in croce, più vicina all'umanità del Cristo cfr. P. Magro, *L'iconografia stauologica francescana tra devozione e pietà sociale*, in Da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., pp. 17-30.

4. Sull'argomento cfr. *Gerusalemme nelle Alpi. Per un Atlante dei Sacri Monti prealpini* a cura di L. Zanzi e P. Zanzi, Milano 2002 ed anche G. Gentile, *Sacri Monti e Vie Crucis: Storie intrecciate*, in Da Zedelgem *Saggio storico*, cit., pp. 31-42, con bibl. prec.

5. Riguardo la devozione alle Cadute si veda ancora Da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., pp. 85 ss. ma anche K.A. Kneller, *Geschichte der Kreuzwegandacht*, Freiburg im Br. 1908.

6. Cfr. W.L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois*, I, Berlin 1891, nn. 642-685.

7. C. Casagrande, *Una devozione popolare: la Via Crucis*, in *Francescanesimo e società cittadina. L'esempio di Perugia*, a cura di U. Nicolini, Perugia 1979, pp. 265-288.

8. Cfr. P. Messa, *La "Via Crucis" in San Leonardo da Porto Maurizio, ovvero la Via sacra spianata ed illuminata*, "Convivium Assisiense", nuova serie V/2, 2003; C. Vaiani, *La Via Crucis di San Leonardo da Porto Maurizio*, Milano 2003, con bibl. prec.

9. Per la serie dipinta cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971; per le incisioni cfr. anche *Le acqueforti dei Tiepolo*, catalogo della mostra (Udine 1970) a cura di A. Rizzi, Milano 1970, nn. 38-53, nonché R.M. Mason, *Les Tiepolo peintres-graveurs*, Ginevra 2001, con bibl. prec.

10. Su questa serie incisa da A. Baratti, F. Berardi, P. dal Colle, G. Lante da invenzioni di diversi artisti cfr. Z. Davoli, *La Raccolta di stampe "Angelo Davoli"*, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, I, 1995, p. 399.

11. Cfr. J. Bober, *Cerano e la cultura dell'incisione del tardo Cinquecento*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano 2005) a cura di M. Rosci, Milano 2005, pp. 57-73.

12. Sull'argomento si veda *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, catalogo della mostra (Milano 1992) a cura di G. Biscontini Ugolini e J. Petruzzellis Scherer, Vicenza 1992.

13. G. Gori, *La via crucis del viale del cimitero di Fossombrone. Dalla costruzione al restauro*, Fossombrone 2003.

14. La serie veneziana venne eseguita da Francesco Zugno, Giambattista Crosato, Domenico Maggiotto, Francesco Fontebasso, Giuseppe Angeli, Gaspare Diziani, Jacopo Marieschi; quella bolognese da Gaetano Gandolfi, Francesco Giusti, Pietro Fancelli, Francesco Capuri, Jacopo Alessandro Calvi, Luigi Ruvadini e Ercole Petroni. Sulla prima si veda R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, ed. Milano 1995; per la seconda, riprodotta in *Suppellettile ecclesiastica* (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) a cura di B. Montevecchi e S. Vasco Rocca, Firenze 1988, pp. 386-397, cfr. anche P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi dipinti bozzetti disegni*, Bologna 1992, pp. 583-586, dove sono pub-

blicati (pp. 589-595) diversi studi dedicati allo stesso soggetto, realizzati da Ubaldo e Gaetano Gandolfi.

15. Un esemplare della serie si conserva presso la Biblioteca Comunale "F. Antolisei" di San Severino Marche; cfr. *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, catalogo della mostra (San Severino Marche 1998) a cura di G. Piantoni, Roma 1998.

16. Traggo la citazione da P.V. Begni Redona, *Paolo VI, l'arte e gli artisti: la continuità di un pensiero*, in *Paolo VI una luce per l'arte*, catalogo della mostra (Milano 1999) a cura di E. Brivio, Milano 1998, pp. 15-37, in part. p. 27.

17. Ivi, p. 22.

18. Ivi, p. 28. Su Paolo VI e l'arte contemporanea si vedano anche *Paolo VI e l'arte. Il coraggio della contemporaneità*, a cura di C. De Carli, Milano 1977; *Paolo VI su l'arte e gli artisti (1963-1978)*, a cura di P.V. Begni Redona, Brescia 2000; *Sulla via della Bellezza. Paolo VI e gli artisti*, Brescia 2003.

19. *Roberto Ciaccio. Revenants. Rispecchiamenti della matrice. Widerspiegelungen der Matrix*, catalogo della mostra (Berlino 2006), Milano 2006.